HAL
open science

Le séant, rupture subversive ?

Amaury Trouvé

To cite this version:

Amaury Trouvé. Le séant, rupture subversive ?. Art et histoire de l'art. 2016. dumas-02475005

HAL Id: dumas-02475005

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02475005

Submitted on 11 Feb 2020

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.

Amaury Trouvé
M1 TEXTIM LCI

Travail Encadré de Recherche

LE SEANT, RUPTURE SUBVERSIVE ?

Université de Poitiers
2015-2016

NOTICE

Le présent document contient deux parties. La première est l'écrit intégral *Le séant, rupture subversive*, soutenu en juin 2016. La deuxième partie est une annexe où sont réunies les reproductions d'œuvres citées dans le texte. Pour des raisons de droits, les images ne sont pas visibles dans ce document.

Amaury Trouvé
Master 1
Littérature et Culture de l'Image

LE SEANT, RUPTURE SUBVERSIVE ?

Directrice de recherche :
Sylvie Rollet

Université de Poitiers
Département Lettres et Langues
2015-2016

REMERCIEMENTS

J'adresse mes plus sincères remerciements à ma directrice de recherche Sylvie Rollet, qui a su, patiemment et rigoureusement, guider mon travail par ses conseils et son écoute. Je tiens également à remercier Anne-Cécile Guilbard pour son implication dans le suivi des projets de toute la promotion, et l'enthousiasme franc qu'elle témoigne envers l'activité de chercheur. Merci aussi à tous les enseignants de l'Université de Poitiers qui ont, d'une manière ou d'une autre, inspiré mon écriture : Mmes Véronique Campan, Alice Carré, Françoise Dubor, Florence Filippi, Isabelle Gadoin, Isabelle Jouteur, Marie Martin, Laurence Moinereau et Johanna Silberstein, et MM Lambert Barthélémy, Frederik Detue, Francisco Ferreira, Jean-Baptiste Germain, Pierre Martin, Denis Mellier, Dominique Moncond'huy, Geoffrey Pitcher, Jeremy Price, Martin Rass et Luc Vigier. Merci encore à mes camarades de promotion, dont les sourires et les idées ont participé à porter ce mémoire. J'ajoute une pensée spéciale pour ma mère, sa gentillesse et son infaillible soutien.

Le séant, rupture subversive ?

SOMMAIRE

Introduction

I. Modernité de la fesse dans les logiques de représentation : concurrencer le visage

1)..... Hégémonie du visage
2)..... Le séant, vers la matérialité de la peinture
3)..... Transgresser le visage

II. Dépeindre la fesse, enjeu expressif et moral pour dire l'humain

1)..... La fesse : emblème pictural de l'Homme au sein de l'œuvre d'art
2)..... Au cinéma, raconter le drame par le derrière
3)..... La fesse cynique

III. Le cinéma ou l'avènement de la fesse comme émancipation du regard

1)..... La fesse sublime la censure
2)..... Le sensible sous l'influence du cinéma
3)..... *A clockwork orange* : déconstruire l'aliénation du cinéma

Conclusion

INTRODUCTION

Qui n'a jamais éprouvé, devant les fesses d'un passant, d'une passante, le sentiment de se trouver face à une œuvre d'art ? Au cours de ce texte, nous nous attacherons à poser sur l'esthétique des fesses un regard critique et intermédial au sein des arts visuels, en particulier peinture et cinéma. Il semble opportun ici de préciser que notre démarche n'a pas pour objet les fesses comme élément d'imagerie érotique : c'est bien en tant que motif esthétique, selon une problématique de composition et de représentation, que nous considérerons ici les fesses. Naturellement, on ne saurait ignorer leur portée érotique ; mais celle-ci ne sera pas un objet central. De même, bien que n'excluant pas le potentiel humoristique de la fesse, celui-ci ne saurait constituer l'élément principal de notre réflexion. Nous allons voir que le séant, au sein de la composition, entretient un rapport de proximité insoupçonné avec le visage. Point de vue, représentation, identification, etc. ; toutes ces notions se trouvent questionnées dès lors que le visage disparaît, quand la face se retourne et révèle son côté pile. C'est la raison pour laquelle nous n'étudierons pas la statuaire, pour laquelle le fessier ne pose pas le problème de sa dissimulation : ne dépendant pas d'une composition de cadre, la statue en ronde bosse ne cache pas son derrière ; elle est, toute entière, un devant. Nous verrons qu'il y a une esthétique de la fesse et nous interrogerons dès lors sur ses enjeux éthiques. Car si la fesse attire, amuse, elle recèle aussi la capacité d'inquiéter. Une psychologie et une théorie selon les fesses ouvrent à un jeu linguistique : combien sont proches *face* et *fesse* ! Plastique, ce motif, qui devient ici symbole du retournement et de l'envers des choses, taquine même jusqu'aux logiques politiques. Il va donc s'agir d'explorer le potentiel subversif du fessier, détail de composition et outil critique.

En tant qu'il porte en lui les caractères que nous avons évoqués plus haut, à savoir une importante représentation dans l'imagerie pornographique, érotique et dans la tradition carnavalesque, le séant est un objet d'étude propice aux *a priori* et aux jugements superficiels.

Une axiologie de la fesse finirait vite par un jugement binaire qui, soit refuserait de prendre en compte la portée symbolique du fessier et en ferait donc abstraction au profit d'une croyance en une intériorité plus *pure*, soit se bornerait à voir dans ce *fondement* un vide insondable, un simple néant. Or, à en croire Oscar Wilde, s'exprimant par la voix de Lord Henry dans *Le portrait de Dorian Gray*, « seuls les esprits superficiels refusent de juger sur les apparences. Le véritable mystère du monde, c'est le visible, et non pas l'invisible[1] ». Là où il y a fesse, est sous-tendu un environnement potentiellement scabreux, dépravé, voire pervers. La réception de l'image ne saurait dès lors abstraire l'influence psychologique et culturelle de toutes les références qui viennent ajouter au seul motif représenté un appareil d'occurrences, suscitant désir érotique, consommation pornographique ou amusement comique.

Mais une esthétique de la fesse peut-elle s'affranchir d'une telle lecture ? Peut-elle transcender sa qualité de véhicule de symboles pour devenir le modèle d'une réception nouvelle ? Nous explorerons le pouvoir fessier d'un investissement *spectatoriel* total. Nous verrons comment une sensibilité fessière peut conduire le spectateur vers une réception ouverte et vive de l'art, au-delà des stéréotypes, réflexes programmés, logiques de consommation et autres aliénations sociales et visuelles.

1 Oscar Wilde, cité par Daniel Salvatore Schiffer, in *Manifeste Dandy*, Géménos, François Bourin Editeur, 2012, p. 49

I. Modernité de la fesse dans les logiques de représentation : concurrencer le visage

Dans la représentation, le visage est prédominant. Il est la référence qui guide et ordonne l'agencement des symboles dans une image. C'est sous son emprise que l'image devient un code à décoder. La fesse, à l'inverse, engage une rupture avec ce régime d'identification, à même d'engendrer une nouvelle disponibilité perceptive du spectateur.

1. Hégémonie du visage

Au cinéma comme en peinture, on reconnaît volontiers les personnages par leur visage. L'histoire de l'art, depuis l'antique Mésopotamie, regorge de représentations de personnes et divinités, avec une prédilection pour le visage. Le *Louis XIV*[2] de Rigaud[Annexe : Illustration 1], par exemple, représente le roi en majesté, paré de son manteau d'hermine, sous un dais de velours, s'appuyant sur son sceptre comme un Hercule sur son gourdin, mais aux jambes élancées comme celles d'un Apollon. Ce roi guerrier et danseur est moins un homme posant devant un trône que la mise en scène d'un visage parmi un appareil de symboles. Quand son portrait est peint, le roi ne danse déjà plus ; mais à presque 60 ans il est toujours le *roi soleil* et

2 Hyacinthe Rigaud, *Louis XIV*, 1701, huile sur toile, 277 x 194 cm, Paris, Musée du Louvre

c'est par la peinture que cette image persiste. La couronne, le sceptre, les souliers à talon rouge, le glorieux drapé à fleurs de lys ne font sens qu'en tant qu'écrin du fier visage princier, offert comme un défi à la vue du visiteur, à ses sujets, voire à la mort elle-même. Pour Jeanette Zwingenberger, observant l'œuvre de Hans Holbein, la peinture aurait la double propriété de conjurer la mort de celui qu'elle représente tout en rappelant le regardeur à la finitude de l'existence : « L'artiste arrache les vivants à la mort, et la mort à l'oubli.[3] » Dans ces condition, représenter un visage viserait à éterniser un passé qui aurait survécu. Les dessins d'Ingres mettent en évidence cette attention quasi-mystique à la représentation du visage. L'artiste n'hésite pas à réduire le vêtement à quelques traits vifs pour s'attarder sur le velouté de la peau, les éclats de lumière sur le front ou la délicatesse des rides au coin des yeux. Prenons, par exemple, cet autoportrait de fin de vie[Annexe : Ill. 2], où l'artiste résume sa redingote en quelques axes et hachures rapides, laissant tout juste deviner la médaille qui orne sa poitrine. Même les cheveux sont rendus avec une hâte synthétique, autour du visage qui, lui, porte toutes les subtilités du modelé d'Ingres : dégradés délicats et doux clair-obscur, aux traits presque imperceptibles. Tout concourt, dans ce dessin, à focaliser l'attention sur le visage, la lèvre tendre, et le regard profond qui appelle à y reconnaître la profondeur de l'esprit du peintre. On peut effectivement considérer que les yeux reflètent l'intériorité de la personne représentée. C'est bien ce que voit Jeanette Zwingenberger dans le *Portrait de Georges Gisze*[Annexe : Ill. 3] par Hans Holbein :

> « La vivacité du regard renvoie au "regard intérieur" de Gisze : c'est l'âme qui parle. L'idée que les yeux sont comme les portes de l'Esprit remonte à Cicéron et à Lucrèce. "Nous avons deux fenêtres, qui vont de l'âme au regard", écrivent-ils. C'est dans les yeux, au seuil des vies intérieure et extérieure de l'être, que se rencontrent le corps et l'âme. Quoique prisonnière de l'enveloppe charnelle, l'âme devient donc visible par le regard. De cette manière, Holbein dépasse l'opposition au cœur de la doctrine des deux images - extérieure et intérieure - qui veut que le corps peut être représenté mais que l'âme ne saurait être dépeinte.[4] »

3 Jeanette Zwingenberger, *Hans Holbein*, Traduction Alfa Schefberg, 2007, Parkstone Press, New York, USA, p. 70

4 Ibid. p. 48

On prête donc volontiers au visage, notamment à travers le yeux, des qualités de symbolisation de l'âme. Au point que le visage en vient à s'identifier à l'âme immortelle. A propos du portrait *Le Jeune Anglais*[5] [Annexe : Ill. 4] de Titien, Ernst Gombrich dit ceci :

> « Titien n'avait pas tendance à flatter ses modèles mais il avait l'impression qu'ils continueraient à vivre grâce à son talent.[6] »

Expressif, caractérisé, personnel, marqueur de l'âge, porteur de considérations intellectuelles, le visage peint ou dessiné a une forte charge symbolique. Bela Balazs s'attache à l'étudier au cinéma, où il considère que tout fait visage. L'acteur y est une « surface réfléchissante[7] » participant de ce que Balazs appelle physionomie et de sa notion d' « homme visible[8] ». Cependant, au cinéma, le visage selon Balazs, a une place singulière, exemplaire ; Jacqueline Nacache précise : « tout a un visage, mais le visage est tout[9] ».

Les corps, les objets, les bâtiments sont investis d'une vie et d'une force expressive propres ; ils font signe au sein de l'image comme le fait le visage. Certains, particulièrement attentifs à cet aspect, en ont fait une caractéristique de leurs réalisations. Ainsi va-t-il des décors de Chaplin, ceux de Keaton ou de Méliès : souples, mobiles, plastiques, les éléments de l'environnement prennent vie ostensiblement, sous l'œil du spectateur. Méliès, dans *L'Homme à la tête en caoutchouc*[10], joue déjà avec le statut privilégié du visage au cinéma par rapport au théâtre : ce visage autonomisé par la machine, affranchi par la projection, voit sa présence amplifiée jusqu'à occuper presque tout le champ et même exploser. Méliès annonce ici l'avènement du gros plan, principal lieu de l'expressivité du visage. A ce sujet, Edgar Morin, citant Bela Balazs, souligne que le *close-up* « dévoile l'âme des choses[11] ». Autrement dit, les objets inanimés s'y retrouvent investis d'une force de décision, d'une intériorité ; en somme ils

---

5 Titien, *Portrait d'homme*, aussi appelé *Le Jeune Anglais*, vers 1540, huile sur toile, 111 x 97 cm, Florence, Palais Pitti

6 Ernst Gombrich, *Histoire de l'art*, Paris, Flammarion, 1982, p.255

7 Jacqueline Nacache, *L'acteur du cinéma*, Lyon, Armand Colin Cinéma, 2005, p. 23

8 Ibid. p. 23

9 Ibid. p. 23

10 Georges Méliès, *L'Homme à la tête en caoutchouc*, France, Star-Film, 1901

11 Bela Balazs cité par Edgar Morin, in *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*, Lonrai, Les Editions de Minuit, Arguments (Les Editions de minuit, 1956), 2002, p.74

sortent de leur condition inerte pour se faire l'égal d'un visage. Morin va même jusqu'à étendre son idée au « cinéma dans son ensemble[12] » : dans le film, tout est doué d'une âme. Cette « âme », qui assimile ainsi tout objet filmé à une sorte de visage, est cependant à prendre au sens métaphorique : c'est bien la subjectivité du spectateur qui se projette sur l'objet filmé, lui conférant cette apparente vie propre. Néanmoins, Morin ajoute qu'une certaine magie du dispositif cinématographique encourage une vision *animiste*. Le film nous engage à croire que les objets ont véritablement une âme. C'est manifestement ce que fait Jean Cocteau dans le château de la bête[13], où les chandeliers se meuvent tout seuls, où les flambeaux s'allument d'eux-mêmes et les manteaux de cheminée nous regardent. Il est alors tout naturel d'y voir autant de visages. On retrouve cette conquête de l'espace cinématographique par le visage, à travers les images de Quentin Tarantino, qui transforme, plan après plan, cette concentration de vies, d'intériorités individuelles, en concentration de références[14].

C'est donc par le visage qu'est induit un certain conditionnement de l'expérience esthétique. On peut d'ailleurs lire les partis pris de Tarantino comme une mise en évidence de cet état des choses et donc un regard critique qui n'est pas opposé à une lecture fessière des œuvres d'art, où, à force de décoder l'image, sa matérialité voire sa corporalité tendent à nous échapper.

2. Le séant, vers la matérialité de la peinture

Alors que Holbein et Titien raffinent de plus en plus la *monumentalisation* du visage et des mains en les plaçant dans des costumes-écrins précieux de perles et de dentelles, affirmant le pouvoir de la peinture d'immortaliser les individus, Bosch puis Bruegel dénudent les corps, créent des monstres et vont même jusqu'à abstraire toute identité en peignant leur personnages de dos, révélant alors le principal pli de l'envers de leur corps : les fesses. Réponse *anonymisante* à la question identitaire, le fessier oppose à la reconnaissance individualisante par le visage, une communauté symbolique. La fesse ramènerait à un régime commun de l'humanité, dans le contexte contemporain, où la construction de l'individu se transforme en *choix*

12 Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*, Lonrai, Les Editions de Minuit, Arguments (Les Editions de minuit, 1956), 2002, p. 74

13 Jean Cocteau, *La Belle et la Bête*, France, Discina, 1946

14 Jacob T. Swinney, *Quentin Tarantino's visual references*, 2016, https://vimeo.com/148955244

de *profil*. Mettons cela en perspective avec la fesse grasse et provocante des *Baigneuses* de Courbet [Annexe : Ill. 5] : lorsque le peintre présente son tableau, qui suscite l'hilarité, il ne montre pas deux jeunes nymphes sortant de la rivière mais bien deux jeunes anonymes replètes (et rousses !) dont il exhibe l'envers généreux, aux antipodes de la glorification faciale de quelque grand notable. Ce faisant, Courbet affirme, tout autant que dans l'*Enterrement à Ornan* [Annexe : Ill. 6], ce que Delacroix qualifierait de silencieuse puissance de la peinture, qui s'affranchit même du visage et de l'identification de personnages, au profit d'une composition aux prises avec des êtres, des corps, des matières.

Cette matérialité de la peinture, Daniel Arasse la voit particulièrement émerger dans les détails. Pour lui, le détail est ce « moment qui fait événement dans le tableau, qui tend irrésistiblement à arrêter le regard, à troubler l'économie de son parcours[15] ». C'est par le détail qu'un certain sentiment pictural intervient, que le tableau cesse d'être une fenêtre par laquelle on regarde une vue, pour devenir un véritable environnement qui ne dépend plus du régime de la composition. C'est ce qu'Arasse appelle le détail-*dettaglio*, opposé au détail-*particolare*. Ce dernier prend en charge la « transparence transitive »[16] de l'œuvre comme vecteur d'évocations imaginaires et illusion d'avoir une réalité devant soi. Le détail-*dettaglio* parle du réel mais pas en tant qu'il est imité par la peinture ; il concerne un réel palpable, aux prises avec le temps, la dégradation de la matière, le hasard même. Puisqu'il appelle à s'approcher de la peinture, le détail déconstruit la logique de l'ensemble de la composition du tableau. Ce régime de détail s'applique tout à fait à la chair de la baigneuse de Courbet : cette chair, qui saille au niveau des fesses, n'est pas une matière lisse qui permet au regard de glisser à travers ; c'est une matière solide qui happe le spectateur dans la géographie, la topographie, l'ethnographie même de la matière peinte.

