

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

Mémoire présenté à
l'Université du Québec à Chicoutimi
comme exigence partielle
de la maîtrise en arts plastique

PAR

Carl Bergeron

Le brutalisme esthétique

Novembre 1997

© Droits réservés Carl Bergeron 1997



Mise en garde/Advice

Afin de rendre accessible au plus grand nombre le résultat des travaux de recherche menés par ses étudiants gradués et dans l'esprit des règles qui régissent le dépôt et la diffusion des mémoires et thèses produits dans cette Institution, **l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** est fière de rendre accessible une version complète et gratuite de cette œuvre.

Motivated by a desire to make the results of its graduate students' research accessible to all, and in accordance with the rules governing the acceptance and diffusion of dissertations and theses in this Institution, the **Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** is proud to make a complete version of this work available at no cost to the reader.

L'auteur conserve néanmoins la propriété du droit d'auteur qui protège ce mémoire ou cette thèse. Ni le mémoire ou la thèse ni des extraits substantiels de ceux-ci ne peuvent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

The author retains ownership of the copyright of this dissertation or thesis. Neither the dissertation or thesis, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

Ce mémoire a été réalisé
à l'Université du Québec à Chicoutimi
dans le cadre du programme
de maîtrise en arts plastiques
de l'Université du Québec à Montréal
extensionné à l'université du Québec à Chicoutimi

Résumé

Le brutalisme esthétique

Malgré notre avancement technologique, la barbarie et la cruauté s'exposent quotidiennement. À travers les médias la violence devient un spectacle mortifère où le spectateur devient le témoin de la rudesse de notre collectivité. À l'intérieur du contexte industriel de l'abattoir s'exprime également cette brutalité. L'agression devient un acte distant et dépourvue de toute émotion.

Cette violence propose une action mortifiante sur la chair, un changement d'état qui oblitère les traits distinctifs du corps. La mort réduit la matière en un espace commun, celui de la viande. La véritable nature de l'homme se dégage ainsi sous une bestialité qu'il tente de cacher.

À l'intérieur du cadre artistique, cette préoccupation amène une proposition qui unit la froideur industrielle aux codes picturaux. Cette recherche tente d'exploiter le langage violent de la boucherie, dans une organisation esthétique et équilibrée. Celle-ci propose une confrontation entre la répulsion de l'horreur et la séduction de l'art.

Remerciements

En premier lieu, je tiens à remercier ma directrice de recherche Hélène Roy pour son ouverture d'esprit et sa générosité.

À tous les professeurs qui ont démontré de l'intérêt pour ce projet et qui ont exprimé leur appui.

Je remercie également Stevens Martel (le chinois de l'internet), et toute l'équipe du module des arts.

À mes collègues de maîtrise pour avoir supporté autant de folie et l'odeur du sang.

À ma compagne Isabelle, pour sa patience et sa compréhension.

À ma famille, Michel, Madelaine, Julie, Caroline et Cathy, pour avoir enduré mes excès créatifs et la musique trop forte.

À mes fidèles amis Sébastien et Mélanie, qui partage avec moi le goût des choses extrêmes.

Un gros merci à Louise Bonneau, Marc Rochefort, Archambault musique et ses employés, la galerie l'Oeuvre de l'autre, l'abattoir Valin (pour le sang).

Aussi je tient à rendre hommage aux individus et aux artistes qui ont inspiré ma démarche personnelle : Francis Bacon, Alan McElroy, Tod Mcfarlane (Spawn), Clive Barker, Metal Maniac, Ozzy Osbourne, Morbid Angel, Cannibal Corpse, Slayer, Death, Hypocrisy, Suffocation et tous les groupes métals trop nombreux pour être cités.

Table des matières

Résumé.....	IV
Remerciements.....	V
Table des matières.....	VI
Liste des figures.....	VIII
Genèse.....	IX
Chapitre 1	
La violence.....	20
Perception personnelle et sociale de la violence.....	21
La violence de l'art.....	26
La mort, symbole de la violence.....	31
Chapitre 2	
L'envoûtement de la brutalité.....	39
Le processus de la fascination.....	40
L'esthétisme de l'abject.....	43
Chapitre 3	
La mise en scène de la violence.....	49
L'abattoir.....	50
Les symboles de l'abattoir.....	54
Le langage des matériaux.....	57
Le dispositif.....	61
Conclusion.....	66

