

Croquer la mort, saisir le vif



E s m e r a l d a e t Q u a s i m o d o

« Il existe une tendance normale à être dégoûté par le corps d'autrui [...] : lorsque "le corps" se présente en tant que tel, c'est-à-dire sans rôle "humain", sans attestation d'humanité", et s'avance vers nous en se faisant par trop "sentir" comme corps. »

Aurel Kolnai, *Le Dégoût*, Agalma, 1997

Le parcours de Bob Flanagan dont il vient d'être question illustre tout à fait la manière dont le corps fait irruption dans les conventions esthétiques. Les réactions d'intolérance à l'égard de son œuvre attestent en outre des résistances du corps social constitué à accepter la vision de réalités qui le bousculent dans ses fondements. Avec Bob Flanagan, comme avec les artistes qui prennent l'art à *contre-corps*, il s'agit de ne plus faire de ségrégations, de ne pas taire, de ne pas dénier les corps (ou les aspects du corps) qui dérangent : la vieillesse, la maladie, la monstruosité, la décomposition du cadavre, la laideur¹, le sexe. Ce qui importe c'est de montrer le corps dans sa quotidienne banalité, sa crudité, son inconvenance pour forcer les prises de conscience. « *Aujourd'hui*, note par exemple Michel Guerrin, *ce ne sont plus des formes sensuelles ou érotiques que l'on montre, mais la chair, la peau, le sang, la maladie – le sida –, le sexe, la solitude, les problèmes identitaires et la mort. Des corps nus certes, mais peu réjouissants.* »²

Le sexe et le cadavre restent indécents lorsqu'ils accaparent l'attention et crèvent l'écran de nos fantasmes. Ce sont des images à ne pas mettre à la portée de tous les yeux, difficiles à exposer et qui se cachent dans des collections privées, ou encore s'accrochent dans un cabinet de toilette, comme le fut tour à tour *L'Origine du monde* (1866) de Gustave Courbet³. Impossible, aujourd'hui encore de « voir le mal en face » à Besançon et à Clermont-Ferrand, où les gardiens de la paix, armés de l'article 283 du code pénal, ont obligé les libraires à retirer de leurs vitrines, le roman de Jacques Henric, *Adorations perpétuelles*, qu'ornait ce sulfureux tableau !

1 – Pour une étude de la laideur dans l'art, voir de Murielle Gagnebin, *Fascination de la laideur*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1978.

2 – Michel Guerrin, « Une photographie crue dans son environnement social », *Le Monde*, 1997. Voir également de Elke Krystufek, « Une esthétique de la crudité », *Blocnotes*, p. 21-27.

3 – Cf. Frédérique Desbuissons, « Voir le mal en face : l'origine du monde de Gustave Courbet », *Ligeia*, n° 19-20 (« Dossier sur l'art »), octobre 1996/juin 1997.

« Là où le vêtement baille » (Roland Barthes)

4 – Cité par Paul Ardenne, « L'image pornographique une imagerie de l'être réconcilié », *L'Image*, n° 3 (« Désire le désir »), décembre 1996, p. 51-64.

5 – Cennino Cennini, *Livre de l'art*, chap. LXX, cité par Ettore Maiotti, *Grand manuel. Techniques de l'art*, Paris, Celiv, 1993, p. 57.

6 – Le tabou des tabous restant la représentation du sexe de l'enfant. Ce sont deux photographies « mineures », ne présentant aucun caractère érotique, mais impudiques, taxées de pornographie enfantine, qui déclenchèrent dans les années 90 « l'affaire Mapplethorpe ». Cf. Valérie Picaut, « Sex, public money and photos : l'affaire Mapplethorpe », *La Recherche Photographique*, n° 19 (« Politique / Critique »), automne 1995, p. 64-68.

7 – « *Ce n'est pas sa belle nudité [du corps] que je veux montrer, mais une nudité empirée, cassée, par ce T-shirt, très court, qui nous habille, alors que le reste est nu. C'est un travail sur les organes sexuels, le ventre, lieu de la respiration : il s'agit de danser avec la part tellurique du corps, toujours dissimulée, asphyxiée* », explique Boris Charmatz. Cf. Dominique Frétard, « Quatre chorégraphes dénudent les corps pour mieux les disséquer », *Le Monde*, 1er novembre 1996.