> « Isolé du tableau et de sa logique représentative, le détail donne à voir sa matière *imageante* en gestation, comme si elle ne s'était pas encore métamorphosée pour devenir transparente à ce qu'elle reproduit, prendre sa forme achevée – un embryon qui serait, en puissance, virtuellement, l'image.[17] »

15 Daniel Arasse, *Le Detail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, coll. Idées et recherches, 1992, p. 11

16 Ibid. p. 182

17 Ibid. p. 182

La pensée cède à l'œil et la vision au toucher, au point que, peut-être le discours devient impossible à cette échelle. On touche ici à une forme d'indicible, un point limite où la peinture se tait et cesse de raconter des histoires. Ce genre de détail pourrait être l'essence de la jouissance picturale. C'est ce qu'Arasse appelle « l'intimité picturale[18] ». C'est une forme d'intimité qui n'est pas celle que l'on espère partager avec un autre être humain ; ce n'est pas le genre d'intimité à laquelle rêve un amoureux en s'imaginant avec sa belle. Il s'agit d'une intimité qui transcende tout désir érotique ou pervers et établit une communauté sensorielle entre le spectateur et l'œuvre.

Mais le règne de la mimesis a longtemps éloigné le spectateur de cette intimité-là, privilégiant un régime de représentation bâti sur la reconnaissance et l'identification d'objets du réel. Le propos de toute académie est de perpétuer ce régime représentatif qui fait traverser la surface de la toile et encourage l'imagination au point que, concrètement, l'on ne regarde plus du tout le tableau, mais qu'on imagine l'histoire qu'il nous raconte. Pour Arasse, l'érotisme affiché qui teinte la plupart des toiles de Courbet est une façon d'exacerber cette condition de la peinture de représentation : ses toiles suscitent un désir érotique de voir au-delà de la peinture. Courbet, donc, charge sa surface d'érotisme et, ce faisant, démasque le spectateur-voyeur qui ne s'intéressait à la peinture que pour stimuler son imagination.

> « Les nus de Courbet se situent à l'opposé exact du "réalisme académique", de cette peinture non picturale mais séduisante, anecdotique et pittoresque où le détail minutieux et choisi a pour fonction d'"irréaliser" la présence de l'œuvre pour mieux guider la rêverie littéraire et érotique du spectateur. […] Courbet donne à voir l'acte pictural, son action physique dans la matière et l'engagement corporel du peintre dans son ouvrage. […] La peinture est un "corps" dans lequel se marque le désir du peintre et qui fait du corps du spectateur le lieu d'un effet, affectif et passionnel.[19] »

La rêverie *érotico-littéraire* étant désactivée par le trop-plein de visible orchestré par l'obscène, Courbet laisse le champ libre à l'appréciation de sa peinture, de sa touche, de son

18 Ibid. p. 8

19 Ibid. p. 241

mouvement. C'est l'action physique de l'homme qui est réinvestie par Courbet, son ancrage dans le réel par son activité-même de producteur de représentations. Et la consécration de cette gageure sera réalisée avec *L'Origine du monde*[20] [Annexe : Ill. 7]. Ce tableau affirme, non seulement l'action plastique du peintre comme réappropriation du réel au-delà de la mimesis, mais aussi l'éros effectif du peintre au moment de la peinture. Mais c'est un éros qui n'appartient plus à la peinture, un éros dont le spectateur est exclu : Courbet n'est pas un entremetteur d'images.

> « Le nu de peinture devient comme la peinture mise à nu, une peinture où l'éros du peintre est autorisé à ne plus prendre en compte les contraintes d'un raffinement social.[21] »

Néanmoins, cette conception de la peinture n'est pas du goût de tous et Courbet ne parvient pas à faire comprendre sa position. *L'Origine du monde* est donc longtemps réduite à la figuration scabreuse d'une vulve. L'œuvre « demeure obscène, au sens le plus étymologique du terme : elle propose et expose sur le devant de la scène picturale ce qu'il n'était ni concevable ni permis de montrer en peinture. Dans sa frontalité sidérante, ce détail de nu condense la transgression d'un interdit du regard[22] ».

3. Transgresser le visage

On peut dire que cet interdit dont parle Daniel Arasse est en somme la transgression du régime généralisé du visage dans la représentation. Selon Giorgio Agamben, tout langage a vocation a donner un visage aux choses, c'est-à-dire à organiser, nommer, rationaliser les choses selon une structure reconnaissable, comme on reconnaît un visage familier. « La nature acquiert un visage au moment où elle se sent révélée par le langage[23] ». Or l'art dispose de langages, au même titre que la publicité ou encore la politique. Concernant l'art, Agamben considère qu'il « peut donner un visage même à un objet inanimé, à une nature morte. […] Les sor-

20 Gustave Courbet, *L'Origine du monde*, 1866, huile sur toile, 46 x 55 cm, Paris, Musée d'Orsay

21 Daniel Arasse, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, op. cit., p. 239

22 Ibid. p. 239

23 Giorgio Agamben, « Le Visage », in *Moyens sans fins : Notes sur la politique,* Paris, Rivages poche (Payot, Petite bibliothèque Payot, 1995), 2002, p. 104

cières, que les inquisiteurs accusaient d'embrasser l'anus de Satan, répondaient que là aussi il y avait un visage[24] ». Agamben relève que le visage a été institué comme modèle pour toute représentation, par ceux qu'il appelle les *médiacrates*.

> « La vérité, le visage, l'exposition sont aujourd'hui les objets d'une guerre civile planétaire dont le champ de bataille est la vie sociale tout entière, dont les troupes d'assaut sont les *médias* et les victimes tous les peuples de la Terre. [...] Politiques, médiacrates et publicitaires [...] essaient de transformer [le visage] en un secret misérable dont il faut à tout prix s'assurer le contrôle.[25] »

Ce secret du visage serait en fait une vaste supercherie : à en croire Agamben, le visage serait intrinsèquement une « impropriété irréductible[26] » ; ce serait là sa seule vérité. Or, la *médiacratie* exploiterait le désir de l'Homme de s'approprier son être essentiel, son apparence, son destin, et organiserait un secret autour de ce visage. Dans ces conditions, se développe une mythologie selon laquelle le visage dissimulerait une vérité autre, terrible. Le visage est érigé en signifiant dont le signifié serait inaccessible. Alors qu'en fait, la chose est bien plus littérale et concrète pour le penseur italien :

> « Tout visage humain [...] est toujours suspendu au-dessus d'un abîme.[27] »

Il n'y a pas de dissimulation, le visage n'est qu'ouverture ; il ne recouvre pas une vérité. Son ouverture doit plutôt être lue comme la désactivation du secret : le visage révèle « le vide qui est derrière le regard[28] ». En représentant des visages par l'image, on chercherait alors à sonder ce vide, à entrevoir cette vérité. Mais même là, l'image échoue à dire le vrai, du fait de sa condition intrinsèquement illusionniste. C'est dans l'acceptation de cette condition que l'on peut approcher d'une définition du visage. Agamben prend l'exemple de la photogra-

24 Ibid. p. 104
25 Ibid. p. 107
26 Ibid. p. 106-107
27 Ibid. p. 108
28 Ibid. p. 105

phie pornographique, dans le cas où les modèles regardent l'objectif : « Le fait que les acteurs regardent dans l'objectif signifie qu'ils *montrent qu'ils sont en train de simuler* ; et cependant, paradoxalement, dans la mesure où ils dénoncent la falsification, ils apparaissent plus *vrais*[29] ». C'est ce qu'il appelle « tragi-comédie de l'apparence[30] » : le fait que « le visage découvre seulement dans la mesure où il dissimule et dissimule dans la mesure même où il découvre[31] ». C'est donc en tant qu'interface ouverte qu'il faudrait considérer le visage, une interface qui ne dit rien d'autre que sa qualité d'interface, ouverte sur un vide. L'Homme doit accepter de « n'être rien d'autre que visage[32] ».

> « Ce que l'Homme est vraiment n'est pas autre chose que cette dissimulation et cette inquiétude dans l'apparence. Parce que l'Homme n'est et n'a pas à être une essence ou une nature ni un destin spécifique, sa condition est la plus vide et la plus insubstantielle : la vérité[33] ».

L'Homme est un visage, une ouverture, une extrême communicabilité et donc, profondément, une invitation à la parole. Aussi, « le visage est le seul lieu de la communauté, l'unique cité possible[34] ». Mais selon Agamben, ce régime du visage a été peu à peu oblitéré, au profit d'une représentation généralisée, qui identifie le visage à l'image et étouffe ainsi le potentiel du langage.

> « Le capitalisme (ou tout autre nom que l'on voudra donner au processus qui domine aujourd'hui l'histoire mondiale) n'était pas destiné seulement à exproprier l'activité productive, mais aussi et surtout le langage lui-même, la nature communicative même de l'Homme.[35] ».

Les logiques de représentation contemporaines ont donc au centre le visage. Tout est absorbé par sa domination. La fesse, en soi, paraît alors reléguée au rang de boutade, intégrée,

29 Ibid. p. 106
30 Ibid. p. 106
31 Ibid. p. 106
32 Ibid. p. 107
33 Ibid. p. 106-107
34 Ibid. p. 103
35 Ibid. p. 108

comme nous l'avons vu, dans le régime du visage. Mais certains ont identifié le danger et la toxicité du visage généralisé. Si Agamben propose de reconquérir une *vérité* de l'Homme en acceptant le vide inhérent à sa condition, peut-être le visage ne doit-il plus en être l'emblème. C'est ainsi que le fessier intervient comme une interface *dépersonnalisante*, propre à déconstruire les schémas de représentation mais aussi de réception du monde sensible. Regarder des fesses, ce n'est pas regarder un visage. La fesse est à l'opposée de la frontalité du visage.

Cette frontalité du visage constitue la porte d'entrée vers une illusion de communication, entre l'œuvre et le regardeur, qui soit l'égal d'une communication entre deux individus. Or, la peinture, concrètement, ne pense pas. Aussi, chercher à lire une peinture comme une personne, comme une histoire ou comme un *strip-tease* revient à passer à côté de la peinture. Prenant l'exemple du nombril décentré du *Saint-Sébastien* [Annexe : Ill. 8] d'Antonello Da Messina[36], Daniel Arasse aborde la question du désir du regardeur envers la peinture et le sujet peint.

> « La fascination qu'exerce le corps de Sébastien est […] fondée sur cette pulsion scopique à quoi le dispositif théorique de la perspective réduit le spectateur. Mais ce dernier n'est plus le pur témoin du spectacle de la *storia*. Le sentiment de culpabilité, propre à l'invocation dévote, fait du spectateur comme un double de l'archer visant le beau corps nu du jeune soldat chrétien. Antonello tire (secrètement) les conséquences de cette situation paradoxale et inscrit dans le corps de Sébastien le désir que celui-ci agisse en retour sur celui qui le regarde. Maintenu en "état de visée", le corps fictif maintient son spectateur en "état de viseur", spectateur-viseur d'un corps où se condensent les diverses modalités (coupable ou pénitente) de l'image d'un corps désiré[37] ».

Ce Saint-Sébastien serait donc une mise en évidence de la place du spectateur : maintenu à distance par l'illusion perspective et la mimesis, il peut assouvir son désir de voir – car c'est bien ce désir qui est en jeu, voir le corps et agir sur lui par le regard, comme les flèches transpercent la peau. D'où l'émergence de la culpabilité par ce détail déplacé : le nombril. Une

36 Antonello Da Messina, *Saint Sébastien*, vers 1476, Huile sur bois transposée sur toile, 171 x 85, Dresde, Gemäldegalerie

37 Daniel Arasse, *Le Detail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, coll. Idées et recherches, 1992, p. 227

fois repéré, il rend évidente l'attitude de « viseur ». C'est donc quand intervient l'élément érotique que le regard s'avère problématique. Car pouvoir regarder ce corps représenté est la conséquence directe de ce que le peintre, d'abord, l'a réellement regardé. Ce corps représenté n'est donc pas la « copie » de l'original, mais il en est une lecture alimentée par ce que Baudelaire appelle « la pulsion[38] ». Cette pulsion amènera notamment Ingres à des déformations des corps à vocation non pas *idéalisantes* mais expressives, « des altérations déformantes dont le retour indique que le désir travaille la représentation[39] ».

Le Saint-Sébastien du XVème siècle, dont le nombril décentré défait la transitivité du tableau, donne une piste pour la lecture de la peinture de Courbet. Ainsi, ce qui fait scandale avec *L'Origine du monde*, ce n'est pas tellement le fait-même de représenter une vulve, mais l'impossibilité du spectateur de jouir, en fiction, de cette vulve ; c'est sa frontalité et sa réception en tant que visage qui ne fonctionnent plus. Le sujet du tableau se donne tout entier comme inatteignable, dans un lointain irréductible, qui laisse le spectateur devant une surface peinte, où toute recherche de visage est désormais vaine. C'est là le piège génial de Courbet : l'artiste exécute une peinture figurative, à lire comme un visage (rappelons que même un paysage se lirait comme un visage), mais qui, ici, ne laisse plus aucune latitude à l'imagination, à la personnalisation ou à l'identification ; le tableau pose devant les yeux la chose érotique que Manet, déjà, suggérait avec *Olympia*[40] [Annexe : Ill. 9]. Le désir érotique est alors mis au jour et, par là-même, disqualifié.

Ce qui travaille *L'Origine du monde*, on peut le voir à l'œuvre dans la figuration des fesses. Couvertes ou nues, elles constituent un dévoilement ; elles sont la marque d'un dépouillement. Les fesses ont la particularité de constituer une surface d'accroche du regard, même lorsqu'on les recouvre ; l'effet est même parfois amplifié de ce fait. Les fesses sont encore un volume, un relief, là où le visage est entièrement passé sur le mode du plan, de l'interface lisible comme la page d'un livre. Le visage est comme un texte, un panneau, une publicité qu'à force d'habitude, on ne peut s'empêcher de lire. Le fessier, quant à lui, reste un langage secret, presque interdit. Regarder les fesses d'un passant a toutes les chances de lui échapper totalement. C'est une conquête de l'acte de voir qui dépasse la logique du partage du sensible par le regard. En effet, regarder ce même passant dans les yeux peut créer une gêne,

38 Baudelaire, cité par Daniel Arasse, à propos du travail d'Ingres, Ibid. p. 229

39 Ibid. p. 229

40 Edouard Manet, *Olympia*, huile sur toile, 103,5x190, 1863, musée d'Orsay, Paris

le sentiment d'un vertige qui nous prend face à notre condition d'êtres contingents. C'est la vacuité de la parole, des règles de socialité, de l'existence-même, qui se fait jour lorsque deux personnes se regardent dans les yeux. Mais cet état est attribuable à un système qui a établi le visage comme modèle de sens et de communication et l'a érigé comme pilier de la condition humaine. Or, le mystère entretenu autour d'une éventuelle essence de l'Homme est le seul rempart contre l'effondrement du paradigme du visage : la peur du vide tient le système en place. La fesse prend acte de ce vide et ne cherche plus une essence originelle. S'il doit y avoir communauté, ce ne sera pas par la transitivité et la communicabilité de visages se regardant les uns les autres.

La fesse proclame une attitude de disponibilité visuelle à l'environnement. La fesse n'est pas l'ouvert qu'est le visage. Elle est une présence solide, absolument ici et maintenant, une manière de se raccrocher à la matière du réel. Le visage se presse vers le regardeur ; presque menaçant, il est une urgence de sens à décrypter et ne supporte pas d'être simplement regardé. La passante qui s'éloigne, et dont les fesses dansent au rythme de sa marche, continue de capter l'attention jusqu'à ce qu'elle disparaisse. Il n'y a pas d'urgence, rien que le regard, posé sur le réel. La fesse a ce pouvoir hypnotique de saisir l'attention du regardeur et de la fixer sur elle. Elle n'est pourtant qu'un envers, une absence de visage. La fesse déconcerte par sa simplicité et concentre alors une intense force de présence, dans le temps et l'espace. En effet, chacun possède des fesses et une sorte d'identification à la fesse se produit dans le sens d'une communauté de matérialité. Autrement dit, l'identification au visage est une identification à une vie intérieure, à une peur, une appréhension, un drame ; alors que la fesse, tragiquement, inéluctablement, simplement, fédère le regardeur et son environnement dans un même référentiel de sensibilité et de vie plastique. En mettant hors-jeu le visage, en le retournant, la fesse célèbre paradoxalement le regard, libéré du poids des autres regards. L'œuvre d'art n'est plus condamnée à faire visage. L'art, considéré selon la perspective sensible qu'ouvre le fessier, n'est plus un voile qui recouvre une idée, il est la matière-même du sentiment esthétique, et s'étend, par le regard du spectateur, sur l'ensemble du monde sensible.