Bibliographie.....	71
--------------------	----

Listes des figures

L'abattoir (photo documentaire).....	53
Le mouchoir	
Fig. 1 Détail du crochet.....	59
Fig. 2 Détail du sang.....	60
Fig. 3 Détail du sang (triptyque).....	60
Fig. 4 Vue d'ensemble.....	64
Fig. 5 Vue de profile.....	64
Fig. 6 Détail du réceptacle.....	65

Genèse

*"Ce n'est pas pour être vulgaire et révoltant,
c'est juste pour être vrai et authentique"*

Pierre falardeau

Depuis l'enfance j'ai constamment éprouvé le besoin maladif de dessiner; gribouiller; barbouiller; comme si mon esprit se détournait de ce qui m'entourait pour se concentrer sur une action de nature clandestine. Les marges de mes cahiers d'école devenaient les endroits réservés à ces débordements. Même dans mes coloriages d'enfant je dépassais les lignes et rendais mes dessins visuellement malpropres. Inconsciemment je transgressais les règles pour assouvir une soif d'expression. À travers ces contrevenances, il m'apparaissait important de savoir maîtriser une technique, pour ensuite construire correctement ce que j'allais souiller par la suite.

Déjà à cet âge, j'adorais les jouets de guerre comportant des aspects violents. J'étais également fasciné par les dessins animés et les bandes dessinées montrant des actes brutaux. Donc, à travers mes jeux d'enfant se reflétait cette ferveur face à la mort et la violence. J'inventais des scénarios où les personnages, en l'occurrence mes jouets, mouraient ou étaient gravement mutilés.

Aussi comme tous les autres jeunes je me blessais beaucoup, j'avais toujours les genoux plein de pansements. Par ces multiples blessures, je prenais conscience de ma corporalité et de la vulnérabilité de la chair. Je réalisais également que cette brutalité appliquée à mes jouets s'adressait à moi aussi, et qu'elle pouvait agir sur mon corps de la même manière.

Plus tard à l'adolescence, les manifestations artistiques ont emprunté la forme d'une révolte progressive envers autrui. Je m'éveillais à la marginalité pour déranger et provoquer mon entourage. C'est à 13 ans que sont apparus mes premiers dessins de cadavres éviscérés. Je désirais trouver un exutoire, en créant un univers parallèle teinté de brutalité et d'horreur, dans le but d'échapper à une sensibilité exacerbée. L'art s'est approprié le rôle d'amplificateur d'une volonté sous-jacente, celle d'exprimer la rudesse des émotions par une iconographie violente.

Les aspects négatifs de l'existence ont également formé un goût prononcé pour la musique "*heavy metal*". J'ai emprunté ce style parce qu'il rassemble les éléments susceptibles de créer un malaise. Une combinaison de sons chaotiques, de voix haineuses et de paroles plutôt directes. J'ai souvent cherché à reproduire dans mon art l'imagerie excessive des pochettes de disques. Aujourd'hui la violence de mon travail s'appuie davantage sur l'attitude et la dureté qui se dégage de cette source.

En relation avec la culture "*Heavy Metal*", j'ai cherché un équivalent artistique, un modèle répondant à mes aspirations créatives. Par le biais de l'encadrement académique s'est développé rapidement une fascination pour le travail du peintre Francis Bacon. Ses œuvres m'ont offert un point de vue différent sur l'expression de sentiments plus intimes liés à la violence. J'ai réussi à sortir du cadre de l'illustration pour me rapprocher davantage de mes émotions.

En regardant de plus près le contenu de Bacon et de la musique "*Heavy Metal*", on peut constater une perception corporelle de l'environnement. Le corps donne une information sur la place qu'il occupe, il propose un espace où sa condition devient un indice du lieu. Pour exprimer cette relation dans un contexte mortifiant, j'ai porté mon attention sur l'abattoir. Cette morgue met en valeur la dégradation charnelle par le traitement brutal des bêtes sacrifiées. L'abattoir accentue une conception de la mort physique se terminant par l'oblitération totale de toute ressemblance animale ou humaine.

État de la recherche

Certaines activités industrielles de notre société contraignent l'individu à évoluer dans un environnement automatisé et machinal. L'intervention directe de l'humain se retrouve alors réduite par des procédés mécaniques. Dans le domaine de l'abattoir cette mécanisation crée une distance qui banalise l'action du boucher. Le geste meurtrier s'efface derrière une technologie aseptisée et dans la routine répétitive des grandes chaînes de transformation.

Confronté à cette industrialisation, la chair est molestée par des assaults soutenus qui détruisent tout caractères distinctifs et identitaires du corps. Par la violence de cette mortification l'enveloppe corporel subit un changement d'état. La chair se rapproche d'une forme avilie et dégradée par la mort. Elle propose une masse inerte et informe, qui n'a plus de ressemblance et de point de repère.