8 – Laurence Louppe, Jean-Louis Schefer et Claude-Henri Buffard, *Jean-Claude Galotta. Groupe Émile Dubois*, Paris, Éditions Dis Voir, 1988.

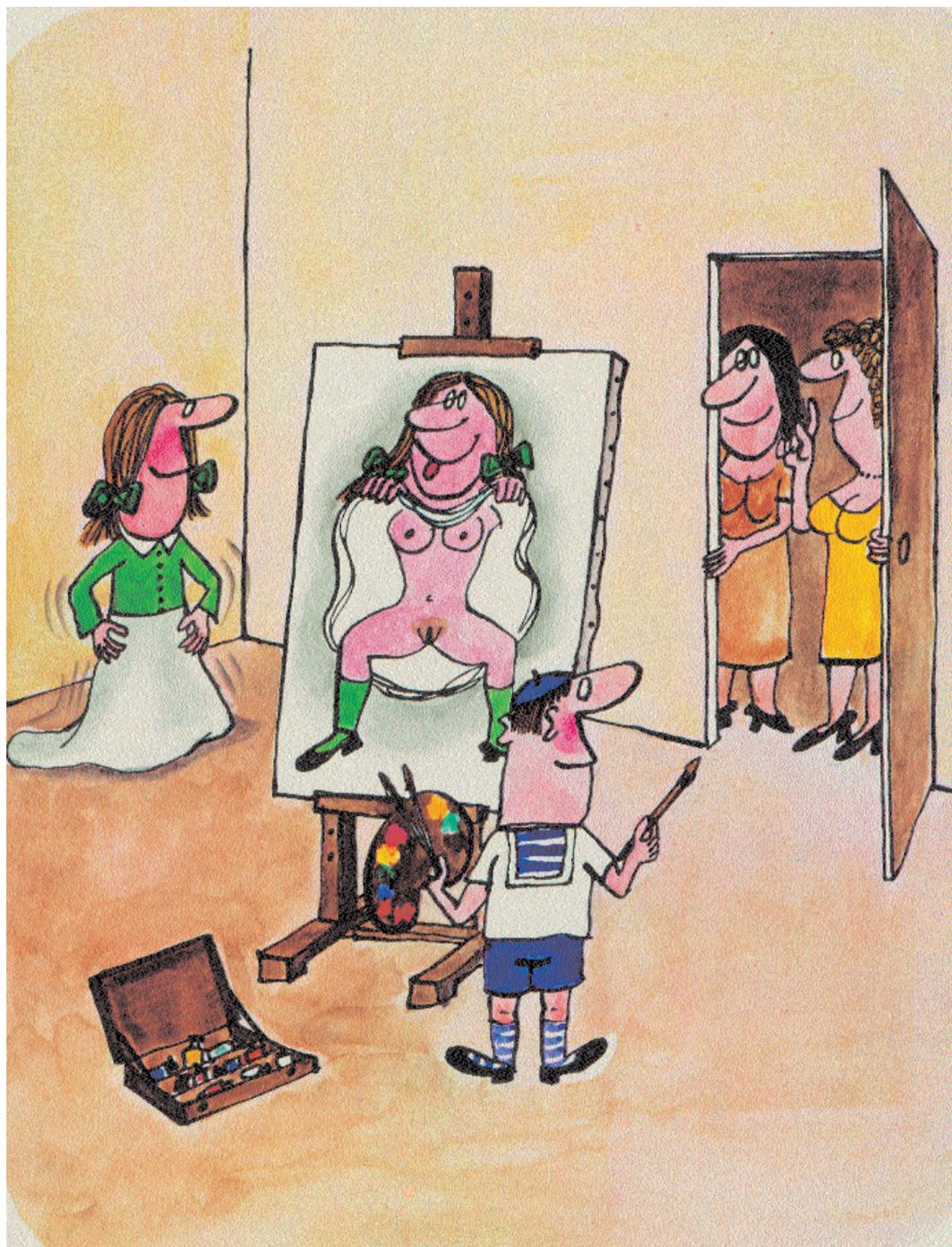
9 – Angelica Muthesius et Burkhard Riemschneider, « Postface des éditeurs », in *Érotique de l'art*, Cologne, Benedikt Taschen, 1993, p. 196.