II. Dépeindre la fesse, enjeu expressif et moral pour dire l'humain

La fesse, dans l'art, sait rester discrète et se fondre dans l'appareil des muscles du corps. Mais quand elle se révèle, elle fait vite scandale : élément comique de productions artistiques marginales, la fesse déséquilibre la respectabilité de l'art, qui préférerait ne pas avoir à la considérer en tant que telle. Ainsi, faire intervenir la fesse tient de la gageure et peut amener à la révéler comme porteuse d'un certain tragique de l'humanité.

1. La fesse : emblème pictural de l'Homme au sein de l'œuvre d'art

En matière d'expressivité, les muscles du visage offrent à la représentation des repères solides. Voyons par exemple le Laocoon du *Groupe du Vatican*[41] [Annexe : Ill. 10], dont le seul visage porte déjà toute la douleur de son corps et de ceux de ses fils, tous trois pris dans les anneaux des serpents. Les sourcils froncés, les yeux et le nez plissés, rendent presque le son du cri des victimes. Par ailleurs, les corps athlétiques et nus du groupe sculpté corroborent cette souffrance en rendant visibles leurs contractions extrêmes et les vaisseaux gonflés de poison qui courent des biceps aux pectoraux, le long des cuisses et jusqu'aux mains serrées. Le

41 *Groupe du Laocoon*, marbre, Musée Pio-Clementino, Vatican

rôle expressif du muscle est ici clair tant il est exacerbé. Aby Warburg considérera d'ailleurs que le Laocoon a traversé les âges en véhiculant une certaine idée du pathos. Il considère cette permanence du motif comme relevant de la survivance. L'expression du visage, la contraction des muscles, la torsion des membres et la disposition du corps s'avancent ainsi comme référence de l'expression de la souffrance. De fait, on est en droit de penser que, tout autant que les autres muscles du visage et du corps, la fesse est porteuse de tensions expressives, de pathos. Cela dit, il ne semble pas évident d'attribuer aux fesses les mêmes qualités dramatiques qu'à un bras, une bouche ou un sourcil. Réputé bas, grotesque ou ridicule, le fessier peine apparemment à traduire les états de l'âme.

Tout d'abord, voyons en quoi la fesse est effectivement basse et ridicule. Sur ce premier point, l'anatomie donne une réponse évidente : au bas du tronc, au bout du système digestif, au fond du pantalon, la position des fesses est telle qu'elle leur vaut le nom de « fondement ». De plus, le derrière est associé à nombre de notions que la bienséance de tout temps préfère tenir à distance : étron, pet, sodomie, homosexualité, stade anal freudien, etc. Il y a donc bel et bien une bassesse de la fesse, qui n'est guère éloignée de celle qu'observe Victor Hugo dans le ventre. L'écrivain dit de la littérature de Rabelais qu'elle est une *parodie du ventre*. Le ventre est un passage par lequel la vie s'entretient et en même temps les choses s'avilissent.

> « Le ventre est pour l'humanité un poids redoutable ; il rompt à chaque instant l'équilibre entre l'*âme* et le *corps*[42] ».

Là où le visage est le médium par lequel peut être traduite l'intériorité de l'âme, le ventre – et donc sa suite logique, les fesses – entretient une relation conflictuelle avec la vie spirituelle. « Le ventre mange l'homme[43] ». L'auteur voit dans cette « outre des vices »[44] le symbole du cynisme et de l'orgie comme défiance envers la matérialité du corps. Mais le risque d'un tel cynisme est de voir l'esprit céder au profit d'une simple satisfaction aliénante. Par extension, le fessier est naturellement porteur de cette symbolique : l'affrontement et l'interpénétration des vies du corps et de l'esprit. Du reste, il est intéressant de constater que cha-

42 Victor Hugo, extrait de *William Shakespeare*, préface de *Gargantua* (François Rabelais), Paris, Le livre de poche, Les classiques de poche, 1972, p. 8

43 Ibid. p. 9

44 Ibid. p. 8

cune des facettes, listées plus tôt, a occasionné des pratiques et théories des plus sérieuses. C'est par l'étude des selles royales que les médecins de Louis XIV jugeaient de son état de santé. La sodomie a fait les riches heures de la littérature sadique. Le pet lui-même a une science dédiée, la *crépitonomie.* Quant à l'homosexualité, il n'est plus question aujourd'hui de la réduire à sa connotation perverse. Nous constatons donc que la bassesse du fessier, bien qu'effective, ne saurait le résumer. Il suffit d'observer les scènes de vie paysanne et autres fêtes de village peintes par Bruegel [Annexe : Ill. 11] pour constater qu'outre sa vulgarité, le séant y est signe d'une opulence *naturelle.* Il est comme le témoin d'une nature prodigue qui modèle les humains en de fiers gaillards, moulés dans leurs braies. Si bien que, dans de telles scènes, Bruegel n'hésite pas à « cacher ou raccourcir les visages[45] », concentrant l'attention sur ses corps, gras et forts, qui jouissent, travaillent ou festoient.

Avec Bruegel, on approche une dimension du séant qui prend à bras le corps sa bassesse et la transcende en objet de désir. La sensualité déployée à décrire ces chairs, qui tendent les tissus, excite, par la vue, le sens du toucher. La fesse en devient virtuellement tangible, palpable. D'où le trouble devant l'image. Une partie du plaisir esthétique vient de cette distance infranchissable entre soi et l'image. Pour Georges Didi-Huberman, dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*[46], l'image est porteuse d'un vide, de quelque chose qui nous échappe. Ce sentiment de vide qui nous regarde découle d'une conscience du visible en tant que partie du tangible, du monde physique. Alors l'image est essentiellement inaccessible ; elle est, profondément, une perte. Loin d'amener à une possession, regarder amène bien plus à un retrait, un constat d'absence, de disparition. L'image ne rassure pas le regard en fixant quelque chose ; au contraire, elle a vocation à inquiéter le voir. C'est cette ambivalence du statut de l'image face au regard, qui lui confère son pouvoir de fascination, pareil à celui d'un derrière qui s'éloigne. Rubens, avec ses fesses héroïques, musculeuses, éclatantes et pulpeuses, montre bien le pouvoir d'attraction du derrière. Joyeuses, impudiques, elles semblent étendre leur douceur dodue sur l'ensemble du corps, jusque sur le visage, qui se colore des mêmes dégradés de rouges légers, des mêmes brillances, du même moelleux. Le torse le plus athlétique sera adouci par le peintre et sa touche grasse. Rubens dépose un voile adipeux sur la toile entière et fait de la fesse sa matière première. Son emphase érotique tient donc dans cette grande vitalité des corps, toniques et athlétiques en même temps qu'ils sont tendres et

45 Rose-Marie et Rainer Hagen, Bruegel, Taschen, Köln, 2007, p. 71

46 Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Editions de minuit, Collection critique, 1992

rebondis. C'est bien la fesse qui cristallise ce parti pris, celle, par exemple, de *Cupidon façonnant son arc*[47] [Annexe : Ill. 12]. Aussi Rubens est-il parmi ceux qui ont posé les jalons visuels de la fesse comme objet désirable : en mouvement, dansant, contracté, contorsionné, le fessier semble le centre de gravité du désir. C'est en tout cas ce que met en scène Guy Maddin, dans *The Forbidden room*[48], avec la séquence de la chanson *The final derriere*[49]. Un crooner au visage indistinct chante le destin d'un homme obsédé par la vue des *derrieres* des passantes. Une telle tendance semblant inacceptable, l'homme consulte un chirurgien qui lui retirera progressivement l'ensemble de son cerveau. Mais en vain, car le traitement reste sans effet ; l'homme n'arrive toujours pas à réprimer ses pulsions. Des fesses tournent autour de sa tête et ne lui laissent aucun repos. Encore une fois, les propriétés érotiques des fesses sont à l'origine d'un trouble de l'âme, aux prises avec les appels charnels. La scène de Maddin met l'accent sur l'origine sociale et culturelle de ce trouble : c'est parce que son désir lui semble socialement inapproprié que l'homme entend s'en débarrasser. Ce que le grotesque de la séquence met en évidence c'est la tendance des sociétés occidentales contemporaines à aseptiser l'espace public. Or, le derrière reste un point d'accroche du désir quotidien ; en quoi on peut le lire ici comme l'allégorie, à l'échelle de la société, de la perte de contact avec le monde réel. Réussir à toucher les fesses qu'il voit serait pour le pauvre homme un moyen de retrouver un peu de réel.

Si la fesse concentre certains troubles de la psyché, elle sait aussi se rendre ridicule. Néanmoins, en peinture, son potentiel comique reste confidentiel jusqu'au développement du cinéma. Nous le verrons plus loin. En effet, l'histoire de la peinture recèle nombre de fesses érotiques et sensuelles, à l'instar de celles peintes par Rubens ; cette partie charnue étant un morceau de choix pour la description de la peau, le travail des lumières et du modelé. Mais l'emploi comique des qualités érotiques de la fesse nous est surtout parvenu à travers des recueils de gravures burlesques, édités au XVIIIème siècle. Ces reproductions, jusqu'alors vendues sous le manteau, connurent un succès grandissant avec la montée de la bourgeoisie. On peut supposer que cette classe en plein essor était à la recherche de satisfactions visuelles semblables aux délices de la peinture de l'aristocratie. Mais la classe dominante reste seule à détenir les codes poétiques et esthétiques académiques nécessaires à la lecture de la peinture de genre. Aussi est-il logique de supposer que la plupart de la bourgeoisie, n'ayant guère le loisir ou l'érudition de la noblesse, privilégie des créations au sens plus immédiatement explicite.

47 Peter Paul Rubens, *Cupidon façonnant son arc*, 1614, huile sur toile, 142 x 108, Munich, Alte Pinakothek

48 Guy Maddin et Evan Johnson, *The Forbidden room*, Canada, Buffalo Gal pictures, 2015

49 Sparks, *The final derriere*, in Guy Maddin et Evan Johnson, *The Forbidden room*, Ibid.

L'idée est de jouir de l'image ; mais celle-ci ne saurait se contenter d'être érotique, ou alors elle ne serait qu'un succédanée de maison de passe. Au contraire, l'image doit aussi être amusante, en quoi elle procure une jouissance qui transcende les corps et scènes représentées, par le travail de l'imagination et de la lecture de l'image. Ce genre de schémas n'est pas éloigné du principe de l'*apologue* utilisé par Voltaire et Montesquieu. Par exemple, les mésaventures exotiques de Memnon[50] véhiculent une morale prescriptive pour le lecteur, qui se voit encouragé à faire usage de la raison mais aussi mis en garde quant aux obstacles qui jalonnent cette entreprise, notamment les tentations du monde. Comme l'homme de *The final derriere*, Memnon veut être sage et sans désir, souscrivant ainsi à une certaine idée de la rationalité ; mais son ascèse ne tient pas une fois confrontée aux tentations et illusions du monde. Le texte est divertissant, amusant, ludique, situé en un pays lointain et supposé exciter, par le contre-exemple, une motivation rationnelle chez le lecteur. Avec des mécanismes semblables, une motivation érotique est suscitée par *L'Arétin d'Augustin Carrache*[51] [Annexe : Ill. 13] et l'on s'y amuse en voyant les ébats acrobatiques de quelques dieux gréco-romains, arrachés à la solennité de leurs représentations habituelles. Les scènes sont ridicules et érotiques à la fois ; elles fournissent le double plaisir d'un érotisme frontal, voire pornographique, associé à la lecture de codes moraux tournés en dérision. Parler au corps et à l'esprit, pour instruire ou exciter, passe donc dans les deux cas par une forme d'amusement. On pourrait dire qu'à son échelle, la gravure burlesque réalise *l'Idée esthétique* que Kant élabore dans sa *Critique de la faculté de juger*.

> « Par l'expression Idée esthétique, j'entends cette représentation de l'imagination qui donne beaucoup à penser sans qu'aucune pensée déterminée, c'est-à-dire de concept, puisse lui être adéquate et que par conséquent aucune langue ne peut complètement exprimer et rendre intelligible.[52] »

L'*Idée* esthétique, de l'ordre d'une intuition, d'un sentiment esthétique, ne saurait bien sûr se réaliser que dans l'image, qui stimule l'imaginaire et lui fait voir au-delà d'elle-même.

---

50 Voltaire, « Memnon ou la Sagesse humaine », in *Œuvres complètes de Voltaire*, tome 21, Paris, Garnier, 1877, pp. 95-100

51 Augustin Carrache, *L'Arétin d'Augustin Carrache ou recueil de postures érotiques*, La nouvelle Cythère, 1798

52 Kant, cité par L'atelier d'esthétique, *Esthétique et philosophie de l'art*, Bruxelles, De Boeck, Le point philosophique, 2002, p. 114

Cette image est conquise peu à peu par une bourgeoisie qui établit son référentiel esthétique en marge des classiques, comme une voix mineure par rapport à l'art de la noblesse.

Mais le XIXème siècle voit les bourgeois devenir la classe dominante et soutenir un art qui leur parle. L'art pompier de Jean Broc, Alexandre Cabanel et Pierre Auguste Cot, brille d'un érotisme latent, où les corps se dénudent, s'enlacent, s'alanguissent dans des lumières vaporeuses et des drapés très légers. On n'est plus du tout dans la franche matérialité des gravures de Carrache. Alors que celui-ci *littéralisait* avec humour la sensualité des figures divines, ses successeurs retournent maladroitement à un érotisme policé, candide et éthéré. Quand il peint *La Tempête* [Annexe : Ill. 14], Cot, le pudibond, camoufle mal ses motivations : le voile excessivement léger qui recouvre cette très jeune fille n'est visiblement là que pour mieux révéler sa poitrine saillante et sa fesse rebondie, le jeune pâtre qui l'enserre semble déjà imaginer l'instant où il pourra le lui retirer. La toile participe ainsi de ce qu'Arasse décrit comme « cette peinture non picturale mais séduisante, anecdotique et pittoresque où le détail minutieux et choisi a pour fonction d'"irréaliser" la présence de l'œuvre pour mieux guider la rêverie littéraire et érotique du spectateur[53] ». Cette scène pastorale, à l'insouciance *arcadienne*, serait rétrospectivement qualifiée de *kitsch* par Clement Greenberg, qui n'y verrait que la réutilisation de *trucs* et de techniques classiques au service d'une poétique stérile qui se donne des airs de grand genre. Le *kitsch*, tel que théorisé dans « Art et Kitsch[54] », correspond à une imitation des effets des créations d'avant-garde là où celles-ci cherchaient en fait des processus. Aussi, la révolution industrielle, au XIXème siècle, est-elle un moment propice pour l'apparition du phénomène, en particulier du fait des techniques de reproduction et de fabrication industrielles. Le kitsch qu'étudie Greenberg est une synthèse de certaines apparences de l'avant-garde, dépouillées de leur appareil critique pour n'en conserver que la partie narrative, littéraire, propre à une consommation de masse. On pourrait presque dire, comme Victor Hugo, que le ventre a pris le pas sur l'âme. Dans ce contexte, la fesse peinte ne peut être qu'une évocation murmurée, un motif érotique qui se défend de l'être, une vaine résurgence des nymphes, dieux et héros de l'histoire de l'art. Ridicule malgré elle, la fesse ne se met plus en question dans la peinture et ne fait plus que copier son propre canon.

53 Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, Idées et recherches, 1992, p. 241

54 Clement Greenberg, « Art et Kitsch », in *Art et culture. Essais critiques*, Paris, Macula, Vues, 1989

Mais tous ne se laissent pas séduire par la mode et Courbet milite pour une fesse solide, une fesse vraie, au service de l'expression picturale. Pour lutter contre les abstractions et idéalismes esthétiques de la fesse académique, Courbet reprend à son compte la sensualité de touche de son aîné Rubens pour en radicaliser la matérialité. Il ne s'agit plus maintenant de peindre des nus juste parce que c'est de bon ton mais pour révéler les qualités picturales du corps. Si les *Baigneuses* semblent avoir conservé une ambiance mythologique, tout participe à les ancrer dans le temps et le monde où la peinture est exécutée. Le fessier de la femme de gauche, au-delà de l'érotisme qu'il véhicule, est un magnifique contrepoint de la roche au bord du cadre. La fesse, au sein de la composition, affirme le corps comme matière ; une matière vivante, humaine, dynamique et tragique. Avec sobriété et conscience de son héritage, Courbet crée sa partition de matières : peaux, linges, végétaux, roches, même la transparence de l'eau concourt à accentuer le poids du réel. Le peintre réinvestit volontiers des parties du corps pour le tirer de la gangue lyrique où l'académisme le tient ; on en voit un exemple édifiant avec *L'Origine du monde*, où une vulve devient centre de gravité du réel. Pour *Les Baigneuses*, œuvre réalisée plus tôt, il semble que la dynamique métonymique soit déjà à l'œuvre et s'opère alors au niveau des fesses, qui oblitèrent le visage en le dissimulant derrière un bras ou le raccourcissant dans la perspective. La femme de gauche s'extrait péniblement de l'onde, elle tend son bras pour retrouver l'équilibre, celle de droite se tient à une branche, tant les fesses, objet central de cette composition, les appellent vers le sol, vers la matérialité du monde et de la peinture, et manquent de les faire vaciller. Manet lui-même, avec son *Déjeuner sur l'herbe*[55] [Annexe : Ill. 15], relègue la nymphette drapée de gaze au second plan. Elle s'efface presque, au profit de la nudité crue, de la défiance de cette femme au premier plan. La fesse pâle et anonyme, assise à même le sol, signe l'avènement d'une lutte morale et esthétique contre le conformisme et du corps et de l'art. Le fessier intègre l'appareil dialectique des questionnements modernes.

