



HAL
open science

Cartographie de l'immonde : aux confins du représentable

Cloé Brosseau

► **To cite this version:**

Cloé Brosseau. Cartographie de l'immonde : aux confins du représentable. Art et histoire de l'art. 2017. dumas-01738078

HAL Id: dumas-01738078

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01738078>

Submitted on 20 Mar 2018

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.

UNIVERSITE PANTHEON SORBONNE – PARIS 1

UFR 04 Arts plastiques et sciences de l'art

**Cartographie de l'immonde :
aux confins du représentable**

BROSSEAU Cloé

Mémoire de M2 dirigé par Olivier Schefer

Soutenu à la session de juin 2017

Sommaire

Introduction	-5-
CHAPITRE I.....	-9-
Le corps, un objet d'art intemporel.....	-9-
L'esthétisation du corps.....	-9-
Un nouveau regard sur l'objet d'art.....	-13-
Corps, laideur et sentiment	-14-
La réalité d'un corps : l'apparition de la photographie.....	-19-
La photographie : un nouveau rapport au réel	-19-
Le rôle de la photographie : témoignage ?	-20-
Esthétique et éthique	-23-
Un entre-deux	-23-
Mimesis comme danger social	-24-
Etude de cas : l'Actionnisme viennois	-27-
CHAPITRE II	-32-
L'anatomie de l'immonde.....	-32-
Limites ou interdits	-32-
Dépendance et indépendance de l'objet d'art.....	-34-
La honte, un nouveau sentiment esthétique.....	-37-

L'immonde, une histoire du sacré	-42-
Profanation de l'objet d'art	-42-
La transgression comme critère esthétique	-44-
La fascinant de l'immonde.....	-45-
Du « je » à l' « Autre »	-47-
<i>Mundus mundus est</i>	-47-
L'interdit de l'envie et l'envie d'interdits	-50-
Le dégoût.....	-54-
La narration comme point d'ancrage.....	-54-
Dissection du dégoût.....	-61-
Le dégoût comme mécanisme de transformations sociales	-64-
CHAPITRE III	-68-
La maladie sociale	-68-
Le culte de la beauté	-68-
Les valeurs platoniciennes	-71-
La contagion du regard : Antoine d'Agata	-74-
Vers un documentarisme sexuel	-78-
Le journal intime	-78-
Le dévoilement par omission	-81-
Une réception multiple	-87-
Reflet de la réalité	-87-
Le jugement de dégoût	-89-

Conclusion	-92-
Anthologie de l'immonde	-95-
Bibliographie	-108-

« [...] Car le beau
n'est que le premier degré du terrible, à peine encore
supportable, et si nous l'admirons tant, c'est qu'impassible
il dédaigne de nous détruire. Oui, tout enge est terrible.
Aussi je me contiens et refoule l'appel
d'un noir sanglot. Chez qui pourrions-nous donc, hélas,
chercher secours ? Chez les anges, chez les humains ?
Non pas ! Et les bêtes voient bien dans leur sagesse
que nous ne nous sentons guère assurés d'être chez nous
dans ce monde bien défini. [...] »¹

- Rainer Maria Rilke

¹ Rainer Maria RILKE, *Élégies de Duino*, trad. fr. Rainer BIEMEL, Paris, France, Éditions Allia, 2015, 2015.

Introduction

Deux notions esthétiques, intimement liées, se sont confirmées dans le domaine de l'Histoire de l'Art. D'un côté le *beau* régissant la création depuis la genèse des arts. Et de l'autre, le *laid* se glissant à l'époque moderne. Une vision manichéenne est tentante pour la définition de ces termes. La notion de beau naît d'une satisfaction du regard et de l'intellect, d'une harmonie entre les composants d'une œuvre. Ce qui est beau est agréable. Ce qui est beau provoque un plaisir au sens le plus noble de l'homme : la vue. L'objet devient œuvre d'art lorsque celui-ci détient l'Idée de Beauté. Par déduction, le laid est désagréable ou insignifiant à un quelconque plaisir du regard. Le laid heurte le sens esthétique d'une œuvre et de sa réception. Il est contraire aux bienséances et contribue à une insatisfaction du regard et de l'intellect. La notion de laideur ne peut se résumer à un strict opposé qui n'éveillerait aucun sens, cela reviendrait à renier la fascination pour la laideur extrêmement présente en art.

La scission entre le beau et le laid, est de moins en moins évidente dans l'appréhension d'une création artistique mais celle entre le laid et l'immonde est d'autant plus instable. Si certaines œuvres sont considérées comme subversives, c'est qu'elles offrent un sens à la notion d'immonde. Celui-ci se détache du laid par l'aspect immoral qu'il engendre. Il n'est plus question de beau ou de laid mais de moralité.

Par définition, l'esthétique est ce qui touche au sens. Soit au sens de la raison, soit au sens du goût. Elle permet d'intégrer l'œuvre dans un discours philosophique, de s'interroger sur ce qui est matériellement imperceptible. L'esthétique tente de répondre de manière philosophique à ces questions « Pourquoi cette œuvre en particulier me touche ? » « Pourquoi cette production est art ? » ou encore « Pourquoi est-ce beau ou laid ? ».

Pour commencer à envisager la notion d'immonde, et de la distinguer de la laideur, il semble essentiel de se détacher d'une complète approche plastique.

Pour réussir à percevoir l'immonde d'une œuvre ce n'est pas sa forme, ni les couleurs utilisées ni même les matériaux – rien de sa forme matériel – c'est ce qui nous est montré. L'immonde d'un œuvre se situe au cœur de celle-ci, c'est-à-dire dans son sujet. Ce qualificatif ne peut être employé pour définir la laideur d'une création, puisque celle-ci au même titre que la beauté est au centre de la matière. La matière en tant que support, et également comme représentation. La laideur ou la beauté peuvent se cacher dans un regard, dans un trait du visage, dans une posture. Mais encore une fois, il y a une distinction importante à faire avec le sujet. L'immonde permet cela, elle détache le sujet de sa représentation, de sa forme.

L'immonde amène le sujet à être vue par le biais de la morale. L'immonde est immoral. Ce n'est pas une absence de morale mais une violation des bonnes mœurs, de ce qui est jugé convenable, montrable, politiquement correct. L'immonde est un sujet qui heurte le bon sens, qui expose l'individu à ce qu'il ne préférerait pas voir. L'œuvre étant considérée comme un tout, nous croyons juger une œuvre dans son ensemble, il est rare que nous sachions réellement ce qui nous choque dans une œuvre subversive. Est-ce la forme ? Est-ce la représentation ? Est-ce le sujet ?

Pour nous aider à bien comprendre ce que la notion d'immonde intègre, penchons-nous sur son étymologie. Ce terme est composé du mot *-monde*, le préfix *-im* sous-entend l'absence de frontières. L'immonde serait un monde sans frontière, sans limite à dépasser, sans barrière à détruire. L'immonde est un monde où tout est permis, tout est toléré par conséquent où tout est montrable même ce qui est considéré comme immoral dans notre « monde frontière ». Ce préfix *-im* que ce soit dans le terme immonde ou le terme immoral ne désigne pas l'absence de notion comme l'est le terme amoral. Ce qui est amoral est dénuée de moral, n'en a pas connaissance. Or l'immoral comprend la moral mais la déroge. Il désigne donc l'absence de frontière.

Il serait inexacte de parler de limite dépassée, que les sujets de l'immonde interrogent les limites de ce qu'ils signifient. L'idée de limites n'a plus de sens dans ce que nous connaissons de l'art. Celles-ci ont été bien trop souvent

interrogées pour que cette réflexion ait encore un sens aujourd'hui. L'idée de limite n'existe plus. Cependant certains sujets continuent à faire polémiques, nous parlons encore de scandale ou d'œuvre subversive, cela signifierait qu'une limite du représentable serait toujours présente.

La première rencontre que nous avons avec une œuvre est celle de la forme puis de la représentation. La matière donnant forme à la représentation qui est le réceptacle du sujet. Ce qui constitue une limite de la représentation n'est pas la forme même mais bien le sujet qui est montré. Or comme nous le verrons l'art n'a eu de cesse de dépasser tour à tour les limites qui lui étaient imposées, l'art contemporain est celui qui n'intègre plus la notion de limite en son sein donc celle de la transgression. C'est exactement à ce point du paradoxe qu'il serait peut-être plus juste de parler d'art de l'immonde.

Nous débuteront la réflexion avec un sujet largement utilisé en art qui est celui du corps. Les très nombreuses représentations du corps qu'elles soient féminines ou masculines relèvent d'un questionnement universel celui de notre rapport au corps. Il est important de noter que le corps est l'outil de métaphore récurrent en art pour interroger notre vision du monde qui nous entoure que ce soit du social, du culturel ou de l'existential.

L'usage de la figure du corps comme objet d'art est le reflet de la relation que nous tenons au réel ou au tangible. C'est de cette liaison que naît un dialogue évident entre esthétique et éthique. Ce qui créait la polémique d'une œuvre d'art est justement cette rencontre entre ces deux notions qui sont aprioris sans lien. L'intégration de l'éthique dans le champ artistique amène nécessairement un questionnement sur notre rapport au réel et la dimension réaliste que nous accordons à l'objet d'art.

Dans un deuxième temps, la notion d'art de l'immonde sera centré sur une interrogation sur la réception de l'œuvre. Il vous sera donné une analyse des multiples barrières attribuées à l'objet d'art dans le but de comprendre le lien direct que l'œuvre entretient avec le regardeur.

L'œuvre d'art devient un objet de complète introspection autant pour l'artiste que pour le regardeur.

Pour finir, c'est par ce changement que nous observerons une transformation de la finalité de l'objet d'art. L'œuvre devient un terrain vierge où tous les possibles sont permis, où l'artiste se dévoile entièrement et sans inhibition renvoyant le regardeur au statut de voyeur donc le l'amenant dans une forme de malaise face à l'œuvre ; ou au contraire le plongeant dans une réflexion introspective dû à un processus d'identification.

Il n'y a plus de distance possible entre l'œuvre et le regardeur. Pour reprendre un concept spécifique au théâtre, le 4^{ème} mur n'existe plus. Cette absence de possible distance entre l'œuvre et le regardeur remet en cause la notion de limite et de transgression si souvent appliqué à l'objet d'art. C'est en cela que d'observer la création artistique pour le prisme de l'immonde semble pertinent.

Existe-t-il une légitimité de la notion de limite du représentable en art contemporain ? Les catégories de perception de l'œuvre contemporaine étant dorénavant obsolètes, comment se placer face à l'œuvre alors que les codes traditionnels et les codes de références ont disparu ?

CHAPITRE I

I – Le corps, un objet d’art intemporel

a- L’esthétisation du corps

L’un des enjeux majeur de la définition de l’art de l’immonde est de comprendre la place omniprésente de l’idéalisation et l’esthétisation du corps dans les pratiques artistiques. De prime abord nous pourrions penser que depuis l’Antiquité, la production artistique est régie par une obsession de la perfection. Dans le domaine artistique on tenterait d’offrir une perception idéale du corps humain. Une recherche constante d’un corps parfait, symétrique, proportionné et essentiellement beau dont les exemples typiques seraient les sculptures antiques et les créations de la Renaissance. Dès lors la notion de beau serait associée à celle de la perfection. Mais qu’en est-il de l’âme ? « *Peut-on représenter l’irreprésentable que sont les mouvements de l’âme ?* ¹ » Puisque c’est l’âme, caractéristique primordiale de l’être, qui donne le sentiment de vie, il semble essentiel de ne pas l’oublier dans la représentation. Comme l’expose Henri Michaux dans son texte sur l’acte créateur de la peinture : « *Le visage a des traits. Je m’en fiche. Je peins les traits du double. Je peins aussi les couleurs du double. [...] Ces couleurs sont l’âme de l’individu, font les belles, les laides, l’infinie variété des dispositions.* ² ».

La difficulté de l’acte créateur est de tenter de retranscrire l’essence même de l’être humain et donc d’en dégager son imperfection. Selon Jean Clair, même l’artiste touché par l’inspiration divine, serait dans l’incapacité de représenter l’irreprésentable c’est-à-dire les mouvements de l’âme. Mais les êtres doués de

¹ Jean CLAIR, *Hubris: la fabrique du monstre dans l’art moderne*, Paris, France, Gallimard, impr. 2012, 2012.

² Henri MICHAUX, *Passages: (1937-1963)*, Paris, France, Gallimard, 1998, p. 62

sensibilité que nous sommes, ne peuvent lutter contre l'aspiration de l'émotion qui semble plus intéressante par sa complexité à l'inverse des formes.

Comme une empreinte mystique, nous cherchons en permanence à capter l'âme de ces corps peints, sculptés, photographiés.

Cependant comme le démontre l'histoire de l'art et la littérature de l'art, l'idée que le beau soit la perfection est loin d'être immuable. Certes nous ne pouvons nier une certaine recherche incessante du corps parfait, qu'il soit féminin ou masculin, à travers les siècles. A l'image de cette anecdote où Raphaël n'aurait pas trouvé de modèle féminin assez beau pour sa fresque *Triomphe de Galatée*, réalisée en 1513 pour la Villa Farnesina à Rome. Sauf qu'il a toujours existé une attirance pour les représentations de la laideur, du monstrueux et du grotesque. A la même époque que l'infructueuse recherche de Raphaël pour sa fresque, le peintre néerlandais Jérôme Bosch réalise entre 1510 et 1516 un épisode de la passion du Christ, *Le portement de croix*. Cette huile sur panneaux de 83,5 x 76,7 cm représente un enfer humain composé de visages difformes et caricaturaux entourant les visages sereins de Jésus et Véronique, seule présence féminine en l'absence de Marie¹.

Mais selon Murielle Gagnebin c'est avec un peintre plus contemporaine que nous pouvons commencer à parler de peinture de la laideur. Peintre du XIXème siècle, Francisco de Goya réalise entre 1819 et 1823 sur les murs de sa maison appelée la *Quinta del Sordo* dans les environs de Madrid, l'œuvre *Saturne dévorant un de ses fils* ou simplement *Saturne*. Ce tableau aux couleurs sombres met en scène le roi des titans Cronos en train de manger l'un de ses fils pour éviter que ne se réalise la prédiction selon laquelle il serait détrôné par l'un d'eux donc les dévore tous à la naissance. Nous pouvons y voir Saturne tenant fermement dans ses mains un corps sans vie dont il a mangé la tête, le bras gauche et une partie du bras droit. La seule source de lumière provient du corps blanc et de ses extrémités rouges sang. Nous pouvons cependant distinguer sans peine les yeux

¹ Informations tirées du site du Musée des Beaux-Arts de Gand concernant sa collection de Jérôme Bosch (consulté le 16/04/2016).
<http://www.mskgent.be/fr>

exorbités et la bouche grande ouverte de ce Saturne insatiable et horrifié par son acte. Le caractère macabre de l'œuvre est souligné par de nombreuses interprétations qui s'accordent à y voir une allégorie de la condition humaine de l'époque. Murielle Gagnebin dans son ouvrage *Fascination de la laideur*¹ utilise cette œuvre comme fil rouge de sa réflexion autour d'une éventuelle peinture de la laideur et la positionne comme l'une des premières œuvres du genre. Avant Goya nous ne pouvions pas vraiment parler d'une peinture de la laideur comme d'un genre à part entier.



Jérôme Bosch, *Le portement de croix*, 1515-1516.

¹ Murielle GAGNEBIN, *Fascination de la laideur: la main et le temps*, Lausanne, Suisse, l'Âge d'homme, 1978.



Francisco de Goya, *Saturne*, 1819-1823, 143 x 81 cm

b- Un nouveau regard sur l'objet d'art

L'art de l'immonde serait une réaction en réponse à tous les codes déjà installés depuis l'Antiquité. Il répond à tous ces siècles régis par le beau en donnant de l'importance au laid, aux erreurs mais surtout à l'humain. L'immonde consisterait à se détacher de l'aspect matériel pour se centrer sur la psychologie des sujets, des modèles et de l'être humain en général. Il inverse les priorités en offrant une place majeure à l'émotion et en reléguant le matériel (corps) au second plan. A contrario des représentations académique du corps. L'analogie de cette démarche est telle que l'on associe le beau/perfection à une représentation nette et précise, et le sentiment au flou. Nous ne sommes plus dans une volonté sommaire de monstration, spectateur d'une image fixe, claire, précise mais d'être face au mouvement, à l'entité humaine. Le visiteur n'est plus devant un corps au sens propre, il se retrouve en vis-à-vis à son semblable : un être humain.

L'immonde amènerait un inversement des rôles en interrogeant le rapport de l'artiste à son propre corps, donc par conséquent le rapport tenu par nous, spectateurs. L'introspection engendrée par la recherche de l'artiste est multiple touchant tous les acteurs permettant la création et l'accomplissement de l'œuvre en tant que telle.

Une autre dimension peut être apportée à la compréhension de cet art de l'immonde, celle de limite. Il n'y a pas que la technique qui bouscule la réception d'une œuvre. Le sujet abordé et exposé peut, également, pousser le spectateur dans ses retranchements. En plus d'une indifférence à la perfection esthétique, certains artistes s'appliquent à représenter une réalité face à laquelle on préfère fermer les yeux. « *Et les rapports que j'invente, au prix de la douleur, avec les prostituées que je photographie, sont d'ordre expérimental, antagonistes avec les règles de base qui est l'usage momentané et tarifé d'un corps à des fins sexuelles et émotionnelles.* ¹ ». Ce n'est pas tant le sujet qui dérange mais ce qui est montré au spectateur. Les modèles, les scènes, les situations tous ces éléments d'abord

¹ Antoine d'AGATA et Christine DELORY-MOMBERGER, *Le désir du monde: entretiens*, Paris, France, Téraèdre, 2008.

indistincts laissent sous-entendre volontairement des scènes, des situations qui choquent. Par cela, le photographe joue avec les limites de la morale. A partir de quel moment le sujet abordé devient immoral ? Et qu'est ce qui définit une représentation est immorale ? Par conséquent, son œuvre trouble aussi la limite du spectateur. Cette troisième facette de l'idée de limite est purement subjective et ne peut répondre à des dogmes. Seul le spectateur, dans son individualité, définit les limites qu'il met à sa réception. A partir de quel moment l'œuvre devient insupportable au regard ?

c- Corps, laideur et sentiment

Pour se détacher des conventions de la « beauté » du corps cela passe notamment par l'interrogation du rapport que l'on entretient avec le corps en général. Celui-ci est envisagé comme une entité que l'on modèle et avec laquelle on dialogue en permanence. Nous allons nous pencher sur des œuvres de trois photographes qui se réapproprient le corps humain et parfois leur propre corps afin d'explorer les limites de celui-ci et de sa perception et amène des sentiments distincts : Fakir Musafar, Andres Serrano, et David Nebreda.

Le dégoût

Fakir Musafar hésite nullement à maltraiter, déformer et torturer son corps. Très tôt l'artiste s'intéresse aux techniques de modification du corps tel que le piercing, le tatouage ou encore la scarification. Dans son expérimentation du corps, il ira jusqu'à essayer la suspension corporelle et le bondage. Il ne faut pas voir dans l'œuvre de Musafar une dénonciation sociale ou politique. Il use de son corps pour expérimenter ses limites de réception corporelle et visuelle. Chacune de ses interventions peuvent devenir des performances où sa souffrance définit sa fin. Le témoignage de cela se faisant par le biais de la photographie, nous sommes alors confronté à des visions de corps déformés, visions qui peuvent être

insupportables à l'œil. *The Perfect Gentleman* est une photographie mettant en scène Fakir Musafar arborant un piercing à chaque téton et son buste maintenu dans un corset si serré que l'œuvre serait une illustration de l'expression « taille de guêpe ». Ce modelage du corps peut amener chez le spectateur le sentiment de dégoût. Il est indéniable que cette photographie et autres œuvres de l'artiste ne se laissent pas regarder facilement. Est-ce dans la déformation de son corps que nous pouvons y voir de la laideur ? Ou est-ce par compassion de la douleur qu'il endure ?

Répulsion

Nous quittons les Etats-Unis pour un artiste espagnol qui propose une œuvre différente mais qui peut amener des questionnements similaires. David Nebreda - comme Fakir Musafar - ne cesse de mettre en scène son corps déformé. Cependant celui-ci n'est pas déformé par l'usage d'artifices mais est la conséquence de maladies. Cet artiste torturé connaît différentes périodes d'internement qui ponctuent la construction de son œuvre. Tour à tour muet, anorexique et mentalement fragile, c'est son corps nu et squelettique qu'il photographie. L'artiste s'auto-torture entretenant ses déficiences physiques, en maltraitant son corps et sa peau. En plus de l'auto-torture, il s'humilie lui-même en se photographiant complètement nu, en exhibant la maigreur de son corps exagéré en tirant sa peau, en se barbouillant de ses déjections. Cette humiliation constante à travers ses photographies relève d'une déshumanisation volontaire, le plus terrifiant dans son œuvre est que l'artiste n'a pas besoin du regard extérieur pour être déshumanisé, il le fait tout seul.

Dans la photographie *La Trinidad de los espejos*, nous pouvons voir l'artiste exhiber son corps derrière deux portraits de lui-même posé sur une table. Nous pouvons également y voir un fruit orange, un couteau ainsi qu'une coupelle en argent. La disposition des éléments et les oréoles de lumière qui se dégagent de son corps peuvent faire penser à la composition de nature morte. A travers cela pouvons-nous y voir la mise en scène de sa propre mort ? Nous sommes encore

une fois face à une vision de la laideur amenant le sentiment de répulsion. Est-ce dû à la déformation du corps, non pas forcée mais naturelle ? Ou ce sentiment naît-il d'une identification à son propre corps ?