Selon Roland Barthes, le plus excitant se situe « là où le vêtement baille »⁴. Totalement dévêtu, le corps n'en est pas nu pour autant, s'il est revêtu d'une cuirasse musculaire où si deux ailes lui ont été greffées dans le dos. Les Apollons peuvent ainsi s'exhiber en petite tenue (sans culotte à la main), tant que leur sexe ne dépasse pas la « bonne » taille : « *Il doit avoir sa nature, c'est-à-dire la verge, de la mesure qui est agréable aux femmes ; que ses testicules soient petits de belle allure et frais* », expliquait Cennino Cennini (peintre et écrivain d'art de la fin du XIV^{ème} siècle)⁵. Aujourd'hui encore, les artistes évitent le zizi rigolard, les pénis « *qui ont un gros cou* », bref, tous ceux que déclinent égrillardement le chansonnier Pierre Perret. Il faut savoir rester discret en la matière, le sexe doit faire la mesure (comme diraient ceux qui aiment taquiner la truite), se noyer dans la densité musculaire des cuisses (sexe d'ange et mâle musculature), surtout pas d'érections intempestives ou d'ithyphallisme. Aussi, lorsque le photographe américain Robert Mapplethorpe, dans une de ses études (*Homme en costume polyester*), décide de mettre l'accent sur le pénis d'un homme noir, en le laissant volontairement pendre « *lascivement, placidement, par la braguette entrouverte* » de son complet veston, il s'attire les foudres de la censure⁶.

Une démarche similaire se retrouve chez certains chorégraphes contemporains (Jérôme Bel, Javier de Frutos) qui par volonté de troubler « *dénudent leur corps* », allant même jusqu'à danser habillés d'un simple tee-shirt (Boris Charmatz et Dimitri Chamblas) de manière à pointer l'attention sur les organes génitaux et à ne pas tomber dans le piège qui consiste à penser que la nudité totale, exubérante, exhibitionniste est automatiquement synonyme de libération⁷.

De même, en 1986, dans l'acte II de sa création pour le festival d'Avignon *Mammame*, intitulée *Les enfants qui toussent*, Galotta avait déjà dénudé quatre de ses danseurs hommes. Un moment que le chorégraphe voulait « *drôle, ironique et provocateur [...] envers la danse classique où les danseurs ne se touchent pas* ». Ce n'était pas le « *sexe comme phallus mais comme "quéquette"* » qui était mis en jeu lorsque « *l'une des filles attrap[ait] l'un des garçons par le sexe et le [faisait] courir en criant : "le Prince Charmant ! le Prince Charmant !"* »⁸

Le nu devient acceptable à condition d'être assorti de la dérision qui allège le caractère libidinal de la scène. Néanmoins, l'érotisme est jugulé. Le sexe est difficilement représentable en raison des symboliques qui lui sont associées. Ceux qui s'aventurent à le figurer dans sa crudité voient leurs travaux « *considérés comme des égarements qui nuisent plus à la renommée de l'artiste qu'ils ne la servent.* »⁹



Maurice Siné, *Lui*, n° 147, avril 1976

« *Ce qui choque en premier lieu, écrit très justement Jean-Marc Lalanne, ce sont les pratiques minoritaires.* » Les lois organisent, en effet, une hiérarchie entre « *le sexe propre et le sexe sale. D'une manière plus large [...] ces mesures répressives travaillent à abandonner la représentation du sexe au seul ghetto de la pornographie. [...] Il n'est pas raisonnable que le sexe, dont chacun s'accordera à dire qu'il est au centre de l'expérience humaine de chacun, soit interdit de figuration ou encore [...] que sa figuration soit condamnée à la litote ou à l'ellipse. [Aussi] il est impérieux de laisser le champ libre aux artistes pour inventer des façons personnelles de penser la sexualité et d'en proposer des représentations personnelles.* »¹⁰

Les artistes doivent habiller le sexe des conventions plastiques de leur époque afin de rendre leur œuvre recevable. Or, si le sexe – et ce qui l'accompagne : l'érotisme, l'obscène, le désir, etc. – nécessite la parure esthétique pour devenir visible sans être condamnable, il en va de même du corps malade dans lequel pointe la figure de la mort.