2. Au cinéma, raconter le drame par le derrière

Avec l'avènement du cinéma, la lutte va s'étendre de la toile à l'écran. Devenu peu à peu le média dominant, le cinéma est le lieu de consécration du référentiel esthétique bourgeois. Nous allons le voir, les fesses cinématographiques ne laissent pas de réactiver les questions de l'érotisme, de la pornographie, du ridicule, du comique, de l'attache au réel et même du drame et du tragique.

55 Edouard Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1862-63, huile sur toile, 208 x 264 cm, Paris, Musée d'Orsay

Prenons l'exemple de la fessée. Châtiment corporel traditionnellement admis pour l'éducation des enfants, la fessée exploite la propriété des fesses qui consiste à opposer à toute violence dirigée vers le corps une sorte de coussin protecteur, garant de l'intégrité physique de l'individu. On n'est pas ici dans une torture par mutilation mais dans une douleur pédagogique sans conséquence grave sur la santé. Au cinéma, la fessée est souvent exploitée dans le dessin animé, où l'on peut la lire comme un symbole de la plasticité morale et physique des environnements de *cartoon*, où les objets, ainsi que les parties du corps, sont investis d'une vie à l'écran. Ce n'est plus une simple question de personnages. Les films induisent un « animisme universel[56] », clairement figuré dans l'anthropomorphisme généralisé du dessin animé des années 1930.

> « Le dessin animé ne fait qu'exagérer le phénomène normal : "le film révèle la physionomie anthropomorphe de chaque objet."[57] »

> « Tout baigne dans un anthropomorphisme latent. [...] Les objets rayonnent d'une étonnante présence, d'une sorte de « mana » qui est simultanément ou alternativement richesse subjective, puissance émotive, vie autonome, âme particulière.[58] »

Le monde du dessin animé ne subit pas nécessairement les conséquences de ses événements : un personnage qui se fait tirer dessus à coup de fusil de chasse n'en mourra pas ; dévoré par un lion, rien ne l'empêchera de réapparaître au prochain épisode. Le comique de ces films tient ici dans la légèreté du ton, où la morale s'affranchit de la logique causale. La fessée recèle ce même genre de comique ; elle est une soumission de l'*adversaire* par une force violente qui, néanmoins, ne lui cause pas de dommage à long terme. Le châtiment est moins douloureux qu'il n'est humiliant.

Le court-métrage *The Wise little hen*[59] finit sur Donald Duck et Pete Pig se donnant mutuellement des coups de pieds aux fesses, chacun présentant alternativement à l'autre son

56 Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*, op. cit., p. 76
57 Bela Balazs, cité par Edgar Morin, Ibid. p. 92
58 Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*, op. cit., p. 76
59 Wilfred Jackson, *The Wise little hen*, USA, Walt Disney Pictures, 1934

séant. Pour se punir de n'avoir pas aidé leur voisine à planter son maïs en prétendant être malades, les deux acolytes se châtient de bonne grâce, car leur machinerie leur a valu de ne pas avoir droit aux mets délicieux de la petite poule. La justice ici se manifeste par leur punition auto-infligée. La chose fait rire puisqu'elle met en scène un retournement de situation où deux paresseux pensaient pouvoir profiter du travail d'un autre individu mais se retrouvent pris à leur propre jeu : la poule leur fait finalement croire qu'elle a pour eux une part du festin mais leur donne, à la place, de l'huile de castor, pour soigner leurs prétendus maux d'estomac. C'est là qu'intervient la série de coups de pieds des compères. Le derrière prend alors en charge toute la symbolique de la frustration, de la déception et du blâme personnel des deux simulateurs, qui n'ont plus d'autre recours que la recherche absurde de souffrance vers une éventuelle absolution. L'intervention dramatique de la fessée semble alors justifiée et en accord avec le comportement des personnages ; ce qui provoque l'amusement, par la connivence du spectateur avec la petite poule, est bien sûr l'absurdité des tricheurs qui, non contents de joindre leurs forces pour tromper leur monde, s'associent également pour se taper dessus.

Mais lorsque la fessée ne sert pas la justice, lorsqu'elle provoque la douleur et l'humiliation d'un personnage donné à voir comme innocent, quand elle traduit les excès d'une autorité, le comique de la fessée se transforme en une gêne, un malaise, une épreuve quasi-tragique. Dans *Dead poets society*[60], Charlie Dalton (Gale Hansen) reçoit du proviseur une fessée très solennelle. Armé d'un *paddle*[61], l'homme frappe le garçon à plusieurs reprises dans l'espoir d'obtenir les noms de ses partenaires du « cercle des poètes disparus ». Mais Dalton ne parle pas et endure, en martyr, le fracas répété de la planche de bois. Ici la fesse se révèle comme une partie du corps plus adaptée aux maltraitances. Frapper les fesses, c'est battre cet élément de bassesse totale, cette zone anatomique qui concentre les affres du corps, c'est s'en prendre directement à la facette immonde de notre humanité et, par là-même, y identifier la personne fessée. Dans sa souffrance, cette personne ne peut se défaire de la terrible existence de ce séant qui, de salve en salve, diffuse de plus en plus la douleur de sa condition. Là où Freud voyait une peur de la perte du pénis, il y aurait dans la fessée, une peur de la présence des fesses, qui sont, rappelons-le, le premier endroit par lequel l'enfant réalise que son corps n'est pas un tout immuable, qu'il se délite, se disloque, peut se briser et se démembrer, en l'oc-

60 Peter Weir, *Dead poets society*, USA, Touchstone pictures, 1989

61 Sorte de courte batte de *cricket*, en bois, percée de trous, spécialement conçue pour la fessée, majoritairement utilisée aux XIXème et XXème siècles en Grande-Bretagne.

currence sous forme de matière fécale. C'est à cette condition de fragilité que rappelle la fessée de *Dead poets society*. Le personnage fessé injustement devient donc lui-même un fessier, représentatif de l'intériorité tragique de l'homme, révélée par la douleur.

Ce qui empêche Donald Duck et Pete Pig de représenter cette réalité, c'est la justice qui les amène à recourir à leur échange de coups de pieds. Il faut que l'acte ignoble soit dépouillé de son utilité judiciaire pour en faire un signe moral. Sinon, ne subsiste que le rythme, la percussion, le performativité plastique de la fesse, surface rebondissante à laquelle se réduit volontiers le criminel démasqué, sentant qu'il n'est plus bon qu'à être châtié. Ce genre de ressort est utilisé dans le court-métrage de Tex Avery, *Uncle Tom's bungalow*[62], où le méchant Simon Simon Legree transpire tellement le mal qu'il ne bronche même pas quand il se fait botter les fesses. Courant après les trois protectrices du vieil « esclave d'occasion » Uncle Tom, Legree, à quatre pattes, examine des traces de pas dans la neige. L'une des traces se détache du sol et vient le frapper violemment, imprimant à son fessier un mouvement de balancier, qui ne semble guère le déconcentrer. Le méchant reçoit une fessée qui montre que, en tant qu'officiellement et exclusivement méchant, il n'est plus qu'une matière à maltraitance ; son corps devient fesse pour le bien de la justice.

Il faut donc bien distinguer cette fesse-matière, qui n'est que plasticité et déni d'humanité, de l'autre fesse-matière, qui symbolise la faiblesse humaine et, par là-même, affirme le tragique de l'existence. La fessée de Barry Lyndon (Ryan O'Neal) sur Lord Bullingdon (Leon Vitali)[63] est de cette dernière catégorie, que l'on pourrait appeler fesse-condition. Absurde, irrationnelle, disproportionnée, la fessée du film concentre la haine qui oppose les deux protagonistes, l'arriviste Redmond Barry et le jeune noble abusé Bullingdon, qui voit son titre et son héritage lui passer sous le nez, à cause des procédures malhonnêtes du personnage principal. Lors d'une séance d'étude, Bullingdon, agacé par les provocations puériles de son demi-frère, lui administre une violente fessée. Lyndon, outré, convoque Bullingdon dans son bureau, pour lui infliger à son tour le même châtiment. L'humiliation, qui touche d'abord Lyndon à travers son fils héritier, se transfère à Bullingdon, réprimandé comme un enfant. Lyndon, qui n'a d'autre recours que ce genre d'autorité, témoigne, malgré son attitude solennelle, de la faiblesse de sa condition : l'enjeu est bien sûr le titre et la fortune de la famille. La scène montre

62 Tex Avery, *Uncle Tom's bungalow*, USA, Warner Bros., 1937

63 Stanley Kubrick, *Barry Lyndon*, USA, Warner Bros., 1975

les fesses comme lieu limite de la civilité, de la bienséance et le symbole d'une diplomatie inefficace, bien vite supplantée par des rapports de force brutaux. Dans cette grande mascarade qu'est la société dépeinte par Kubrick dans *Barry Lyndon*, les différends entre les hommes se règlent par des systèmes très institutionnalisés : les rigueurs de la guerre, les règles du duel, celles du jeu ou l'art de courtiser. Or là, les mécanismes et l'ordre de la société ont épuisé leurs ressources. Lyndon et Bullingdon n'ont plus accès qu'à l'absurdité d'un supplice (aux antipodes de la rixe du camp militaire), d'une violence déplacée qui ne sait plus s'exprimer autrement qu'en une ultime attaque envers ce fondement maudit. Plus tard, Bullingdon fera une entrée remarquée lors d'un récital, accompagné de son demi-frère, lui-même chaussé des escarpins du plus grand. Lyndon, n'y tenant plus, cédera à la rage et se jettera sur le jeune homme pour le rouer de coups. La scène en devient presque drôle tant ces personnages sont visiblement inadaptés : chacun, au nom de sa fierté, finit par se ridiculiser. Ce sera d'ailleurs pour réparer son honneur que Bullingdon provoquera son beau-père en duel. Pour que la fesse comique provoque une situation tragique, il n'y a donc qu'un pas à franchir.

Nous l'avons vu, la fesse est prompte à provoquer le rire du spectateur. Mais son comique est complexe, d'autant plus que le rire peut très bien être lu comme un mécanisme, au niveau social, de réponse à une sollicitation déconcertante. Freud, à propos de l'humour, établit qu'il s'agit d'une pratique défensive héritée du jeu d'enfant. Lorsque le réel est dur et incompréhensible, que les désirs sont insatisfaits, un gain de plaisir est possible par le recours à l'humour. Comme la névrose, la folie, l'ivresse ou l'orgasme, l'humour est une libération momentanée de l'emprise de la souffrance. Il est un déplacement de la réalité qui, dès lors qu'elle passe sous le régime de la fantaisie, soulage le moi. C'est là l'action du surmoi, dont Freud décrit une prise de position *paternalisante* par rapport au moi : le surmoi, tenant de la conscience judiciaire et morale de la psyché, déplace sa perspective pour considérer le réel comme une fantaisie, c'est-à-dire une contingence, une organisation plastique non-absolue du réel ; l'humour permet donc un répit du moi, libéré pour un temps du poids des affects qui le tiennent. En somme, le rire est souvent l'expression de l'action *déréalisante* du surmoi. Même la chose la plus amusante porterait en elle un drame, un indicible, que l'on ne peut aborder que par une prise de distance par rapport au réel. On rit pour se consoler en retrouvant, devant un réel déconcertant, la plasticité morale, intellectuelle et esthétique de l'enfant, pour qui le contraire du jeu n'est pas le sérieux, mais le réel-même. Il y a donc dans le rire quelque chose de très grave.

L'une des plus belles illustrations de cette idée tient dans une scène de *Tenue de soirée*[64], de Bertrand Blier. Bob (Gérard Depardieu) est au lit avec Antoine (Michel Blanc). Mais Antoine refuse de « [se] faire enculer sous prétexte que c'est un ami[65] ». Bob se lève et tente de le convaincre. L'emphase de Depardieu est d'abord risible quand il parle de son « tatouage qui se déplie[66] », figurant une grenade, quand il est au repos, et une torpille, quand il se réveille. D'ailleurs Michel Blanc lui rit d'abord au nez, demandant s'il se croit encore dans sa cellule. A quoi Depardieu, toujours aussi sérieux, répond :

> « On est tous en cellule, mon p'tit pote. Toi, moi, tout le monde. La vie est une prison. Et la plus terrible de toutes parce que pour s'en évader 'faut passer l'arme à gauche. Plaisante jamais avec ces choses-là. J'vais t'enculer. J'vais t'enculer et tu jouiras. Ton fion, il en pourra plus d'extase. Et ce s'ra pas la peine d'app'ler au s'cours ; en liberté y a pas d'gradien. Personne vient. T'es tout seul avec ta honte. Et moi, ta honte, j'la transforme en bonheur ; j'en fais un bouquet d'fleurs.[67] »

Ce qui, d'abord, faisait rire se trouve recouvrir le drame de l'enfermement social et de la liberté de l'ensemble de l'humanité. Le « trou du cul[68] » d'Antoine est le lieu où se déjoue l'humour, où le drôle cède la place à une gêne assumée, porte d'entrée vers le sublime. Cette sublimation par les fesses tient dans l'acceptation de l'essence déchue de l'homme, de la reconnaissance d'un paradis à jamais perdu et de la condamnation de l'Homme à vivre dans sa propre ruine. Oscar Wilde dit :

> « Dans mon berceau, ce sont les parques qui m'ont bercé. Dans la fange, seulement, je peux trouver la paix.[69] »

Ce que révèle la scène de *Tenue de soirée*, c'est combien le discours est un outil primordial pour dépasser l'humour. La phrase de Wilde met en évidence l'artifice du monde tel

64 Bertrand Blier, *Tenue de soirée*, France, DD Productions, 1986
65 Ibid, 00:20:36 – 00:20:40
66 Ibid., 00:31:32
67 Ibid., 00:31:50 – 00:32:21
68 Ibid., 00:20:54
69 Oscar Wilde, cité par Daniel Salvatore Schiffer, in *Manifeste Dandy*, op. cit., p. 122-123

que nous le vivons au quotidien : technologies, propriété, modèles politiques, interactions sociales, etc. ne sont que des constructions qui tentent de dissimuler la déchéance de l'Homme et sa nature mortelle. Ainsi pour découvrir comment les fesses sont à même d'inquiéter l'état des choses, il faut en parler. Et pour ce faire, il faut bien la verve d'un Gérard Depardieu, qui sait concentrer ridicule, solennité, gravité, tragédie et humour.

3. La fesse cynique

Nous avons montré que la fesse sait représenter l'Homme dans sa matérialité et le rappeler à ses qualités picturales. Nous avons également vu combien la symbolique de la fesse fait la synthèse de l'humanité comme tragédie. Mais dès lors que cette dimension est intériorisée, on peut soit l'embrasser et continuer de construire en l'ayant à l'esprit, soit céder à l'obscénité. Dans le premier cas, on est encore dans une résistance, dans un espoir d'émancipation de l'humain. Mais dans le deuxième cas, la bassesse de l'Homme est consommée et sa réduction à une pure matérialité agitée de pulsions devient la nouvelle norme. C'est la lecture que l'on peut donner des *droogies* de *A clockwork orange*[70]. L'équipe de jeunes gens ne jure que par le chaos et leur vie tourne autour de leur allégeance à la violence et de leur obéissance à leurs pulsions. Le rire devient alors nerveux, comme un spasme, une survivance de l'humour qui, ici, n'a plus lieu d'être.

Mais on franchit un pas supplémentaire dans le vice quand viennent les pseudo-militaires dérangés de *Salò*[71]. Alors que *A clockwork orange* revendique sa matérialité et existe par son opposition au système en place, le « duc » et ses hommes mettent en place une institution de l'obscénité, une société *pornonormée,* où l'on ne peut même plus se réfugier dans l'image : l'extrême visibilité est à même le monde ; l'illusionnisme douteux de Cot a quitté la toile pour conquérir le réel. Mais cette fois, les désirs voilés par la représentation ne connaissent plus de limite et s'expriment dans toute leur absurdité violente et totalitaire. Tout concourt à placer les dominés dans une position d'obéissance aux dominants, par la force et la menace. Si l'imagerie transitive contraignait la pensée du spectateur, c'est maintenant son corps-même qui cède à l'oppression. L'humanité n'est plus tragique, elle n'est sûrement plus comique et son érotisme n'est plus qu'un ersatz. Mangeant leurs propres excréments, totalement nus la plu-

70 Stanley Kubrick, *A clockwork orange*, USA, Warner Bros., 1971

71 Pier Paolo Pasolini, *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, Italie, PEA, United Artists, 1975

part du temps, subissant les tortures et humiliations des maîtres, privés de leur dignité et contrôlés jusque dans la plus profonde intimité, ces gens ne sont plus des humains : l'extrême institution de *Salò* les a elle-même privés de cette condition.