Dans "*la logique de la sensation*¹", Gilles Deleuze illustre cette transformation par la différence entre le visage et la tête. Deleuze affirme que le visage possède une structure pouvant supporté les

¹ DELEUZE, Gilles (1984), "Le corps, la viande et l'esprit, le devenir animal", *Francis Bacon, logique de la sensation*, tome 1, Paris, De la différence, 112p.

traits distinctifs du vivant. Mais après la mort ces traits se déteriorent pour faire place à la tête, une matière déconstruite et sans charpente, laissant transparaître uniquement un amas de muscles. Donc on comprend que la mort entraîne une mutation intrinsèque de la matérialité. Elle révèle à l'homme sa véritable nature bestiale sous l'aspect déconfite de la viande meurtrie.

À l'intérieur du champ artistique, la problématique apporte un questionnement sur les solutions picturales à adopter. Mon approche créatrice désire rejoindre simultanément l'effet brutal convoité, la froideur du contexte industriel et les paramètres de la peinture. Je veux décrire picturalement le réalisme de la mort, sans imitation et dans une construction esthétisante. La difficulté demeure la création d'un dispositif pouvant séduire le spectateur tout en lui offrant une vision juste de la violence.

Les clés du processus (concepts opératoires)

Pour atteindre ce degré de rudesse, mon intention s'appuie sur un mouvement extérieur à l'art. Je m'inspire d'un concept architectural nommé "*Brutalisme*"². Cette démarche s'appuie sur

² Style architectural anglais du milieu du xx^e siècle. Encyclopédia Universalis, "Brutalisme", *Thesaurus index*, pp. 519-520.

un esthétisme brut, privilégiant des matériaux crus sur une infrastructure non-dissimulée. Par exemple, le béton portant les traces du coffrage et dont la structure métalique demeure apparente. Mon intention est d'adapter ces principes esthétiques au domaine pictural pour renforcer mon discours sur la brutalité. Les qualités intrinsèques des éléments deviennent alors les outils plastiques de la composition.

L'expression de la brutalité utilise un langage peu rafiné et une sensualité agressive. Dans ma démarche elle emprunte le caractère brusque et répugnant de la cruauté. La résolution du projet se tourne vers des codes axés sur une rigueur excessive qui heurtent le sens esthétisant du beau. Cette rudesse est le lieu d'un climat d'aversion face à la vérité de la mort. En pratique cette violence utilise une iconographie mortifère, s'appuyant sur la représentation d'une chair inanimée et cruellement mutilée.

Ces formes cadavériques proposent un rapprochement entre la bête et l'humain. Pour ce faire il devient nécessaire d'établir une ressemblance, une trace du rationnel dans l'irrationnel de l'horreur. Francis Bacon disait à ce propos que *"N'importe qui peut inventer des animaux d'épouvante; mais il est difficile d'utiliser la forme animale de manière qu'elle ramène l'observateur à la forme humaine et lui en donne une meilleure*

compréhension"³". Donc une relation étroite entre les figures impose aux spectateurs une association sans ambiguïté. Ce qui doit le rendre perplexe se trouve dans la violence avec laquelle le corps lui est rendu.

À travers la composition, cette mutilation est accentuée par une mise en relation d'objets conservant l'esprit de la boucherie. D'abord les crochets, qui représentent parfaitement l'abattoir et les sévices faient à la chair. Ils désignent l'action mortelle de la machine par leur fonction destructrice. Ensuite vient le sang, une substance comportant les résidus d'un corps broyé. Ce liquide sanguin remplace la peinture et renforce l'ambiance morbide de la composition.

Dans le domaine plastique, l'espace de représentation reste pictural même s'il utilise des composantes de manière installative. Les codes de la peinture investissent l'espace pour mieux rejoindre une dimension palpable. La mise en scène est assujettie au réalisme par des éléments physiques créant une fiction plus crédible. L'oeuvre possède deux plans distincts qui se rejoignent pour accomplir une image globale.

³ SYLVESTER, David (1976); *Francis Bacon; L'art de l'impossible; un entretien avec David sylvester*, tome 1, Les sentiers de la création édition Albert Skira, Flammarion, Paris. 132 p.