L'horreur

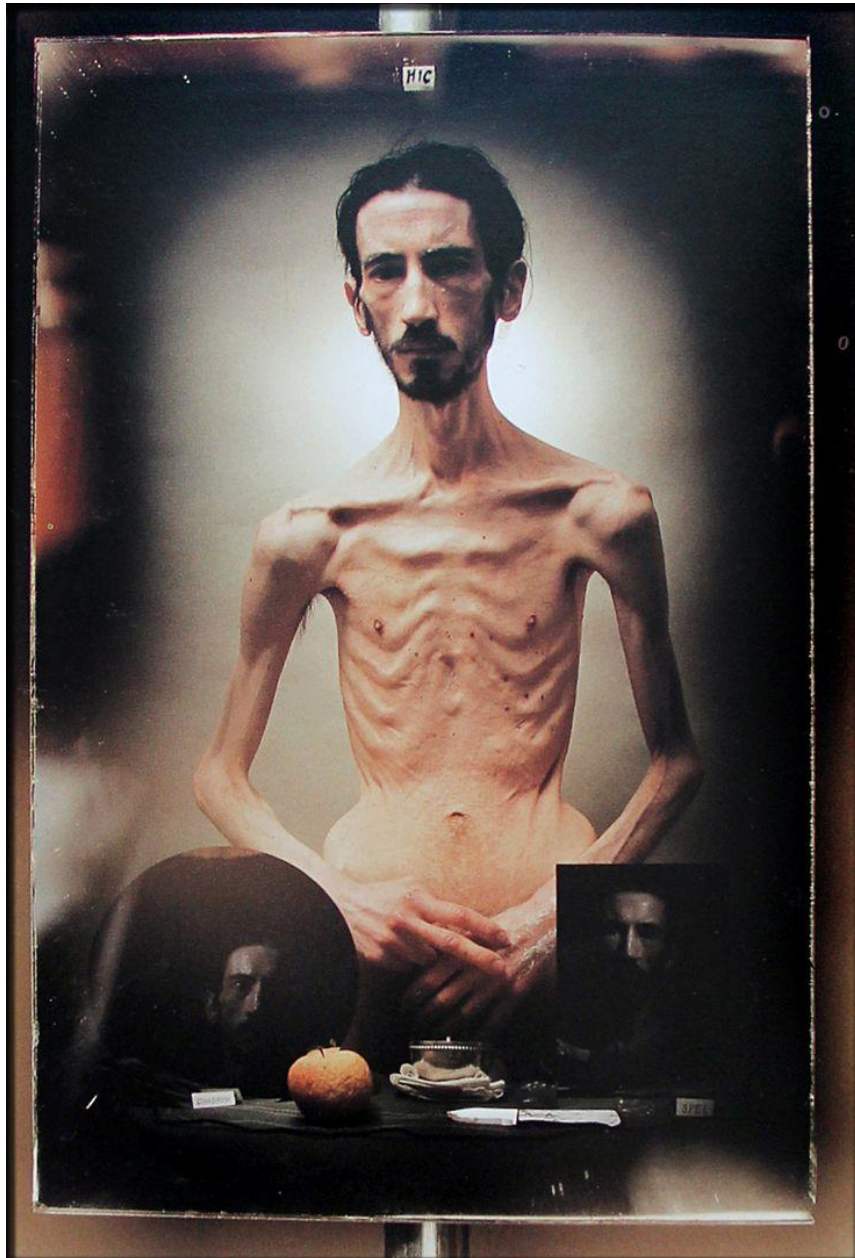
Un autre questionnement peut se poser quant à la place de la laideur dans une œuvre. Dans les deux œuvres précédentes la laideur peut se voir dans le corps même qui est présenté et dans la manière dont il est mis en scène. Penchons-nous sur une série de photographie réalisée par l'artiste américain Andres Serrano en 1992. Il s'attèle à photographier une multitude de corps, non pas sur leur lit de mort - présentables à la vue du vivant par le maquillage ou l'habillage - mais allongés sur les tables de morgue. Nous sommes face à la mort sans appareil, à des corps sans artifices qui amène à chercher des indices de vie. Chaque photographie est accompagnée d'une légende précisant la cause de la mort, cette indication concrétise d'autant plus ce que nous voyons. Dans *The Morgue (Sleeping Pill Overdose)*, ce sont des jambes peut être de femme dû au vernis rouge sur les ongles, que nous voyons allongées sur un sac mortuaire. De primes abords, il n'y a pas la présence de laideur dans cette œuvre. C'est seulement une fois le sujet connu que nous pouvons être déroutés par l'image que nous avons sous les yeux. Dans ce cas-là laideur ne se situe pas dans la composition ou dans la forme de l'œuvre mais dans le sujet qu'il traite. Cette réflexion tentera de démontrer que nous pouvons commencer à parler d'esthétique de l'immonde quand la laideur se situe dans le sujet.



Fakir Musafar, *The Perfect Gentleman*, 1959



Andres Serrano, *The Morgue (Sleeping Pill Overdose)*, 1992., cibachrome



David Nebreda, *La Trinidad de los espejos*, 1989



David Nebreda, *Visage recouvert d'excréments*, 1989-1990

II- La réalité d'un corps : l'apparition de la photographie

a- La photographie : un nouveau rapport au réel.

Depuis son invention, le rôle de la photographie est intimement lié à son évolution technique. Au début, utilisée comme aide aux travaux par les peintres, la photographie devient rapidement un art autonome. Avant l'arrivée de ce nouveau médium d'expression, la peinture tenait le rôle de représentation de la réalité. Mais la quasi-instantanéité de prise d'image que permet la photographie amena cette dernière à se tourner vers la capture du réel. Ce changement fit naître la possibilité d'utiliser la photographie comme moyen de témoigner de faits historiques et de faits sociaux. C'est à ce moment que nous pouvons commencer à parler de photoreportage, comme le prouve le projet du réformateur social Jacob Riis qui, en 1880, décide d'utiliser la photographie pour sensibiliser la population à la pauvreté des bas quartiers de New-York. La photographie, à l'inverse de la peinture, ne cherche pas à retranscrire une réalité mais est imprégnée de celle-ci et nous l'impose¹.

En nous l'imposant, ce médium bouleverse notre rapport au réel et nous oblige à être confrontés à des faits soit que nous ignorions soit que nous voulions ignorer. Comme le démontre Virginia Woolf dans son ouvrage *Trois guinées*, longue fiction épistolaire adressée à son avocat qui lui a demandé « *comment selon vous pouvons-nous empêcher la guerre ?* ». Elle répond à cette question en posant une vision ultra-féministe contre les valeurs sociales dominantes. Rédigé en 1938, l'auteur refuse le statut de spectateur impassible, que lui impose la société patriarcale, face à l'ampleur de la crise européenne qui amènera la seconde guerre mondiale. Au début du texte, Virginia Woolf explique l'importance qu'ont eue des photographies de la première guerre mondiale dans sa prise de conscience de la réalité de la guerre. L'ignorance qui est conduit par l'absence d'image de la réalité est ébranlée par l'arrivée de la photographie. Ayant des images, nous ne

¹ Virginia WOOLF, *Trois guinées*, trad. fr. Jean-Yves Cotté, Toulouse, France, Publie.net, 2014.

pouvons plus feindre la méconnaissance. En plus de cela, l'auteur intègre la dimension sensible que peut provoquer la vue d'une photographie. S'adressant au regard « *naturellement, les photographies ne peuvent être employées comme arguments adressés à la raison¹* ».

Ce qui nous intéresse dans le parallèle entre le médium photographique et ses pratiques est la dimension sociale de celui-ci, son dialogue avec le spectateur. Il nous permettrait de mieux connaître et appréhender le monde qui nous entoure. Celle-ci peut être utilisée comme un vecteur de changement de conscience. Sa capacité à rendre compte des réalités humaines engendre une interaction avec la conscience que nous avons des problèmes sociaux et leur représentation. Nous pouvons en déduire que les artistes usent de la création pour dévoiler leurs rapports au réel, leurs visions de la réalité, l'art est un moyen d'expression et de figuration de l'appréhension du monde qui nous entoure. Mais se pose alors la question du lien qu'entretient le regardeur avec l'œuvre. Si le regardeur est si dérangé à la vue d'une œuvre c'est que celle-ci touche directement sa raison et est vecteur de conscience. Les œuvres dont nous avons le plus de mal à supporter la vue sont peut-être celles qui touchent au plus près notre raison, puisqu'elles incarnent une réalité que nous nous cachons, à laquelle nous ne souhaitons pas être confronté.

b- Le rôle de la photographie : témoignage ?

« *Photographier, c'est conférer de l'importance.*² »

Etant un médium qui n'est pas dans la représentation mais la présentation de quelque chose, la photographie peut-être un point de départ pour aborder l'art de l'immonde. Pour mieux expliquer ce rapprochement mettons-le en parallèle à

¹ Virginia WOOLF, *ibid*, p.50

² Susan SONTAG, *Sur la photographie*, trad. fr. Philippe Blanchard, Paris, France, C. Bourgois, DL 2008. p. 49

celle de Susan Sontag, auteur qui s'est interrogée à de nombreuses reprises sur la photographie et son rôle.

Comme vu précédemment la photographie se distingue de la peinture et autres formes plastiques par son instantanéité. La peinture imite alors que la photographie fige le temps et devient une copie de la réalité. Le principe même de cette pratique exclut la possibilité de transformer le réel et ne peut que le montrer tel qu'il est. Certes le photographe peut user de la mise en scène et de la retouche - très présente de nos jours - mais en premier lieu ne peut pas complètement modifier ce qu'il photographie. La peinture reproduit le réel, or la photographie immortalise le réel. Ne nous méprenons pas la photographie, surtout lors des premières décennies, se devaient d'être des images idéalisées puis peu à peu s'éloigne des sujets lyriques pour se centrer sur l'ordinaire. Intérêt qui s'accroît avec la démocratisation de ce médium, il deviendra populaire et à l'usage de tous. Le photographe amateur l'utilisera pour immortaliser des moments de sa vie, ce qui est encore le cas aujourd'hui.

Le fait de photographier tel ou tel personne plutôt qu'une autre ou tel lieu au dépend d'un autre signifie l'envie de l'immortaliser. Nous décidons d'arrêter une image, de capturer un instant parce qu'il nous semble important. Et même si elle est faite inconsciemment l'action même donne une dimension de rareté à ce qui est photographié.

Dans son ouvrage *Sur la photographie*, Susan Sontag explicite précisément ce processus de « *conférer de l'importance* » à ce qui est photographié. Et elle l'assimile à l'usage le plus répandu qui est celui du photographe amateur. De par sa nature propre qui est de figer la réalité, la photographie devient le témoin d'un lieu, d'une époque, d'un événement. C'est la trace d'un acte révolu que par conséquent nous conservons. L'auteur prend pour exemple autant les images d'archives que les photographies de famille. Elle va jusqu'à démontrer qu'aujourd'hui nous photographions principalement dans le but de témoigner de nos actions plus que d'immortaliser celles-ci. Reprenons un exemple de l'auteur celui des photographies de voyage. Si nous faisons autant de photographies lors de nos voyages ce n'est pas pour immortaliser celui-ci ou le

monument que nous venons de visiter ou la glace que nous venons de manger, mais bien pour pouvoir témoigner de notre passage à cet endroit. Cela devient un moyen d'apporter une preuve véridique de nos actions et lieux que nous avons vu.

C'est en ces termes que Susan Sontag tente de définir la pratique photographique moderne. En plus de parler du photographe amateur, elle se penche sur des photographes professionnels tels que Diane Arbus et Nathanael West dont l'œuvre peut être envisagée comme témoin d'une époque et d'une condition sociale. L'œuvre de Diane Arbus ne fait pas qu'« illustrer », elle témoigne des conditions sociales des modèles.

Susan Sontag et Roland Barthes¹ ne citent que des photographes pratiquant la photographie sociale ou le photoreportage pour définir cette pratique artistique et son rôle. Mais quand est-il de la photographie artistique ? Pouvons-nous, aujourd'hui, penser la photographie qu'en termes de témoignage ?

¹ Susan Sontag a une pensée intellectuelle très proche de celle de Roland Barthes. Ce dernier a effectivement la même approche de la photographie dans son ouvrage « *La chambre claire* ».

III – Esthétique et éthique

a- Un entre-deux

L'angle d'analyse choisi pour l'étude de l'art de l'immonde amène indirectement une réflexion sur la distinction entre le **beau** et le **laid**. Qu'est-ce que le beau ? Qu'est-ce que le laid ? Une définition précise de ces deux termes dominait le monde de l'art il y a encore quelques siècles. Mais peu à peu les créations artistiques ont brouillés les frontières laissant un flou envahir la subjectivité de spectateur.

Ces deux notions antonymes permettent de catégoriser les œuvres d'arts et de jauger l'intérêt qu'elles sont susceptibles d'émaner des spectateurs. A la fois opposées, c'est deux notions se complètent et se confondent de plus en plus dans les créations actuelles. L'une thèse, l'autre antithèse, elles donnent naissance à la synthèse : l'œuvre d'art. La frontière peut se définir par l'idée d'esthétisme. En effet, le concept de beau naît d'une satisfaction du regard et de l'intellect, d'une harmonie entre les composants d'une œuvre : les couleurs et les formes. Ce qui est beau est agréable. Ce qui est beau provoque un plaisir chez le spectateur. Une création est déterminée par sa valeur esthétique. Celle-ci est jugée *belle* et *réussie* si elle suscite un plaisir esthétique et répond aux codes académiques.

Pour caractériser le laid, il suffit de prendre le strict opposé de la définition de beau. Le laid est par déduction désagréable ou insignifiant à un quelconque plaisir de l'art. Le laid heurte le sens esthétique d'une œuvre et de sa réception. Il est contraire aux bienséances et contribue à une insatisfaction du regard et de l'intellect.

Cela pourrait être une nouvelle facette à ce conflit intemporel, la notion de l'immonde. La limite entre le beau et le laid, est de moins en moins évidente dans les créations contemporaines mais celle entre le laid et l'immonde est d'autant plus instable. Si des œuvres sont considérées comme subversives, c'est qu'elles

offrent un sens à l'immonde. Celui-ci se détache du laid par l'aspect immoral qu'il engendre. Il n'est plus question de beau ou de laid mais de moralité.

b- Mimesis comme danger social

Nous pouvons distinguer deux types de réactions morales face à l'œuvre dite subversive ou transgressive :

- L'indignation face à l'outrage commis
- Admiration hébétée attribuant une mission salvatrice de l'objet d'art

Cela amène un questionnement sur la mesure morale et les préjugés face à l'objet d'art. Il y a une transformation du jugement de goût puisqu'il devient un jugement moral ou juridique et non esthétique ou artistique. De plus l'interdiction de représenter la laideur entraînerait un art purement moral et moralisateur donc sans intérêt pour l'expérience esthétique.

Ce que la morale reproche à l'art subversif ou transgressif est sa collaboration active à promouvoir notre société comme libertaire et permissive. L'art élargie les limites de chaque œuvre dans l'inadmissible de la représentation. Paul Ardenne parle de « *déclassement de la morale* » pour désigner le fait que la morale assujettirait l'œuvre à la norme imposée par la loi. Cette tendance part du principe que l'art peut dépraver l'individu sauf dans le cas de l'éloge de la beauté, salvatrice de l'homme. L'art serait dangereux si on ne lui impose pas des limites tel que la laideur, le dégoût ou l'abject. Donc par un conflit évident entre esthétique et éthique, l'art se voit interdire des domaines de représentation et par conséquent connaîtrait un irréprésentable. Mais quels sont véritablement ses interdits ou ses domaines réservés à l'art ? Si le dégoût est l'interdit absolu¹, le

¹ Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, trad. fr. Alain Renaut, Paris, France, Flammarion, DL 2008.

dégoût physique provoqué par une œuvre est-il nécessairement dissocié du sentiment esthétique ?

L'expérience esthétique fonctionne-t-elle que par l'intention première de l'artiste ? Françoise Armengaud affirme que l'art de l'abject est par essence un stimulus pour le spectateur à s'interroger sur le pourquoi de son dégoût face à telle œuvre. Ce qui sous-entend qu'il y a un lien entre conscience éthique et expérience esthétique.

De plus l'œuvre picturale se retrouve confrontée à son but premier qui est la nécessité de représentation du réel. Si l'œuvre est le miroir de la réalité, alors celle-ci ne peut se contenter de la face idéale du monde et de l'être humain. Si nous prenons Adorno au mot (dans théorie esthétique), l'art ne serait que le reflet du réel. Or « *Si l'art explore tous les rapports possible à l'être, il est normal qu'il passe par le « dégoûtant », le « repoussant », sans que ce soit régressif* » - Sibony Daniel¹.

A travers son ouvrage « *Goût et dégoût : l'art peut-il tout montrer ?²* », Carole Talon-Hugo définit les différents reproches fait à l'art de l'abject qui sont en premier lieu la peur de faire ressusciter chez le spectateur le mal ou l'horreur existant ou refoulé. Mais c'est surtout la crainte des effets et de conséquences que peut avoir ce type d'art sur le regardant. La médiatisation de l'art de l'abject dû à son omniprésence en art contemporain permettrait une distanciation de son horreur. Cela lui conférant le statut d'une esthétique nouvelle, or ce principe engendrerait une banalisation de ce pourquoi c'est une œuvre de l'abject. C'est en partie cette banalisation qui est crainte puisqu'elle déculpabiliserait le spectateur de reproduire, par mimétisme, l'horreur de l'œuvre dans la vie quotidienne. L'approche morale posée sur ce type de création va dans ce sens.

¹ Daniel SIBONY, *Violence: traversées*, Paris, France, Seuil, 1998.

² Carole TALON-HUGON, *Goût et dégoût: l'art peut-il tout montrer ?*, Nîmes, France, J. Chambon, 2003.

Cela amène un questionnement sur la mesure morale et les préjugés face à l'objet d'art. Il y a une transformation du jugement de goût puisqu'il devient un jugement moral ou juridique et non esthétique ou artistique. Comme l'affirme Aurel Kolnai¹, la fonction éthique du dégoût nous permet de discerner ce qui est immoral, nous indiquant la voie du jugement moral par conséquent nous éloignant aussi du jugement esthétique. De plus l'interdiction de représenter la laideur entrainerait un art purement moral et moralisateur donc sans intérêt pour l'expérience esthétique.

Ce que la morale reproche à l'art transgressif est sa collaboration active à promouvoir notre société comme libertaire et permissive. L'art élargie les limites de chaque œuvre dans l'inadmissible de la représentation. Paul Ardenne² parle de « déclasserment de la morale » pour désigner le fait que la morale assujettirait l'œuvre à la norme imposée par la loi. Cette tendance part du principe que l'art peut dépraver l'individu sauf dans le cas de l'éloge de la beauté, salvatrice de l'homme. L'art serait dangereux si on ne lui impose pas des limites tel que la laideur, le dégoût ou l'abject. Donc par un conflit évident entre esthétique et éthique, l'art se voit interdire des domaines de représentation et par conséquent connaîtrait un irréprésentable. Mais quels sont véritablement ses interdits ou ses domaines réservés à l'art ? Si le dégoût est l'interdit absolu, le dégoût physique provoqué par une œuvre est-il nécessairement dissocié du sentiment esthétique ?

Toutes ces inquiétudes amènent le problème de la sur-moralisation de l'art. Nous partons du principe que la dimension provoquante de l'œuvre, volonté même de l'artiste, serait présente pour faire passer un message moral, un sous-entendu. Par conséquent l'art transgressif ou l'art de l'immonde serait de l'ordre d'un « art du doute éthique ».

¹ Aurel KOLNAI, *Le dégoût*, Paris, France, Agalma, DL 1997.

² Paul ARDENNE, *Extrême: esthétiques de la limite dépassée*, Paris, France, Flammarion, impr. 2006.

c- Etude de cas

« *Le baptême artistique de l'objet¹ fait basculer l'esthétique dans l'éthique, l'art devient un simple geste moral accompli sous la seule responsabilité du décideur ; scandale qui allait ouvrir au XXème siècle des regards neufs sur le monde s'accomplit, l'art retrouve le sens de la nature moderne, industrielle et urbaine.² »*

L'art est envahi par des œuvres dites choquantes et le marché d'artistes faisant du « subversif » leur fonds de commerce. Cela serait dû à une demande du public de sensation forte que l'artiste comblerait avec une surenchère d'œuvre à scandale. Une autre explication, qui rejoint celle de Carole Talon-Hugon, serait que la société s'extrémise et que l'art, étant le reflet de la société, suit le mouvement.

L'erreur que nous pourrions commettre est de penser ainsi l'intégralité des scandales qui rythment l'histoire de l'art. Or la provocation devient volontaire avec l'apparition de l'état d'esprit Dada, avant cela elle n'est nullement réfléchie. Cette provocation réfléchie est pensée dans le but de contester les valeurs classiques et nationalistes qui se sont immiscées après la Première Guerre Mondiale, d'où le choix de Dada comme point de transition. Et absolument pas dans un but de vente, de côte ou encore de marketing comme on peut le voir aujourd'hui avec des artistes tel que Damien Hirst ou encore Paul McCarthy. Selon Pierre Cabanne le scandale relève de l'inattendu et de l'accidentel, il naît du refus du « *devoir de changement* ³ ». Donc aujourd'hui nous sommes plus dans un art d'éthique qu'un art esthétique.

Pour illustrer le propos prenons pour exemple un mouvement artistique court et très radical du XXème siècle, les Actionnistes Viennois. Ayant pour principaux représentants Günter Brus, Otto Muehl et Hermann Nitsch, ce mouvement peut être vu comme une volonté indépendante de développer un art de la performance avec une implication totale du corps humain, à l'instar de Fluxus. Dans les années

¹ Pierre Cabanne fait référence au ready-made de Duchamp.

² Pierre CABANNE, *Le scandale dans l'art*, Paris, France, Éd. de la Différence, impr. 2007, p. 126.

³ Expression de Marcel Duchamp

1960, de nombreux artistes ont commencé à envisager le corps comme moyen d'expression et de transformer la société. Les actionnistes viennois font partie de ceux qui ont attaqué les tabous de front tel que la sexualité, la religion. A travers des performances et des représentations choquantes, ils mettaient leurs propres corps à l'épreuve et ceux des spectateurs également qui n'en sortaient pas indemnes, de façon à dépasser ces limites que l'on acceptait tacitement de ne pas franchir. La majeure partie de leurs performances prenaient des airs de procession religieuse ou de rites traditionnels où ils prenaient le rôle d'artiste « chaman » ou de « rédempteur » de la société.

En 1957 Herman Nitsch théorise le *Théâtre des Orgies et Mystères*, performance qui sollicite l'intégralité des sens et du corps, qui sera la pierre angulaire du travail des actionnistes viennois. Lors de ces actions qui ont toutes une valeur de répétition pour le projet final qui a lieu en 1998 dans la propriété de l'artiste à Prinzenhof en Autriche, Herman Nitsch se met en scène suspendu à un mur, habillé tout de blanc, les bras en croix à l'image du Christ. Une carcasse de bœuf est éventrée et l'artiste se laisse recouvrir le corps, par les participants au rôle de disciples, des viscères et du sang de l'animal. Le tout accompagné d'un orchestre ajoutant à la dimension sacrificielle de l'acte. Que ce soit la « *Première action* » en 1962 ou « *80è action : Orgies - Mysteries Theatre* » en 1984, les performances suivent le même rituel à quelques nuances près. Ces actes avaient pour objectifs de « libérer » les émotions, une expérience sensorielle qui explore au plus profond le blasphème et la profanation pour libérer le corps du carcan religieux et traditionnel. Elles deviennent des hymnes à la vie et à l'extase.

Une quarantaine d'actions se succéderont jusqu'en 1968, où cette année-là l'action 33 marquera un tournant dans les pratiques des actionnistes viennois. Günter Brus était invité avec d'autres actionnistes par l'association des étudiants de l'université de Vienne pour participer à un débat politique sur la place et la fonction de l'art dans la société capitaliste. A cette occasion Günter Brus s'est déshabillé, ne gardant que ses chaussettes, est monté sur l'estrade, et se sont



Hermann Nitsch, 80è action : *Orgies - Mysteries Theatre* , 1984, Château de Prinzenndorf, Autriche

enchaînés des actes d'automatisation, sadomasochiste et à caractères sexuels. Il s'est tailladé la poitrine et les cuisses avec une lame de rasoir, a uriné dans un verre et a bu son urine. Il a déféqué et s'est recouvert le corps d'excréments. Puis s'est allongé sur l'estrade en se masturbant et en chantant l'hymne national autrichien. Cette performance lui a valu d'être accusé d'outrage aux symboles de l'Etat. Il dû se réfugier à Berlin-Est pour échapper à une condamnation de six mois de prison, il fut amnistié en 1976.

Au travers de ces multiples performances provocatrices et jugées immorales, les actionnistes déplacent l'art dans un champ qui est de l'ordre de l'éthique plus que du plastique. Il n'y a que très peu de recherche esthétique dans l'élaboration de leurs performances mais une volonté de revendication et de contestation. L'art n'est plus décors, divertissement ou objet de réflexion purement intellectuel comme pouvait l'être les œuvres de Duchamp ou l'art conceptuel mais un objet de controverse pour réveiller les consciences par la destruction. Leurs actions peuvent être vues comme de simples provocations sans sens pourtant elles sont le symbole que l'éthique occupe une place importante dans la création artistique et dans la réception de l'œuvre et son appréhension.