Une telle situation montre le potentiel échec du régime de la fesse, mais pour la bonne raison qu'il met en scène l'échec de l'image, de la représentation, de l'esthétique. Il n'y a plus de spectateur, ni même de regard ici. L'image ne crée plus de contrepoint au reste du monde. L'idée de justice aussi a péri et tout est devenu une généralisation du personnage de cartoon Simon Simon Legree : un corps à maltraiter, une fesse à la sensibilité disponible mais privée du monde. Le regard est mort, au point que l'on crève volontiers les yeux d'un jeune homme dans la cour de la villa. Un autre se fait couper la langue, symbole de la mort du discours sur l'art, de l'impossibilité de penser le monde avec les œuvres. La mise en garde de Pasolini peut être lue comme un encouragement vers l'acceptation de la fesse comme condition de l'Homme, être sensible, ouvert au monde qui l'entoure, et renfermant en lui la tragédie de l'humanité. Agité de désirs, de pulsions et en même temps être de compassion, d'émerveillement, l'Homme du fessier n'est pas l'aliéné du régime *visagier* mais il ne cède pas non plus à la monstruosité du ventre généralisé. Ce n'est que dans le retournement du visage vers une face ouverte au monde que l'Homme peut accomplir une vie esthétique, par le fessier.

C'est là le renoncement auquel on assiste dans *Shame*[72], où Brandon (Michael Fassbender), un *sex-addict* de longue date finit par renoncer à toutes ses anciennes sources de satisfaction illusoire. L'homme a vu ses travers dévoilés, s'est fait tabasser, a eu une relation homosexuelle, il s'est vautré dans la dépravation et a finalement vu sa sœur presque mourir par sa faute. A la fin du film, on se rappelle ce long travelling du début, cadré sur le bassin et particulièrement les fesses de Brandon. Des fesses lisses, musculeuses, qui ne sont pas tant des fesses qu'une partie du canon que représente le corps de Brandon. L'histoire s'ouvre sur un être artificiel et aliéné, qui ne vit que par le visuel et ses réflexes conditionnés, ses idéaux scénarisés et sa sensibilité esthétique contrainte ; elle se ferme sur un Brandon en pleurs, sous une pluie battante, défiguré, enfin accroupi sur ce centre de gravité sensible, ses fesses. *Shame* est l'histoire du travail nécessaire à quitter à quitter le monde de l'image aliénante pour s'ouvrir à une honnête expérience du monde.

72 Steve McQueen, *Shame*, USA, Film4, 2011

III. Le cinéma ou l'avènement de la fesse comme émancipation du regard

La fesse pourrait bien être le signe selon lequel s'appréhende un réel nouveau, se découvre une esthétique inattendue. Mais pour l'appréhender, il faut dépasser le stéréotype de la fesse comique, de la fesse érotique. Le fessier doit embrasser sa plasticité morale pour s'extirper de sa condition. Il faut réinvestir la visibilité de la fesse, dépouillée de ses caractères attendus et surtout de sa dépendance au régime du visage. Le cinéma doit être le lieu de ce phénomène : médium dominant de l'époque contemporaine , le cinéma est à même de révéler une fesse subversive.

1. La fesse sublime la censure

Le derrière a un pouvoir quasi-magique, celui de traverser les cloisonnements de la censure. On le constate quand la fesse quitte son environnement familier, où sa présence et sa représentation sont admises, pour investir des sphères plus inattendues, moins évidentes. Si l'on ne s'étonne pas de rencontrer des fesses dans un film pornographique, une gravure ou une photographie érotiques, la chose est moins évidente quand on en vient à l'histoire de la

peinture ou au cinéma de grande distribution. Les fesses sont un peu scabreuses mais pas trop. On peut les montrer dans tout type de film. Il se trouve que le cinéma souffre aujourd'hui d'une distribution plus pudique que la peinture ou la photographie. Du fait de sa facette divertissante, ses implications commerciales l'amènent à catégoriser les films en fonction de leur public, pour ne pas « heurter » leur audience. Les critères sont non seulement socio-culturels (*blockbusters* contre cinéma *d'auteur*) mais aussi d'âge (pas de pornographie avant 18 ans). Alors qu'en photo il n'est pas question de restreindre la population ciblée, par exemple, par les travaux d'Helmutt Newton[Annexe : Ill. 16], la logique de distribution des films entretient un conformisme des repères de la sexualité. Mais la fesse est une zone blanche. C'est une nudité tolérée dans la représentation. Les fesses sont partout les bienvenues, alors que l'on est déjà censuré si des seins sont visibles ; la vulve, quant à elle, est réservée aux publics les plus avertis et le pénis est presque hors-la-loi. Difficile en effet d'imaginer filmer *Notting Hill*[73] en y exhibant les sexes de Hugh Grant ou de Julia Roberts. De même pour Brendan Fraser, dans *George of the Jungle*[74], qui voit son sexe oblitéré par le cadrage au moment où il sort de la douche. Les sexes n'ont ainsi leur pleine légitimité à l'image que dans des genres bien particuliers et cloisonnés. Ceci dit, notons que le cinéma d'art et d'essai, de son côté, a déjà conquis seins, vulves et pénis, et que la vue des fesses y est désormais entrée dans le régime de la normalité.

Prenons *La Leggenda di Kaspar Hauser*[75] : Silvia Calderoni, qui campe Kaspar Hauser, personnage androgyne échoué sur une plage, passe le plus clair du film seins nus. De même, l'actrice Dominique Frot, dans *The Smell of us*[76] de Larry Clark, se déshabille devant Lukas Ionesco, qui joue son fils. Des acteurs de tous âges s'y dénudent eux aussi totalement et de manière pleinement visible. Ce genre de cinéma permet la nudité crue et sa non-récupération par les sentiments. C'est-à-dire que la nudité peut se permettre d'y être représentée sans être motivée nécessairement par une histoire d'amour. Et pour autant on n'est pas dans du cinéma à vocation pornographique. Ce dernier, paradoxalement, scénarise souvent ses intrigues libidineuse autour d'un enjeu amoureux... Mais ici, nous parlons d'un cinéma qui n'a pas peur de s'attarder sur la plasticité des corps, qui embrasse l'érotisme d'une nudité tout en en exploitant les qualités d'image au sein de l'œuvre filmique. Le cinéma est donc bien un lieu où le corps a droit de cité. Mais comme pour la peinture figurative classique, la bienséance limite et

73 Roger Michell, *Notting Hill*, Royaume-Uni, USA, Royaume-Uni, Polygram Filmed entertainment, 1999

74 Sam Weisman, *George of the Jungle*, USA, Walt Disney Pictures, 1997

75 Davide Manuli, *La Leggenda di Kaspar Hauser*, Italie, Blue Film, 2012

76 Larry Clark, *The Smell of us*, France, Polaris film production and finance, 2014

catégorise les apparitions du corps nu. Et contre toute attente, ce n'est pas dans les genres où le corps est le plus ouvertement exposé (cinémas pornographique et érotique) qu'il est le plus subversif. La pornographie participe d'un programme clair consistant à guider l'imaginaire du spectateur pour stimuler sa libido. Ces films ne se regardent pas ; ils s'identifient selon les effets que l'on en attend. Ils ne sont que pure utilité, pure efficacité. Ils sont une transparence et une transitivité affichées, orientées vers le fantasme. Ce tout visible, loin de rendre les corps plus présents, au contraire, les éloigne, les déréalise, en fait des images évanescentes, des fantômes, des fétiches auxquels s'accroche le désir. Le cinéma pornographique est en somme une version exacerbée de l'effet du cinéma dans son ensemble : il est un spectacle propice à la projection imaginaire, à l'illusion et à la création de fantômes.

Pour Edgar Morin, le cinéma crée des doubles. Il voit dans cette technique une sorte de magie qui ressuscite les morts et concourt à faire vivre l'Homme dans un environnement à la frontière entre réel et imaginaire. Ce que fait le cinéma pornographique, c'est consommer la déshumanisation de l'humain pour en faire un objet, un fétiche de lui-même. C'est le point extrême de la dynamique que Morin décrit comme suit :

> « Le grand courant qui emporte chaque film suscite l'interchangeabilité des hommes et des choses, des visages et des objets.[77] »

L'auteur semble soutenir que le procédé cinématographique crée de nouveaux individus dont l'existence dépend de cette condition hybride entre réel et imaginaire. Les Hommes que nous voyons n'en sont pas tout à fait. Il s'agit, au cinéma, d'un « phénomène animiste[78] », qui consiste en une aliénation magique par la projection cinématographique, avec le mouvement, les jeux d'ombres et de lumières, la fluidité du montage, le rythme, les changements d'échelle, les mouvements de caméra, etc., favorisée par la « participation affective[79] » du spectateur.

77 Edgar Morin, *Le Cinéma ou L'homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*, op. cit., p. 78
78 Ibid. p. 74
79 Ibid. p. 78

> « Bela Balazs parle de dramatisation des phénomènes naturels : "un nouveau personnage s'ajoute à la *dramatis personae* de la pièce filmée : la nature elle-même"[80] ».

Mais dans le cas du cinéma pornographique, l'hybridité cède et c'est l'imaginaire tout entier qui est conquis par l'image, sans retraite possible, sans investissement ou responsabilité du spectateur. Celui-ci ne regarde plus, il absorbe la performativité de l'image. Alors, la force magique de l'ombre disparaît. Cependant, la fesse, elle, participe d'un érotisme plus modéré ; un cinéma de la fesse n'est pas un cinéma qui contraint l'imaginaire. Là où la pornographie colonise la pensée du regardeur, une vision fessière oppose une résistance à l'endoctrinement sensible.

A l'écran, les fesses, se parent de ce qu'Edgar Morin appelle une « présence subjective[81] » : c'est-à-dire que, comme tout objet filmé, la fesse acquiert une vie particulière. Ceci, ajouté au fait que le séant a ses entrées dans tous les genres, lui confère son inquiétante familiarité ou « inquiétante étrangeté[82] ». Les études de Freud sur l'inquiétante étrangeté révèlent qu'il s'agirait d'une forme de frayeur liée à la confrontation à un *non-familier*, autrement dit une chose que l'on croit reconnaître mais qui se trouve être différente de l'idée que l'on s'en fait. Il y là, pour Freud, une forme de nouveauté, qui est à la fois séduisante et angoissante. L'inquiétante étrangeté recouvre aussi un doute quand à la nature, animée ou inanimée, de la chose en question. Les fesses, en l'occurrence, au cinéma, revêtent cette qualité incertaine, par leur présence subjective. La théorie de Freud est que l'inquiétante étrangeté se diffuse autour de la chose qui l'occasionne et devient une ambiance où l'ambivalence est possible, où le fessier n'est plus un simple objet de désir et une passerelle vers la rêverie mais potentiellement autre chose, une matière, une sensibilité, un centre de gravité. Et par l'action de l'inquiétante étrangeté, l'ensemble de l'image suit les fesses dans la mise en doute généralisée des schémas de réception. Le terme allemand pour l'inquiétante étrangeté est *unheimlich*, qui signifie non-familier. Cet *unheimlich* est du côté de la mort, de ce qui devrait être mort mais qui revient, du refoulé et de son surgissement. Les fesses ont une dimension *unheimlich* car elles sont le

---

80 Bela Balazs, cité par Edgar Morin, in *Le Cinéma ou L'homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*, op. cit., p. 74

81 Edgar Morin, *Le Cinéma ou L'homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*, op. cit., p. 72

82 Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté », conférence, 1919, in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, Folio essais, 1988

resurgissement d'une partie traumatique du corps, l'anus, par lequel l'enfant a fait l'expérience de sa nature sécable, non-unifiée. En creux, les fesses sont donc le rappel à une réalité refoulée : le corps se perd. Cette capacité des fesses à inquiéter le corps pourrait bien avoir le pouvoir d'ébranler les logiques de représentation des individus dans la tradition humaniste occidentale.

2. Le sensible sous l'influence du cinéma

Selon André Gaudreault et Philippe Marion, lors de l'apparition d'un nouveau médium, celui-ci est perçu en fonction des références médiales qui le précèdent. C'est ce que les auteurs appellent la *série culturelle*. Leur théorie veut que l'on ne reconnaisse pas directement un tout nouveau mode d'écriture, d'image et de pensée dans une nouvelle technique, mais qu'au contraire, celle-ci soit lue comme l'évolution d'une technique déjà connue. Ainsi, le cinéma, lors de ses premières projections, est identifié comme une lanterne magique dont les images sont animées. Gaudreault et Marion parlent alors de Roger Child Bayley, qui eut d'abord l'idée de nommer le cinéma *expanded magic lantern*. C'est en fait une position langagière qui exploite des automatismes d'un médium pour les appliquer à la lecture d'un autre. Il n'est pas étonnant, à l'apparition du cinéma, médium hybride, que, pour pouvoir le lire, plusieurs séries culturelles aient été mobilisées : est-ce un appareil de mesure, un spectacle, une photographie, une œuvre d'art ou encore un mauvais sort ? Aussi, les deux théoriciens distinguent plusieurs « naissances » du cinéma. Il y aurait d'abord l'effet *novelty* de la machine à vues : le procédé technique apparaît avec le kinétoscope inventé par Edison ; on le montre dans les salons d'inventions, etc. mais il ne constitue pas encore une révolution. On est encore dans le constat d'une prouesse, la contemplation curieuse d'un gadget. La chose prend de l'ampleur avec les projections publiques payantes, les PPP de Lumière, qui font du cinéma une attraction, un spectacle de vues animées, qui peuple alors les foires, fêtes foraines et bientôt les villes.

> « L'invention du cinéma résulte d'une longue série de travaux scientifiques et du goût que l'homme marqua toujours pour les spectacles d'ombre et de lumière...[83] »

Cette première naissance pose les bases d'une spécificité du cinéma comme dispositif. C'est d'ailleurs dans cet état du cinéma qu'André Bazin verra l'essence cinématographique : une machine, devant une foule, qui projette des images du réel. On lira aussi que ce cinéma, « c'est la vie-même[84] », qu'il est capable de reproduire le réel, de contrecarrer la mort même. L'enthousiasme est sans limite pour ce nouveau procédé dont la consécration est proche. C'est ce qui adviendra au moment de son institutionnalisation : sa deuxième naissance. C'est le moment de la généralisation du dispositif, de la promotion du cinéma comme lieu où se racontent des histoires, un lieu qui a désormais des bâtiments dédiés, comme le théâtre ou le ballet. Le cinéma, parvenu au rang de *septième art*, devient un élément à part entière du paysage culturel. Si bien que peu à peu, il tend à phagocyter les autres médias et devient le centre de gravité d'un *sérialocentrisme*. Le *sérialocentrisme* est cette tendance à considérer l'ensemble de la création culturelle selon une *série* de prédilection. Et le cinéma s'avance comme la série caractéristique du XXème siècle. En effet on compte bien davantage de personnes qui vont au cinéma que de lecteurs de livres. De même, la littérature s'inspire du cinéma et certains auteurs se réclament d'inspirations cinématographiques plus que littéraires. Le cinéma a servi de modèle à la télévision. Son écriture a influencé le jeu vidéo et teinte jusqu'à notre sensibilité quotidienne au point que l'on en vient, par exemple, à raconter comment l'on a vécu tel ou tel moment « au ralenti », ou à imaginer une musique d'illustration sur un instant de vie, etc.

Cette position centrale du cinéma donne lieu à des écritures de crise : de René Barjavel à Jean Baudrillard, en passant par Guy Debord, l'ombre du cinéma total est menaçante. La peur d'une aliénation du monde hante ainsi nombre d'auteurs comme elle ne manque pas de

---

83 Marcel Lapierre, cité par Edgar Morin, in *Le Cinéma ou L'homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*, op. cit., p. 13

84 « La mort cessera d'être absolue », article de la poste du 30 décembre 1895, in Daniel Banda et José Moure, *Le Cinéma, naissance d'un art, 1895-1920*, Paris, Flammarion, Champs, 2008

les fasciner. Voir le monde devenir image est un thème qui parcourt les textes d'Edgar Morin. L'auteur considère d'abord la chose en tant que l'image cinématographique se dote, grâce au mouvement des ombres sur la toile, d'une certaine corporalité. Morin parle de « corporalisation des ombres[85] ». Il dégage une véritable force de figuration dans le cinéma, qui fait que le monde sensible que nous percevons tendrait à s'enrichir d'une présence quasi-physique des images du cinéma. Par la « magie » de l'obscurité, l'ombre, lieu du « vide » et du « non-être », est propice au phénomène de « substantialisation[86] ». Les apparitions sur l'écran sont d'autant plus physiques et présentes à nos yeux qu'elles sont en fait impalpables et absentes. Ainsi l'ombre rappelle le mythe de la caverne de Platon, où le réel visible n'est qu'une évocation sensible d'Idées abstraites, un double, une contrefaçon. Le cinéma empiétant progressivement sur le réel, Morin imagine que ses doubles prennent corps, qu'ils soient aussi présents que nos propres corps. C'est sur cette voie qu'il situe la *photogénie* :

> « [La] photogénie recouvre tout le champ qui va de l'image au double, des émotions subjectives aux aliénations magiques[87] ».