Les codes empruntés à l'installation ne plongent jamais le spectateur dans un parcours ou un itinéraire de déplacement. Malgré le territoire extra-pictural occupé par le dispositif tridimensionnel, l'oeuvre demande une lecture picturale. Si l'observateur est attiré par les éléments peints en arrière-plan, il devient aussitôt rebuté par le voile agressant des objets en avant-plan. Ce point définit le premier objectif de ma démarche, celui de séduire par la répulsion.

Objectifs

Mon projet cherche d'abord à développer un processus de fascination chez le spectateur, un parcours mental de la séduction dans la répulsion. Le but est de captiver le regard par une expression de la violence qui force l'observateur à ressentir une attirance envers une présence agressante. L'important n'est pas de dégouter l'observateur mais d'intéresser celui-ci aux qualités esthétiques de l'oeuvre. La séduction devrait se faire par la composition et l'harmonie des formes, et cela malgré la laideur et la répugnance du contenu.

L'objectif secondaire de mon intention, reflète une volonté de livrer un témoignage sur le contexte parfois extrême de notre société. Je préciserais que c'est une vision iviscérale et

personnelle. J'utilise cette ambiance mécanique uniquement dans le but de cerner correctement le climat entourant mon intention. Ce positionnement temporel, supporte un propos faisant ressortir l'action meurtrière de la machine sur la matière organique. Idéalement le contenu machinal devrait marquer une opposition avec la présence charnelle, car l'objectif reste à l'intérieur de cette relation brutale entre l'acier et la viande.

Résultats attendus

Les résultats attendus face à ce projet se tournent en premier lieu vers le spectateur. J'espère plonger l'observateur dans une liaison étroite avec le dispositif pour que celui-ci s'identifie au contenu symbolique des formes plastiques. La résultante de cette union identitaire devrait littéralement toucher la sensibilité physique du regardeur pour ensuite faire naître en lui des émotions.

En un deuxième temps, je compte sur les conclusions de cette entreprise pour atteindre un accomplissement personnel. Par cette production j'envisage exposer mes intentions dans un ton plus juste et concis, sans tomber dans les pièges de la gratuité violente et explicite. Je vise également par cette action plastique à cerner adéquatement mes émotions à l'intérieur d'une oeuvre. Les résultats de cette démarche me permettront peut-être

d'atteindre une plus grande compréhension sur l'agression émotive.

CHAPITRE 1

La violence

Perception personnelle et sociale de la violence

Malgré l'évolution sociale et technologique, l'être humain possède toujours cette ardeur, cette soif de sang. Dans un monde très médiatisé, le moindre sursaut de brutalité apparaît sur nos écrans de télévision. Il devient alors facile d'être le témoin d'atrocités et de violences même dans nos loisirs les plus courants (films, jeux vidéo, etc....). La tension présente dans notre collectivité cherche à s'exprimer par un exutoire, une manière de détendre le noeud de la colère environnante.

Cette énergie brutale provient d'une réaction rébarbative envers son environnement. Ces pulsions deviennent une affirmation physique destinée à communiquer la colère où le désaccord. La rudesse découlant d'une telle agitation jaillit soudainement sous forme de gestes agressifs et menaçants. L'individu ne réussit plus à gérer ses émotions, l'instinct prend le dessus sur la raison. Ce débordement émotif expose un caractère plus ou moins bestial et primaire qui sommeille chez l'humain.

L'individu découvre parfois chez l'autre des distinctions (physiques, culturelles ou idéologiques), qui peuvent envenimer une situation. Les antagonistes envoutés par une crainte excessive adoptent un comportement discriminatoire. Cette peur affiche un manque de communication, une rupture du regard

mutuel par lequel on accepte plus facilement les disparités d'autrui. Au-delà de ces différences, l'agitation environnante nourrit cette colère sous-jacente. Les conflits qui agitent notre collectivité maintiennent une pression constante sur les individus, créant un sentiment de méfiance et d'appréhension.

Malgré le noeud du climat social, nous nous abreuvons d'une culture médiatique manquant souvent de respect face à la condition humaine. À force de nous montrer des meurtres à la télévision, quelle valeur donne t'on à la vie? À cette question Michaël Lachance répond: "*Manifester du respect envers autrui, c'est y regarder à deux fois*⁴". Il exprime par cette affirmation l'existence de la dignité humaine au-delà du coup d'oeil furtif, que l'homme vaut davantage qu'une simple image superficielle et vide.