« *La pourriture est le laboratoire de la vie* » (Karl Marx)

Tout homme est cependant confronté à cette certitude : le corps inexorablement se détériore, il se conjugue avec la perte, l'extinction progressive et irréversible de ses fonctions, le désamour et le désenchantement¹¹. La société se protège de ces corps que la maladie, le temps, la guerre, abîment jusqu'à les rendre méconnaissables. Elle les escamote ou les remise au rayon des bizarreries (dans les revues médicales ou la presse à sensation).

Mais lorsque l'art s'approprie les nouvelles technologies de l'image, il peut alors rendre compte du processus irréversible. Ainsi, Richard Avedon, à travers une série de portraits menée sur plusieurs années, suit « *la lente mais inéluctable détérioration du corps de son père* ». À partir de 1985, John Coplans, historien d'art, « *fait de son corps vieillissant le sujet unique de son œuvre* ». Il photographie « *au plus serré des fragments de son anatomie, à l'exclusion du visage [...], sans complaisance, sans concession avec son propre corps. Il attire sciemment l'attention sur son âge en n'hésitant pas à montrer sa chair affaissée, ses poils gris, ses pieds calleux.* »¹²

Néanmoins, Antoine de Baecque rappelle l'impossibilité, ou tout au moins la difficulté, de « *parvenir à penser une représentation de soi comme cadavre* »¹³. Le processus de décomposition, « *la lente désagrégation du pourrissement* » et de putréfaction des corps nous est devenu impensable (« *les survivants acceptent mal la défiguration de l'être aimé* »). Aussi l'incinération est-elle devenue une

10 – Jean-Marc Lalanne, « À chacun son tour. This is censure », *Ex Æquo*, n° 18, mai 1998, p. 47.

11 – Voir de Jacques Caïn et Brigitte Anselme, « Le corps désenchanté », *Champ Psychosomatique*, n° 7 (« Images du corps »), septembre 1996, Grenoble, Éditions La Pensée Sauvage, p. 51-62.

12 – John Pultz et Anne de Mondenard, *Le Corps photographié*, Paris, Flammarion, 1995, p. 151-152. Voir également de Louis-Vincent Thomas, « Faut-il parler de la beauté des vieux ? », *Thanatologie*, n° 97-98, mars 1994.

13 – Antoine de Baecque, « Beauté du cadavre. Madame Necker, ou comment penser une représentation de soi comme cadavre », *Sociétés et Représentations*, n° 2 (« Le corps à l'épreuve »), avril 1996, p. 12.

alternative à la lente et inéluctable détérioration d'un corps abandonné aux « *agents destructeurs des chairs* »¹⁴.

Pour avoir droit d'être figuré, le cadavre doit être apprêté : propre, paisible, débarrassé de ses lividités, de ses rictus. Seul doit apparaître le visage, reposé et serein. Comme les treize *Portraits doux à la morgue* réalisés par R. A. Schäfer de Berlin-Est. « *D'une beauté singulière ; ces visages, débarrassés des anecdotes de la vie quotidienne semblent avoir atteint une sérénité inconnue des vivants* », observe Louis-Vincent Thomas¹⁵.

Pourtant tous les cadavres ne sont pas logés à la même morgue. Si certains ont droit à des funérailles prestigieuses et à des cercueils capitonnés, d'autres finissent pêle-mêle à la fosse commune, sans autre forme de procès. « *Toutes les sociétés ont leurs exclus dont les cadavres sont frappés d'insignifiance et traités comme des déchets négligeables* », nous rappelle Louis-Vincent Thomas. Ce sont ces cadavres abandonnés, déchus, souvent défigurés (sans identité), ces morceaux de corps délaissés que certains artistes tentent de réhabiliter et de réintroduire dans le circuit artistique pour conjurer nos (leurs ?) peurs.