La différence entre les actionnistes viennois et les manifestations et *happenings* qui ont vu le jour au Etats-Unis à la même période, est la violence sans limites et le réel passage à l'acte des théories. La plus significative fut la tentative de fonder une institution, une « Commune » où la pratique de la sexualité libre fut le mot d'ordre. Le fondateur Otto Muelh y a prôné l'expression libre de l'acte et de la pensée que ce soit le viol ou le meurtre. Il s'est exprimé ainsi pour expliquer les valeurs de cette institution : « *Le coït, la torture et l'anéantissement de l'homme et de sont le seul drame qui vaille d'être vu... Le meurtre fait partie intégrante de la sexualité. Les animaux domestiques serviront de succédanés. J'ai l'intention de commettre un meurtre parfait sur une chèvre, qui servira de substitut pour une femme [...] ¹* ». Cet appel à la violence est très

¹ Jean CLAIR, *De immundo: apophatisme et apocatastase dans l'art d'aujourd'hui*, Paris, France, Galilée, 2004, p. 71.

différent de ceux prononcés par les Surréalistes en 1920 ou que les situationnistes des années 1960. Comme dit précédemment, la grande différence est le passage à l'acte des autrichiens, à l'inverse de Georges Bataille qui n'a fait qu'imaginer les cérémonies violentes à partir desquelles il souhaitait fonder le Collège de sociologie.

Par ces exemples, nous pouvons voir que l'éthique prend une place différente dans l'art après cette période, elle ne dépend plus que de la pensée, du concept ou de la réflexion mais de l'acte lui-même. Le passage à l'acte est comme une surenchère de la violence et de l'abject en art, il faut faire plus, il faut surpasser le précédent. En allant jusqu'à de tels extrêmes, les artistes ne révèlent-ils pas plus la dimension ridicule de leurs actes que la dénonciation ?

CHAPITRE II

I- L'anatomie de l'immonde

a- Limites ou interdits

Alors que nous pourrions penser que le domaine de la transgression a été largement exploré et utilisé en art dont l'actionnisme viennois serait le point culminant, nous entendons encore parler de scandale. En effet de nombreuses œuvres continuent d'être qualifiées de transgressives ou d'immorales comme par exemple le récent plug anal de Paul McCarthy sur la place Vendôme en 2014, et « *Dirty Corner* » ou « *Vagin de la Reine* » d'Anish Kapoor dans les jardins de Versailles en 2015.

Nous pouvons nous interroger sur l'idée de limite du représentable en art et surtout si celle-ci possède encore une légitimité en art contemporain. Comme vu précédemment, est-il encore pertinent de parler de transgression en art, sachant que la provocation est le fer de lance de nombreux artistes d'art contemporain ?

Pour mieux cerner l'idée de limite du représentable, il est nécessaire de revenir sur trois notions qui ont été à tour de rôle définies comme limite du représentable ou comme interdit.

Il y a d'abord eu la laideur avec Platon, même si directement cette notion est absente des écrits du philosophe elle n'en reste pas moins présente. Murielle Gagnebin relève très justement que l'Idée de Laideur n'existe pas chez Platon à l'instar de l'Idée de Beau, simplement parce qu'il est inconcevable que l'Homme

s'entoure ou ne produise des objets de laideur. Le regard étant le lien entre le monde tangible et l'âme, l'Homme ne peut pas constituer son environnement de n'importe quelle manière au risque d'entacher son âme. Selon Platon, le corps est le reflet de l'âme par conséquent l'Homme doit être vigilant à ce qui enrichi son âme (par le regard), donc tout ce qui est de l'ordre de laideur ne peut avoir de considération et de place dans le monde des Idées.

C'est au XVIIIème siècle que l'on octroi une nouvelle limite au représentable et spécifiquement pour la représentation artistique, celle du dégoût initiée par Kant. Selon le philosophe le dégoût est la limite à ne pas dépasser pour que l'expérience esthétique puisse être possible, or celle-ci n'est possible que par la satisfaction du regard donc si le regard est violenté cela ne peut-être de l'art.

Après que la laideur soit remplacée par le dégoût c'est au tour du dégoût d'être remis en question par une troisième limite celle de l'abject. C'est une notion très présente dans l'appréhension de l'art contemporain, qui définit les œuvres ne respectant pas l'interdit du dégoût et de la satisfaction du regard par conséquent retireraient l'œuvre de toutes formes de contemplation possible. L'abject désigne aussi et surtout ces artistes qui sont en permanences dans la surenchère de provocation et de scandale. Donc qu'en est-il de ces artistes qui n'usent pas de la transgression comme moyen marketing mais dont leurs œuvres continuent de sortir du champ du représentable, restent encore interdites ?

Aujourd'hui si l'abject est une modalité expressive de l'art et que le dégoût est la règle régissant la création artistique alors le goût pour le dégoût va à l'encontre d'une esthétique du beau. Pourtant un paradoxe est inévitable, Guy Scarpetta le soulève dans un article pour la revue *Traverses*. « *Le dégoût est précisément ce qui doit être évité pour que l'effet esthétique puisse se produire* », or il affirme également que « *l'art, c'est justement ce qui par, une sorte d'incapacité assumée et traitée comme telle, ne parvient jamais à susciter le dégoût*¹ ».

¹ Guy SCARPETTA, « Variations », *Traverses*, « le dégoût », n°37, avril 1986.

L'art contemporain est celui qui n'intègre plus la notion de limite en son sein, donc ne serait plus de nature transgressif, nous pourrions alors parler d'art de l'immonde. Les catégories de perceptions traditionnelles n'étant plus pertinentes dans l'analyse d'une œuvre et dans la mise en place de l'expérience esthétique, ni la laideur, ni le dégoût, ni l'abject ne peuvent être utilisés comme critère de limite d'une œuvre. Il semble inapproprié de parler encore de limite aujourd'hui pour définir la création artistique et la réception d'œuvre, mais plus juste de parler d'interdit. Pour reprendre les propos de Scarpetta nous pouvons en déduire qu'appartenant à une sphère autonome l'art lui-même n'a pas d'interdit. En tant qu'objet indépendant et autonome, l'art est contrôlé par des interdits qui viennent de l'extérieur. Des interdits appliqués à l'art, que l'objet d'art ne peut atteindre ou à l'inverse des éléments qui ne peuvent intégrer le champ de la représentation, qui sont interdits « d'entrer ». Quels sont-ils ?

b- Dépendance et indépendance de l'objet d'art

L'immonde tiendrait le rôle de nouvel interdit du champ du représentable, de retirer l'œuvre d'une quelconque contemplation parce qu'il ne respecte pas l'interdit du dégoût et la satisfaction du regard. Par les thèmes abordés, l'art de l'immonde fait naître un sentiment de dégoût. Les représentations corporelles sont très fréquentes notamment pour représenter une vision désespérée de la condition humaine, ce sont des mises en scène ou des allégories de l'homme délaissé par la théorie du surhomme et du post-humanisme, face à cela le corps doit renaître en passant par sa nature première, une nature animale sans artifice ou superficialité. Cette forme d'esthétique peut faire référence à la notion de *moins-être* exposée par François Dagognet dans son ouvrage « *Des détritius, des déchets, de l'abject. Une philosophie écologique*¹ ». Le « danger qu'ils font encourir à autrui, à nous-même par la possibilité d'une contamination lié à la probabilité incertaine d'un

¹ François DAGOGNET, *Des détritius, des déchets, de l'abject. Une philosophie écologique*, France, Broché, coll. Les empêcheurs de tourner en rond, 1997.

contact avec leur déliquescence dû à la décomposition qui les animent, signe même de leur essence parfois malodorante et visqueuse. ».

En faisant de ce sujet l'un des thèmes principal de leurs œuvres, les artistes de l'immonde assument la possibilité de répugnance et de répulsion du regardeur. Le dégoût peut même être envisagé comme une priorité dans leurs processus de création, à l'image des artistes de l'abject. Etant une agression pour le regard, l'immonde peut se résumer par un désir de fuite. Pourquoi s'obstiner à vouloir faire fuir le spectateur ? Est-ce que l'expérience esthétique se trouve transformée dans sa nature propre (au sens de la pensée kantienne de la satisfaction du regard), dénaturée pour l'œuvre de l'immonde ?

La répulsion provoquée par l'art de l'immonde n'est utile à l'expérience esthétique qu'uniquement grâce à son lien avec la fascination du spectateur, qui est souvent perçue comme morbide ou malsaine. Malgré la répulsion le regardeur ne détourne pas le regard, là est toute la perversité de ce type d'art que ce soit de l'abject ou de l'immonde. Le point commun entre ces deux catégories esthétiques est précisément la fascination qu'elles engendrent chez le regardeur. Murielle Gagnebin parle d' « *une violente anxiété, ainsi qu'une vive fascination qu'il stimule parallèlement en l'homme.*¹ ». C'est peut-être cette dualité qui est source de tant de questionnement et de réflexions sur ces esthétiques. Elles ne sont pas universelles dans leur réception, voir imprévisibles, elles jonglent avec une multitude de sentiments à l'inverse du beau et de la perfection qui sont pratiquement unanimes.

Pour continuer cette réflexion, il faut regarder du côté de la notion de laideur et de dégoût dans l'histoire de l'art. Le Baroque est point culminant de la gestion de la symbolique du dégoût. Cette symbolique se résumerait à la représentation des passions comme enlaidissement du sujet, par conséquent le dégoût devient automatiquement un interdit puisqu'à l'époque la règle d'or est la

¹ Murielle GAGNEBIN, *Fascination de la laideur: la main et le temps*, Lausanne, Suisse, l'Âge d'homme, 1978.

beauté. C'est en cela que « *seul un certain genre de laideur ne peut être représenté d'après nature sans ruiner toute satisfaction esthétique, donc la beauté artistique : la laideur qui provoque le dégoût.*¹ ». Le dégoût est la limite absolue du champ du représentable.

La laideur n'est pas autonome, à contrario de la beauté, puisqu'elle a besoin du beau pour exister. Le dégoût est acceptable dans le domaine de la création si et seulement s'il dépend d'autres éléments de la réception. Celui-ci doit être un composant de sentiment plus complexe, par exemple l'horreur qui est composée de peur et de dégoût, la répulsion mélange de colère et de dégoût. C'est par cette dépendance et cette nécessité de mélange que la laideur en devient plus complexe que la beauté, ces contraintes l'obligent à être multiple et lui offre la possibilité de se transformer en beau alors que l'inverse n'est pas possible.

L'interdiction de représentation de la laideur entraînerait un art purement moral et moralisateur, par conséquent sans grand intérêt pour l'expérience esthétique. Faut-il admettre la présence de la laideur pour que l'expérience esthétique soit possible et puisse satisfaire le regard ?

Pour prétendre à une légitimité de l'immonde comme catégorie esthétique, il faut analyser les liens qu'il entretient avec le laid, le beau et le sublime. Comme évoqué précédemment si nous partons du principe que l'art est une représentation de la condition humaine comme l'explique Sibony Daniel ou Adorno, il faut accepter la présence de laideur, de dégoût ou d'immonde. L'Homme n'étant pas un être parfait, l'art doit aussi intégrer ses défauts.

La laideur possède de nombreuses sous-catégorie telle que le dégénéré, le morbide, le répugnants, etc. Si nous admettons que l'immonde fait partie d'une de ces sous-catégories nous lui reconnaissons une légitimité en tant que catégorie esthétique. Donc nous le soumettons au concept de la laideur, or cela limite son autonomie comme catégorie. L'immonde étant si peu définit, sûrement à cause de

¹ Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, trad. fr. Alain RENAUT, Paris, France, Flammarion, DL 2008, p. 298.

sa complexité et de sa dimension versatile, en cela nous ne pouvons l'enfermer et la limiter. Cette idée de catégorisation fait directement écho à la réflexion de Karl Rosenkranz dans son ouvrage *Esthétique du laid*. Cependant le but de la présente réflexion est d'apporter un début de définition de l'immonde et non de la catégoriser de manière esthétique.

Le beau peut se mesurer à lui-même contrairement à la laideur qui ne possède pas sa propre mesure mais ne peut se mesurer seulement au beau. Ainsi cela fait du beau l'étalon du laid et sa limite. Selon la pensée platonicienne, le beau appartient au monde des Idées et donne un sentiment de liberté et de satisfaction au regardeur qui est face à un bel objet, grâce à sa perfection. Or le laid n'est référé qu'à la matière de l'œuvre, au dépend du sujet qui est largement oublié, supprimant ainsi l'impression de liberté puisque le regard se focalise uniquement sur la forme.

C'est au XVIIIème siècle avec la théorisation du sublime qu'apparaît la dépendance entre la laideur et la beauté, le laid est un adjuvant du sublime. Ce n'est pas pour autant que cette participation autorise l'émancipation du dégoût. A l'image du sublime, les représentations de l'art de l'immonde sont des mélanges de beauté et de laideur, du pur et de l'impur du sujet choisi embelli par une belle représentation plastique.

c- La honte, un nouveau sentiment esthétique

Pour cette dernière sous partie, revenons sur un principe élémentaire qui est que l'œuvre ne peut exister sans quelqu'un pour la regarder, c'est précisément le regard du spectateur qui l'a fait vivre. Penchons-nous brièvement sur cette relation œuvre/regardeur. Murielle Gagnebin explore ce lien dans son article « *L'œuvre,*

maître du spectateur : sombre équivoque » dans un ouvrage qu'elle a récemment dirigé en 2006 « *Les images honteuses*¹ ».

Le spectateur, ou regardeur, absorbe l'œuvre quand et uniquement quand celui-ci s'adonne à l'expérience esthétique. L'œuvre, par son aura, a la capacité de modifier l'identité du contemplateur et même de l'accroître. Aujourd'hui si le regardeur accepte de se laisser envahir par ce qu'il voit, il peut faire la connaissance de l'expérience esthétique. C'est à cette seule condition que cette dernière est possible et non plus grâce à la perfection. L'œuvre possédant un sujet qui se signifie met le spectateur dans de bonnes conditions pour réceptionner l'œuvre. Pour reprendre un terme utilisé par les esthéticiens français d'après un usage italien, l'œuvre met le regardeur en position de *fruitier*. L'emploi d'une métaphore de la gourmandise permet de montrer que le contemplateur peut se délecter de ce qu'il voit. L'œuvre le nourrit.

En affirmant cela, nous acceptons l'idée que le regardeur réceptionne tout ce qui est diffusé par l'œuvre, qu'il n'y a pas de filtre possible pour le *protéger* de quelconques images dites négatives. Lors de l'expérience esthétique, le contemplateur est vierge de tous préjugés et jugements quel qu'ils soient. Pour parler d'une possible expérience esthétique aujourd'hui, il n'est plus question de catégorie ou de limite du représentable mais bien une absence complète d'apriori et d'interdit de réception. Maintenant elle « *consiste à jouir de ce que l'on voit, c'est-à-dire à ne pouvoir renoncer à l'insupportable.*² ». Il ne faut pas avoir honte de ce que l'on voit.

Il ne faut pas non plus avoir peur de l'inconnaissable qui est de l'ordre de la pulsion malgré l'appartenance de l'art aux dogmes, au monde des règles et des modèles académiques. Ce dernier étant le pilier de l'art, quand est-il de l'art actuel (depuis les années 1960) qui use de la violence, de la souillure et pousse l'extrême

¹ Murielle GAGNEBIN et Julien MILLY (dir.), *Les images honteuses*, Seyssel, France, Champ Vallon, 2006.

² Corinne RONDEAU (aut.), *Les images honteuses*, « *Cinq remarques sur l'espace et le corps dans « Salo ou les 120 jours de Sodome » de Pier Paolo Pasolini* », Seyssel, France, Champ Vallon, 2006, p. 99.

de la représentation ? Cet art qui sort volontiers de la limite possible pour que l'expérience esthétique ait lieu.

Pour certains artistes c'est un retour à l'élémentaire par l'usage de la déjection (David Nebreda), de l'image du cadavre (Andres Serrano avec sa série de photographie *The Morgue*), ou à la nature primaire de l'Homme par la sexualité (Antoine d'Agata), l'utilisation de la viande (Jana Sterbak avec sa célèbre robe *Vanitas : robe de chair pour albinos anorexique*). Ils dépendent du *spectre de la sublimation*¹, c'est-à-dire que pour créer leurs œuvres, ils partent de la distance entre les deux idées de la sublimation pour dépasser ses frontières. Il faut réussir à comprendre les attirances des artistes pour la détérioration du corps, pour la laideur, la déchéance et le scandaleux, pour saisir la fascination étrange du spectateur pour ces œuvres. Pour Paul Ardenne la transgression est le fondement de la *modernité* occidentale, elle serait animée par une rage ostentatoire lié à toute forme de représentation.

¹ Murielle GAGNEBIN et Julien MILLY (dir.), *ibid.*



Jana Sterbak, *Vanitas : robe de chair pour albinos anorexique*, 1987, musée national d'Art moderne, Centre Georges-Pompidou, Paris .

« *L'art, dit-on communément, permet de regarder en face ce qui, au quotidien, sidère : le soleil, la mort ; mais la honte, tout à la fois intolérante et pétrifiante, l'art permet-il également de la regarder, puisque désormais, voir, c'est vivre ?¹ »*

Pour parler de tous ces changements de limites esthétiques au fil des siècles, Murielle Gagnebin fait appel à une notion de Freud, celle du « Ca », du « Moi » et du « Surmoi ». Prenant en otage l'Homme au tant par les représentations que par une censure morale, l'Homme est au cœur de ces échanges et ces interrogations esthétiques. « *On est donc passé de la faute à la honte, de l'invocation du Surmoi interdicteur à l'évocation d'une problématique d'avantage liée à l'Idéal du Moi.² »*

La discipline qui engendre une incrimination de ces pratiques artistiques est l'éthique. A partir de quand esthétique et éthique ne sont plus discernable dans la qualification d'une œuvre d'art ? Ce dualisme entraîne également le questionnement de l'irreprésentable. Murielle Gagnebin et de nombreux auteurs comme Carole talon-Hugon s'accordent à dire que des domaines sont *réservés* ou *interdits* à l'art, au champ du représentable. Cependant, une fois que ces réserves et interdits ne semblent plus être respectés l'œuvre atteint le champ de l'irreprésentable. Nous pouvons alors parler d'art de l'immonde.

¹ Murielle GAGNEBIN et Julien MILLY (dir.), *op. cit.* p.7

² Murielle GAGNEBIN et Julien MILLY (dir.), *op. cit.*, p.8

II- L'immonde, une histoire du sacré

a- Profanation de l'objet d'art

« *L'immonde, c'est ce qui n'est pas propre – 'mundus' – selon la loi religieuse. « Mundus mundus est ». Le monde est propre. L'immonde, c'est ce qui est sale, impur. L'esprit immonde, c'est le démon.*¹ »

Dans son ouvrage « *De Immundo* », Jean Clair fait un parallèle entre l'objet d'art et la notion de sacré pour tenter de définir un éventuel art de l'immonde. C'est au travers de la théorie de l'ambivalence du terme sacré, « un sacré « faste » et un sacré « néfaste » », que l'auteur démontre la complexité du jugement de limite face à l'objet d'art. Cette théorie connaît une grande influence lors des deux premières décennies du XXème siècle avec une vague de littérature qui ramène le sacré au sentiment de dégoût et d'horreur. Notamment avec « *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice* » d'Henri Hubert et Marcel Mauss, et « *Formes élémentaires de la vie religieuse* » du Durkheim publié en 1912 et la même année Freud écrit « *Totem et tabou* » ou encore « *Sacré* » de Rudolf Otto. Le psychologue et philosophe Wilhelm Wundt a employé le terme *d'horreur sacré* pour parler de tabou et désigner ce mélange de vénération et d'horreur pour l'objet du sacré, amenant l'idée que le sacré se confond avec l'impur donc que l'idéal de beauté peut se fondre avec la négativité.

La dimension de sacré trouve ses sources autant dans des ouvrages théologiques que sociologiques et psychologiques. Il semble nécessaire d'avoir une approche transversale des disciplines pour parfaitement cerner ce que nous pourrions entendre par l'art de l'immonde.

¹ Jean CLAIR, *De immundo: apophatisme et apocatastase dans l'art d'aujourd'hui*, Paris, France, Galilée, 2004, p.52.

Pour mieux comprendre la notion de sacré penchons-nous sur l'idée de profanation à travers la séparation entre le divin et l'humain. Dans son ouvrage « *Profanations* » publié en 2005, Giorgio Agamben explique que le dispositif qui règle la séparation de ces deux sphères est le sacrifice puisqu'il marque le passage du profane au sacré, de la sphère de l'homme à la sphère des dieux et vice versa. Le sacrifice est l'acte d'offrir un cadeau aux dieux par conséquent la victime passe par le rituel pour être élevée au rang de sacré afin d'atteindre les dieux. Lors du sacrifice les parties de la victime réservées aux dieux sont les viscères comme le foie, le cœur et les poumons ; le reste peut être consommé par l'homme.

Mais nous employons plus couramment le terme de profanation pour désigner le passage du divin à l'humain où l'acte de profanation attaque la dimension sacré de l'objet. L'une des formes de profanation la plus simple se fait par le contact, *contagione*, qui met en œuvre ce passage entre la sphère du divin et la sphère humaine. Dans l'exemple du sacrifice, il suffit de toucher les chairs de l'animal sacrifié pour qu'elles deviennent profanes et puissent être mangées. « *Il est donc une contagion profane, un toucher qui désenchante et restitue à l'usage ce que le sacré avait séparé et comme pétrifié.*¹ ». Par le contact physique nous contaminons l'objet du sacré, nous contaminons l'œuvre d'art. Si nous employons ce schéma pour qualifier notre rapport aux œuvres de l'horreur, les sphères sont-elles déplacées ? La sphère du divin remplacée par celle de l'homme, et celle de l'homme par celle de l'œuvre d'art. Donc nous craignons le contact avec les œuvres de l'horreur puisqu'elles nous ramèneraient au statut d'objet profane. Ou plus simplement, ces œuvres par essence ne rentrent pas dans le processus de sacralisation de l'objet d'art en intégrant au premier plan les viscères, les déjections, les éléments de la bestialité humaine. Puisque ce sont des œuvres nous rappelant que nous n'avons rien de sacré et d'infini, elles nous renvoient à notre dimension humaine, c'est-à-dire profane.

¹ Giorgio AGAMBEN, *Profanations*, trad. fr. Martin RUEFF, Paris, France, Éditions Payot & Rivages, DL 2005, p.93

b- La transgression comme critère esthétique

Une autre notion connexe à celle du sacré est celle de transgression. Le sacré suppose la transgression et la transgression suppose une croyance en une transcendance. A travers Maurice Blanchot ou encore Pierre Klossowski, nous voyons apparaître l'abolition de la séparation entre la sacré et le sacrilège pour être réunies en une même pulsion celle de la transgression. Tout devient de l'ordre de possible.

« Demander à la violence d'un langage provocateur les ressources et les puissances d'angoisse capables de faire taire en nous ce qui parle vainement : n'est-ce pas le sacrilège qui toujours atteste du sacré ? [...] Si la transgression exige le sacré, le sacré exige le sacrilège [...]. Où est le sacré, où est le sacrilège, s'ils sont non seulement indissociables, mais indifférents jusque dans l'intensité de leur différence. ¹ »

Or aujourd'hui, en art contemporain il ne semble régner qu'une seule loi celle du plus fort. C'est-à-dire celui qui arrivera à dépasser l'autre, à faire mieux, à faire plus cher, à être le plus provocateur et scandaleux, etc. Il y a une différence face au sacré et au sacrilège qui annule le sentiment de transgression. Par conséquent elle supprime le sentiment d'angoisse ou de jouissance du mal des représentations les plus choquantes de l'art contemporain. *« Nous sommes ici au-delà des valeurs du bien et du mal. Ou, plutôt, tout se passe comme si le mal avait disparu. ² »*. Ou alors que la notion de mal s'étant banalisée devient peut être le nouveau critère de beauté dans le jugement esthétique et plastique.