Pour Edgar Morin, il y a un risque que le cinéma prenne le pas sur le réel. Il y a une possibilité que le cinéma, à plus ou moins long terme, dépossède son spectateur du monde qui l'entoure. Pour Jean Epstein, dans *L'Intelligence d'une machine*, le cinéma produit un dédoublement « où rien ne se ressemble[88] ». C'est-à-dire que, bien qu'étrangement similaire, rien n'est tout à fait pareil à ce qu'il est dans le réel. Morin ajoute que cette ressemblance/dissemblance nous rend les images (à commencer par l'image filmée que l'on verrait de soi-même) « semi-étrangères[89] ». Il poursuit en suggérant que l'homme vivrait dans une « réalité semi-imaginaire[90] », à la croisée des chemins de l'image et du monde autour de soi, aux prises avec une culture du regard tiraillée entre habitudes, réflexes visuels et efforts pour s'en affranchir. Postulant une « fin cinématographique de l'homme[91] », Morin développe la pensée d'Huxley et

85 Edgar Morin, in *Le Cinéma ou L'homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*, op. cit., p. 43

86 Ibid. p. 44

87 Ibid. p. 51

88 Jean Epstein, cité par Edgar Morin, in *Le Cinéma ou L'homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*, op. cit., p. 45.

89 Edgar Morin, in *Le Cinéma ou L'homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*, op. cit., p. 45

90 Ibid. p. 78

91 Ibid. p. 50

Barjavel : la possibilité d'un monde conquis par les modalités du cinéma, un « cinéma total [qui] dédouble enfin tout notre univers[92] ». Ce serait l'accomplissement du rêve d'éternité suscité par la naissance du cinématographe. Considérant que le monde que nous connaissons est régi par la mortalité inéluctable des individus, le cinéma total signerait l'avènement du « monde de l'immortalité, c'est-à-dire le monde des morts[93] ». Cet « univers dédoublé, [le] monde des esprits ou des fantômes, [serait le] refuge premier et ultime contre la mort[94] ». C'est ainsi que le cinématographe total s'avance comme « résurrection intégrale de l'univers des doubles[95] » : les images, corps évanescents dont la seule existence signifie le trépas de leurs originaux, atteignent enfin à une présence tangible ; elles subliment le monde des morts et le transportent dans notre monde. Morin pose un regard bienveillant sur cette potentielle redécouverte du monde, alors que Guy Debord voit une aliénation maléfique dans l'écran généralisé, la société de l'image et du spectacle. C'est lorsque cette *société spectaculaire marchande* récupère le cinéma total qu'elle devient dangereuse puisqu'elle remplace le réel par « une sélection d'images qui existent au-dessus de lui et qui en même temps s'est fait reconnaître comme le sensible par excellence[96] ». Mais cette sélection d'images est nécessairement un appel permanent à la consommation, illusion de liberté inventée par le capitalisme. Ce n'est plus un monde dédoublé mais un monde sélectionné, contrôlé, limité, réduit à du consommable, d'où est oblitérée la magie élémentaire que décrivait Edgar Morin.

> « Ce que le spectacle a pris à la réalité, il faut le lui reprendre. Les expropriateurs spectaculaires doivent être à leur tour expropriés. Le monde est déjà filmé. Il s'agit maintenant de le transformer.[97] »

Guy Debord prend acte du contrôle qu'exerce déjà le capitalisme sur l'image en général. Pour lui, une nouvelle naissance du cinéma comme cinéma total n'est pas souhaitable dans le contexte mercantile qu'il décrit.

---

92 Ibid. p. 50
93 Ibid. p. 50
94 Ibid. p. 50-51
95 Ibid. p. 52
96 Guy Debord, *La société du spectacle*, France, Simar Films, 1973, 00:17:10 – 00:17:18
97 Ibid., 00:13:00 – 00:13:14

Le cinéma, cependant, s'il connaît de nombreuses naissances, connaît naturellement de nombreuses morts. On raconte souvent le déclin du cinéma, sa disparition prochaine, son remplacement par la télévision, par la *VOD*, ou autre. On considère aussi parfois qu'en fait, il serait aujourd'hui dans sa période résiduelle. C'est en tout cas la lecture qu'on peut en faire à la lumière de la thèse de Raymond Williams. Selon lui, tout médium obéit à la même structure temporelle au cours de son développement. Il y a d'abord une émergence du médium – comme nous l'avons vu avec le kinétoscope – auquel le public se familiarise peu à peu. Puis vient l'hégémonie : pour le cinéma, on peut considérer les deux premiers tiers du XXème siècle, où il devient le médium dominant. Enfin, il y a la période de *résidualité*. Cette période voit le médium continuer son existence mais être pratiqué par moins de personnes et exercer une influence plus négligeable sur le monde et ses modes de perception. S'il est envisageable que la salle de cinéma disparaisse peu à peu, il n'est pas question d'y voir une mort du cinéma, autrement que comme une *mythographie.* Mais en considérant le cinéma comme un point d'avancement de la représentation depuis les premières peintures rupestres, si, en somme, on ne se focalise plus sur le cinéma en tant que *série culturelle* mais en tant que partie d'un grand appareil de mise en question du monde sensible, sa capacité à mettre à l'épreuve notre disponibilité perceptive se révèle.

Pour Gaudreault et Marion, nous ne sommes plus à l'époque du cinématographique mais à celle du cinématique. C'est-à-dire qu'ont été intériorisés les procédés et dispositifs de projection, de montage, de diffusion, de falsification de l'image filmique. Les films ne mystifient plus le public comme le faisait le train des frères Lumière[98] ; l'immatérialité des images est consommée et l'essence du cinéma ne tient plus dans le rituel de la salle. Ainsi le cinéma serait à même de rejoindre peinture, photographie, dessin etc. comme interface sensible. Le cinéma d'aujourd'hui est un *post-cinéma*, un cinéma qui se regarde lui-même, qui dépasse sa condition narrative pour que les événements arrivent, non plus aux personnages, mais d'abord au film lui-même : l'œuvre est *agie* par le médium. D'aucuns parleront ici de *maniérisme* ; mais ce maniérisme pourrait bien être la voie pour un cinéma de la fesse, un cinéma qui se lit comme matière sensible. On pourrait dire que ce cinéma a tellement refoulé sa condition originelle de bande *celluloïd* que celle-ci a fini par ressurgir : intériorisée au fil des années, la matérialité du film, bien qu'abolie à l'heure du numérique, travaille à se réaffirmer comme

98 Louis et Auguste Lumière, *L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat*, France, Lumière, 1896

constitutive du médium cinéma. C'est ainsi qu'une *vision fessière*, pareille à celle que nous avons pratiquée avec la peinture, peut s'appliquer au cinéma et en faire un prisme privilégié d'une éducation du regard.

C'est en tant que tel que le cinéma peut rendre aux fesses leur force de subversion. C'est en embrassant sa matérialité et son opposition critique au visage qu'un cinéma fessier peut voir le jour. Ce cinéma-là n'est plus celui d'une efficacité productive de l'image. Il ne participe pas de ce que Serge Daney reconnaît dans la télévision et appelle « images de remplacement[99] » : des images qui se substituent au réel pour le faire disparaître au profit de signaux reconnaissables, propres à asservir les masses en conditionnant leurs réflexes face aux images.

> « Quand la question de l'autre a sauté, toutes les images ont sauté. Et il ne reste plus que du visuel.[100] »

Un tel système entretient un individualisme virtualisant et retire toute possibilité critique dans une situation esthétique.

> « Aujourd'hui, le monde est très facilement à la télévision. Mais on consomme ses images avant même de savoir qu'on en avait besoin. On a plus d'objets qui nous sont proposés que de désir d'aller à ces objets.[101] »

99 Serge Daney, in Pascal Kané, *Entretien sur la télévision avec Serge Daney*, film, 13 production et Centre Pompidou, 1991

100 Ibid., 00:28:11 – 00:28:29

101 Serge Daney, in Pierre-André Boutang, Dominique Rabourdin, *Serge Daney. Itinéraire d'un « ciné-fils ». Entretien avec Régis Debray*, Film, France, FR3, La sept, Sodaperaga, 1992, 00:12:32 – 00:13:03

L'illusion mise en place par ce régime du visuel vise, selon Daney, à conserver l'individu dans la société, c'est-à-dire dans un référentiel arbitraire qui disqualifie le monde. Pour le penseur, dès l'enfance, le monde médiatique où nous vivons nous dit : « Vous êtes dans la société mais le monde c'est fini[102] ». Et le procédé agit à même l'entendement : « on pense que chacun est possesseur de son identité[103] » mais ce n'est que le résultat d'une falsification de l'idée de choix, réduite à une multitude d'objets à l'intérieur d'un système aliénant. C'est ce même système aliénant qui fait de la fesse un motif a priori comique et l'intègre à une axiologie où elle est dévalorisée comme outil critique et théorique. C'est ce même système qui est à l'œuvre dans le film de Stanley Kubrick *A clockwork orange*[104].

3. A clockwork orange : déconstruire l'aliénation du cinéma

L'un des films les plus subversifs du réalisateur met en scène une société futuriste où, bien que violence, délinquance et pauvreté soient omniprésentes, l'image, l'apparence et la bienséance doivent à tout prix être sauvegardées. Il est important de noter que le film a tristement réussi à ébranler l'ordre social : non content de manipuler les thèmes brûlants de l'enfermement, du conditionnement, de la corruption politique et des relations entre art et barbarie, le film inspira également des atrocités réelles. En effet, les personnages principaux sont de jeunes malfrats qui corrompent en permanence les codes du bon goût et de la morale, pour leur seul plaisir. Comme le montrent ses suites funestes, le film n'échappe pas à l'automatisation de la réponse du spectateur à ce qu'il voit. C'est le pouvoir qu'à l'image cinématographique de provoquer des actions, ce qu'on pourrait nommer la *performativité* du film. Par là-même, on constate la difficulté qu'il peut y avoir à recevoir un film sans attendre qu'il produise sur soi un effet orienté vers l'action. Ce genre d'aliénation est mis en scène dans le film tout entier : le drame du cinéma que dépeint Kubrick, c'est celui d'une transitivité totale des images, qui oblitère le monde, amenant le spectateur à ne plus vivre et réagir qu'en fonction d'une certaine logique des images.

102 Ibid., 00:42:12 – 00:42:23
103 Ibid., 00:51:47 – 00:51:50
104 Stanley Kubrick, *A clockwork orange*, USA, Warner Bros., 1971

Avec la méthode *Ludovico*, Kubrick *littéralise* le pouvoir performatif de l'image de cinéma, qu'il érige en totalitarisme. Institutionnalisé, assumé, le cinéma devient un moyen de déformer le spectateur. Alex (Malcolm Mc Dowell), le personnage principal, incarcéré pour meurtre, se voit administrer une substance génératrice de nausées avant de regarder des films qui reprennent ses activités favorites de violence, de dégradation et de viol. Naturellement, il est pris de haut-le-cœur et ses délices passés finissent par le dégoûter, physiquement, de sorte qu'une fois réformé, il se trouve incapable d'user de violence ou même de se défendre d'une attaque. Face à la violence, Alex est démuni, incapable, désarmé. Par la suite, ayant enduré mille tourments dus à son impuissance programmée, Alex saute d'une fenêtre et se réveille dans un lit d'hôpital, complètement recouvert de plâtres. Il subit une série d'examens et de tests dont on comprend qu'ils visent en fait à le rétablir dans son ancienne personnalité, et ce, sous le contrôle du même ministre qui l'a engagé dans ce programme. L'homme se présente à Alex en personne et fait un marché avec lui pour éviter d'ébruiter l'affaire : l'Etat, le système, ce qu'Agamben appelle la « médiacratie » contrôle le visuel mais le public ne doit pas le savoir. Ce que représente Alex, c'est une attitude de corps agissant et jouissant dans un environnement qui privilégie le regard. Alex et ses acolytes sont une action brute, sans objectif, sans motivation et sans inspiration, à l'opposée du discours visuel de la société où ils vivent.

Se développe une opposition entre le vide assumé des *droogies*, qui ne vivent nullement par l'image, et la société d'apparence policée que veut entretenir le ministre. La première catégorie est représentée par Alex bien sûr. Il aime Beethoven tout simplement, sans l'intellectualiser, il l'aime comme il aime l'*ultraviolence.* Il s'agit d'une pratique, dont il fait un véritable mode de vie, qui s'exprime dans un théâtre désaffecté, une chambre aux rideaux fermés, autrement dit des lieux où l'image ne règne plus, au point que les exactions de la bande sont souvent commises dans la nuit noire, où presque plus rien n'est visible. Néanmoins, Alex a un fort potentiel imaginaire et son plaisir tient à ce qu'il se laisse porter par ce flot d'images qui lui apparaissent instinctivement. Le ministre, en revanche, milite pour un contrôle de l'ignorance et de la bêtise du citoyen, prises en charge notamment par la télévision, qui inspire à Frank Alexander sa charité pour Alex, qu'il n'a pas encore reconnu comme son agresseur (c'est Alex, masqué, qui, avec ses droogies, a estropié Alexander dans le passé). Ce système médiatique participe d'une idéologie, notion que Clément Rosset définit comme « la forme politique prise par le sentiment de savoir, c'est-à-dire la bêtise[105] ». La bêtise ici est le fait de

105 Clément Rosset, cité par Raphaël Enthoven, in « Le réel et son double. Clément Rosset », *Le Gai savoir*, France Culture, 14 octobre 2012, 00:55:45 – 00:55:51

croire que l'on souscrit à la chose juste, que l'on prend une décision en toute connaissance de cause sans même interroger la possibilité d'une alternative. La bêtise est l'illusion d'une intelligence absolue qui tire d'une perception vraie des conclusions erronées. Alors qu'une position plus saine consisterait à considérer que « ce qu'on sait n'est qu'une façon supplémentaire de douter[106] ». Dans *A clockwork orange*, cela passe par la subversion des schémas culturels, esthétiques, narratifs, sociaux et moraux par le personnage principal Alex. Par exemple, Alex, lisant *La Bible*, pervertit la lecture attendue en ne se projetant pas du tout dans la pénitence chrétienne, la compassion envers le Christ et les martyrs. Il s'identifie en revanche volontiers aux bourreaux et tortionnaires des récits. De même, à la fin du film, Alex subit des opérations d'annulation de la thérapie *Ludovico.* Il doit ensuite répondre à des questionnaires : de petites images, évoquant des histoires illustrées pour enfants, lui sont présentées. Chacune met en scène un dialogue. A chaque fois il manque le texte d'un des deux personnages. C'est Alex qui doit le reconstituer instinctivement. Par exemple, un personnage tend des œufs à son interlocuteur en lui demandant ce qu'il souhaite en faire ; on s'attendrait, vu la tonalité enfantine des dessins, à ce que la réponse attendue fasse intervenir de la cuisine, des crêpes, ou autre. Au contraire, Alex exprime son désir de briser lesdits œufs et sa réponse semble convenir. On comprend ainsi que ces tests ont vocation à vérifier que son *déformatage* a réussi.

C'est là l'ironie de Kubrick : il crée un personnage qui tire du monde une perception vraie mais que le système veut asservir à une perception contrefaite, tout en la faisant passer pour vraie. Cette perception contrefaite raccorde avec l'idée de visage d'Agamben et entre en contrepoint avec Alex, qui incarne un extrême de barbarie, c'est-à-dire de non-censure du désir de meurtre. De ce fait, Alex est iconoclaste ; en témoignent les graffitis que lui et ses *droogies* ont dessinés sur les peintures murales du hall de l'immeuble d'Alex : les personnages évocateurs de divinités antiques ou d'athlètes mythologiques sont affublés de sexes surdimensionnés et *hypervisibles*, qui détourne le regard du visage. Rien qu'ici, l'icône est brisée, même le portrait de Beethoven perd de sa superbe, désormais réduit à une fonction de rideau. Alex ne pratique ni ne côtoie l'image. Il est dans un rapport direct et violent au monde comme environnement opérationnel ; d'où la barbarie et la brutalité. Voilà pourquoi, finalement, le formatage par l'image ne saurait tenir sur lui. Cependant, on remarque qu'il est instinctivement disponible à un certain régime d'image : une image qui ne dicte rien, qui ne prétend pas recouvrir

106 Ibid., 00:57:45 – 00:57:50

une vérité autre qu'elle-même, une image qui ne fait pas visage en somme. Contre toute attente, cela se vérifie même à propos du cinéma, dont Alex dira :

> « It's funny how the colors of the real world only seem really real when you viddy them on the screen.[107] »

L'image devient le lieu de saisir le monde plus fort, de le vivre plus intensément. Cette image a quelque chose de musical : Alex ne supporte pas les ballades irlandaises que chante un vieil ivrogne, car elles ne sont pour lui qu'un véhicule de texte, une béquille à un message aliénant ; mais il met sur un piédestal la musique de Beethoven, sa grandeur et sa force sensuelle, au point qu'il souffre le martyre de sentir qu'on lui retire cette capacité spéciale d'aimer la musique, tout simplement, quand il subit le traitement *Ludovico*. Pour l'image, c'est la même chose. Alex, le barbare, a les moyens de jouir de l'image car elle ne lui parle pas en termes de morale, de culture, d'éthique, mais seulement d'esthétique. C'est ce rapport esthétique que l'on peut lire comme participant d'une dynamique fessière, en tant qu'il est le contrepoint, l'envers, le retournement du visage.