Quelques rares artistes se sont donc penchés sur les restes hideux du « *cadavre-déchet* », procédant en quelque sorte à son investigation esthétique et à sa réification artistique. Outre la série d'images de « *corps-morts* », sans identité, réalisée en 1992 par Andres Serrano dans une morgue et qui nous montre l'état de corps accidentellement trépassés, on notera le travail du peintre viennois Arnulf Rainer présenté au Musée National d'Art Moderne (Paris) au printemps 1984 sous le titre *Mort et sacrifice*. À partir notamment de documents photographiques morbides (« *images insoutenables de personnes disparues de mort violente, offrant des visages grimaçants et déformés* ») qu'il lacère de coups de pinceaux, « *ou crayonne de manière quasi monstrueuse* »¹⁶, l'auteur force le spectateur à regarder l'« *irregardable absolu* » ou à s'en détourner. « *Mon problème actuel, déclare l'artiste, est de susciter dans mes tableaux tant d'horreur que les gens soient forcés de s'en détourner... L'irregardable absolu ! Le dégoût extrême ! Pas pour des motifs pervers, mais pour de froides raisons philosophiques.* »¹⁷

On retrouve une approche similaire et radicalement inquiétante, surréaliste, chez Joel-Peter Witkin qui, lui, utilise viscères et débris humains comme éléments artistiques. Des jambes blessées, des pieds et des mains sectionnés, des visages découpés sont intè-

14 – Sur tous ces points se reporter à Louis-Vincent Thomas, *Le Cadavre. De la biologie à l'anthropologie*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1980, p. 23 et 170-189 notamment.

15 – Cf. « Figures des trépas, figures trépassées », *Revue d'Histoire des Arts*, n° 8, 1986 ; Louis-Vincent Thomas, *La Mort en question. Traces de mort, mort des traces*, Paris, L'Harmattan, 1991, p 175.

16 – Cf. Louis-Vincent Thomas, *Bulletin de la Société de Thanatologie. Études sur la mort*, n° 60-61, 1984, p. 55.

17 – Entretien avec B. Schwaiger, *Playboy*, mars-avril 1979, cité par Louis-Vincent Thomas, *Ibidem*, p. 199.

Joel-Peter Witkin, *The Kiss*, New Mexico, 1982





18 – Cf. Eugenia Parry Janis (introduction par), *Joel-Peter Witkin*, Paris, Centre National de la Photographie, 1991 et surtout le très bel ouvrage de Germano Celant, *Witkin*, Milan, Édition Charta, 1995. Une démarche identique se retrouve dans l'œuvre de l'américaine Cindy Scherman qui, à partir des années quatre-vingt, met en scène des personnages de plus en plus monstrueux pour « réagir à la conception commune de la beauté » à laquelle la femme et l'art doivent se soumettre, en jouant « simultanément sur l'attraction et la répulsion ». Catherine Francklin (interview de), « Cindy Sherman personnage très ordinaire », *Art Press*, p. 14.

19 – Cité par Eva Karcher, *Otto Dix*, Köln (Allemagne), Benedikt Taschen, 1992, p. 43-44.

grés dans des natures mortes et des allégories. Witkin s'empare très précautionneusement de ce « matériel hideux », suppurant, fétide, abject, pour composer (dans les sous-sols d'une école de médecine de Mexico) des fictions d'une « désagréable beauté ».

Il ne faudrait pas croire que le cadavre occupe la totalité de l'espace de son investigation artistique. Il s'intègre (tout naturellement) dans un plus large travail sur l'exclusion des marginalités corporelles. D'une manière générale, Witkin centre sa réflexion photographique autour de la présentation de corps stigmatisés, habituellement cantonnés dans les zones du burlesque et/ou de l'anormalité (nains, hermaphrodites, victimes de la thalidomide, paraplégiques, femmes enceintes, obèses, anorexiques, culs-de-jatte ou à barbe, bossus, manchots, débiles, « phénomènes humains », excentricités corporelles en tout genre, corps à prodiges, une véritable cours des miracles) ¹⁸.