Jean Clair désigne les œuvres d'artistes d'art contemporain jouant avec l'horreur et le dégoût, ces œuvres régulièrement jugées subversives, en ces termes : *« Photos banales, documents banals au regard de qui, thérapeute, scientifique, juge ou avocat, fait quotidiennement l'expérience de la maladie, de la souffrance, de la folie et de la mort. Photos banales encore, comparées à la diversité des*

¹ Maurice BLANCHOT, « Le rire des dieux », *La Nouvelle Revue française*, juillet 1965.

²Jean CLAIR, *Op. cit.*, p.67.

*images pornographiques dont la technique télévisuelle nous submerge.*¹». Or comme l'explique l'auteur, dans notre actualité il n'y a pas lieu d'employer les mots « scandale », « subversif » ou « choquant » pour désigner ces œuvres. De plus, par leur banalisation ces œuvres appartiennent à notre « monde », par conséquent est-ce que le monde de l'art s'émancipe de tout dogme et est sans limite ? Ou est-ce notre « monde » qui serait devenu sans frontière à l'image de celui de l'art ?

La question de la banalisation de ces images importe puisqu'elles sont à mettre en parallèle avec les images journalistiques. Vivant dans un monde d'horreur où les images de guerre font parties de notre quotidien, n'est-il pas paradoxale d'être scandalisé par le dégoûtant ou le repoussant en art ?

c- Le fascinant de l'immonde

Continuons d'explorer les différentes facettes de l'immonde par le prisme du sacré en s'attardant sur le pouvoir attractif que possède l'art de l'immonde, ou plus communément appelé fascination.

Pour cela nous allons nous pencher sur la notion de *fascinant* que le théologien du début du XX^{ème} siècle Rudolf Otto développe dans son célèbre ouvrage « *Le Sacré* ² ». Sa réflexion sur l'objet du sacré amène nécessairement un questionnement sur le pourquoi de cette attirance avec l'objet qu'il nomme *le fascinant*. La fascination est un mélange d'attrait et de répulsion. L'objet *fascinant* forme une harmonie entre l'élément qui captive et l'élément répulsif. Selon l'auteur s'est « *le phénomène le plus étrange et le plus remarquable de cette histoire.* ³ ».

¹ Jean CLAIR *Ibid.*, p.68.

² Rudolf OTTO, *Le Sacré: l'élément non-rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*, trad. fr. André JUNDT, Paris, France, Payot, 1929.

³ Rudolf OTTO, *Ibid.*, p.57.

La fascination habite l'objet qui procure « *terreur et horreur, autant, en même temps, il attire et charme.* ¹ ». C'est un délicieux mélange de peur et d'attrance. Par cette définition nous pouvons remarquer, qu'à l'image des autres auteurs cités dans cette partie dédiée au sacré, il fait également un parallèle entre le sentiment négatif et positif. La fascination naît d'une expérience riche où l'objet de l'expérience réunit un surplus de sentiment. Il ne résume pas la fascination à une attrance positive mais justement le négatif est attractif. Pour illustrer son propos Rudolf Otto parle de l'objet – matériel ou immatériel – du divin prenant la forme du démoniaque. Cela peut faire écho à des propos de Julia Kristeva dans son ouvrage sur l'horreur² puisqu'elle écrit que l'abjection peut aussi être vue comme une « souillure » dans la construction de l'objet de sacré. Et en même temps totalement nécessaire à sa construction puisque l'abject définit les types de sacré.

Cette réflexion peut s'appliquer à l'art comme le fait l'auteur en exposant l'ambivalence de réception d'une œuvre d'art. « *Ce qu'aucun œil n'a vu, ce qu'aucune oreille n'a entendu, ce qui n'est venu au cœur d'aucun homme.* ³ ». Ici Rudolf Otto nous expose que la beauté de l'objet est si suprême que l'on oublie son caractère purement négatif. Autrement dit notre regard tolère des images de l'horreur si celle-ci sont adoucies par la beauté du traitement plastique. L'horreur et la laideur peuvent être présentes dans toutes œuvres mais sont dissimulées par l'extrême beauté plastique altérant notre expérience esthétique. Donc que par cette beauté apparente notre œil est détourné de tout élément négatif. Par conséquent « *des séries entières de négaton peuvent nous ravir et même nous enivrer [...]* ⁴ ». Nous pouvons, ici, faire un rapprochement direct avec la réflexion de Lessing sur le groupe du Laocoon⁵.

Ici l'auteur parle de l'histoire religieuse, mais nous pouvons aisément l'appliquer à l'histoire des arts.

¹ Rudolf OTTO, *Ibid.*, p.57.

² Julia KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*, Paris, France, Éd. du Seuil, 1980.

³ Rudolf OTTO, *Op ; cit.*, p.60.

Ici l'auteur cite des paroles de l'apôtre Paul.

⁴ Rudolf OTTO, *Op ; cit.*, p.61.

⁵ Gotthold Ephraim LESSING, *Laocoon*, Paris, France, Hermann, 1997.

Un autre regard peut être apporté à l'ambivalence de l'objet du sacré. En effet il peut être d'apparence négatif mais uniquement d'apparence. L'attrait pour le négatif et la fascination peuvent amener des sentiments positifs chez le regardeur. Le divin ou le sacré n'est nécessairement ce qui est concevable.

III- Du « je » à l' « Autre »

Après une ébauche de définition de l'immonde par la notion de sacré, c'est par un dialogue entre le « je » et l' « autre » que nous pouvons appréhender l'art de l'immonde. Cette notion ne peut être envisagée comme une unité hermétique mais bien comme une notion transversale.

a- *Mundus mundus est*

L'immonde est ce qui de ce monde n'est justement pas de notre monde. L'objet de l'immonde est de l'ordre de l'impropriété. Ne pouvant pas appartenir à notre monde lisse et propre, « *Mundus mundus est* », par contradiction il relèverait du repoussant et du dégoûtant. Une œuvre de l'immonde est une intrusion dans l'intimité de soi par les sujets qu'elle traite. L'effroi produit par l'œuvre de l'immonde est dû à un renversement du « chez soi » au « hors soi ». C'est une manifestation au cœur du familier, une intrusion bousculant les règles de sécurité qui guide notre comportement humain.

Comme l'expose Jean-Clet Martin dans son article « *L'immonde sur Derrida* », il est difficile de s'arrêter sur une idée unique et précise de ce qu'est ce monde auquel nous appartenons. A travers les comportements dissemblables que nous

avons adoptés au cours de l'histoire et malgré un désir d'encadrer et de définir le comportement humain, « *il n'y a peut-être guère de propriétés déterminées pour qualifier avec précision notre être et notre monde* ». Donc l'humanité sera plongé « *dans ce qui, n'ayant plus de monde nettement décelable, sera qualifié, pour cela même, d'im/monde : l'homme serait celui qui se trouve plongé en un monde sans véritables bornes, un monde fibré, sans horizon, et pour cela même toujours ouvert à l'immonde, travaillé sur sa bordure par un vide de sens.*¹ ». Ainsi l'art de l'immonde ne posséderait aucune frontières possibles et serait libre d'atteindre le champ de l'irreprésentable si souvent interdit dans le jugement esthétique.

Pour définir l'immonde, Jean Clair part du mot *das Ungeheure*², qui en allemand se traduit par « énorme ». Il peut également signifier le « hors norme », le « sans mesure » à la fois par sa taille et son absence de forme. Cela fait écho aux propos précédemment cités, nous revenons à l'idée que l'immonde ne dispose pas de frontières. Donc si nous accordons de l'importance à l'objet par la définition que lui donne « le monde », est art de l'immonde tout objet « *qui ne peut se laisser ni circonscrire par les mots ni enfermer dans une forme, c'est ce qui échappe à la compréhension et à la mesure.*³ ».

Julia Kristeva, dans son ouvrage « *Pouvoirs de l'horreur*⁴ » expose également un dialogue entre le « je » et l'« autre ». Selon elle l'objet de l'abjection se rapporte au symptôme somatique et à la sublimation.

Dans un premier temps le symptôme somatique est le fait que nous nous confrontons à des objets de l'abjection pour nous sentir vivant étant de l'ordre du rapport au corps. Selon Kristeva l'abjection nous amène dans un déplacement de

¹ Jean-Clet MARTIN, « L'immonde –sur Derrida », *Le Portique* [En ligne], 23-24 | 2009, document 6, mis en ligne le 28 septembre 2011. Consulté le 30 novembre 2016. <http://leportique.revues.org/2437>

² Jean CLAIR, *Op. cit.*

Ici l'auteur s'interroge sur les propos de Faust qui affirme que la chose ne mérite pas d'être nommée surtout si c'est par « le monde ».

³ Jean CLAIR, *Op. cit.*, p.61.

⁴ Julia KRISTEVA, *Op. cit.*

notre être du corps au non-corps, de l'intérieur vers l'extérieur. Le sentiment extrêmement fort que nous procure l'abject - qu'il soit négatif ou positif - nous plonge dans une demi-mort de laquelle nous ressuscitons aussitôt. C'est une expérience du relationnelle entre conscient et inconscient, de la transformation du « moi » en « je ». Or Julia Kristeva nous dit que l'abject n'a pas d'objet comme le sublime d'où leur affiliation. Par son incorporalité, le sublime fait naître une fascination pour l'objet qu'il décide de réincarner. C'est à travers la notion de sublime que nous pouvons apercevoir un début de réponse à cette étrange fascination qu'engendrent les œuvres de l'horreur et du dégoût.

La première réaction face à l'abject est le refoulement. Le refoulement de soi et de ses peurs comme nous le verrons plus loin avec une analyse de Freud. L'inconscient se refuse à être en contact avec l'abject c'est-à-dire le dehors. L'abject étant « Autre » et le « moi » « je », une frontière se met en place entre le dedans et le dehors. Puisqu'il y a une violente peur de l' « Autre » et de ce qu'il pourrait révéler de « ma » personne, de faire ressortir ce que « je » s'efforce de taire.

Malgré cette crainte un désir est présent celui de se confronter à l'abject donc à l' « Autre », de se confronter à soi pour en connaître les limites. Par cette mise en danger c'est une façon de se sentir vivant par la résurrection qu'elle entraîne. Nous faisons corps avec l'abject. *« Si, du fait de cet Autre, un espace se délimite, qui sépare l'abject de ce que sera un sujet et ses objets, c'est un refoulement qu'on pourrait dire « primaire » s'opère avant le surgissement du moi, de ses objets et de ses représentations. [...] Je n'éprouve de l'abjection que si un Autre s'est planté en lieu et place de ce qui sera « moi ». Non pas un autre auquel je m'identifie ni que j'incorpore, mais un Autre qui me précède et me possède, et par cette possession me fait être. ¹».*

Julia Kristeva écrit : *« L'abject est pervers car il n'abandonne pas ni n'assume un interdit, une règle ou une loi ; mais il détourne, fourvoie, corrompt ; s'en sert, en use, pour mieux dénier. ² ».* Nous pouvons en conclure que l'abject amène une

¹ Julia KRISTEVA, *Ibid.*, p.18.

² Julia KRISTEVA, *Ibid.*, p.23.

division nette entre le pur et l'impur, l'interdit et le péché, la morale et l'immorale. Donc pour le sujet qui est inscrit dans son accomplissement du « surmoi », être confronté à l'abject est une manière de participer à l'entre-deux qu'est la perversion. Ou de remettre en cause tous les fondements sur lesquels il base l'Idéal du « moi » donc du « je ».

b- L'interdit de l'envie et l'envie d'interdits

Nous pouvons trouver une autre approche concernant ce dialogue entre le « je » et un autre avec la notion de tabou développé par Freud. Dans son ouvrage « *Totem et tabou* » il expose deux dimensions qui font également écho à une réflexion sur le sacré.

Le terme tabou désigne autant le saint, le sacré que l'interdit, le dangereux et l'impur. Le tabou, de manière globale, se manifeste dans l'interdit et relève la dimension sacré de la « chose » interdite. Il met en exergue une expression que recoupe le double sens du tabou : « *crainte sacrée* ». Freud ne démontre pas l'ambivalence de l'objet même du sacré mais l'ambiguïté des sentiments que nous éprouvons à son égard. Nous vacillons entre des sentiments négatifs et positifs, comme écrit précédemment, face à l'objet de tabou ne nous pouvons trancher entre le ressentit de sacré et celui de l'impur.

Penchons-nous sur l'origine du tabou et ce que celui-ci intègre. Freud écrit que « *Les interdits de tabou sont privé de tout fondement et l'on n'en connaît pas l'origine. Incompréhensibles pour nous, ils apparaissent évidents à ceux qui sont soumis à leur emprise.¹* ». Le tabou est à distinguer des lois religieuses et morales. Il n'est ni dicté par un Dieu, ni par quelconque puissances supérieures. Par nature le tabou engendre des restrictions qui se fondent d'elles-mêmes, c'est pour cela que nous parlerons d'interdit.

¹ Sigmund FREUD, *Totem et tabou*, trad. fr. Dominique TASSEL, Paris, France, Éditions Points, DL 2015, 2010, p.70

Freud met en évidence une classification de ce que comprend le tabou en s'appuyant sur un article de Northcote W. Thomas intitulé « *Taboo* » et publié dans l'Encyclopedia Britannica en 1911. La notion de tabou intègre le caractère sacré ou impur de personnes ou choses, le type de restriction résultant de ce caractère et le caractère sacré ou impur qui découle de la violation de cet interdit. Nous pouvons ainsi remarquer qu'il est encore question d'une éventuelle dualité entre le sacré et l'impur que ce soit pour l'objet même ou pour l'acte commis face à l'objet. Dans l'analyse de cet article, Freud met un point d'honneur à soustraire la notion de tabou à toute force de lois religieuses donc il semble important de noter que celle-ci peut être appliquée à d'autres sciences et disciplines et notamment à l'art.

Le tabou se manifeste par des interdictions, nous pouvons nous interroger sur leur pourquoi. En effet pour engendrer abstinences et renoncements l'objet de tabou doit posséder une force soit une force auratique¹, soit une force symbolique engendrant la crainte.

« *Tous ces interdits semblent reposer sur une sorte de théorie, comme si les interdits étaient nécessaires parce que certaines personnes et certaines choses sont dotées d'une force dangereuse qui se transmet par contact avec l'objet ainsi chargé, presque sur le mode de la contamination.*² ». Nous retrouvons ici la dimension de contamination par le contact qui est directement à mettre en parallèle avec l'idée de *contagione* développé par Agamben. Freud va plus loin en expliquant que le contact ne se résume pas au toucher donc au physique mais peut aussi être un contact de pensée par conséquent tout ce qui inclut une *prise de contact* comme le visuel.

Si nous envisageons l'œuvre de l'immonde par le prisme de la notion de tabou nous pouvons facilement comprendre la répulsion qu'elle entraîne par cette peur de la contamination. Le simple contact avec l'immonde amène une contagion du

¹ Ce terme est emprunté à W. Benjamin qui parle « d'œuvre d'art auratique ». Walter BENJAMIN et Antoine de BAECQUE, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. fr. Frédéric JOLY, Paris, France, Payot & Rivages, DL 2013.

² Sigmund FREUD, *Op. cit.*, p.75.

spectateur et celui-ci devient lui-même objet de tabou puisque « *Le plus étrange dans toute cette affaire est que celui qui est parvenu à transgresser un tel interdit a acquis lui-même le caractère d'interdit [...].¹* ». Par conséquent celui qui transgresse peut être l'artiste qui dépasse les limites instaurées dans la représentation comme le dégoût ou l'abject, et le spectateur qui se laisse tenter par cette expérience esthétique et plastique est celui que transgresse l'interdit. Mais peut être que le spectateur à la tentation de cette expérience parce que celle-ci est interdite. L'interdit lui-même ne deviendrait-il pas une source d'expérience ?

Le fait de nommer un tabou et surtout d'en désigner l'objet amène, comme on a vu précédemment, une interdiction de « prise de contact » et donc peut être un refoulement. Freud explique que l'interdit engendre systématiquement et uniquement le refoulement d'une pulsion et que celle-ci ne peut être totalement supprimée mais simplement bannie du conscient. Or il suffit d'être exposé à l'objet du tabou donc de l'interdit pour que la pulsion refasse surface. De plus en forçant le refoulement, cela ne fait qu'accroître le désir de la pulsion puisque celle-ci ne peut réellement disparaître de l'inconscient. Cela explique partiellement notre attirance morbide pour l'interdit. Plus les interdictions sont présentes et restrictives, plus le désir de les transgresser est attirant. Nous ne pouvons nier la tentation de transgression qu'amène l'interdit.

« *L'interdit doit justement sa force – son caractère de contrainte – à son adversaire inconscient, l'envie secrètement débridée, donc à une nécessité intérieure qui reste impénétrable à toute intelligence consciente.²* ». L'interdit possède une forte capacité de transmission justement par cette envie inconsciente de transgresser et sûrement grâce au pouvoir de la curiosité. C'est également une volonté d'échapper à l'enfermement, l'envie pulsionnelle se déplace constamment à la recherche de substitut de ce qui est interdit comme des objets ou des actions de rechanges. Par ce raisonnement, il semble vain de vouloir fuir l'interdit, de se protéger de l'impur et de l'inquiétant.

¹ Sigmund FREUD, *Ibid.*, p.75.

² Sigmund FREUD, *Ibid.*, p.88.

« Dans l'inconscient, ils¹ ne désirent rien tant que les transgresser (les interdits) tout en redoutant de le faire ; s'ils ont cette peur, c'est justement parce qu'ils ont ce désir, et la peur l'emporte sur l'envie.² ». Ce qui peut expliquer notre entêtement à l'interdiction et à l'acharnement de la visée moralisatrice notamment en art.

Un autre danger du tabou, selon Freud, est que celui-ci par sa dimension contagieuse incite à l'imitation. Sa dangerosité ne se résume pas à la contamination par le contact mais aussi par la tentation de la reproduction. C'est en cela que la transgression de certains tabous relève du danger social. Les individus doivent les bannir pour éviter que les tabous/interdits nuisent à leur société.

« [...] si l'exemple d'un homme qui a transgressé un tabou en a incité un autre à commettre le même acte, c'est que la désobéissance à l'interdit s'est propagée comme une contagion [...] ³ ». C'est peut-être en l'idée de mimétisme que nous pourrions mieux comprendre cette volonté d'encadrement de la production artistique.

¹ Ici l'auteur parle des névrosés, ce sont toutes personnes ayant des peurs et des craintes obsessionnelles.

² Sigmund FREUD, *Ibid.*, p.91.

Sigmund FREUD, *Ibid.*, p.95.

IV- Le dégoût

a- La narration comme point d'ancrage

Pour comprendre mieux saisir les limites du représentables imposées à une œuvre pour que celle-ci continue à produire une expérience esthétique, il faut se pencher sur la naissance de sentiment face à un objet d'art. Carole Talon-Hugon¹ suppose que jusqu'à encore quelques décennies, l'œuvre doit s'inscrire dans un schéma narratif pour pouvoir produire du sentiment chez le regardant. Donc les sentiments ne sont possibles que face aux arts de la représentation, c'est-à-dire des œuvres représentant des événements ou des éléments précis (racontant quelque chose). Parmi les cinq arts canoniques, les arts de la représentation sont incontestablement : la peinture, la sculpture et la littérature. Or une première contestation est possible puisque tous les arts ne sont pas figuratifs comme la musique par exemple, et pourtant c'est un art du sentiment. Il en va de même pour l'art non-figuratif qui continue de provoquer des sentiments.

Représenter des événements est le propre de la Renaissance et de l'art classique qui a pour doctrine *Ut pictura poesis* qui est une formule d'Horace disant que *la poésie est comme la peinture*, c'est-à-dire que l'art se doit de raconter une histoire qu'elle soit fictive ou réelle. C'est une période qui en fait un genre pictural celui de la « peinture d'Histoire », où l'on doit représenter des événements précis qui ont ponctué l'Histoire. La grande difficulté de la peinture et de la sculpture est de représenter en un instant ce que la littérature décrit dans le temps. La décision de l'artiste quant à la scène, au moment choisi pour représenter l'histoire est décisive. C'est en ce choix que la peinture d'histoire peut être controversée. Par exemple « *Judith et Holopherne* » du Caravage, par le choix de l'artiste d'un cadrage à mi-corps de figures grandeur nature (format de l'œuvre), tente d'impliquer le spectateur directement dans l'action. Par la mollesse de la chaire du général exécuté, de sa bouche ouverte reflétant la surprise et la douleur, et ses yeux

¹ Carole TALON-HUGON, *Goût et dégoût: l'art peut-il tout montrer ?*, Nîmes, France, J. Chambon, 2003.

révulsés fixant l'instantané du passage de la vie à la mort. Ce tout donne l'illusion au spectateur d'être face à une authentique scène de meurtre. C'est également dans la réaction de l'héroïne que nous pouvons avoir une sensation de réalité. Même si elle arbore un regard déterminé, ce n'est pas moins avec dégoût qu'elle le fait. Judith fait partie de ses personnages que la théorie de l'art nomme *admoniteurs* : ce sont des éléments permettant de faire « la haie »¹ avec l'œuvre, c'est-à-dire de se projeter directement dans l'espace de représentation. A travers cet exemple nous pouvons voir que c'est le dégoût lui-même qui est un interdit de l'art et non sa représentation.



Caravaggio, *Judith et Holoferne*, 1597-1598, galleria Nazionale d'Arte Antica, Rome.

¹ Référence d'Anne-Marie Lecoq

Mais que se passe-t-il au XIXème siècle quand la peinture s'émancipe de ce genre ? On supposerait que par cette émancipation l'œuvre ne s'inscrit plus dans un schéma narratif donc ne relève plus d'un événement par conséquent n'est plus producteur de sentiment. La rupture n'est pas si brutale. Certes la peinture ne dépend plus de ce genre pictural puisqu'elle ne relève plus de l'Histoire connue de tous mais de la vie quotidienne. Par exemple « *Le Balcon* » de Manet. Ce ne sont plus de grands événements (bataille, jugement, exécution, etc.) mais des événements anodins et quotidiens. Ou ce sont des œuvres qui ne font plus références à un événement particulier mais représente un fait dans sa globalité, une sorte d'histoire condensée en un objet représenté comme « *Vieux souliers aux lacets* » de Van Gogh 1887, qui est une allégorie de la misère, de la pauvreté ou de la vie de bohème.

