

ETC



Des beautés cachées

Yvan Moreau

Le morbide

Number 42, June–July–August 1998

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/458ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Moreau, Y. (1998). Des beautés cachées. *ETC*, (42), 24–26.

DES BEAUTÉS CACHÉES

« Il se pourrait (...) que l'important ne soit pas le réglé, la synthèse, la belle totalité, la chose perdue ou rendue, l'accomplissement d'Eros unificateur, mais la distorsion, l'écartèlement, la différence et l'extériorité à toute forme. L'informe et le défiguré. »

J. F. Lyotard

Des Dispositifs pulsionnels, pp. 8-9

« Dans l'échelle des créatures, il n'y a que l'homme pour inspirer un dégoût soutenu. »

Cioran

Précis de décomposition, p. 29

Le morbide s'affirme comme tel en rapport avec l'intégrité du moi et la mise en jeu de l'être dans une part importante de l'activité artistique contemporaine et plus particulièrement pour les arts visuels. Sans le souligner directement ou strictement, l'œuvre picturale est au centre de mon questionnement car je crois que c'est elle qui s'approche le plus de notre moi-peau. Le morbide, le malsain, le laid, le vide et le néant font partie des contingences du quotidien où le regard clinique énonce clairement qu'il faut s'anéantir pour exister, toujours à la recherche ou en quête de notre identité. Pour notre dé-plaisir, la toile se fait chair. L'œuvre inscrit notre corps dans sa matérialité.

L'image est une source de visibilité où se joue le drame du moi, souvent sous la forme d'une agression et d'une soumission. L'aire d'intensité de l'œuvre exhibe un devenir-vieux, un devenir-difforme, un devenir-malade, un devenir-mort, un devenir-rien, c'est-à-dire un monde de fatalité où l'image du corps s'approche de la mortalité sous des apparences morbides. Le symbolique du morbide est une méditation ontologique de la temporalité vécue (naissance, vieillissement, mort) où le caractère terrestre de l'œuvre et de l'homme justifie notre aventure historico-destinale vers la mortalité (trait nihiliste fondamental). « Dans une obscénité qui leur *luit* lieu désormais de finalité immanente, et de raison insensée » (Baudrillard, *Les Stratégies fatales* p. 7), l'œuvre nous indique un chemin pour arriver à ce trou noir où nous nous retrouverons tous. « L'horreur de la mort n'est pas seulement liée à l'anéantissement de l'être, mais à la pourriture qui rend les chairs mortes à la fermentation générale de la vie (...) Ces matières mouvantes, fétides et tièdes, dont l'aspect est affreux, où la vie fermente, ces matières où grouillent les œufs, les germes et les vers sont à l'origine de ces réactions décisives que nous nommons *nausée, écœurement, dégoût* »¹.

La putréfaction ou parousie, la chair écorchée et décomposée, la chair fripée et déchiquetée n'est rien d'autre qu'un miroir d'images mentales qui semblaient refoulées. L'art maintient, *mutatis mutandis*, qu'il y a déchéance dans le temps par une certaine dématérialisation ou une surmatérialisation de l'objet d'art.

Outre les phénomènes immatériels ou extra-picturaux, les dispositifs internes ou les rapports plastiques des œuvres heurtent nos habitudes esthétiques et culturelles. L'agression créée par l'impact de la matérialité de l'œuvre, vue comme un abîme et une méconnaissance familière, engendre souvent le refus d'une rencontre esthétique avec l'image par souci de sécurité. C'est toujours la peur d'avoir à regarder en face ce qui est autre, un monde autre mais qui est pourtant bien réel. Il ne faut pas oublier que la matière communique, car elle porte en elle une source inépuisable d'informations; qu'une expérience esthétique est perçue sur le plan physique et psychique; qu'une relation proxémique avec un objet d'art amène toujours une réaction autant physique que psychique. L'œuvre d'art, phénomène signifiant au niveau de la perception, confronte le spectateur (son essence corporelle) à sa matérialité d'objet esthétique.