Il est notable que, dans *A clockwork orange*, Stanley Kubrick élabore une résonance entre le visage et le derrière : les deux sont, à plusieurs reprises confrontés. Par exemple, la scène de l'effraction puis du viol de Mme Alexander (Adrienne Corri) décrit une torture par l'interdiction de visage : portée sur l'épaule d'un des *droogies*, exposant son fessier a l'aplomb du visage de ce dernier, la femme n'a plus droit au visage, qui devient inopérant, tout juste bon à crier ou pleurer, évincé de l'espace du discours. Pendant ce temps, son mari, étendu sur le sol, voit son visage réduit a une interface de vision ; son corps brisé ne laisse à l'homme que ses yeux, des yeux éduqués à une certaine forme de spectacle, qui restent impuissants devant cette atrocité. « *Viddy well*[108] » lui dit Alex, lui-même dissimulé sous un masque de forme phallique : pour le personnage principal, le visage n'a plus lieu d'être, il est désactivé au profit d'une pragmatique dualité entre excroissance et orifice, entre appendice et trou, entre pénis et anus, ce qu'il appelle avec enthousiasme « *the old in-out*[109] ». C'est une logique *onaniste,* qui ne saurait faire intervenir l'idée d'une pénétration vaginale ; l'entreprise de destruction de la face

107 Stanley Kubrick, *A clockwork orange,* op. cit., 01:12:48 – 01:12:53
108 Ibid., 00:13:12
109 Ibid., 02:06:32 – 02:06:34

n'a ici aucune vocation productrice. Le cynisme marginal d'Alex s'accomplit dans le refus catégorique de faire visage. Tout concourt en effet à sa destruction, à sa transformation en surface à pénétrer, à souiller, à battre, à fesser. Alex mène en somme une véritable expédition punitive du regard. Il tue la *femme aux chats* en une fatale *fellation* qui lui brise le crâne : il utilise une sculpture pour détruire, non pas l'objet – un énorme pénis en faïence –, mais l'œil qui le regarde, car c'est l'œil qui voit faux. Cet œil, c'est aussi celui d'Alex lui-même, que l'on tente d'apprivoiser de diverses manières, qui consistent toutes à forcer le régime du visage, par la souffrance, la mise en place d'une douleur continue, centralisée dans le visage, qui évince dès lors tout autre interface de rapport à l'image. Premièrement, dès qu'il sort de la maison où il a commis son meurtre, il est assailli par ses prétendus amis, qui brisent une bouteille de lait modifié contre son visage. Après quoi, il se tord de douleur et hurle qu'il est devenu aveugle ; ce n'est qu'une anticipation de ce qui l'attend. Au poste de police, le visage en sang, puis souillé par le crachat de son tuteur, le jeune homme peine à sauver la face. Celle-ci s'effondrera tout à fait lorsque, les yeux écarquillés et la bouche hurlante, il assistera à la séance de cinéma de la technique *Ludovico*. Alors, la douleur, la souffrance, l'humiliation, la souscription forcée à l'aliénation ont brisé l'apparence d'Alex et son visage est devenu le lieu où se joue sa soumission. A découvert, il rencontrera ses anciens camarades, devenus des policiers corrompus aux visages atroces, qui le traînent vers un abreuvoir pour y plonger la tête du pauvre Alex, qui frôle alors la noyade. Par l'établissement d'un régime de subordination, le visage travaille au bannissement de la fesse, à laquelle tendait jusqu'alors Alex, qui se retrouve dans la même position que ses précédentes victimes. Ironiquement, il trouve refuge chez l'une d'elle, M. Alexander (Patrick Magee), l'enfonçant encore dans ce terrible retournement de situation, cette dramatique inversion des forces. Mais la fesse est toujours là, agissant en sourdine dans la mémoire d'Alex, et lorsqu'il prend son bain, un gant de toilette sur le visage, lui revient *Singin' in the rain*, la chanson qu'il entonnait pendant qu'il violait Mrs Alexander et passait son mari a tabac. La fesse revient lorsque le visage est masqué, lorsqu'il disparaît et ne sert plus d'interface aux injonctions *visagières.* Mais la conspiration du vieil homme le rattrape et Alex se retrouve bien vite empoisonné, tombant la tête la première dans un plat de spaghetti. L'épopée d'Alex est un combat entre le visage nu et le visage masqué, ce dernier étant une voie vers la sensibilité fessière du personnage. Dès le début du film, avec le visage impassible d'Alex, souriant en coin, un œil paré de faux cils, le programme de destruction du visage est posé comme un défi : ce visage est trop beau, trop vide pour subsister. C'est un visage où il n'y a rien, puisque le personnage ne vit pas par son visage. Quand Alex arpente l'appartement familial en sous-vêtements, le cadrage met ses fesses à la place de son visage. C'est encore plus vrai

quand, arrivant en prison, il se fait contrôler par le gardien, qui le somme de se pencher pour examiner son rectum ; c'est dans cette même position qu'il parlera, l'instant d'après, au visage d'Alex, renversé, plus bas encore que son fessier, comme l'évocation d'une intelligence viscérale. Le parcours du film dessine une progressive victoire du cynisme d'Alex, matérialisé dans le triomphe de la fesse sur le visage. En fait, on peut dire que la fesse met en place une face, un masque cartésien qui ne coïncide pas avec le visage, mais au contraire permet une réception du monde qui n'est plus *visageocentrée*, mais directe, intense, sans secret. Le fessier s'affirme comme centre de gravité de la sensibilité esthétique.

Mais si Alex a les moyens de devenir tout entier disponible au régime de la fesse, il semble que le monde autour de lui ne l'y invite plus. C'est un monde à moitié aliéné par les images de remplacement et l'empire du visage, et l'autre moitié est ravagée par la barbarie et la pauvreté. Ce monde semble avoir épuisé les ressources de la disponibilité perceptive des humains, ne laissant d'autre choix que le conformisme ou la lutte violente. Ce dernier état résulte du constat amer d'un réel déréalisé, mis à distance d'une humanité condamnée à l'exil. L'excès de signification semble alors ouvrir à la barbarie. Avec *Salò*[110], Pasolini tourne cette barbarie en institution ; il fait du cynisme un système et désactive complètement la place du spectateur. En effet, le microcosme de *Salò*, bien qu'il se fonde sur la subversion des normes éthiques, la perversion de la morale et la tentative de retournement du visage, ne réussit pas à dire son inverse. Dans le film, ce n'est qu'un nouveau visage, un visage monstrueux qui se donne à voir, une transitivité qui a fait fi de l'image puisque la seule légitimité du spectateur est désormais d'exercer son pouvoir sur ses victimes. Le spectacle n'est plus une entité a ressentir mais des corps à agir, agencer, choisir. Même les fesses sont instrumentalisées à ce titre, comme dans cette scène où les tortionnaires font leur choix parmi les jeunes prisonniers, les fesses en l'air. Il n'y a plus de signe, le pouvoir s'exerce sans interface ; le retournement sensible qui contrecarrait le visage est alors inopérant. Il n'y a plus rien d'autre à recevoir que la souffrance, la contrainte physique et morale, l'action forcée, qui interdit par là-même la perception individuelle et le sentiment esthétique.

110 Pier Paolo Pasolini, *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, Italie, PEA, United Artists, 1975

CONCLUSION

Appréhender une image dans le monde contemporain n'est pas une action innocente. Une batterie de systèmes, circuits de diffusion, institutions et habitudes concourent à affecter à l'image une fonction de contrôle du regardeur, de conditionnement de son expérience sensorielle. Dans une société que Jean Baudrillard voit comme entièrement publicitaire, la publicité représente un modèle d'aliénation du regard et de transitivité performative de l'image. Dans une certaine mesure, la situation est cohérente avec la logique capitaliste : produire quelque chose, y compris de l'image, est soumis la nécessité d'efficacité de cette production. Mais il serait superficiel de blâmer uniquement les médias de masse, l'industrie culturelle, la société du spectacle, la reproductibilité technique ou même le capitalisme pour cet état des choses et de leur faire porter toute la responsabilité des limites perceptives dont souffre le spectateur contemporain. Ce dernier joue, lui aussi, un rôle dans cette limitation : souscrivant à un système qui propose un choix immense de choses à regarder, il perd de vue son droit de douter du système et du régime de regard qu'il établit. Quand les objets de jouissance se multiplient, il est aisé de les préférer à une autre forme de jouissance possible. Ainsi, c'est par l'action conjointe d'une structure à la force de suggestion forte et d'une population séduite que se développe une culture du regard orientée, normée pour produire du sens au sein de la société qui l'a engendrée.

Valoriser un modèle d'individu humaniste, soutenir les valeurs des sociétés occidentales libérales, idolâtrer le patrimoine artistique, sont autant de fins auxquels amènent une sensibilité altérée. Il s'agit alors de focaliser son attention de regardeur sur des images choisies, en réduisant leur rôle dans le réel : les images ne sont que des objets à regarder et monopolise la disponibilité du regard. Alors le monde tangible, bien que passé entièrement du côté de l'image, est caché à la vue, cantonné à sa qualité opérationnelle, selon une séparation nette. Il n'y a qu'un pas, de là à croire que le monde qui n'est pas représenté n'existe pas. En tant que

tel, il n'a dès lors aucune légitimité à profiter de la sensibilité travaillée par l'art et qui voudrait poser un œil neuf sur le réel.

Pourtant il existe une attitude *spectatorielle* à même de reconquérir le pouvoir du regard. Par une dynamique de retournement des schémas, de renversement des logiques perceptives, les fesses signent l'avènement d'une totale disponibilité à l'environnement. Une telle démarche n'a rien d'aisé. C'est une éducation vers une attention particulière, alliant une totale conscience des mécanismes de programmation de la réception, et de la capacité à les dépasser. Cette éducation passe notamment par un déplacement de point de vue, un retournement même. Avant d'être capable de dépasser le paradigme du visage, il s'agit d'en voir l'envers direct : les fesses. Retournement radical par rapport au visage, les fesses ne dépendent pas d'affects, d'artifices sentimentaux ou psychologiques ; elles sont une présence franche qui ne souffre pas d'être regardée. C'est au spectateur lui-même de conquérir cette liberté de regard, qu'il n'a pas face à un visage. Pour ce faire, voir les fesses, hors du seul amusement, de la seule attirance érotique, est une étape primordiale. A partir de cette expérience, le monde entier, perçu à la manière des fesses, se révèle comme un environnement sensoriel d'une richesse nouvelle. Mais ce n'est pas un ajout d'objets à voir : c'est une disposition particulière du regard qui amène à une perception renouvelée.

Ainsi donc, les fesses, faisant vaciller le visage, sont le point d'entrée d'une histoire de l'Art alternative. La notion-même d'Homme s'en trouve modifiée, réconciliée avec un réel phénoménal, tangible, plus seulement symbolique, mais participant d'une existence physique, chimique, voire cosmique. Ce n'est pas une métaphysique ni une téléologie mais une « transdescendance […] dionysiaque[111] » qui fait corps avec le matériel. Et l'image, pour guider ce rapport, offre le recul nécessaire par sa capacité à questionner et inquiéter le voir. Avec Walter Benjamin, on constate que la nature qui parle à la caméra n'est pas la même que celle qui parle à l'œil ; la fesse pourrait bien être le moyen de s'approprier un œil capable de voir comme la caméra et pourquoi pas rêver de voir un jour une vision fessière ne faire qu'un avec le *ciné-œil* de Vertov. Cet œil unique, vif, innocent et coupable à la fois, dont on peut voir une suggestion chez Marcel Duchamp : *Etant donnés*[112] [Annexe : Ill. 17] comme révélation au spectateur de son

111 Terme emprunté à Friedrich Nietzsche par Daniel Salvatore Schiffer, in *Manifeste Dandy*, Géménos, François Bourin Editeur, 2012, p.45

112 Marcel Duchamp, *Étant donnés : 1) la chute d'eau, 2) le gaz d'éclairage*, 1946 – 1966, techniques mixtes, dimensions variables, Philadelphie, Philadelphia Museum

propre désir de voir, quitte à être profondément déconcerté, effrayé, choqué, comblé et abandonné à la fois.

BIBLIOGRAPHIE

Philosophie et esthétique :

- AGAMBEN Giorgio, « Le visage », in *Moyens sans fins : Notes sur la politique*, Paris, Rivages poche/Petite bibliothèque Payot (Payot, 1995), 2002, pp. 103-111

- BAUDRILLARD Jean, *Illusions, désillusions esthétiques*, Paris, Sens et Tonka, 1997

- BENJAMIN Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée (1936) », in *Ecrits français*, Saint-Amand, Gallimard, Folio essais, 2011, pp. 149-250

- BENJAMIN Walter, « Paris, capitale du XIXème siècle. Exposé (1939) », in *Ecrits français*, Saint-Amand, Gallimard, Folio essais, 2011, pp. 373-402

- DEBORD Guy, *La société du spectacle*, film, France, Simar Films, 1973

- DIDI-HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Editions de minuit, Collection critique, 1992

- ENTHOVEN Raphaël, « Le réel et son double. Clément Rosset », *Le Gai savoir*, France Culture, 14 octobre 2012

- GREENBERG Clement, « Art et Kitsch », in *Art et culture. Essais critiques*, Paris, Macula, Vues, 1989

- L'atelier d'esthétique, *Esthétique et philosophie de l'art*, Bruxelles, De Boeck, Le point philosophique, 2002, p. 114

- *S*CHIFFER Daniel Salvatore, *Manifeste Dandy*, Géménos, François Bourin Editeur, 2012

- THOREAU Henry David, *La désobéissance civile* (1849), Le Pré Saint-Gervais, Le passager clandestin, 2009

Histoire de l'art :

- ARASSE Daniel, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, Idées et recherches, 1992

- DIDI-HUBERMAN Georges, *Ninfa moderna, essai sur le drapé tombé*, Saint-Just-La-Pendue, Gallimard, Art et artistes, 2002

- GOMBRICH Ernst, *Histoire de l'art*, Paris, Flammarion, 1982

Analyses d'œuvres :

- HAGEN Rose-Marie et Rainer, *Bruegel*, Köln, Taschen, 2007

- ZWINGENBERGER Jeanette, *Hans Holbein*, New York, Parkstone Press, trad. Alfa Schefberg, 2007

- SWINNEY Jacob T., *Quentin Tarantino's visual references*, 2016, https://vimeo.com/148955244

Théorie du cinéma :

- « La mort cessera d'être absolue », article de la poste du 30 décembre 1895, in BANDA Daniel et MOURE José, *Le Cinéma, naissance d'un art, 1895-1920*, Paris, Flammarion, Champs, 2008, pp. 40-41

- BOUTANG Pierre-André et RABOURDIN Dominique, *Serge Daney. Itinéraire d'un « cinéfils ». Entretien avec Régis Debray*, film, France, FR3, La sept, Sodaperaga, 1992

- GAUDREAULT André et MARION Philippe, *La fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, Paris, Armand Colin, 2013

- KANÉ Pascal, *Entretien sur la TV avec Serge Daney*, film, 13 production et Centre Pompidou, 1991

- MORIN Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*, Lonrai, Les Editions de Minuit (Les Editions de minuit, 1956), Arguments, 2002

- NACACHE Jacqueline, *L'acteur du cinéma*, Lyon, Armand Colin Cinéma, 2005

Etudes littéraires :

- FREUD Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, Folio essais, 1988

- HUGO Victor, extrait de *William Shakespeare*, in François Rabelais, *Gargantua*, Paris, Le livre de poche, Les classiques de poche, 1972, p. 8

Ecrits de fiction :

- KIERKEGAARD Sören, *Le journal du séducteur*, Paris, Gallimard, Folio essais, 1989

- RABELAIS François, *Gargantua*, préfacé par Victor Hugo, Paris, Le livre de poche, Les classiques de poche, 1972

- VOLTAIRE, « Memnon ou la Sagesse humaine », in *Œuvres complètes de Voltaire*, tome 21, Paris, Garnier, 1877, pp. 95-100

- WILDE Oscar, *Le portrait de Dorian Gray*, Paris, Le livre de poche, Classiques de poche, 2006

ŒUVRES CITEES

Cinéma :

- AVERY Tex, *Uncle Tom's bungalow*, USA, Warner Bros., 1937
- BLIER Bertrand, *Tenue de soirée*, France, DD Productions, 1986
- COCTEAU Jean, *La Belle et la Bête,* France, Discina, 1946
- CLARK Larry, *The Smell of us*, France, Polaris film production and finance, 2014
- JACKSON Wilfred, *The Wise little hen*, USA, Walt Disney Pictures, 1934
- KUBRICK Stanley, *A clockwork orange*, USA, Warner Bros., 1971
- KUBRICK Stanley, *Barry Lyndon*, USA, Royaume-Uni, Irlande, Warner Bros., 1975
- LUMIERE Louis et Auguste, *L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat*, France, Lumière, 1896
- MADDIN Guy et JOHNSON Evan, *The Forbidden room*, Canada, Buffalo Gal pictures, 2015
- MANULI Davide, *La Leggenda di Kaspar Hauser*, Italie, Blue Film, 2012
- MCQUEEN Steve, *Shame*, USA, Film4, 2011
- MÉLIÈS Georges, *L'Homme à la tête en caoutchouc*, France, Star-Film, 1901
- MICHELL Roger, *Notting Hill*, USA, Royaume-Uni, Polygram Filmed entertainment, 1999
- PASOLINI Pier Paolo, *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, Italie, PEA, United Artists, 1975
- WEIR Peter, *Dead poets society*, USA, Touchstone pictures, 1989
- WEISMAN Sam, *George of the Jungle*, USA, Walt Disney Pictures, 1997