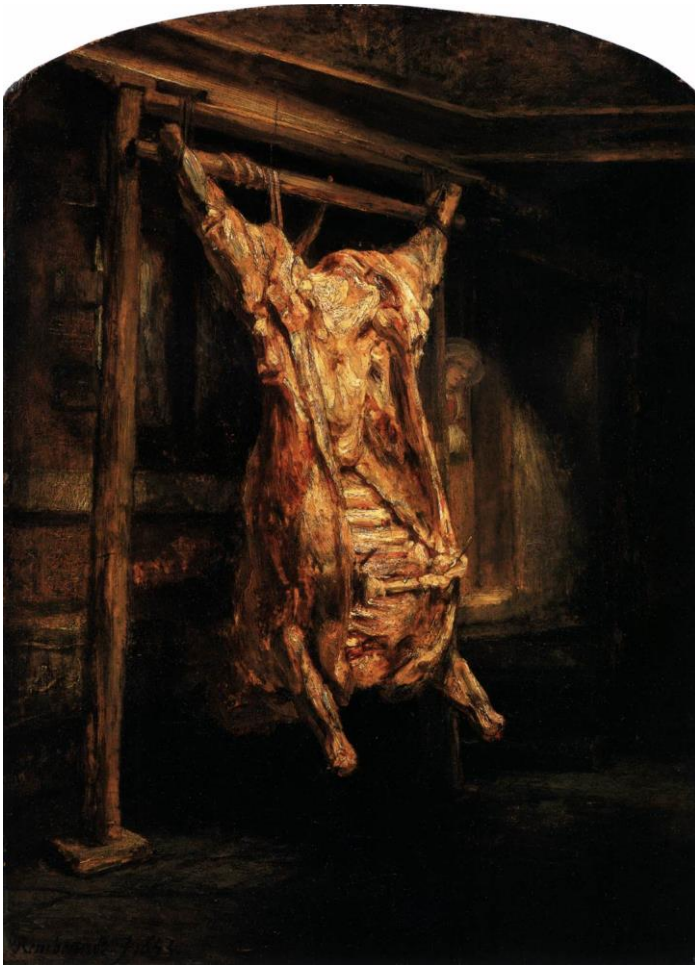
On peut en conclure qu'une représentation n'a pas besoin d'intégrer un schéma narratif pour faire naître des sentiments. Donc que toutes formes d'art peuvent faire naître des sentiments, ce n'est pas réservé à l'art figuratif comme le prouve l'art abstrait. A noter qu'il peut sembler difficile d'éprouver des sentiments ou de l'empathie face aux natures mortes puisque comme l'affirme Carole Talon-Hugon « *plus la référence à l'humain s'affaiblit, plus le pouvoir émotif décroît*¹ ». Donc nous pourrions penser que la nature morte est le genre pictural qui risque le moins de produire du dégoût ou de l'abject, par conséquent à sortir du champ du représentable ou d'appartenir à un quelconque art de l'immonde. Mais qu'en est-il alors des natures mortes de Joël-Peter Witkin ? Cet artiste prenant le terme « nature morte » au sens premier du terme. Ces représentations qui normalement sont composées d'éléments qui par essence ne sont pas vivants (tables, bouteilles, fruits ou légumes), l'artiste y ajoute des éléments qui jadis faisaient partie d'un tout doté de vie. En y intégrant ces éléments à « référence humaine », le pouvoir émotif prend le dessus sur le genre de l'œuvre et peut alors atteindre les limites du champ du représentable. On pourrait penser que l'art de l'immonde est présent partout.

¹ Carole TALON-HUGON, *Op. cit.*, p.30.

Si nous partons du principe que le dégoût est inexistant dans le champ de l'art parce que l'art est de l'ordre de la représentation, il a pour vocation d'imiter la réalité et non de se confondre avec. Que se passe-t-il pour l'art de la performance et du happening ?

Comparons deux œuvres mettant en scène une carcasse de bœuf, l'une datant 1665 ou l'autre de 1962. La première est un tableau de Rembrandt « *Le bœuf écorché* » et l'autre une performance d'un artiste déjà évoqué précédemment, d'Herman Nitsch.

Concernant Rembrandt, au-delà de la dimension morale du '*memento mori*' c'est par le rendu de matière que Rembrandt nous donne un sentiment autant de fascination que de dégoût. Ce modèle observé sur le vif et l'empâtement huileux de la peinture créer ce double sentiment. Avec cette représentation la distinction entre la production de dégoût et le dégoût lui-même s'amointri. Mais la réelle différence, quant à la réception de l'œuvre, avec la performance « *Blood organ : seven painting action* » d'Hermann Nitsch est le rapport au réel. Lors de cette performance, l'artiste éventre un bœuf suspendu par les pattes (disposé comme une pièce de boucher à l'image de la peinture de Rembrandt), et recouvre deux performeurs des viscères et du sang de l'animal. Nous faisons directement face au corps de l'animal mort, il n'y a pas de doute possible sur la réalité de ce qui nous est montré, notamment par l'odeur qui lors de la performance devait être nauséabonde. Dans le premier cas nous sommes face à une re-présentation, la barrière de la fiction altère notre possible intégration à la scène, nous sommes conscient que ce que nous voyons est fictif. Or dans le deuxième cas c'est une présentation de la carcasse de bœuf. Nous sortons complètement de la protection de la fiction que détermine Scarpetta ou Carole Talon-Hugon.



Rembrandt, *Le bœuf écorché*, 1665, département des peintures du Louvre, musée du Louvre, Paris.



Hermann Nitsch, *Blood organ : seven painting action*, 1962

Après avoir exposé cette confusion entre la représentation du dégoût et le dégoût lui-même dans le pouvoir émotif de l'œuvre, nous pourrions en conclure que si limite il y a, elle ne se situe pas dans ce questionnement. L'art contemporain appartiendrait directement au champ de l'irreprésentable en sortant du champ du re-présentable pour le présentable avec la performance. Donc ne serait-il pas plus juste de parler non de limite du représentable mais de limite du 'montrable' ?

La limite du représentable ou du montrable se situe véritablement où ?
Pour Kant c'est le dégoût mais de quel dégoût ?

Cette idée kantienne affirmant que le dégoût est la frontière entre le représentable et l'irreprésentable, l'envisage comme sentiment entier. Nous sommes dans un interdit du dégoût lui-même. Or comme le soulève Carole Talon-Hugon, le dégoût peut être le composant d'un sentiment, par exemple l'horreur serait composée de la peur et du dégoût, ou la répulsion serait un mélange de colère et de dégoût. Donc nous pouvons trouver des œuvres qui produisent du dégoût mais étant un composant ne prédomine pas dans les sentiments produits. Ces œuvres sont-elles tolérées dans le champ du représentable ? Si oui, le dégoût aussi. Il y aurait également deux possibilités d'interdiction du dégoût soit sa représentation (un objet de dégoût), soit sa production (que l'image inspire du dégoût chez le regardant). Nous pouvons mettre cette réflexion en parallèle avec l'ouvrage de Murielle Gagnebin sur la nature des images honteuses, l'auteur explique que la honte se situe des deux côtés autant dans l'œuvre que chez le spectateur et sont indissociables.

Par exemple l'œuvre « *Untitled #175* » de Cindy Sherman où l'artiste photographie un sol recouvert de divers gâteaux écrasés, et à droite de l'œuvre on peut voir du vomi, peut-être de l'artiste que l'on aperçoit dans le reflet des lunettes. Même si la présence humaine a pratiquement disparu, le sujet reste un objet de dégoût et ne peut que susciter du dégoût chez le spectateur. Autrement dit le regardant éprouve des sentiments face à l'objet représenté et il a de l'empathie. C'est une contagion affective dans les deux cas comme le dit Carole Talon-Hugon

« [...] l'impact émotif n'est pas le seul fait du sujet seul, mais encore de la peinture des sentiments et des émotions¹ ». Ce n'est pas simplement la représentation de l'événement qui provoque un sentiment analogue chez le regardant mais la représentation d'êtres en proie à des passions. Comme nous pouvons le voir (ou le ressentir) avec l'œuvre de Goya « *Saturne dévorant un de ses fils* »², c'est avec horreur que nous regardons cette scène de cannibalisme. Par conséquent la représentation est due à l'inclusion dans l'histoire et la production est de l'ordre du mimétisme des affects.



Cindy Sherman, *Untitled #175*, 1987.

¹ Carole TALON-HUGON, *Ibid.*, p.36.

b- Dissection du dégoût

« *Sentiment d'aversion, de répulsion provoqué par quelqu'un ou quelque chose.¹* »

Le terme de dégoût est largement utilisé dans le domaine de l'alimentaire pour désigner des plats ou des aliments qui ne seraient satisfaire les papilles du mangeur ou qu'il ne serait avaler pour des raisons socioculturelles ou plus simplement par son aspect. Ou encore définir un sentiment de trop plein engendrant l'impression d'écoeurement.

L'idée de répulsion due à l'aspect peut s'appliquer également en art, puisque par sa forme, les couleurs utilisées ou ce que l'œuvre représente, le spectateur peut être dégoûté par cette dernière. Et pourtant c'est avec difficulté que le terme « dégoût » intègre le domaine de l'esthétique et du plastique comme catégorie. Il semble que ce sentiment sollicite très peu l'attention des penseurs. Il n'y a encore aujourd'hui que peu de définitions précises de ce sentiment face à l'objet d'art ou d'un éventuel art du dégoût.

C'est avant tout une réaction primaire qui se manifeste physiquement par l'écoeurement ou le haut le cœur. La révulsion étant un symptôme d'un violent dégoût, il semble compliqué que celui-ci, à l'inverse du goût, puisse être envisagé comme un élément de jugement esthétique. Cependant nous ne pouvons pas exclure cette réaction de l'expérience esthétique. L'erreur que nous pourrions facilement commettre serait de penser le dégoût par une stricte opposition du goût. Or c'est un sentiment complexe qui dans sa caractérisation esthétique prend en compte le rôle de l'éthique et de la fonction du social dans la réception d'une œuvre. Comme l'explique Claire Margat dans son article « *Phénoménologie du dégoût. Inventaire des définitions²* » : « [...] en intériorisant à même le corps une

¹ Définition du Larousse

² Claire MARGAT, « Phénoménologie du dégoût. Inventaire des définitions », *Ethnologie française* 1/2011 (Vol. 41), p.17-25.

fonction critique, permet de fonder l'aspiration à la culture par le rejet de ce qui est bas. ».

Il est important de faire la distinction entre le dégoût physique et le dégoût moral, n'ayant pas la même application en art. Le sentiment de dégoût n'échappe pas au dualisme corps et âme, matière et esprit. L'objet du dégoût ne procède pas de la même façon dans la naissance du sentiment de dégoût, puisque celui-ci est multiple.

Le dégoût peut se traduire par un écœurement physique ou un haut-le-cœur qui sont en quelque sorte une protection face à l'objet de dégoût. Ces réactions sont primaires et sont les conséquences d'un sentiment et d'une émotion. Mais il est nécessaire de définir ce que sont les objets du dégoût pour mieux saisir l'importance d'une réflexion sur le sujet. Pour cela nous allons nous appuyer sur l'ouvrage d'Aurel Kolnaï paru en 1997 « *Le dégoût* », dans lequel il catégorise ces deux dimensions du dégoût.

Est objet du dégoût tout ce qui concerne le passage du vivant à l'état de mort. Non la mort elle-même mais la phase terminale qui se conclut par la mort du corps, la pourriture et la décomposition. C'est dans un autre élément de définition, la désagrégation de la matière vivante. Pour reprendre un exemple évoqué précédemment, les « natures mortes » de Joël-Peter Witkin, les « matières » (parties du corps humain) qu'utilise l'artiste sont précisément des objets du dégoût puisque nous sommes tous conscients que pour obtenir cette matière première de l'œuvre il y a eu dissociation, séparation des parties qui composent un tout : le corps. Un objet de dégoût nous rappelle notre fin inévitable.

Puis il y a le dégoût moral qui lui nous affecte plus profondément parce qu'il touche directement la raison. L'œuvre de Joël-Peter Witkin peut faire écho à une catégorie de dégoût moral celle de l'idée de « vitalité excessive », c'est-à-dire le sentiment de surplus de vie par l'excédent d'élément significatif de la vie passant par le corps. Par exemple dans l'œuvre « *Feast of Fools* » datant de 1990, nous pouvons avoir une impression de dégoût face à cette accumulation de parties

humaines et de nourriture, c'est un « [...] *surplus d'aspect plus ou moins développé de la vie même de l'individu* [...] ¹ ».

Cependant pour l'auteur il n'y a pas de dialogue possible entre ces deux formes de dégoût puisque la morale correspond à l'esprit et le physique à la matière, et ils ne peuvent pas avoir de lien. Or, à travers cet exemple nous pouvons voir clairement que le dégoût physique et le dégoût moral sont pratiquement indissociables.



Joël-Peter Witkin, *Feast of Fools*, 1990.

¹ Aurel KOLNAI, *Le dégoût*, Paris, France, Agalma, DL 1997, p. 78-79.

c- Le dégoût comme mécanisme de transformations sociales

L'ambivalence du sentiment de dégoût vient des multiples définitions qui lui sont accordées. Selon Susan Beth Miller ce sentiment est un mécanisme de défense nous alertant d'un danger ou d'un risque d'empoisonnement (contamination du regard par l'œuvre). Ou il peut être l'expression d'une « expérience de proximité non désirée » pour Winfried Menninghaus, prendre au piège le spectateur en lui imposant la vue d'éléments qu'il ne souhaite pas voir. Ou encore c'est une réaction face à la subversion de « L'exigence minimale de tolérance » qui engendre une « force puissante anti-démocratique » selon William Miller. Toutes ces approches déterminent le dégoût comme une réponse instinctive à l'insupportable ou l'incontrôlé.

Etant un symptôme de la crainte de l'incontrôlable, ce sentiment relève plus globalement de la conscience que ce que nous voyons ou sentons nous appartenir échappe à notre contrôle ou notre compréhension. Cette éventuelle incompréhension qui serait provoquée par un objet déterminerait celui-ci comme une menace de notre identité.

En plus d'une catégorisation des objets du dégoût physique et moral c'est d'abord par les sens que ces objets se font ressentir comme dégoût, et il ne semble pas y avoir un sens privilégié dans la provocation du dégoût. Alain Corbin¹ nous démontre comment la perception des odeurs peut conduire à de réelles transformations sociales notamment par des modifications hygiéniques. Le toucher peut aussi provoquer de profonds dégoûts. Mais en art celui qui reste le plus vulnérable, parce que le plus sollicité, face au dégoût est celui de la vue. En permanence stimulée, la vue peut être confrontée à des substances repoussantes. C'est principalement par ce sens que le dégoût devient un critère pour le jugement esthétique d'une œuvre. Par contre l'ouïe est peut-être le sens à tenir un rôle mineur dans ce contexte. Il n'est pas commun de ressentir du dégoût à l'écoute d'un son sauf si celui-ci est associé à quelque chose de dégoûtant, par exemple le

¹ Alain CORBIN, *Le miasme et la jonquille: l'odorat et l'imaginaire social, XVIIIe-XIXe siècles*, Paris, France, Flammarion, DL 2016.

vomi, l'inverse est possible le dégoût éprouvé face au vomit peut être exacerbé par le son qu'il évoque, nous pouvons encore nous référer à une œuvre précédemment citée « *Untitled #175* » de Cindy Sherman. Ou de manière plus pratique que la piste d'enregistrement et l'interprétation ne sont pas de bonne qualité. On peut parler de sons dégoûtant mais pas de musique dégoûtante. A l'inverse de tous les autres sens nommés où le rendu peut être tout aussi dégoûtant que la matière.

Les sens étant touchés violement, ils entraînent irrésistiblement une réaction de rejet à l'égard de l'objet du dégoût. C'est-à-dire à détourner le regard, à se boucher le nez, à éviter tout contact physique avec le dégoûtant. Et pourtant malgré la répulsion, persiste une sorte de fascination pour cet objet du dégoût. C'est l'une des affections les plus violentes du système perceptif parce que ce sentiment ambigu dépend autant du physique que de la morale. C'est une double atteinte que le spectateur ressent.

Le Moyen-Age et l'époque moderne regorgent d'histoires mystiques mettant en scène des reliques de corps morts, de saints ou d'invitation à toucher le lépreux ou des plaies purulentes. Entrer en contact avec l'objet du dégoût permet à ce moment de vivre une expérience spirituelle, surmonter ce sentiment est un moyen de tendre vers la sainteté. Ce sont dans les textes de Jean Clair, de Julia Kristeva ou encore Georges Bataille que nous pouvons voir s'établir un lien entre le sacré et le dégoût, et de se lier naître un art de l'immonde.

Nos églises et cathédrales abondent de reliquaires invitant les croyants à s'approcher, à les toucher. Ces bouts de corps précieusement gardés sont présentés dans un contexte rituel comme objets sacrés dans l'espoir d'une résurrection des corps à la fin des temps. N'est-il pas ce que l'on pourrait voir dans l'œuvre « *Chevêche Athéna* » de Lionel Sabaté ? Constituée de peaux mortes de pieds d'un ancien amour, ne serait-ce pas un moyen de conserver son image comme l'est la relique pour le saint ? La relique d'un amour fini, conservé dans l'espoir que ce « corps » reprenne vie. Pourtant nous pourrions penser que ce sentiment de sacré accordé au corps a perdu son sens dans l'art contemporain. Comme le dit Jean Clair quant aux avant-gardes « *Leur foi, intellectualisée,*

épurée s'apparente plutôt à une attitude morale abstraite, où la notion de présence physique du corps saint semble n'avoir plus de place¹».

Au XVIIIème siècle, à la naissance de l'esthétisme, les théoriciens sont réticents à l'idée de considérer le dégoût comme une valeur esthétique. Nous irons même jusqu'à son refus avec Kant. Cependant nous ne pouvons pas nier la fascination qu'il provoque. Le dégoût devient alors une énigme. C'est Carolyn Korsmeyer² qui met en avant les éléments d'attraction de cette émotion ambivalente, par conséquent questionne ce phénomène de fascination. Comment des objets autrefois vu comme dégoûtant peuvent susciter une attirance ?



Lionel Sabatté, *Chevêche Athéna*, 2010

¹ Jean CLAIR, *De immundo: apophatisme et apocatastase dans l'art d'aujourd'hui*, Paris, France, Galilée, 2004, p.91.

² Carolyn KORSMEYER, *Savoring disgust: the foul and the fair in aesthetics*, New York, États-Unis d'Amérique, Oxford University Press, 2011.

Jusqu'ici nous venons de voir le dégoût uniquement par sa dimension physique or c'est également une émotion morale et sociale. Le lien entre physique et morale relève de notre construction d'identité et de notre altérité. Par conséquent, le dégoût sort du champ de l'esthétique pour intégrer en plus celui de l'éthique et de la politique. Car si les sentiments peuvent être universels, les sources que le provoquent ne sont pas les mêmes en fonction des contextes culturels auxquels elles appartiennent. Il faut prendre en compte le contexte de création d'une œuvre pour en saisir son sens. En l'occurrence les œuvres d'art contemporain jouant avec le dégoût ou l'abject sont de plus en plus créées dans une société hyper-hygiéniste donc nous pouvons facilement deviner et comprendre le dégoût qui peut s'en faire ressentir.

Encore une fois, la particularité de ces œuvres est qu'elles jonglent entre le physique et le moral. C'est intégrant réellement les dimensions éthiques et politiques que peuvent susciter les œuvres que nous pouvons comprendre et parler dorénavant d'art de l'immonde.

CHAPITRE III

I - La maladie sociale

Ce qui rebute est-ce le corps nu ou la situation dans laquelle il se trouve ? Nous vous proposons de faire un détour par la place qu'occupe le corps au sein d'une société. La laideur et la difformité corporelle deviennent signe de danger social. Nous pouvons cumuler les faits historiques qui démontreront que la laideur physique fut et est peu acceptée en société. Elle s'est vue accorder nombreuse superstitions et aprioris, et ce depuis l'Antiquité. Malgré tout, la laideur est et restera au cœur d'une fascination singulière notamment dans le domaine de l'art.

a- Le culte de la beauté

Avant d'engager un dialogue avec la philosophie platonicienne quant à la relation entre le corps et l'âme, faisons un détour par le fonctionnement au sein même de la cité. Dans son ouvrage *Le martyr des affreux : la dictature de la beauté*¹, Jean Héritier expose un fait de société qui démontre le commencement d'un jugement de valeur par rapport au physique. A la naissance de l'enfant, si celui-ci été jugé laid parce que possédant une difformité physique, allant du bossu à l'excroissance, était exclus catégoriquement de la cité. Arraché à la mère directement après l'accouchement, celui-ci était emmené à quelques kilomètres de la cité pour être déposé dans un trou, et abandonné là aux charognards.

¹ Jean HERITIER, *Le martyr des affreux: la dictature de la beauté*, Paris, France, Denoël, 1991.

La présence d'une difformité physique était considérée comme le signe d'une mauvaise âme. L'individu ayant une absence de beauté physique avait également une absence de valeur. La difformité est une damnation des dieux. Il était alors inconcevable de laisser grandir et s'épanouir un individu difforme qui porterait sûrement préjudice autant à sa famille qu'à la cité. Les difformes et les estropiés se voyaient marginaliser, et exclus d'un quelconque engagement dans la vie de la cité donnant naissance à une solitude apparente qui elle-même engendre le rejet. Les laids sont alors pris dans un cercle vicieux qui ne leur permettra pas de s'intégrer au sein de la citoyenneté. Il y avait certes des préjugés quant à leurs apparences qui reflétaient la valeur de leurs âmes, mais aussi une peur de la contagion. La contagion par le regard, la vue de la laideur étant insupportable, il ne fallait pas s'entourer de personnes désignées laides.

La présence de laideur physique continuera longtemps à être associée à des faits relevant de la superstition. Ce n'est qu'au XVII^e siècle que les êtres difformes ne seront plus considérés comme « *le membre souffrant de Jésus¹* » mais comme signe d'un fléau, d'un danger social.

Nous quittons le monde Antique pour énoncer un exemple bien plus récent et toujours d'actualité qui est le *Club dei brutti*. Créé en 1879, en Italie, ce club avait pour but premier d'aider les jeunes filles du pays à se marier. Au fil des années il deviendra l'*Association mondiale des personnes laides* en s'élargissant à d'autres pays, ses convictions s'agrandiront également. Aujourd'hui cette association lutte principalement contre le culte de la beauté et de l'apparence qui est omniprésent dans notre société occidentale. Cet espoir de rétablir un équilibre social démontre une motivation à ne plus exclure les individus uniquement par un jugement physique. Il y a une prise de conscience que l'apparence ne possède aucun lien avec la valeur de l'âme, pour reprendre des termes platoniciens.

L'individu étant assailli d'images relevant d'une perfection du corps, la question d'un quelconque rapport entre le physique et l'âme est-il toujours d'actualité ?

¹ Jean HERITIER, *Op. cit.*

Nous pouvons constater une véritable obsession pour une beauté idéale notamment par l'émergence d'un effet de mode pour la chirurgie esthétique. Le défaut physique peut dorénavant être gommé facilement. Nous ne sommes plus victime de notre physique perçu disgracieux et du rejet que peut provoquer une difformité, nous sommes maîtres de notre enveloppe corporelle. Le corps n'est plus une matière fixe dont nous devons nous accommoder, mais devient à être défini comme un bloc de marbre que l'on doit sculpter pour palier la différence. Les quelques exemples énoncés précédemment montre que le rejet des êtres dits difformes prend racine dans une peur de la différence, une peur de l'absence de norme. La maladie sociale s'incarne dans la peur de l'autre et sa potentielle contamination.

La différence physique, qu'elle soit jugée laide ou simplement anormale, continue d'incarner le rejet. Ce n'est pas en vain que l'on peut discourir sur la marginalisation dû à l'enveloppe corporelle, concernant les œuvres de certains artistes tel que Larry Clark, Nan Goldin, Diane Arbus ou encore Antoine d'Agata qui ont fait du rejet du corps l'axe principal de leurs travaux. Le rejet du corps par les groupes sociaux est un élément omniprésent dans le rapport qu'il entretient avec le monde. « [...] *je ne photographie que mes relations avec des êtres considérés comme des parias.*¹ ». A contrario des quelques exemples exposés ci-dessus, les corps photographiés par ces artistes ne sont pas rejetés à cause d'un jugement sur le physique mais d'un jugement de valeur. En effet, multipliant les photographies de marginaux ce ne sont pas leurs corps qui sont au premier plan mais leurs conditions sociales. Celles-ci sont marginalisées à cause de leur mode de vie et avant tout par leur profession catégorisée immorale. Immortaliser ces corps par le biais du médium photographique, serait-ce une manière de leur accorder une importance ? La laideur corporelle étant exclus de la sphère du regardable, ces artistes rétablissent l'ordre social en mettant en vitrine ces corps oubliés et trop souvent dénigrés. L'éloignement de ces formes de laideurs tend vers une volonté de l'oubli qui contribue au culte de la beauté. Or ces artistes

¹ Antoine d'AGATA et Christine DELORY-MOMBERGER, *Le désir du monde: entretiens*, Paris, France, Téraèdre, 2008.

s'intéressant à la laideur et à l'immonde, s'évertuent à maintenir l'existence des corps marginalisés. Le culte de la beauté est alors évincé par un retour de force de la monstration des laideurs, qu'elle soit physique ou morale.