Les toiles boursoufflées, écaillées, réduites en lambeaux sont des marques au même degré que la perversion par la couleur d'une interrogation de notre propre finitude. Les surfaces érodées, flétries, usées offrent le spectacle désolant de notre achèvement dans un temps ontologiquement et physiquement continu. Les étranges giclées, la matière dégoulinante, l'affolement du « dripping » deviennent pour beaucoup de gens des transgressions de la beauté de la condition humaine, qui ne devrait être rien d'autre qu'une suite utopique d'un bonheur sans embûches. Certains esprits étroits diraient que le lisse est sain tandis que le strié est malsain. La fente, la crevasse, autant qu'une toile monochrome, sont des gouffres qui nous conduisent au vide, au néant, à l'interruption de notre vie terrestre sans la possibilité de s'épanouir dans un monde fait sur mesure. La matérialité des œuvres présente des traces de corps en chair et en os comme un alter-ego. Le processus identificatoire, indépendant de tout contenu et de toute « qualité propre », fait son effet. Se dérober à la matérialité signifiante, c'est s'approcher d'un état d'aveuglement qui empêche de savourer et de comprendre la création artistique, sinon de la réalité tout court.

La laideur (le morbide) est intensément vécue comme une réalité ontologique dégoûtante et choquante. « L'art doit faire son affaire de ce qui est mis à l'index en tant que