Peinture, gravure, dessin :

- BRUEGEL Peter, *L'Eté*, 1568, plume et encre de Chine, 22 x 28 cm, Hambourg, Hamburger Kunsthalle

- CARRACHE Augustin, *L'Arétin d'Augustin Carrache ou recueil de postures érotiques*, Paris, La nouvelle Cythère, 1798

- COT Pierre-Auguste, *La Tempête*, 1880, huile sur toile, 234 x 157 cm, New York, Metropolian Museum of Art

- COURBET Gustave, *L'Origine du monde*, 1866, huile sur toile, 46 x 55 cm, Paris, Musée d'Orsay

- COURBET Gustave, *Les Baigneuses*, 1853, huile sur toile, 227 x 193 cm, Montpellier, Musée Fabre

- COURBET Gustave, *Un enterrement à Ornan*, 1849-50, huile sur toile, 315 x 660 cm, Paris, Musée d'Orsay

- DA MESSINA Antonello, *Saint Sébastien*, vers 1476, huile sur bois transposée sur toile, 171 x 85, Dresde, Gemäldegalerie

- HOLBEIN Hans, *Portrait de Georges Gisze*, 1532, huile sur bois de chêne, 96 x 86 cm, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie

- INGRES Jean-Auguste-Dominique, *Autoportrait de l'artiste à la fin de sa vie,* 1858-1864, Crayon graphite, 19 x 15 cm, Paris, Musée des Beaux-Arts

- MANET Edouard, *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1862-63, huile sur toile, 208 x 264 cm, Paris, Musée d'Orsay

- MANET Edouard, *Olympia*, 1863, huile sur toile, 103 x 190 cm, Paris, Musée d'Orsay

- RIGAUD Hyacinthe, *Louis XIV*, 1701, huile sur toile, 277 x 194 cm, Paris, Musée du Louvre

- RUBENS Peter Paul, *Cupidon façonnant son arc*, 1614, huile sur toile, 142 x 108 cm, Munich, Alte Pinakothek

- TITIEN, *Portrait d'homme*, aussi appelé *Le Jeune Anglais*, vers 1540, huile sur toile, 111 x 97 cm, Florence, Palais Pitti

Photographie :

- NEWTON Helmut, *Self-Portrait with wife and models*, Paris, 1981, Helmut Newton Estate

Sculpture :

- DUCHAMP Marcel, *Étant donnés : 1) la chute d'eau, 2) le gaz d'éclairage*, 1946-1966, techniques mixtes, dimensions variables, Philadelphie, Philadelphia Museum

- *Groupe du Laocoon*, vers 40 av. J-C, marbre, Musée Pio-Clementino, Vatican

TABLE DES MATIERES

p.

Remerciements..... 3

Le séant, rupture subversive ?..... 5

Bibliographie..... 57

Œuvres citées..... 61

Amaury Trouvé
Master 1
Littérature et Culture de l'Image

LE SEANT, RUPTURE SUBVERSIVE ? (ANNEXE)

Université de Poitiers
Département Lettres et Langues
2015-2016

TABLE DES ILLUSTRATIONS

p.

BRUEGEL Peter, *L'Eté*, 1568, plume et encre de Chine, 22 x 28 cm, Hambourg, Hamburger Kunsthalle (Illustration 11)..... 13

CARRACHE Augustin, « Hercule et Déjanire », gravure, in *L'Arétin d'Augustin Carrache ou recueil de postures érotiques*, Paris, La nouvelle Cythère, 1798, p. 52 (Ill. 13)..... 15

COT Pierre-Auguste, *La Tempête*, 1880, huile sur toile, 234 x 157 cm, New York, Metropolian Museum of Art (Ill. 14)..... 16

COURBET Gustave, *L'origine du monde*, 1866, huile sur toile, 46 x 55 cm, Paris, Musée d'Orsay (Ill. 7)..... 9

COURBET Gustave, *Les baigneuses*, 1853, huile sur toile, 227 x 193 cm, Montpellier, Musée Fabre (Ill. 5)..... 7

COURBET Gustave, *Un enterrement à Ornan*, 1849-50, huile sur toile, 315 x 660 cm, Paris, Musée d'Orsay (Ill. 6)..... 8

DA MESSINA Antonello, *Saint Sébastien*, vers 1476, huile sur bois transposée sur toile, 171 x 85, Dresde, Gemäldegalerie (Ill. 8)..... 10

DUCHAMP Marcel, *Étant donnés : 1) la chute d'eau, 2) le gaz d'éclairage*, 1946 – 1966, techniques mixtes, dimensions variables, Philadelphie, Philadelphia Museum (Ill. 17)..... 19

p.

Groupe du Laocoon, vers 40 av. J-C, marbre, Musée Pio-Clementino, Vatican (Ill. 10)..... 12

HOLBEIN Hans, *Portrait de Georges Gisze*, 1532, huile sur bois de chêne, 96 x 86 cm, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie (Ill. 3)..... 5

INGRES Jean-Auguste-Dominique, *Autoportrait de l'artiste à la fin de sa vie,* 1858-1864, Crayon graphite, 19 x 15 cm, Paris, Musée des Beaux-Arts (Ill. 2)..... 4

MANET Edouard, *Le déjeuner sur l'herbe*, 1862-63, huile sur toile, 208 x 264 cm, Paris, Musée d'Orsay (Ill. 15)..... 17

MANET Edouard, *Olympia*, 1863, huile sur toile, 103 x 190 cm, Paris, Musée d'Orsay (Ill. 9)..... 11

NEWTON Helmut, *Self-Portrait with Wife and Models*, Paris, 1981, Helmut Newton Estate (Ill. 16)..... 18

RIGAUD Hyacinthe, *Louis XIV*, 1701, huile sur toile, 277 x 194 cm, Paris, Musée du Louvre (Ill. 1)..... 3

RUBENS Peter Paul, *Cupidon façonnant son arc*, 1614, huile sur toile, 142 x 108 cm, Munich, Alte Pinakothek (Ill. 12)..... 14

TITIEN, *Portrait d'homme*, aussi appelé *Le Jeune Anglais*, vers 1540, Florence, Palais Pitti (Ill. 4)..... 6

Illustration 1: RIGAUD Hyacinthe, *Louis XIV*, 1701, huile sur toile, 277 x 194 cm, Paris, Musée du Louvre

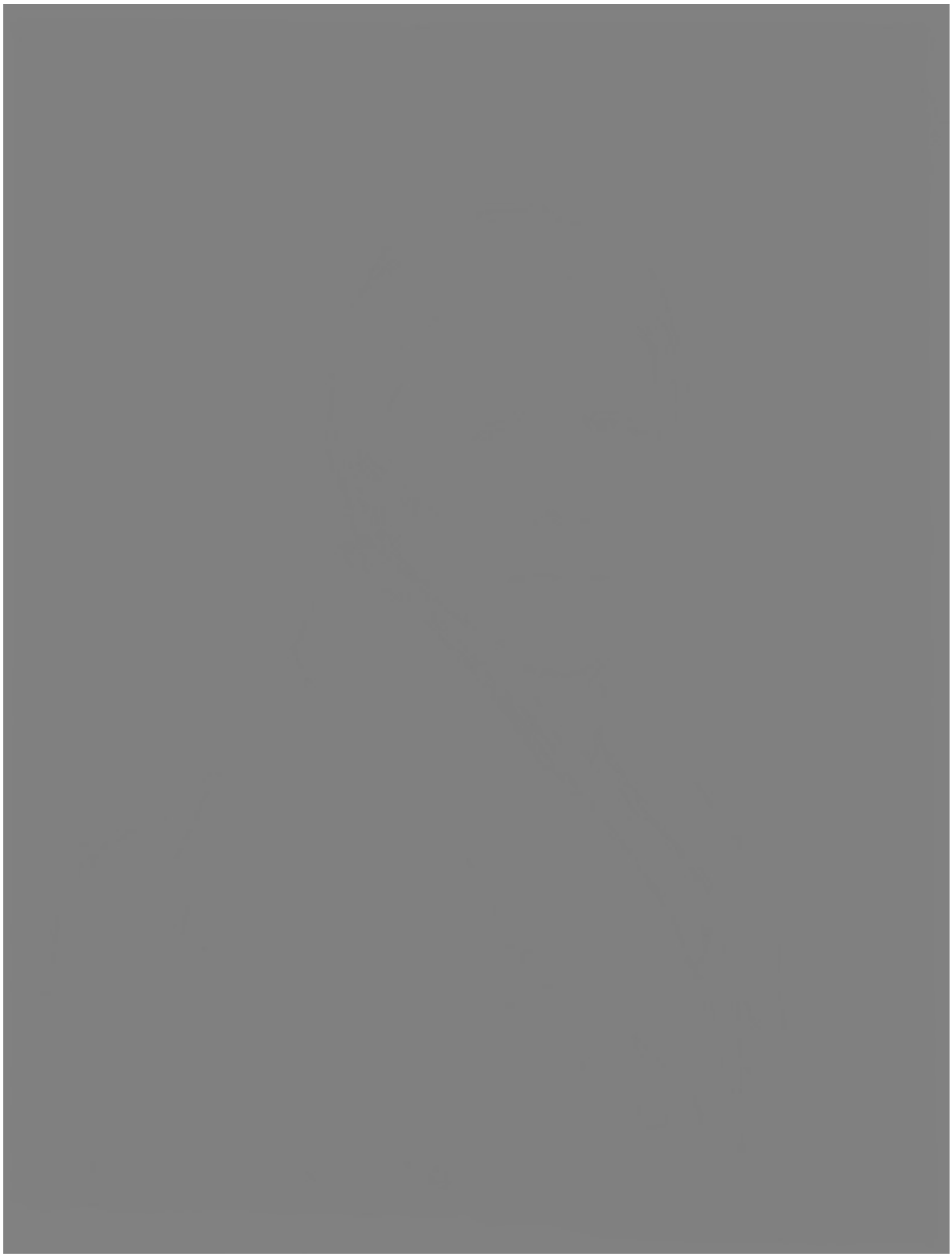

Illustration 2: INGRES Jean-Auguste-Dominique, *Autoportrait de l'artiste à la fin de sa vie*, 1858-1864, Crayon graphite, 19 x 15 cm, Paris, Musée des Beaux-Arts

Illustration 3: HOLBEIN Hans, *Portrait de Georges Gisze*, 1532, huile sur bois de chêne, 96 x 86 cm, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie

Illustration 4: TITIEN, *Portrait d'homme*, aussi appelé *Le Jeune Anglais*, vers 1540, huile sur toile, 111 x 97 cm, Florence, Palais Pitti

Illustration 5: COURBET Gustave, *Les baigneuses*, 1853, huile sur toile, 227 x 193 cm, Montpellier, Musée Fabre

Illustration 6: COURBET Gustave, *Un enterrement à Ornan*, 1849-50, huile sur toile, 315 x 660 cm, Paris, Musée d'Orsay

Illustration 7: COURBET Gustave, *L'origine du monde*, 1866, huile sur toile, 46 x 55 cm, Paris, Musée d'Orsay

Illustration 8: DA MESSINA Antonello, *Saint Sébastien*, vers 1476, huile sur bois transposée sur toile, 171 x 85, Dresde, Gemäldegalerie

Illustration 9: MANET Edouard, *Olympia*, 1863, huile sur toile, 103 x 190 cm, Paris, Musée d'Orsay

Illustration 10: *Groupe du Laocoon*, vers 40 av. J-C, marbre, Musée Pio-Clementino, Vatican

Illustration 11: BRUEGEL Peter, *L'Eté*, 1568, plume et encre de Chine, 22 x 28 cm, Hambourg, Hamburger Kunsthalle

Illustration 12: RUBENS Peter Paul, *Cupidon façonnant son arc*, 1614, huile sur toile, 142 x 108 cm, Munich, Alte Pinakothek

Illustration 13: CARRACHE Augustin, « Hercule et Déjanire », gravure, in L*'Arétin d'Augustin Carrache ou recueil de postures érotiques*, Paris, La nouvelle Cythère, 1798, p. 52

Illustration 14: COT Pierre-Auguste, *La Tempête*, 1880, huile sur toile, 234 x 157 cm, New York, Metropolian Museum of Art

Illustration 15: MANET Edouard, *Le déjeuner sur l'herbe*, 1862-63, huile sur toile, 208 x 264 cm, Paris, Musée d'Orsay

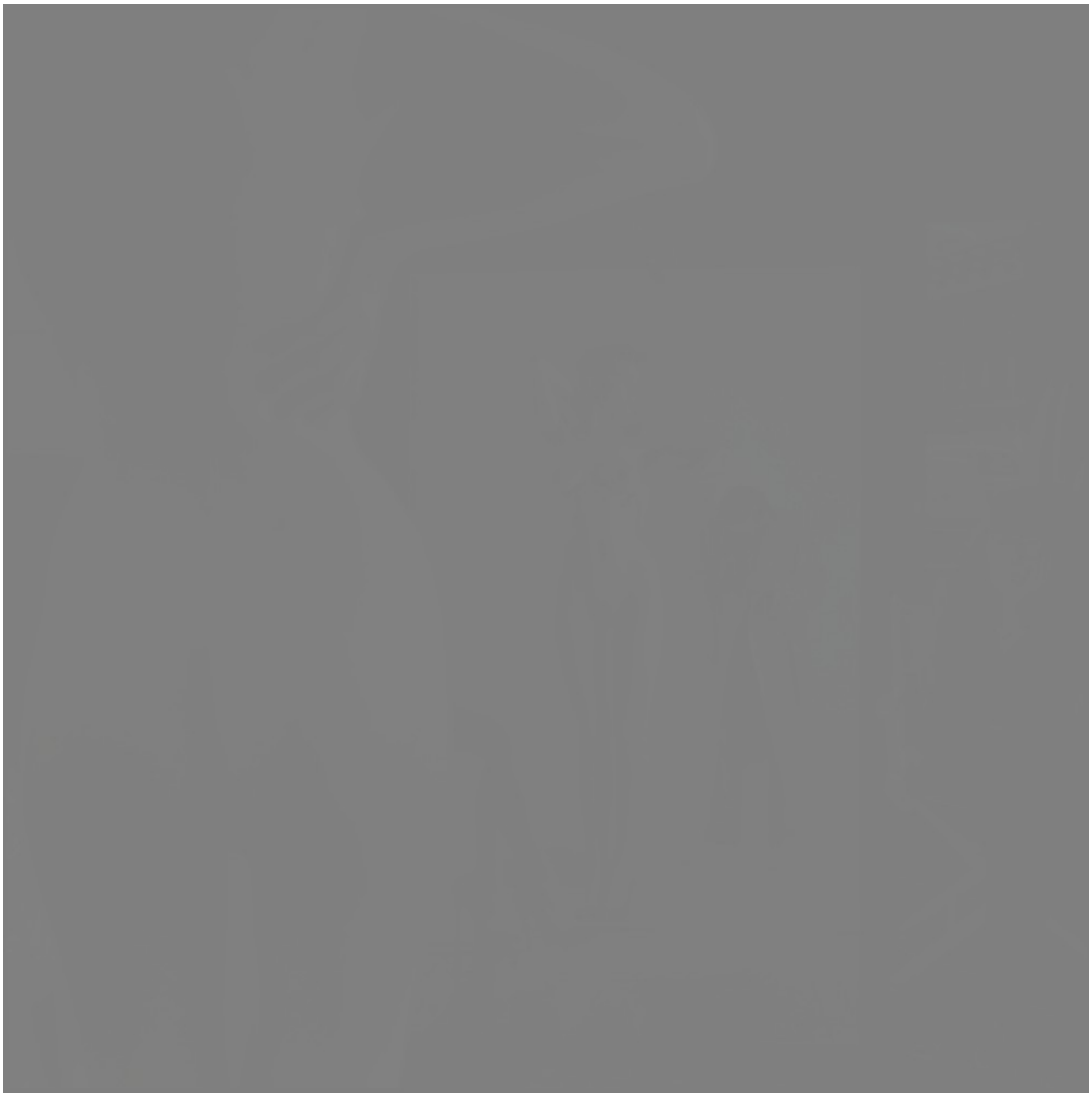

Illustration 16: NEWTON Helmut, *Self-Portrait with Wife and Models*, Paris, 1981, Helmut Newton Estate

Illustration 17: DUCHAMP Marcel, *Étant donnés : 1) la chute d'eau, 2) le gaz d'éclairage,* 1946-1966, techniques mixtes, dimensions variables, Philadelphie, Philadelphia Museum