Ce danger social qu'évoque Jean Héritier dans son ouvrage « *Le martyr des affreux: la dictature de la beauté* », relève de la peur de l'absence de norme. En effet ce qui amène le rejet d'autrui face aux multiples laideurs est la naissance de la différence. Puisque celle-ci engendre une ignorance, la norme ne peut qu'être ébranlée. Cette inquiétude est source d'inspiration artistique notamment en littérature. Un passage du récent roman de Boualem Sansal pointe du doigt cette crainte : « *Jamais personne n'était mort à leur contact ou d'avoir croisé leur regard. Le principe de la contagion n'a pas toujours été bien compris, on ne meurt pas parce que les autres sont malades mais parce qu'on l'est soi-même.*¹ ».

b- Les valeurs platoniciennes

Malgré une mise en scène parfois présente, cette approche artistique du corps permet d'avoir une proximité avec la réalité, nous sommes face à des corps « vrais », des corps « vivants », des corps « humains ».

Il y a ni une recherche de représentation idéalisée du corps, ni même de sublimation. C'est l'exhibition d'une réalité, celle du corps. La valeur artistique passe par la lumière, l'angle de prise de vue, et surtout par l'émotion que ces corps dégagent. L'élément majeur n'étant pas les artifices de la mise en scène mais le corps, qui est certes sublimé par cela mais l'important est que l'attention soit centrée que sur le sujet même. C'est également un détachement à une idéalisation tout en ne supprimant pas une forme d'esthétique. Le but n'étant pas d'enlaidir le corps. Celui-ci, étant le miroir de l'être qui l'habite, se doit-il d'être parfait ?

¹ Boualem SANSAL, 2084: *la fin du monde*, Paris, France, Gallimard, DL 2015, p.34

Un début de réponse peut éclore dans la pensée platonicienne. Platon assimile la notion de beauté à celles de l'esthétique et de la morale. Pour mieux comprendre ce propos, penchons-nous sur la notion de *Kalos Kagathos*. Murielle Gagnebin¹ pose une explication étymologique claire du terme grec. Kalos venant de *kalon* signifiant ce qui est beau, représente l'idéal. Et Kagathos venant de l'adjectif *agathos* qui répond au substantif *arété* qui signifie le mérite personnel. Quand le terme *kalos* est utilisé pour désigner un individu, il ne fait référence qu'à son physique d'où l'ajout du terme *Kagathos*. Cela permet aux Grecs de qualifier l'homme dans son intégralité. Puisqu'ils ne peuvent envisager l'homme que dans sa totalité, et non faire une distinction entre âme et corps.

Dans les grandes lignes, Platon définit la beauté physique comme indissociable de la beauté morale. Le corps est le reflet de l'âme, c'est alors qu'apparaît un dialogue entre apparence et essence. La laideur physique serait-elle le miroir de l'absence de morale? Nous verrons plus tard que de l'Idée de laideur n'existe pas chez Platon. La philosophie platonicienne va connaître un tournant puisque l'affirmation catégorique de Platon sur le lien indiscutable entre beauté physique et beauté morale perd de son aplomb. La beauté de l'âme est associée à la beauté physique, or l'homme est destiné à vieillir et à mourir, donc à s'enlaidir mais ce n'est pas pour autant que son âme change. L'apparat est ambigu et trompeur. Ce changement prend sens notamment dans le *Banquet* de Platon, avec Socrate. Ce dernier est laid mais symbolise également la vocation de l'humanité à une vie spirituelle, il est animé d'une volonté de conserver son âme pure. On peut en conclure que la laideur physique n'a plus de rapport avec la laideur morale. Le laid ne résulte plus de la valeur de l'âme.

« Les yeux sont la « voie naturelle » de l'âme. ² »

¹ Murielle GAGNEBIN, *Fascination de la laideur: la main et le temps*, Lausanne, Suisse, l'Âge d'homme, 1978.

² Murielle GAGNEBIN, *Ibid.*, p.131
L'auteur fait référence au *Phèdre* de Platon.

Une autre pensée platonicienne est essentielle pour aborder correctement l'art de l'immonde et ce qu'il provoque : celle de la vue. Tentant d'analyser des œuvres photographiques, il semble absurde d'omettre le principal sens sollicité.

Il y a une ambivalence latente quant au sens de la vue. Celle-ci est considérée comme le sens le plus noble dont est doté l'être humain, à contrario, le regard est lié à la concupiscence. Platon dit « *si tu veux tuer le désir, rends-toi aveugle.* », mais il désigne aussi les yeux comme la voie naturelle de l'âme. Devons-nous craindre le pouvoir des yeux ?

C'est par le biais de la vue que l'âme peut accéder à l'Idée de Beauté. Elle possède cette particularité d'être la seule Idée à être incarnée dans la chose terrestre. Ainsi, au-delà de l'apercevoir, l'œil peut la rencontrer, la côtoyer. De part ce lien, la vue de l'Idée de Beauté permet d'élever l'âme au Bien, puisque Platon assimile cette Idée à celle de l'esthétique et de la morale. Par conséquent, en exposant à la vue de tous des visions d'horreurs, en immortalisant des actes de violence, des scènes obscènes, l'art de l'immonde perverti-t-il l'âme de tous ceux qui osent se confronter à cet art ?

Une réflexion peu actuelle qui ne justifie pas entièrement la répulsion provoquée par la vue de ces œuvres. L'essence du jugement de dégoût est bien trop vaste pour être résumé à une relation entre un monde des Idées et un monde des matières.

c- La contagion du regard : Antoine d'Agata

Pour mieux comprendre l'ambiguïté que pose la question du regard dans l'art de l'immonde, arrêtons-nous sur un artiste en particulier qui pose une réflexion sur ce sujet dans son travail.

A l'âge de vingt ans, Antoine d'Agata a perdu un œil lors d'une altercation avec les forces de police de Marseille. Cette amputation a eu une répercussion sur sa vision, supprimant la perception de profondeur. C'est avec une vision lisse et plane du monde que l'artiste dû s'accoutumer à cette perte, et à la transformer en force créatrice pour comprendre « *ce regard virtuel et distant*¹ ». Cet élément de vie fait d'Antoine d'Agata un mutilé et donne naissance à une fascination pour les femmes et hommes exclus de la société dans laquelle ils vivent. Cette attirance qui rythme son travail et forge son univers prendrait racine dans une compréhension de l'autre.

Par la perte de cet œil, l'artiste serait-il protégé de la contagion que provoquerait la vue de ces prostituées et marginaux ? Serait-il immunisé de l'impact de la laideur et des visions d'horreur ? L'artiste se situe alors dans un entre-deux, à la fois porteur de laideur donc de rejet et à la fois préservé d'une éventuelle contamination dû à une proximité avec la laideur.

La contagion du regard est un élément central dans la réception de l'art de l'immonde, il questionne en permanence la tolérance de notre regard et les limites de celui-ci. L'individu doit protéger son regard de la vue de l'horreur. Nous pouvons faire un parallèle avec la philosophie platonicienne dans laquelle nous devinons une prévention de face à une éventuelle perversion de l'âme par le regard. Sauf que ce n'est point l'enveloppe corporelle de l'autre mais l'environnement dans lequel nous vivons. Le danger social n'est plus la difformité mais la société elle-même.

Dans les œuvres de l'immonde mettant en scène des corps, nous sommes face à une totale acceptation de la différence et de l'absence de norme corporelle ; allant jusqu'à une forme de désir. La contagion qui naît de la peur et de

¹ Antoine d'AGATA et Christine DELORY-MOMBERGER, *Op. cit.*, p.34

l'incompréhension comme nous l'avons vu précédemment, ne peut donc pas se situer dans la perception du corps puisque la différence est la norme et la norme un danger. En outre, ces êtres qui auparavant étaient dénigrés par leur aspect physique et choix de vie, incarnent aujourd'hui de hautes valeurs. Selon Antoine d'Agata, ils ont échappé à l'aliénation de la société de consommation, et réussi à se protéger de la contamination sociale. Ceux incarnant la norme et s'accommodant d'une société de consommation par, notamment une acception du culte de la beauté, représentent le réel danger et deviennent des parias à exclure.

L'artiste pose une critique sociale par le biais de ces œuvres. Il est conscient du risque à être photographe souhaitant troquer sa place au sein de la société pour la marginalisation. Le danger étant d'être contaminé par son sujet, par ce qu'il voit. La distance est alors de mise pour que le regard du photographe reste pur et inviolé. Selon d'Agata, il est essentiel d'interroger continuellement ce qu'il voit, de ne pas se complaire dans la contemplation de cette société qu'il rejette, ou en acceptant simplement la proximité avec les prostituées. Puisque cela reviendrait à définir le monde comme absent ne devenant « [...] *qu'un autel virtuel devant lequel le photographe pratique ses rituels masturbatoires.*¹ ». Il devient nécessaire d'être véritablement conscient de ce qu'y est photographié pour préserver l'œil, considéré alors comme un outil à la fois de connaissance et de transgression. En plus de s'épanouir dans une approche hyperréaliste, l'artiste se créait un double nommé A.. Cet alter ego offre à l'artiste la possibilité de l'« *évacuation d'un trop plein de mémoire ou opération d'auto-nettoyage de la conscience, cette capacité à faire peau neuve me permet de réitérer sans cesse les mêmes tentatives frustrées ou inabouties*² » de s'ancrer au plus profond de la réalité pour en extraire une représentation de l'excès.

¹ David BARRIET, David BENASSAYAG et Béatrice DIDIER (dir.), *Manifeste: Antoine d'Agata*, Cherbourg, France, Le Point du Jour Editeur, 2005, p.2.

² David BARRIET, David BENASSAYAG et Béatrice DIDIER (dir.), *Ibid.*, p.32.

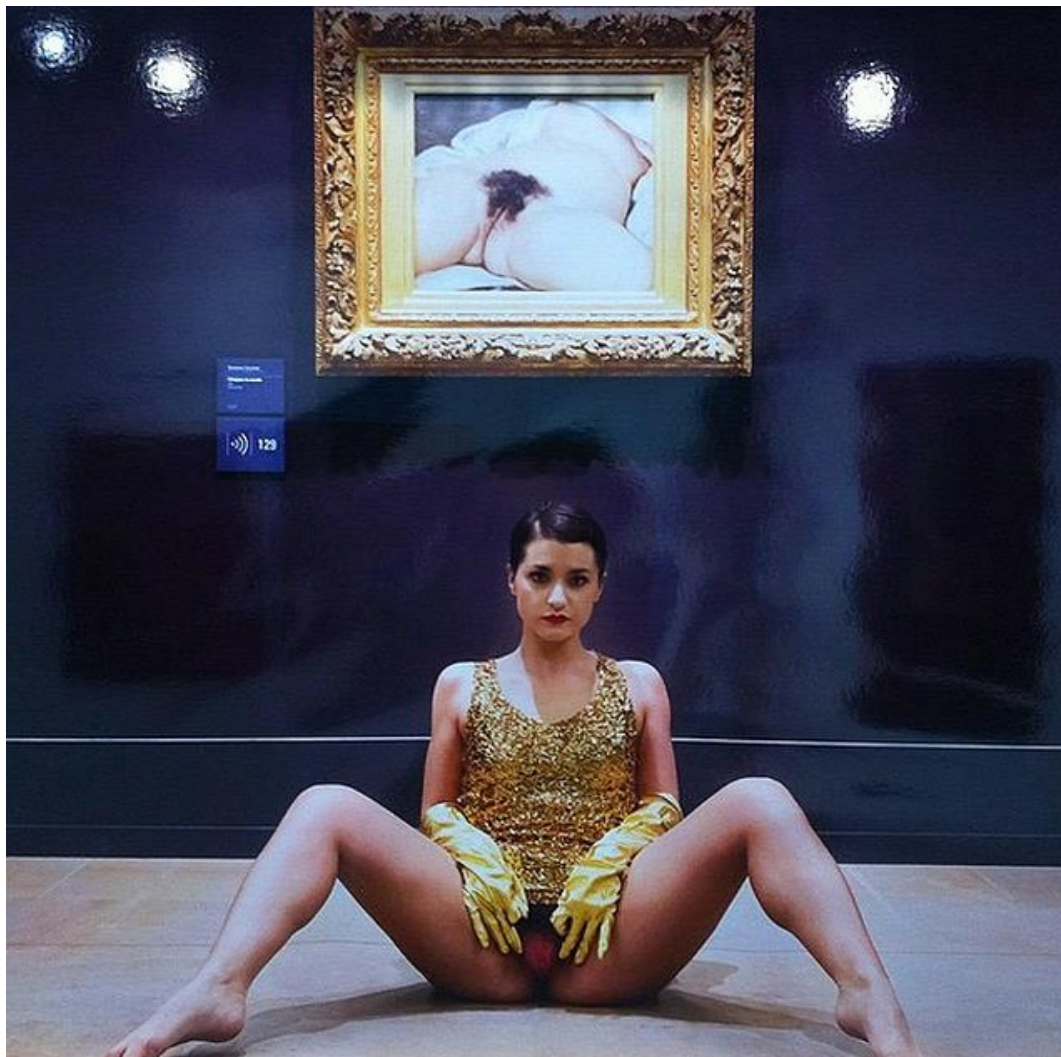
Dénonçant l'aliénation de la société de consommation, il en relève ses paradoxes. Par le biais des réseaux sociaux et la vulgarisation de l'usage d'internet nous sommes face à une monstration sans limite de l'individu. Le XXIème siècle connaît une exhibition excessive de l'intimité, un surenchérissement de l'apparence. A contrario, l'artiste constate que les nouvelles générations délaissent des liens authentiques avec autrui pour enrichir leurs rapports sociaux sur internet. La présence de notre vie et intimité sur la toile ferait preuve de notre existence. L'individu devient à être considéré comme vivant plus par sa présence sur internet qu'à travers le monde réel. L'une des causes de l'aliénation de l'individu par la société, selon Antoine d'Agata est en partie cette fuite dans un monde virtuel où l'exhibition du corps et de l'apparence est de mise, allant jusqu'à une certaine obligation. Par conséquent cette exhibition engendre une forme d'autisme social. L'individu n'étant capable de se montrer qu'au travers d'un écran, il en devient ignorant de la réalité du monde et des rapports à l'autre.

Le deuxième paradoxe soulevé par d'Agata est celui de la vue du corps nu. A la fois accepté et condamné, l'image du corps nu continue à être sujet de débat. Pouvons-nous y voir une peur de la contamination du regard ? Nous ne pouvons nier la ponctuation d'événements à scandales dans le monde artistique. Si nous flânonnons au sein des titres d'actualité, nous sommes renvoyés à une image puritaine de la société. Une forme d'intolérance à la réalité du corps nu, et surtout du corps de la femme.

Le 29 mai 2014, la performeuse luxembourgeoise Déborah de Robertis expose son sexe nu en dessous de l'« *Origine du monde* » de Courbet, au musée de d'Orsay à Paris. Cette performance qui lui vaudra une garde à vue ainsi qu'un rappel à la loi, peut nous interroger sur notre capacité à être confronté à la réalité du sexe féminin. La vue d'une représentation picturale d'un sexe féminin n'amorce aucune gêne ou subversion, certes ce qui n'a pas été le cas lors de la réalisation dudit tableau, or une performance mettant au regard de tous un « vrai » sexe féminin fait crier au scandale. Est-ce une forme d'hypocrisie de la part des amateurs d'art et des institutions ? Ou sommes-nous imprégnés, comme le nomme

Antoine d'Agata, d'autisme social ? La représentation picturale nous éloignant de la réalité, de par sa dimension fictive, nous nous sentons moins atteint par ce que nous voyons. La possibilité que la représentation, tout aussi fidèle à la réalité qu'elle soit, n'exclut pas un enjolivement ou enlaidissement. Or l'exhibition d'un corps « vrai » supprime toutes possibilités de fantasmer sur la réalité. La représentation proposée par l'œuvre devient une incarnation entière du sujet. Nous pouvons, alors, supposer que cet autisme social que soulève le photographe devient une forme de protection quant à la peur d'une contamination du regard.

Et pourtant la pornographie n'a jamais été aussi accessible que de nos jours. Antoine d'Agata dénonce une aliénation de l'individu par la société, notamment parce que celle-ci accepte entièrement une consommation de la sexualité mais condamne l'exhibition du corps nu.



Déborah de Robertis, *Mémoire de l'Origine*, 2014, Musée du Quai d'Orsay, France

II- Vers un documentarisme sexuel

Dans les années 1970 une notion artistique se développe, notamment avec le travail de Larry Clark et Nan Goldin, celle du documentarisme sexuel. En cela nous pouvons faire un parallèle avec le paradoxe soulevé ci-dessus puisqu'à travers une démystification de l'acte sexuel, ce positionnement remet en cause le clivage traditionnel entre le privé et le public. Les artistes usent du médium photographique pour exposer leurs vies, il devient un support d'exhibition de l'intime.

a- Le journal intime

L'usage de la photographie comme journal intime, également nommé documentarisme photographique¹, est réinvesti dans les années 1980 notamment avec les travaux de Boltanski ou Cindy Sherman qui - par ses portraits - tente de dénoncer la société contemporaine se caractérisant par la mise en scène de soi et principalement de la femme. Mais ce format s'inscrit véritablement dans les 1990 avec le travail du photographe japonais Araki, qui deviendra le précurseur de cette démarche. Puis nous assistons à une effervescence du genre que ce soit avec Larry Clark et Nan Goldin aux Etats-Unis. La photographie ne tient plus uniquement le rôle de témoin d'événements ou de faits sociaux, elle est désormais l'illustration de la vie propre à l'artiste. Araki et autres artistes du genre font sortir la photographie de la définition que peuvent lui accorder Suzanne Sontag ou encore Roland Barthes, pour en faire une porte ouverte sur les tréfonds de leurs vies. On quitte peu à peu la trame de l'Histoire, ce processus qui consiste à illustrer les événements ponctuant l'actualité, pour s'attarder sur l'instant et capturer un moment suspendu. La photographie intègre alors le registre de l'autofiction², incarnant profondément le rôle d'un journal intime.

¹ Dominique BAQUE, *Mauvais genre(s): érotisme, pornographie, art contemporain*, Paris, France, Ed. du Regard, DL 2002.

² Philippe LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Paris, France, Éditions du Seuil, 1996.

Par cette démarche nous ne sommes plus face à des illustrations de la société dans sa globalité mais à travers le prisme de vie bien précise, celle des artistes. A contrario du photoreportage qui offre un regard sur le monde à travers l'œil de photographe, dans le documentarisme photographique nous avons le regard de ces artistes à travers leur propre personne et expérience. Donc relevant de la sphère de l'intime, cette pratique photographique peut être envisagée comme une sorte de cure psychanalytique, ceci est fortement marqué dans l'œuvre de Nan Goldin.

A travers ce dialogue entre l'artiste et sa vie qui intègre spontanément le regardeur, nous avons une critique, certes sur la place de l'individu dans notre société actuelle, et surtout sur sa propre place face à ce monde qu'il interroge sans cesse. Ces photographies sont des allers et retours entre l'autre et lui, un médium permettant de faire une introspection.

Un autre élément essentiel qui marque la distinction entre ces deux rôles accordés à ce médium, et qui permet de mieux comprendre l'importance de la notion de journal intime dans l'œuvre de ces artistes : est le rapport aux modèles. En effet relevant de la sphère de l'intime, les modèles deviennent des participants à la rédaction des récits de la vie des artistes. Pour reprendre l'exemple de Nan Goldin, se prenant elle-même en photo, c'est également son entourage qui est exposé et photographié. Nous assistons aux aléas de sa vie, non pas par le biais de ses portraits mais par les images de son entourage, qui devient un élément de compréhension. A contrario de nombreux artistes dont l'œuvre peut être qualifiée de documentarisme photographique tel que Diane Arbus ou Henri Cartier-Bresson. Certes ils nous mettent face à une réalité sociétale et à des communautés marginales mais ne montrent pas une relation singulière entre eux et leurs modèles. Ils n'entretiennent pas un lien linéaire artiste/modèle puisque les modèles ne sont pas de simples corps à photographier. C'est avec une complicité qu'ils les mettent en scène et tentent de capturer l'essence de leurs corps. Pour renforcer ce lien et par conséquent briser la distance dû au rapport artiste / modèle, celui-ci se joint à la scène. Ils dépassent alors le statut de photographe pour

devenir protagoniste, c'est par cette démarche qu'ils donnent à leurs œuvres une dimension de journal intime.

Par ce schéma particulier, le spectateur se retrouve à endosser le statut de voyeur. Voyeur de la condition de vie de ces marginaux, et également voyeur de l'intimité de l'artiste. Et peut-être même voyeur, par conséquent, du rapport à son propre corps? Ce rapport justifierait le sentiment de gêne ou de répulsion que l'on peut éprouver face aux photographies de ce type, et c'est peut-être à ce croisement que l'immonde prendrait son sens.

Selon Gérard Wajcman, l'intime peut se définir comme « *l'espace où le sujet peut se tenir et s'éprouver hors du regard de l'Autre.¹* ». Même si l'homme s'approprie le monde par le regard, l'intime échappe à l'idée d'être regardé, le sujet est alors libre. Dans son texte un parallèle est fait entre la surexposition d'image de l'intime et la sur-intimité des images, on assiste à un mouvement de dévoilement en art.

Gérard Wajcman met en avant la surexposition de soi et de l'intimité de l'individu comme symptôme de notre société. Ce fait est foncièrement une menace aux frontières de l'intime. La sphère privée se retrouve sous les regards de qui veut y pénétrer. Nous, regardeur, avons accès aux images qui nous étaient jusqu'ici impossible de voir, nous sommes dans une intrusion de l'intimité de l'artiste. Cette sur-intimité traitée dans les images d'art, comme les œuvres de Nan Goldin ou Mark Morrisroe, nous positionne dans un statut peu conventionnel celui de voyeur. Avant logé dans des pièces obscures où il fallait regarder par un trou donnant sur la pièce éclairée ; or l'art d'aujourd'hui notamment depuis les années 1970 (avant l'art du journal intime), le voyeur n'a plus à se cacher et se fond dans la masse et il n'y a plus de honte de l'artiste ni d'autocensure. « *Pas moches, ni provocantes, ni dégoûtantes, ni rien de ce genre : simplement vraies.²* ».

¹ Gérard WAJCMAN (aut.), *Les images honteuses, Les frontières de l'intime : intime exposé, intime extorqué*, Seyssel, France, Champ Vallon, 2006, p.71

² Gérard WAJCMAN (aut.), *Ibid.*, p.86

b- Le dévoilement par omission

La dimension du journal intime dans l'appréhension de l'art de l'immonde, vu précédemment, passe principalement par l'intimité physique et sexuelle. Pour illustrer ces propos centrons-nous sur la photographie BREST 2000 d'Antoine d'Agata, qui semble pertinente pour illustrer la réflexion sur le dévoilement et l'omission.

Nous retrouvons le noir et blanc et l'aspect granuleux extrêmement perceptible, sur la moitié droite de la photographie, où se situe le corps nu d'une femme allongée. A travers ce cliché, facilement divisible en deux, le décor de l'œuvre globale de l'artiste y est présent. D'un côté, moitié gauche, un bout de logement insalubre où murs délabrés et sol recouvert de tâche se côtoient. De l'autre, moitié droite, une femme nue allongée sur un lit. Le spectateur est face à un sexe de femme, une femme anonyme et passive. A l'image du célèbre tableau largement controversé de Courbet (1866), d'Agata nous confronte à un « *Origine du Monde* » moderne. Par ce plan frontal sur un sexe féminin dévoilé sans inhibition, nous pouvons facilement faire un rapprochement avec les nombreuses polémiques autour de la monstration de cette partie féminine. De Courbet et Araki, le sexe féminin fut tour à tour censuré, camouflé au nom d'une morale. Nous pouvons ici parler de *bienséance*, cette partie anatomique définissant le genre féminin, est assimilée autant au symbole de la sexualité, de la naissance que de la mort.