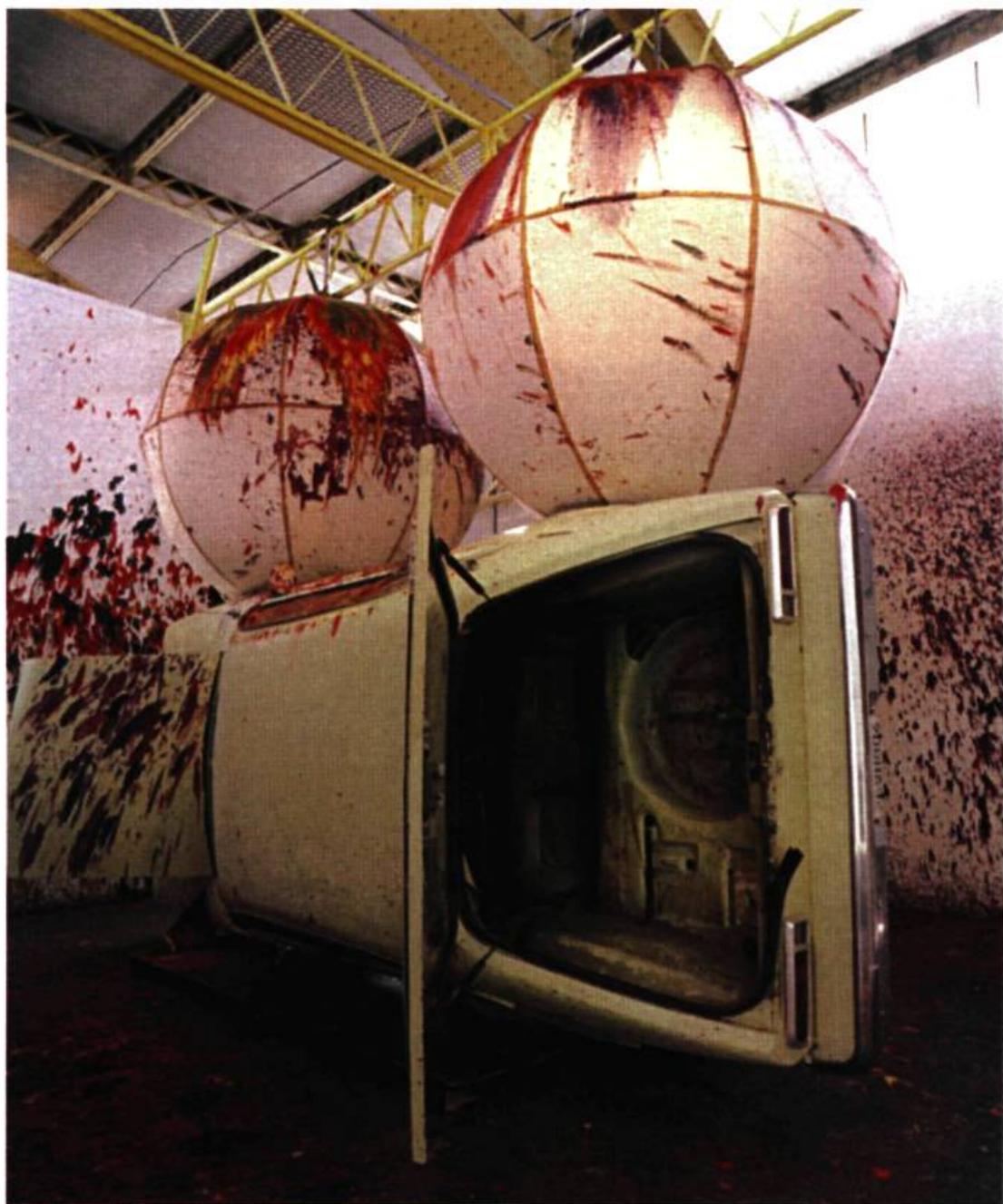


PHOTO: ANDREA STAMPERT.

Richard Jackson, *Painting with Two Balls*, 1996. Ford Pinto, 2 boules en bois et en tissus, acrylique.

laid, non plus pour l'intégrer ou le réconcilier avec son existence par l'humour, qui est plus repoussant que toute chose repoussante, mais pour dénoncer, dans le laid, le monde qui le crée et le reproduit à son image... Ainsi, le laid dans l'art semblerait témoigner d'une obsession pour quelque chose de non-artistique comme agent de l'art qui

élargit le concept de l'art bien au-delà de la notion d'idéal »². La laideur cerne le réel et démontre l'impossibilité de le maîtriser. Le laid incarne justement les réalités quotidiennes que l'on voudrait appréhender pour mieux les évacuer. Montrer l'irreprésentable, c'est se soucier des choses telles que l'homme les voit pour comprendre, ac-



Jean-François Lecourt, *Tir dans l'appareil photo, 1985-1993 (détail)*.

cepter ou tout simplement réfléchir sur notre condition existentielle, ainsi que sur nos comportements sociaux et affectifs.

L'œuvre d'art est produite pour que le spectateur devienne un témoin, un acteur, un participant, un exécutant. Le choix des sujets, le fait de traiter ou de parler ouvertement (même subtilement) de nos conditions sociales et affectives, d'une manière que nous pouvons qualifier de morbide, démontrent les relations de dépendance entre la création artistique et les faits sociaux. Les lois formelles (jeux de formes, de structures, de couleurs...) et la réalité sociale s'impriment dans la constitution ou la construction de l'œuvre. Comme l'écrivait Oscar Wilde : « Tout art est à la fois surface et symbole »³. Les images agissent sur nous et pour cette même raison nous devons les considérer comme des entités. « L'œuvre ne peut dès lors se réduire à sa seule qualité d'objet plastique puisqu'elle participe d'un autre espace et d'un autre temps : ignorer cela la réduirait à une infime partie d'elle-même tant sur le plan du sens que de l'organisation formelle. En d'autres mots, elle ne serait plus qu'un pastiche. »⁴ Toute œuvre demande une lecture et une logique de son contenu et de sa matérialité ontologique.

Le spectateur en se transformant en voyeur s'inscrit dans l'espace privé de l'œuvre et du même coup la morbi-

dité devient un agresseur. C'est pourquoi il existe toujours un certain étonnement devant l'importance du morbide dans l'art contemporain. La morbidité, « fatalité vivante » (Malraux), est une fenêtre ouverte sur le réel et sur notre condition humaine. Elle est une protestation sinon une confrontation de l'homme face à sa destinée. Peut-être sommes-nous tous des écorchés vifs ?

YVAN MOREAU

NOTES

¹ Murielle Gagnebin, *Fascination de la laideur (L'en-deça psychanalytique du laid)*, Champ Vallon, 1994, p. 240.

² Murielle Gagnebin dans *Fascination de la laideur* (p. 99 et sq.) reprend la thèse de Théodore W. Adorno sur la problématique du laid dans *Théorie esthétique*, trad. M. Jimenez, Klincksieck, 1974.

³ Oscar Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray*, Le Livre de poche, 1975, p. 6.

⁴ Rose-Marie Arbour, « La mort, un vide pour la représentation, un corps pour la peinture », dans *De l'interprétation en arts visuels* (sous la direction de Nycole Paquin), Triptyque, 1994, p. 50. Je tiens à souligner que je m'autorise la citation pour énoncer que si l'œuvre participe d'un autre espace et d'un autre temps, c'est parce que je lui accorde son entité propre.