Cet intérêt pour toutes les parcelles d'inhumanité occupait déjà l'œuvre d'Otto Dix. Dans ses représentations des horreurs de la guerre, les différents stades du processus de décomposition sont abordés dans le *Cadavre dans les barbelés* et le *Mort dans la boue*. Dans un souci d'objectivité (pour représenter « la réalité sous son aspect le plus cruel »), « d'amour de la vérité poussé jusqu'au cynisme [il] se faisait apporter, du service de pathologie de l'hôpital de Friedrichstadt, les entrailles, boyaux et cadavres dont il faisait des esquisses, des aquarelles ou qu'il peignait ». Son tableau *Tranchées* (1920-1923) suscita de véhémentes critiques de la part de ses contemporains qui le qualifièrent « d'infâme, avec cette joie insupportable du détail [...] la cervelle, le sang, les entrailles, et tout cela peut être magnifiquement représenté. Ainsi la deuxième anatomie de Rembrandt, avec ce ventre ouvert, est absolument sublime. Mais Dix est – excusez moi du terme – à vomir. Il y a un tel étalage de sang, de cervelle et d'entrailles que cela provoque en nous une réaction animale portée à son paroxysme. » ¹⁹ Et c'est cette réaction qui est insupportable. L'œuvre bouleverse en nous montrant ce que nous préférons garder refoulé, en nous confrontant à une réalité inédite.

Dix, rappelle Eva Karcher, « fut et reste l'un des rares peintres modernes à oser représenter la déchéance physique », la décrépitude des corps, à faire de sujets tabous (la prostitution) des thèmes « dignes d'être représentés en peinture ». Dans *Jeune fille devant le miroir* (1921), la psyché, en renvoyant impitoyablement l'image décrépète (seins fatigués, sourire édenté) d'une vieille putain, « anéantit cet espoir d'érotisme que suggérait le dos paré de dentelles et de lacets ». À propos de ce tableau, Dix déclara : « J'ai eu le sentiment en voyant les tableaux peints jusque-là qu'un côté de la réalité n'était pas encore représenté, à savoir la laideur » ²⁰. Dix

exprime l'ambivalence entre corps réels et corps fantasmes, l'imbrication d'éros et de thanatos, de la vieillesse et de la jeunesse. Des corps peu ragoûtants, d'une obésité et d'une maigreur obscènes, exhibent leur nudité (Cf. son œuvre *Les trois femmes*), rappelant que le désir, l'excitation sexuelle n'obéissent à aucune rationalité. Même si, comme le montre Annie Sprinkle, il existe une construction idéologique du désir²¹. Dix joue également des antinomies corporelles, mettant en scène une pathétique étreinte entre *Amants inégaux* : une féminité plantureuse, aux seins robustes, aux mollets charnus, aux fesses callipyges et à la crinière folle chevauche un vieillard décrépi, chauve, aux mains desséchées et aux jambes déformées par les varices. Ailleurs (le triptyque *La Grande Ville*, 1927-1928), d'autres corps apparemment inconciliables s'affrontent du regard : deux ersatz de corps, diminués, impuissants, l'un amputé des deux jambes, l'autre gisant sur le pavé, se font toiser par deux « girls ». Les laissés-pour-compte de la société, corps détruits par la guerre, regardent impuissants, résignés, passer ces « objets sexuels ».



Annie Sprinkle,
Salon de transformation, 1991.