Antoine d'Agata, *BREST 2000*, 2000

Pour mieux appréhender l'ambiguïté notable quant à l'exhibition du sexe féminin, faisons un détour par une divinité primordiale de la mythologie grecque : Méduse. Cette femme, punie par Athéna parce que trop vaniteuse de sa beauté avait osé défier cette dernière¹, se voit transformer en Gorgone. Ces cheveux deviennent alors des serpents et ses yeux peuvent désormais changer en pierre quiconque croise son regard. La perception de ce mythe grec s'est modifié au fil du temps, on peut y voir le symbole du pouvoir du regard, l'existence des sociétés matriarcales préhistoriques ou encore la puissance du féminin. Mais la plus intéressante parmi ces différentes perceptions est celle de la castration. En effet, Méduse, généralement représentée de face et non de profil, incarne l'image du sexe féminin. Ces cheveux pouvant faire guise des poils pubiens, et sa bouche distordue d'orifice vaginal, cette association d'idée en devient la perception de l'angoisse de la castration chez l'homme. A l'image de ce mythe où il ne faut pas

¹ Selon une autre version de ce mythe, Méduse se serait fait punir par Athéna après avoir été violé par Poséidon dans un temple dédié à cette dernière.

regarder Méduse, malgré sa beauté, au risque d'être pétrifié sur place, ne vous risquez pas à regarder un sexe féminin de peur que celui-ci vous castré.

Nous pouvons y voir un semblant de réponse quant à la réticence d'être confronté à la représentation d'un sexe féminin. Certes associé à la sexualité, mais comme suggéré plus tôt, c'est également à la mort qu'il fait écho. La castration de l'homme qui le regarde ou la mort de l'individu lors de l'acte sexuel. Ce n'est pas tant l'émascation mais la cassure de l'être dans le rapport entre deux sexes. Selon Georges Bataille¹, la sexualité est une discontinuité de l'être constitué dans la discontinuité. Qu'il soit physique ou spirituel l'acte érotique amène une scission de l'individu puisque celui-ci n'est plus seul et unique mais devient un ensemble constitué de l'autre. C'est avec peu d'étonnement que la relation entre la sexualité et la mort se fait. De part cet acte de jouissance et de partage, l'un donne et l'autre prend. L'homme vit une petite mort lorsque l'organe féminin accueille sa semence. Nous pouvons encore faire un parallèle à Méduse comme symbole du sexe féminin, le message serait de ne pas s'approcher de celui-ci de peur qu'il vole à l'homme sa semence. Il y a de nouveau une discontinuité, pour reprendre les termes de Georges Bataille, puisque l'acte de jouissance amène une séparation.

Nous ne chercherons pas ici à nommer l'œuvre d'Antoine d'Agata d'érotique ou de pornographique puisque le but n'est pas la provocation d'un plaisir sexuel. Cependant les caractéristiques posant une scission entre ces deux genres peuvent apporter des éléments de réponses quant à la place de l'immonde.

Selon l'auteur Dominique Baqué dans son ouvrage *Mauvais genre(s)*² on assiste depuis ces dernières années à une contamination de l'érotisme par la pornographie notamment dû à une suppression de l'omission de certaines parties corporelles. L'érotisme jouant entre omission et dévoilement, la pornographie est frontale dans la monstration du sexe. L'exposition est directe ne laissant aucune place à l'imagination ou à la supposition. L'ambiguïté de ces deux genres réside dans ce

¹ Georges BATAILLE, *L'érotisme*, Paris, France, les Éd. de Minuit, 2011.

² Dominique BAQUE, *Op. cit.*

jeu de omission / dévoilement. D'un côté sous-entendu d'un acte brut et de l'autre dévoilement de l'inhibition du corps. Même si ces deux types d'images possèdent un contenu similaire, ils diffèrent par leurs finalités et l'écriture visuelles. L'image pornographique est dans une dynamique de profusion d'information, de corps complètement exhibés, à l'inverse de l'image érotique qui privilégie une écriture de l'ellipse. Comme le démontre Roland Barthes¹ dans son analyse de l'*Histoire de l'œil* de Georges Bataille, cette dernière s'inscrit dans une écriture visuelle, elle tente de nous raconter une histoire. Elle favorise la dimension plurielle, ambiguë et équivoque que peut avoir une photographie de corps nu, et ce dans l'allusion et l'elliptique.

Chez Antoine d'Agata, la gêne occasionnée par la vision frontale d'un sexe qu'il soit féminin ou masculin, ne prend pas naissance dans l'objet montré mais bien dans ce qui est voilé. Que ce soit dans *BREST 2000* – exhibition du sexe féminin – ou *SALVADOR DE BAHIA 2008* – acte masturbatoire – il ne faut pas s'attarder sur le premier plan mais regarder ce qui nous est caché : le visage. L'un camouflé par l'épaule de la femme, l'autre masqué par une outrance du flou. Il nous est alors impossible de distinguer leur visage, et encore moins leur expression. Antoine d'Agata nous expose sans compromis la sexualité mais dévoile timidement l'identité de ses modèles. L'imprécision faciale ramène ces femmes au statut d'individu et non de personne. Loin d'un souci d'anonymat, ce processus récurrent bouscule encore la place du spectateur face aux œuvres. En plus d'être relayé au grade de voyeur, le spectateur se voit écarté de l'identité de ces femmes.

¹ Roland BARTHES, « La métaphore de l'œil », *Critique*, n°195 - 196, août - septembre 1963



Antoine d'Agata, *SALVADOR DE BAHIA 2008, 2008*

Nous pourrions alors facilement faire un parallèle avec l'image pornographique. Comme l'indique Paul Ardenne¹, il y a une gestion des codes de la pornographie, elle n'est pas simple monstration de chair sexuée car elle a pour principale finalité l'utilitaire et la consommation. Celle-ci est une « *image contrainte* » qui se doit de « *tout montrer* » et de « *tout voir* ». Son but consumériste oblige la photographie pornographique à dévoiler le plus d'information possible en une seule image, pour accompagner au mieux le spectateur dans sa jouissance. Donc l'absence du visage est de rigueur pour permettre au spectateur de s'identifier au(x) acteur(s) dans le but d'une supposée jouissance simultanée puisque « *ce qui se met en scène [...], c'est la scène d'un corps hors de son envisagement.* »². A l'inverse de l'érotisme qui ne craint pas cette menace qu'est la déstabilisation du regard, il accentuerait même l'accessibilité à la visagité³. La présence du visage dans l'image érotique « *assure cette permanence de l'enchantement dans l'image la plus crue* »⁴. A travers ces nuances, nous sommes face à un clivage éthique dont l'objet central est le visage.

Quelles monstrations, entre celle du sexe et celle du visage, entravent la bienséance ? De prime abord, nous répondrions à l'unisson que l'objet de controverse est celui du sexe, mais encore une fois le centre du questionnement reste le regard. L'omission nous épargne la confrontation avec le regard de ces de ces individus exhibés nus. Au-delà d'une censure de l'identité, nous pouvons y voir une volonté d'insinuer que chacun de ces corps pourraient être le nôtre, que nous ne sommes pas si éloignés de ces corps. L'omission de la visagité entraîne ostensiblement une identification de la part du spectateur, autant de sa personne que de son entourage. Par ce schéma, ces corps inconnu peuvent devenir l'incarnation d'un corps connu du spectateur. Par conséquent le rapport pornographique à la sexualité, peut être propre à chacun.

¹ Paul ARDENNE, « *X-rated, l'image pornographique* », *Omnibus*, n°17, juillet 1996

² Patrick BAUDRY, *La pornographie et ses images*, Paris, France, Armand Colin, DL 1997.

³ Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Mille plateaux*, Paris, France, Les éditions de Minuit, 1980.

⁴ Patrick BAUDRY, *Op. cit.*, p.49

III- Une réception multiple

a- Reflet de la réalité

La question de l'immonde dans l'art peut effrayer, cependant nous ne pouvons nier son omniprésence. L'harmonie de l'œuvre picturale se retrouve confrontée à la nécessité de représentation du réel. Si l'œuvre est le miroir de la réalité, alors celle-ci ne peut se contenter de la face idéale du monde et de l'être humain. Si nous prenons Adorno au mot¹, l'art ne serait que le reflet du réel donc du social. Dans cette affirmation Adorno inclut-il la nature humaine dans ce qu'il nomme « réel » ? Si oui, l'art se doit d'intégrer l'horreur du monde, sa misère comme sa richesse, ses injustices comme ses privilèges. Chez des auteurs tels que Sartre, Céline ou Becket, le laid apparaît comme un fait du quotidien. Il en va de même pour cet forme d'art que l'on peut nommer d'immonde. L'immonde est partout. L'objet de l'immonde peut-être aperçut à chaque coin de rue, en chaque personne. Puisque le monde tangible n'est point parfait, l'œuvre retranscrit ses faiblesses. Elle les amoindrie, les camoufle par une outrance de bon goût². La laideur semble être essentielle à l'œuvre, sa trace permet de maintenir l'œuvre proche du monde dans lequel elle s'inscrit. Elle n'est pas que négation et monstruosité, elle est l'empreinte de l'humanité du sujet.

L'obsession des proportions idéales amène les artistes à réduire les laideurs provoquées par la douleur dans les représentations. Ils les sous-entendent par la déformation du visage et la distorsion du corps. Assistons-nous au déguisement de la laideur ? Comme si l'artiste s'empêchait d'exprimer pleinement la douleur que subit son sujet. « [...] qui de toute façon obligerait l'artiste à

¹ Theodor Wiesengrund ADORNO, *Théorie esthétique*, trad. fr. Marc JIMENEZ et trad. fr. Éliane KAUFHOLZ-MESSMER, Paris, France, Klincksieck, impr. 2011.

² Le XVIIIème siècle connaît une volonté de ne plus cloisonner l'esthétique à la suprématie de la raison. Le bon goût n'est plus de l'ordre de la raison mais d'une intuition, un "je ne sais quoi". Est-ce que pour autant la laideur devrait être considérée comme une faute de goût?

garder une certaine mesure dans l'expression et à ne jamais représenter le suprême degré d'intensité d'une action ?¹».

Le but de l'art de l'immonde n'est pas de taire la souffrance mais de l'élever au rang de beauté. Dans son ouvrage *Laocoon*, Lessing pose une volonté de l'artiste qui est de rendre beau une souffrance intenable puisque même dans l'horreur la beauté plastique est omniprésente. La proximité de ces deux valeurs accentue la magnificence de l'œuvre. Le corps nous semble d'autant plus sublime quand celui-ci est traversé par la douleur. A l'image du sculpteur du Groupe du Laocoon, l'immonde ne serait-il pas une tentation de transformer l'horreur en beauté ? C'est accepter d'être face à une représentation qui immortalise l'instant le plus intime du statut d'être humain.

Selon Schlegel, le beau tend vers une perfection idéale², par conséquent le laid est l'extrême de la souffrance. La laideur est alors associée au mal interne de l'être. Une conclusion hâtive nous amène à penser que le laid est négatif. Or la laideur apporte une plus grande richesse de forme puisqu'il n'y a pas une seule laideur, à contrario de la perfection qui est universelle. L'un et l'autre ne pourront atteindre une suprématie. Même la laideur la plus extrême cachera une nostalgie de la beauté, un souvenir d'une magnificence. Au-delà d'une imagerie mémorielle, l'inévitable présence de la laideur fragilise la primauté de la beauté qui ne tient plus qu'à un fil, comme l'écrit Rosenkranz « *dans son élaboration, le beau porte en lui le laid sous la forme d'un égarement possible dans lequel un petit rien peut le faire tomber.* »³.

Même si les sujets représentés dans l'art de l'immonde sont emplis de disgrâce, ne sont-ils pas transcendés par la beauté voisine qu'ils suggèrent?

¹ Gotthold Ephraim LESSING, *Laocoon*, Paris, France, Hermann, 1997.

² Cette affirmation peut être contestée par la pensée platonicienne. En effet chez Platon, il y a une critique virulente de cette relation, trop souvent prise pour acquise, entre l'art et le beau. L'art ne peut être beau puisque ce n'est qu'une imitation de l'imitation. Par conséquent la perfection est exclue de l'équation. Le beau serait perfection, si cette dernière est envisagée comme vérité.

³ Karl ROSENKRANZ et Gérard RAULET, *Esthétique du laid*, trad. fr. Sibylle MULLER, Belval, France, Circé, 2004, p.5.

b- Le jugement de dégoût

Il est temps de noter que le regard esthétique porté sur une œuvre est de l'ordre de la sensibilité. Nous posons des mots, des valeurs, des jugements parce que celle-ci touche directement nos sens, et provoque notre « moi » profond. Est-ce une sensibilité naissant de l'intuition éveillée par l'excitation de la beauté¹ ou d'une sensibilité créée par l'éducation et l'instruction du regard² ?

Dans son ouvrage *Archipel de la laideur*³, Michel Ribon met en avant trois types de jugements de dégoût qui justifieraient la réception d'une œuvre : le jugement moral, le jugement esthétique et le jugement culturel.

L'œuvre peut être jugée laide parce qu'elle ne répond pas à nos attentes. Nous attendons d'une œuvre qu'elle nous présente un « monde », qu'elle corresponde au schéma d'une unité harmonieuse, qu'elle incarne les valeurs et les formes d'un univers original de l'artiste. Toute œuvre dérogeant à cette règle inconsciente en omettant d'exposer un ensemble cohérent, se voit attribuer le titre de laideur. La laideur trouvant ses origines dans la difformité. De cette absence naît une frustration, à cet instant précis, le jugement de dégoût associe la laideur de l'œuvre à l'immonde. Nous le vivons comme une agression. C'est également le cas du critère de jugement culturel, où nous refusons d'être bousculer dans nos références culturelles durement acquises par l'éducation de notre regard. Il y a une peur de la confrontation à un schématisme nouveau. Au XXème siècle, bon nombre d'artistes se fascine pour les statues d'Art Africain, jusqu'ici peu considérées comme œuvres parce que ne correspondant aucunement aux canons de la beauté classique instaurés par les grecs. De là arrive le refus d'un face à face avec une culture proposant des formes qui menacent notre monde et nos repères esthétiques. Ces deux critères de jugement se basent principalement sur la forme et la réception plastique d'une création artistique, cependant un élément reste in abordé et qui constitue pourtant une grande partie de l'œuvre. Il s'agit du sujet.

¹ Définition de l'esthétique selon Ruskin (XIXème siècle)

² Définition de l'esthétique selon Alexandre Gottlieb Baumgarten (XVIIIème siècle)

³ Michel RIBON, *Archipel de la laideur: essai sur l'art et la laideur*, Paris, France, Éd. Kimé, 1995.

Si nous n'avions pas l'habitude d'être confronté à des images d'horreur, à des représentations de la souffrance ou au miroir du désarroi humain, le qualificatif de laideur accordé aux œuvres de l'immonde, serait justifié par les critères de jugement explicités brièvement ci-dessus. Or, de prime abord, ce n'est point le cadrage, la lumière, l'angle de prise de vue, le format des œuvres qui heurtent notre regard mais ce qui nous est montré. Ce sont les sujets traités qui rendent les œuvres subversives, et provoquent notre regard et notre sensibilité.

La distinction entre l'œuvre (matière) et le sujet est primordiale dans la recherche de l'essence du jugement¹. Cet amalgame extrêmement présent biaise la description de nos ressentis puisque le contenu outrancier contamine l'œuvre dans sa globalité, d'où l'importance du troisième et dernier critère désigné par Michel Ribon : le jugement moral. Une œuvre peut être jugée laide par son contenu qui représente une difformité morale, quand celle-ci se réfère au vil, à l'hideux ou révélant une difformité physique. Par conséquent, les œuvres de l'immonde peuvent être désignées comme laides pour leurs sujets immondes. Nous retrouvons cette idée dans laquelle, les artistes exposent des scènes ébranlant les principes de la morale. Au-delà de notre regard blessé, c'est avant tout notre conception de la morale, des mœurs que nous avons inconsciemment intégrées tout au long de notre éducation, qui est attaquée. Elevés au sein d'une société portant un lourd héritage judéo-chrétien où le péché de chair est condamnable, il en devient presque automatique d'être choqué face à des scènes d'actes de violences et notamment à caractère sexuels. Ce qui rend d'autant plus intéressant l'art de l'immonde est qu'il provoque non seulement une répugnance mais également une fascination.

Dans un dialogue imaginé par Murielle Gagnebin avec Freud², elle expose l'ambivalence de la réception des représentations sexuelles. Objet du péché de chair, l'acte sexuel en devient honteux, forgé de laideur. Freud donne une explication quant à cette honte de l'acte, et par conséquent de l'organe, celui-ci

¹ En contradiction avec Kant qui affirme que l'œuvre ne se réduit pas à son contenu et surtout que l'art n'avait pas pour but de représenter des choses belles mais doit être une belle représentation d'une chose. L'œuvre est alors perçue comme un tout.

² Murielle GAGNEBIN, *Op. cit.*, p. 15-16

atteint directement notre plus profonde intimité. Peur de l'impuissance et de la castration chez l'homme. Il en va de même pour les représentations artistiques d'organes et actes sexuels, une assimilation est directement établie par le spectateur face à l'œuvre. Ce procédé d'assimilation donnerait naissance à une fascination pour ces représentations. Tantôt objet de honte, tantôt objet de virilité et puissance, le beau commence à se constituer de laideur. Cette transformation est exacerbée par l'ajout de l'érotisme à l'acte sexuel.

Conclusion

Pour Bourdieu l'œuvre d'art dévoile et révèle mais en aucun cas ne dénonce. Dans son ouvrage « *Si le monde social m'est supportable, c'est parce que je peux m'indigner* », il accuse les théoriciens de prêter trop facilement à l'œuvre une intention de dénonciation, sûrement parce qu'ils sont profondément touchés par ce changement de direction que connaît l'Histoire de l'Art qui que l'œuvre a pour finalité de dévoiler ce que nous ne voulons pas voir. L'œuvre contemporain nous montre l'insupportable.

« mettre au jour – c'était une des intentions traditionnelles de la philosophie – des choses que d'une certaine façon, que tout le monde sait, mais qui se situent à un niveau de profondeur où on ne va plus chercher. ¹ » - Pierre Bourdieu

Pour conclure faisons une dernière brève étude de cas avec la très controversée exposition du Dr Gunther Von Hagens, « Our body, à corps ouvert ». Cette exposition itinérante qui arriva en France au cours de l'année 2008 – 2009, fut d'abord installée à Lyon et à Marseille puis à Paris où elle fut censurée pour cause de conflit éthique. De nombreuses expositions similaires ont circulé aux Etats-Unis, en Europe et en Asie et ont attiré énormément de visiteurs, dont la première de ce genre eu lieu en 1995 au Japon. La particularité de cette exposition est qu'elle mettait en scène 17 corps humains plastinés.

La plastination est procédé chimique visant à pérenniser l'anatomie du corps humain en remplaçant les fibres organiques par de la silicone permettant ainsi de rendre le corps malléable. Une fois plastiné le corps peut être « sculpté », dépouillé de sa peau et être façonné de façon à rendre visible son anatomie. Cette technique mise au point et breveté en 1977 par Gunther Von Hagens, ne cesse de faire polémique au sein du corps scientifique et artistique par son évident questionnement de la bioéthique.

La démarche première de Von Hagens est louable puisqu'elle consiste à dévoiler entièrement le corps humain, en rendant accessible au grand public ce qui est

¹ Pierre BOURDIEU et Antoine SPIRE, *Si le monde social m'est supportable, c'est parce que je peux m'indigner*, La Tour-d'Aigues, France, Éd. de l'Aube, Impr.2004, 2004.

réservé au monde médical. Par cette volonté de transmettre une connaissance approfondie du corps humain, ces expositions possèdent un caractère pédagogique. Or l'un des arguments phares des deux associations françaises, « Ensemble contre la peine de mort » et « Solidarité Chine », qui ont rendu interdite l'exposition, est les positions grotesques dans lesquelles sont présentés les corps, ne respectant le corps des défunts. Il est vrai que l'exposition « Our body, à corps ouvert » ne présente pas les corps comme nous pouvons avoir l'habitude de les voir dans les muséums d'histoire naturelle ou encore les musées d'ethnographies, puisque les corps sont mis en scène dans des situations du quotidien comme *Les joueurs d'échec* ou *cycliste*. Qualifiées de grotesque par certains, pour Von Hagens c'est une façon de rendre de la poésie à des corps qui sont habituellement des pures objets scientifiques, à travers cela il souhaite redonner un peu d' « humain » et de « vivant » à ses morts.

« l'exhibition de cadavres humains à des fins commerciales est contraire à la décence est, de ce fait, illégale en France. ». Mais alors qu'en est-il de *Le cavalier de l'Apocalypse* d'Honoré Fragonard ou des momies régulièrement exposées dans les musées d'ethnographie ? Ou des ossements humains et bocaux de formol de la collection permanente du tout récent Musée de l'Homme à Paris ?

Outre la polémique quant aux postures des corps ou de leurs origines¹, c'est l'objet même exposé qui est au cœur du débat. Ce qui peut indigner pour ce genre d'exposition est, comme le dit Bourdieu, qu'elle nous donne à voir ce à quoi on ne souhaite pas être confronté. La réalité du corps humain et son anatomie en tant que telles nous les supportons en des lieux et de manières bien précises puisque nous sommes formatés à une muséographie particulière. Notre « muséocentrisme » est bousculé par de telle initiative.

¹ Après le premier verdict ordonnant la fermeture de l'exposition, la société Encore Events qui a organisée l'exposition, a fait appel. La chambre des référés de la cour d'appel de Paris a confirmé l'interdiction mais pour un autre motif, celui de la provenance des corps puisque la société n'a pu fournir les documents certifiant que les corps étaient des donations.

Le journal allemand « Der Spiegel » et les deux associations françaises accusent Gunther Von Hagens de voler des cadavres de condamnés à mort chinois.

Nous sommes face à une ambivalence du monde muséal et esthétique qui n'a pas une position ferme et certaine quant à ces objets d' « art » qui foisonnent de plus en plus. Certes il est indéniable qu'il a une récupération marchande de l'immonde dans l'hyper-contemporain mais nous sommes en permanence face à des œuvres similaires tour à tour admises et reconnues comme œuvres d'art, et rejetés par le monde muséal et esthétique.

Est-ce le potentiel commercial qui favorise l'acceptation des œuvres de l'immonde ? Est-ce la notoriété de l'artiste qui ouvre les portes des musées à ses œuvres ?