En enregistrant, d'août 1987 à février 1988, le corps à corps désespéré d'un jeune américain avec la maladie, Nicholas Nixon a su à son tour saisir l'inexorable et poignante détérioration du corps atteint pas le VIH, et montrer la confrontation avec un corps qui échappe, se décompose, devient socialement inconvenant et étranger à lui-même. « *Il faut voir, de mois en mois, le corps de Tom Moran s'affaisser jusqu'à devenir momie. Il faut regarder ce squelette asphyxié qui se transforme en papillon transparent. Et dont les yeux, démesurément agrandis, demandent un peu d'indulgence pour ce corps si peu présentable. C'est cette agonie que Nick Nixon a enregistrée parce qu'il voulait montrer "la maladie dans sa réalité, comment elle affecte ceux qui en sont atteints mais aussi leur partenaire, leur famille, leurs amis".* »²² Le sida remplace la Grande guerre dans la destruction des corps contemporains et constitue le prétexte de nombreux artistes actuels.

Tout comme le cadavre non préparé ou les gueules cassées de 1914-1918, le corps du sidéen doit disparaître, se retirer de la sphère publique, car, lui aussi renvoie à l'amaigrissement, au décharnement, à l'« *obscénité physiologique* » du corps (Michel Manière). Il est une anticipation de la mort, du squelette, un cadavre en sursis à qui il ne reste déjà plus que la peau et les os. En accélérant le processus de « *cadavérisation évolutive que constitue [la] vie même* », le sida, dans sa phase terminale, donne à voir « *le cadavre en progression* », la « *future besogne de la décomposition* ». Or, comme le note encore très justement Patrick Baudry, « *cette vision de soi comme futur cadavre, et acteur malgré*

20 – *Idem*, p. 76 et 77.

21 – Afin de dévoiler le fonctionnement des codes pornographiques, Annie Sprinkle, utilisant l'astuce publicitaire du « avant-après », procède à la transformation de madame Tartempion en une reine du *hard* en puissance, montrant que le choix du modèle importe finalement bien peu. Cf. *La Recherche Photographique*, n° 19, *op. cit.*, p. 54-55.

22 – *Libération*. Collection, n° 3 (« Spécial Sida »), novembre 1989, p. 32. Séverine Mathieu, qui s'est intéressée à la représentation du corps chez des patients séropositifs montre que l'annonce de la séropositivité provoque la naissance d'un « *stigmat* ». Les personnes séropositives cherchent à cacher tout ce qui pourrait permettre l'identification d'un corps « *fautif* », désormais porteur d'une marque d'infamie. Séverine Mathieu, « Ce corps étranger », *Quasimodo*, n° 6, 1998, à paraître.

23 – Patrick Baudry, *Le Corps extrême. Approche sociologique des conduites à risque*, Paris, L'Harmattan, 1991, p. 24.

24 – Jacques Caïn et Brigitte Anselme, *op. cit.*, p. 55.

25 – Susan Sontag, *Le Sida et ses métaphores*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1989, p. 52.

soi d'un processus de cadavérisation, n'est jamais explicite dans les images corporelles de la modernité. Ce sont des corps lisses, aux lignes pures, qui sont constamment montrés »²³. Et c'est encore pour contrer cette lecture ségrégative que le chorégraphe Bill T. Jones, « *noir, homosexuel et séropositif* », met en scène des corps « *qui se déglissent* », bâtissant « *toute une chorégraphie précisément sur le sida en mêlant, à des danseurs professionnels, des malades "du corps", sidaïques, leucémiques, cancéreux* »²⁴. De la sorte, il tente de casser les perceptions spontanées du sida qui effraie tant parce qu'à l'instar d'autres maladies (lèpre, choléra, syphilis), il déshumanise en défigurant, en cadavérisant le visage, tout en « *faisant ressortir à l'avance l'horreur de la décomposition physique post-mortem* »²⁵.

Les résistances du grand public à accepter ces œuvres démontrent encore une fois, s'il en était besoin, notre intolérance à l'égard des corps affaiblis, épuisés, humiliés, des corps de perdants, de déçus, mais également notre incapacité à penser et à nous représenter le corps-cadavre. Pour cela, ces œuvres sont utiles. Car elles obligent à repenser le sexe, la mort, la maladie... mais aussi à reconsidérer l'autre. L'inhumanité apparente de ces créations rappelle en effet la dimension si profondément humaine des corps croqués par l'artiste.

*Esmeralda
Quasimodo*