Anthologie des œuvres de l'immonde



Lucian Freud, *Benefits Supervisor Sleeping*, 1995, 151,3x219cm



Jenny Saville, *Matrix*, 1999, 214x304.7cm



John Isaacs, *I can't help the way i feel*, 2003



Michel Journiac, *Messe pour un corps*, 1969, Galerie Templon



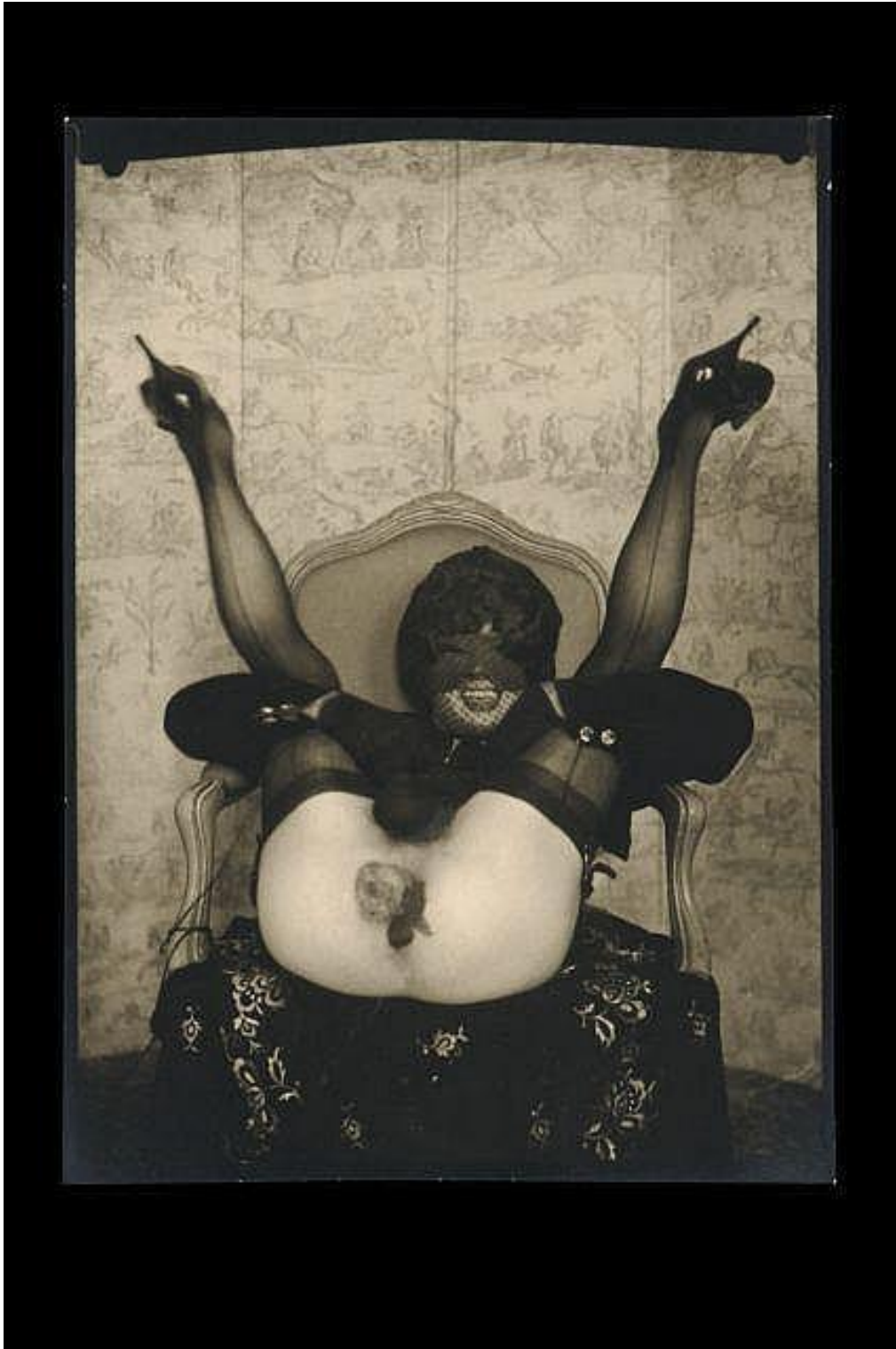
Orlan, 7th Surgery Performance called Omnipresence, 1993, New-York



Piero Manzoni, *Merde d'artiste*, 1961



Wim Delvoye, *Cloalca Original*, 2000



Pierre Molinier, *La rose blanche*, 1960



Irina Ionesco, *Eva*, dans les années 1970



Steven Cohen, performance en 2013 à la place du Trocadéro, Paris



Jake et Dino Chapman, *Zygotic acceleration, Biogenic de-sublimed libidinal model*, 1995

Tom Friedman, *Untitled*, 2000





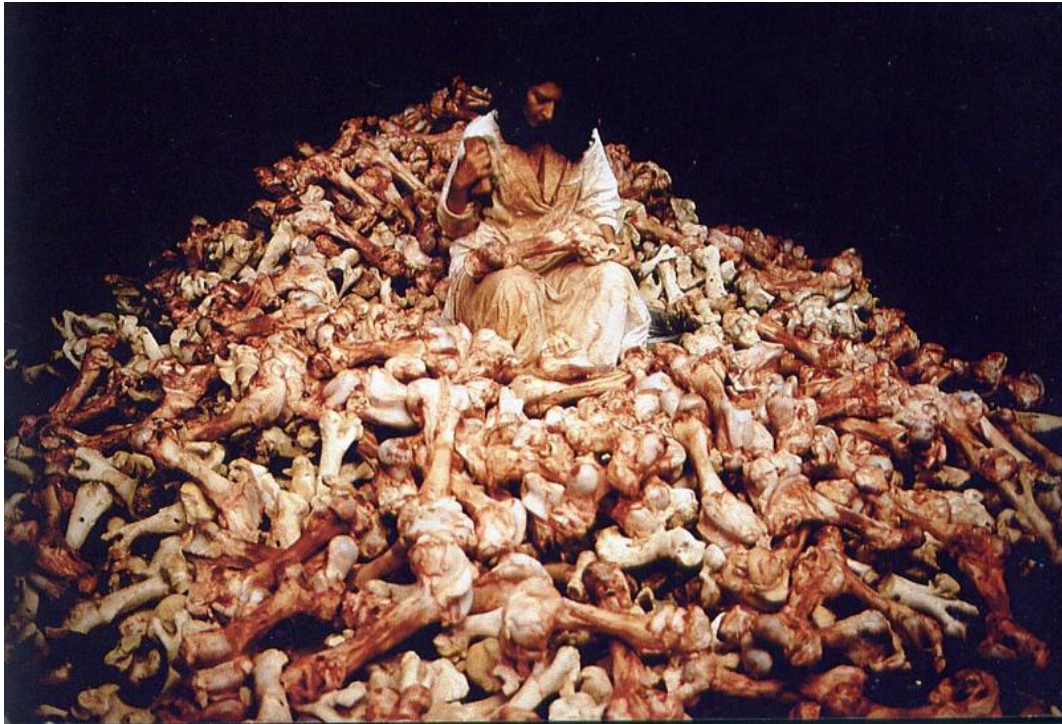
Gunther Von Hagens, Plastination

CADAVRE (Sun Yuan), *Sans titre*, 2000

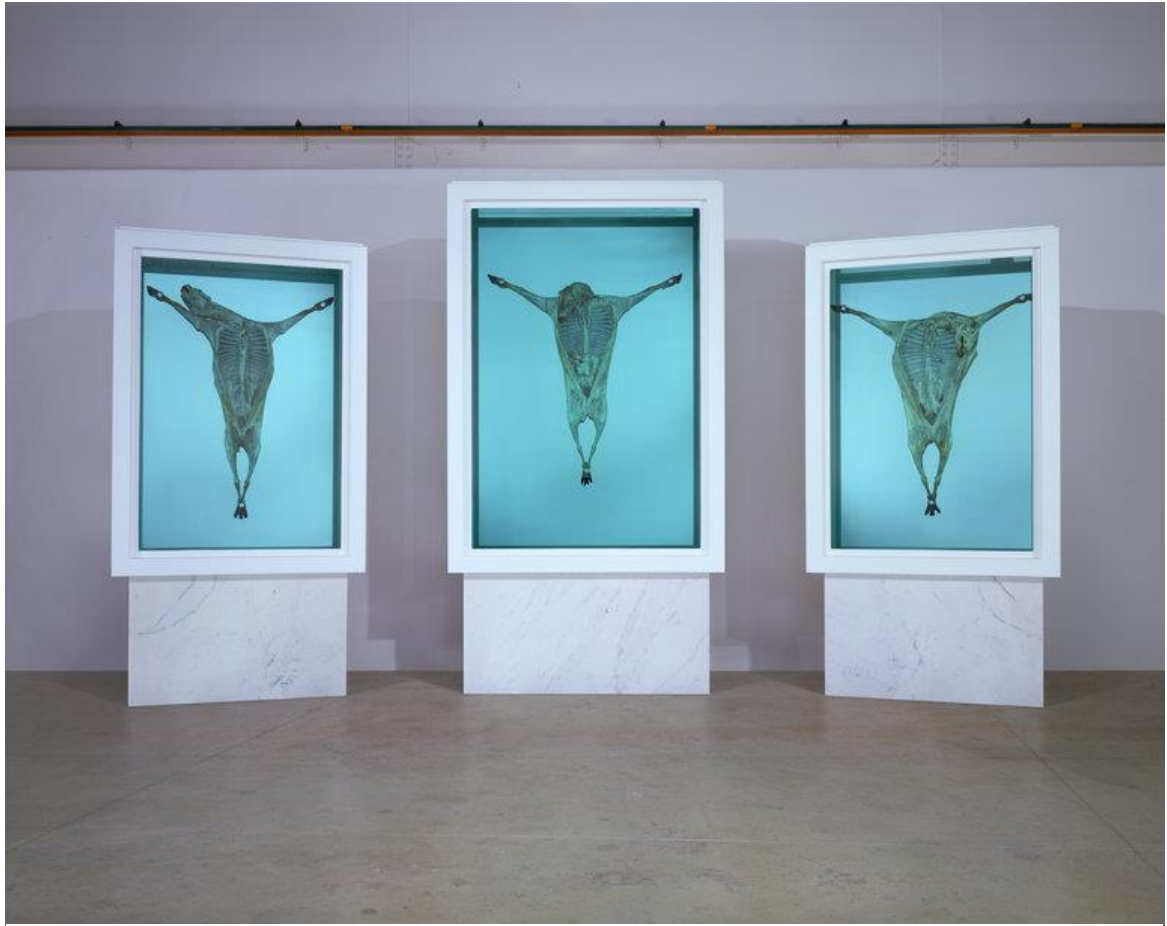




Tania Bruguera, *Le poids de la culpabilité*, 1997 - 1999



Marine Abramovic, *Balken Baroque*, 1997, performance réalisée dans le sous-sol du Pavillon International à la Biennale de Venise



Damien Hirst, *God Alone Knows*, 2007

Bibliographie

Bruno-Nassim ABOUDRAR, *La recherche du beau*, Nantes, France, Pleins feux, 2001.

Theodor Wiesengrund ADORNO, *Théorie esthétique*, trad. fr. Marc JIMENEZ et trad. fr. Éliane KAUFHOLZ-MESSMER, Paris, France, Klincksieck, impr. 2011.

Giorgio AGAMBEN, *Profanations*, trad. fr. Martin RUEFF, Paris, France, Éditions Payot & Rivages, DL 2005.

Antoine d'AGATA, Pierre GUYOTAT et LE BAL, *Anticorps*, Paris, France, X. Barral, impr. 2012.

Antoine d'AGATA et Christine DELORY-MOMBERGER, *Le désir du monde: entretiens*, Paris, France, Téraèdre, 2008.

Nobuyoshi ARAKI et Jérôme SANS, *Araki*, Köln, Allemagne, Taschen, 2007.

Paul ARDENNE, *Extrême: esthétiques de la limite dépassée*, Paris, France, Flammarion, impr. 2006.

Dominique BAQUE, *Mauvais genre(s): érotisme, pornographie, art contemporain*, Paris, France, Ed. du Regard, DL 2002.

David BARRIET, David BENASSAYAG et Béatrice DIDIER (dir.), *Manifeste: Antoine d'Agata*, Cherbourg, France, Le Point du Jour Editeur, 2005.

Zoé BARTHELEMY, *Dans le plus simple appareil: regard sur la nudité en photographie*, sous la dir. Claire BRAS, mémoire de fin d'étude section photographie, Paris, Ecole Louis Lumière, 2013, 107p.

http://www.ens-louis-lumiere.fr/fileadmin/recherche/2013-Barthe_769_le_769_my-photo-sans_annexes.pdf

Roland BARTHES, *La chambre claire: note sur la photographie*, Paris, France, Ed. de l'Etoile : Gallimard : Seuil, 1980.

Georges BATAILLE, *L'érotisme*, Paris, France, les Éd. de Minuit, 2011.

Georges BATAILLE, *L'Expérience intérieure*, Paris, France, Gallimard, 1980.

Georges BATAILLE, *Histoire de l'oeil*, Paris, France, Gallimard, 1998.

Patrick BAUDRY, *La pornographie et ses images*, Paris, France, Armand Colin, DL 1997.

Walter BENJAMIN et Antoine de BAECQUE, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. fr. Frédéric JOLY, Paris, France, Payot & Rivages, DL 2013.

Maurice BLANCHOT, « Le rire des dieux », *La Nouvelle Revue française*, juillet 1965.

Pierre BOURDIEU et Antoine SPIRE, *Si le monde social m'est supportable, c'est parce que je peux m'indigner*, La Tour-d'Aigues, France, Éd. de l'Aube, Impr.2004.

Pierre CABANNE, *Le scandale dans l'art*, Paris, France, Éd. de la Différence, impr. 2007.

Amandine CHA-DESSOLIER et Marc JIMENEZ, « Le filon de l'immonde: moralisation, esthétisation et extrémisation de l'abjection en art » Atelier national de Reproduction des Thèses, Lille, 2011.

Michel CHRISTOLHOMME (dir.), *La photographie sociale*, Arles, France, Actes Sud, impr. 2010.

Jean CLAIR, *De immundo: apophatisme et apocatastase dans l'art d'aujourd'hui*, Paris, France, Galilée, 2004.

Jean CLAIR, *Hubris: la fabrique du monstre dans l'art moderne*, Paris, France, Gallimard, 2012.

Jean CLAIR, Robert KOPP et FONDATION DES TREILLES (dir.), *De la mélancolie*, Paris, France, Gallimard, 2007.

Alain CORBIN, *Le miasme et la jonquille: l'odorat et l'imaginaire social, XVIIIe-XIXe siècles*, Paris, France, Flammarion, DL 2016.

François DAGOGNET, *Des détritrus, des déchets, de l'abject. Une philosophie écologique*, France, Broché, coll. Les empêcheurs de tourner en rond, 1997.

Eugène DELACROIX, *Ecrits sur l'art*, Paris, France, Librairie Séguier, 1988.

Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Mille plateaux*, Paris, France, Les éditions de Minuit, 1980.

Michel DELVILLE, Andrew NORRIS et Viktoria von HOFFMANN (dir.), *Le dégoût: histoire, langage, esthétique et politique d'une émotion plurielle*, Liège, Belgique, Presses universitaires de Liège, 2015, 2015.

Georges DIDI-HUBERMAN, *La ressemblance informe: ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, France, Macula, DL 1995.

Umberto ECO (dir.), *Histoire de la laideur*, trad. fr. Myriem BOUZAHER et trad. fr. François ROSSO, Paris, France, Flammarion, 2011.

FRAC Auvergne, *DAVID LYNCH Man Waking From Dream*, Clermont-Ferrand, France, FRAC Auvergne, 2012

- Sigmund FREUD, *Totem et tabou*, trad. fr. Dominique TASSEL, Paris, France, Éditions Points, DL 2015, 2010.
- Murielle GAGNEBIN, *Authenticité du faux: lectures psychanalytiques*, Paris, France, Presses Universitaires de France, impr. 2004, 2004.
- Murielle GAGNEBIN, *Fascination de la laideur: la main et le temps*, Lausanne, Suisse, l'Âge d'homme, 1978.
- Murielle Gagnebin et Julien Milly (dir.), *Les images honteuses*, Seyssel, France, Champ Vallon, 2006.
- Murielle GAGNEBIN et Julien MILLY (dir.), *Les images limites:*, Seyssel, France, Champ Vallon, DL 2008, 2008.
- Martin HEIDEGGER, *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. fr. Wolfgang BROKMEIER, Paris, France, Gallimard, DL 1986, 1962.
- Jean HERITIER, *Le martyre des affreux: la dictature de la beauté*, Paris, France, Denoël, 1991.
- Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, trad. fr. Alain RENAUT, Paris, France, Flammarion, DL 2008.
- Aurel KOLNAI, *Le dégoût*, Paris, France, Agalma, DL 1997.
- Aurel Thomas KOLNAI et Claire MARGAT, *Les sentiments hostiles*, trad. fr. Olivier COSSE, Paris, France, Circé, 2014.
- Carolyn KORSMEYER, *Savoring disgust: the foul and the fair in aesthetics*, New York, Etats-Unis d'Amérique, Oxford University Press, 2011.
- Rosalind E. KRAUSS, Yve-Alain BOIS et CENTRE NATIONAL D'ART ET DE CULTURE GEORGES POMPIDOU, *L'informe: mode d'emploi*, Paris, France, Centre Georges Pompidou, 1996.
- Julia KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*, Paris, France, Éd. du Seuil, 1980.
- Philippe LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Paris, France, Éditions du Seuil, 1996.
- Gotthold Ephraim LESSING, *Laocoon*, Paris, France, Hermann, 1997.
- Claire MARGAT, « Phénoménologie du dégoût. Inventaire des définitions », *Ethnologie française* 1/2011 (Vol. 41)
- Winfried MENNINGHAUS, *Disgust: theory and history of a strong sensation*, trad. fr. Howard EILAND, Albany (N.Y.), Etats-Unis d'Amérique, State university of New York press, 2003.
- Henri MICHAUX, *Passages: (1937-1963)*, Paris, France, Gallimard, 1998.

William Ian MILLER, *The anatomy of disgust*, Cambridge, Mass., Etats-Unis d'Amérique, 1997.

Pierre MOLINIER et GALERIE KAMEL MENNOUR, *Pierre Molinier, je suis né homme-putain*, Paris, France, Biro : Kamel Mennour, 2005.

MUSEE DU LOUVRE et REUNION DES MUSEES NATIONAUX, *La peinture comme crime ou la part maudite de la modernité*, Paris, France, Réunion des musées nationaux, 2001.

Rudolf OTTO, *Le Sacré: l'élément non-rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*, trad. fr. André JUNDT, Paris, France, Payot, 1929.

PLATON, *Le banquet*, Paris, France, Flammarion, 1992.

Pascal QUIGNARD, *La nuit sexuelle*, Paris, France, J'ai Lu, 2009.

Stéphanie REINER, *Le malentendu photographique : Entre corps de l'image et image du corps*, sous la dir. Miguel EGANA, mémoire master 2, UFR arts pla. et sc. de l'art, Paris, Université Sorbonne panthéon, 2013, 102p.
<http://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00927000/document>

Michel RIBON, *Archipel de la laideur: essai sur l'art et la laideur*, Paris, France, Éd. Kimé, 1995.

Alain ROGER, *Nus et paysages: essai sur la fonction de l'art*, Paris, France, Aubier, 2001.

Karl ROSENKRANZ et Gérard RAULET, *Esthétique du laid*, trad. fr. Sibylle MULLER, Belval, France, Circé, 2004.

Daniel SIBONY, *Violence: traversées*, Paris, France, Seuil, 1998.

Susan SONTAG, *Sur la photographie*, trad. fr. Philippe BLANCHARD, Paris, France, C. Bourgois, DL 2008.

Susan SONTAG, *Devant la douleur des autres*, trad. fr. Fabienne DURAND-BOGAERT, Paris, France, C. Bourgois, DL 2003.

Carole TALON-HUGON, *Goût et dégoût: l'art peut-il tout montrer ?*, Nîmes, France, J. Chambon, 2003.

Tracey WARR et Amelia JONES, *Le corps de l'artiste*, trad. fr. Denis-Armand CANAL, Londres, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, France, 2011.

Virginia WOOLF, *Trois guinées*, trad. fr. Jean-Yves COTTE, Toulouse, France, Publie.net, 2014.

Presse

Paul ARDENNE, « X-rated, l'image pornographique », *Omnibus*, n°17, juillet 1996

Artpress, « Représenter l'horreur », *Artpress Hors-Série*, n°04, mai 2001
Françoise ARMENGAUD, « Faire ou ne pas faire d'images. Emmanuel Levinas et l'art d'oblitération », *Noesis* [En ligne], 3 | 2000, mis en ligne le 15 mars 2004, consulté le 08 décembre 2016.

<http://noesis.revues.org/11>

Roland BARTHES, « La métaphore de l'œil », *Critique*, n°195 - 196, août - septembre 1963

Laura BISMUTH, « La traversée des inquiétudes », *Artpress2*, n°42, août, septembre, octobre 2016, p.13

Fabrice BOUSTEAU, Pascal ORY, Emmanuel PIERRAT et Jacques TOUBON, « Débat : A quoi sert la censure ? », *Beaux-Arts Magazine*, n°302, août 2009, p.70-76

Michel HOUELLEBECQ, Catherine MILLET et Stéphanie MOISDON, « Sexe : les mots pour l'écrire », *Beaux-Arts Magazine*, n°278, août 2007, p.40-45

Jessica JUNGBAUER, « fleeting portraits of the body in nature by Frédéric Fontenoy », *Webzin Ignany*, 19 février 2016 (consulté le 19/02/2016)

<http://www.ignant.de/2016/02/19/fleeting-portraits-of-the-body-in-nature-by-frederic-fontenoy/>

Jean-Clet MARTIN, « L'immonde –sur Derrida », *Le Portique* [En ligne], 23-24 | 2009, document 6, mis en ligne le 28 septembre 2011

<https://leportique.revues.org/2437>

Jacques MORICE, « Cinéma, les damnés de l'écran », *Beaux-Arts Magazine*, n°302, août 2009, p.60-63

Guy SCARPETTA, « Variations », *Traverses*, « le dégoût », n°37, avril 1986.

Pierre STERCKX, « La charge érotique de « l'air de rien » », *Beaux-Arts Magazine*, n°278, août 2007, p.54-61

Radio

Généalogie de la perversion, invité Elisabeth ROUDINESCO, enr. Université Bretagne Loire, 26 février 2016, France Culturel (écouté le 26/02/2016)
<http://plus.franceculture.fr/genealogie-de-la-perversion>

Laurent GOUMARE, *Arts et sexe : Exhib au musée*, émission « Les nouveaux rendez-vous », 25 janvier 2016, France Inter (écouté le 25/01/2016)
<http://www.franceinter.fr/emission-le-nouveau-rendez-vous-exhib-au-musee-fin-du-monde-au-cine>

Zoé SFEZ, *Poser nue sous L'Olympia de Manet et placée en garde à vue pour cause d'exhibition sexuelle*, émission « Le journal de la culture », 21 janvier 2016, France Culture (écouté le 23/01/2016)
<http://www.franceculture.fr/emissions/le-journal-de-la-culture/poser-nue-sous-lolympia-de-manet-et-placee-en-garde-vue-pour#>

Géraldine MOSNA-SAVOYE, *La pudeur : L'écriture libertine, dévoiler sans montrer ?*, émission « Les Nouveaux chemins de la connaissance », 19 avril 2016, France Culture (écouté le 19/04/2016)
<http://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/la-pudeur-24-l-ecriture-libertine-devoiler-sans#>

Romans

Agota KRISTOF, *La trilogie des jumeaux: romans*, Paris, France, Points, 2006.

Boualem SANSAL, *2084: la fin du monde*, Paris, France, Gallimard, DL 2015.

Patrick SÜSKIND, *Le parfum: histoire d'un meurtrier*, trad. fr. Bernard LORTHOLARY, Paris, France, Fayard, impr. 2006, 2006.

Oscar WILDE, *Le portrait de Dorian Gray*, trad. fr. Edmond JALOUX, trad. fr. Félix FRAPEREAU et trad. fr. Daniel Éditeur scientifique MAUROC, Strasbourg, France, Éditions Brocéliande, 1960.

Rainer Maria RILKE, *Élégies de Duino*, trad. fr. Rainer BIEMEL, Paris, France, Éditions Allia, 2015, 2015.