Nul ne souhaite vraiment les tueries et les massacres, mais chacun sait qu'il en retire quelque chose de réconfortant. La place que prend la violence, c'est l'espace de notre apathie. Un point mort qui cherche à être comblé par les tribulations et les événements spectaculaires. Plus le vide est grand, plus notre soif d'action s'accentue. Donc l'escalade de la violence est peut être lié à cette

⁴ LACHANCE, Michaël (1996), "Fascination de la violence, la violence du figurable", *Matières dangereuses*, tiré des d'un recueil personnel de l'auteur.

morosité, à ce besoin de briser la routine. Michaël Lachance affirme: "*Il est filmé parce qu'il n'arrive pas souvent, par contre il arrive de plus en plus fréquemment parce qu'il sera filmé*⁵".

L'augmentation de la violence dans les médias confirme cette hausse de brutalité bien réelle. Une hostilité n'appartenant pas seulement au petit écran du salon mais à des personnes bien vivantes. La "*real tv*" ou le "*réality show*" sur le réseau de télévision Fox, propose des émissions qui prennent directement des images véridiques comme contenu. Ce genre de programmation produit selon Yves Rousseau⁶, une ambiguïté entre l'image de la réalité et la véracité des faits. Une association qui combine le réalisme du médium avec l'espace véridique de la vie. Dans cet optique, notre point de vue sur le monde s'est modifié pour s'adapter au mode télévisuel.

Le contenu qui m'est suggéré est intentionnellement une parcelle de réalité reconstruite, manipulée pour garder mon attention. Cet univers de réalisme emprunté compose avec les traces de la véritable violence. L'émotion captée par la caméra n'est au fond qu'une pâle imitation de la véritable horreur. Pour pallier à cette

⁵ LACHANCE, Michaël (1996), "Fascination de la violence, la violence du figurable", *Matières dangereuses*, tiré des d'un recueil personnel de l'auteur.

⁶ ROUSSEAU, Yves (1997), "La télé se fout du réel", 24 image, no 90, conseil des arts du canada, distribution LMPI, Montréal, pp. 16-18.

distance, le dispositif médiatique mise sur l'effet coup-de-poing. Le piège du sensationnalisme demeure cette escalade vers une représentation davantage extrémiste. Un appat qui emprisonne notre regard fasciné, qui envoûte notre curiosité.

On relie souvent le climat violent de notre société aux contenus agressif de la musique ou du cinéma. On jète parfois le blâme sur autrui sans porter attention à l'éducation et à l'expérience d'un individu violent. Dans certains milieux il est normal de posséder une arme à feu, la tuerie de Jonesboro en mars 1998 en est le plus bel exemple. Cette communauté ouverte aux armes blâme pour ce désastre les médias. Le gouverneur de l'état de l'Arkansas déclarait à ce sujet: *"Une culture de la violence que nourrissent des films, une télévision, des paroles de chansons qui glorifient la violence et déshumanisent la vie. Ce n'est pas un problème individuel, mais une maladie culturelle.⁷"*.

La soif de sensation forte met-elle en cause les limites de l'humain dans sa moralité la plus intime? Dans une culture qui utilise les artifices de l'audio-visuel, on incite indirectement l'individu à explorer certaines extrémités interdites. On recrée virtuellement les conditions requises d'excitation, soit dans un rôle actif

⁷ SABATIER, Patrick (1998), "La culture des armes", Extrait du journal le Soleil, jeudi le 26 mars 1998.

(interaction du jeux) ou passif (spectateur). L'individu interprète ce message selon sa condition intellectuelle, affective et culturelle.

Dans ce contexte d'échange, ce que nous assimilons doit tôt ou tard ressurgir. "...*Nous avons grandi en regardant votre télévision. Nous sommes un symptôme de votre amérique chrétienne...*"⁸ affirmait Marilyn Manson. Cette affirmation me fait réalisé à quel point nous réagissons au contact de certaines sources d'influences. Ce que je suis c'est un peu ce que vous êtes, ma violence devient en quelque sorte la votre. Cette présence collective ne prouve t'elle pas une mauvaise conception de soi.

Il faudra bien se rendre à l'évidence, l'agression n'est pas uniquement le lot des maniaques détraqués. Cette innavouable cruauté existe même sous la moralité et le sens de la justice. Au-delà de la conscience sociale s'exprime une façon détournée de profiter de la souffrance d'autrui. Un désir constant de capitaliser sur la violence par une action de même nature. Ainsi s'installe un dialogue composé de deux voix, l'une vocifère la sauvagerie barbare et l'autre se donne un ton légitime et acceptable.

⁸ MANSON, Marilyn (1994), "Portrait of an american family", extrait de l'album *portrait of an american family* par Marilyn Manson, Interscope records inc.

La violence de l'art

"Il y a une certaine beauté dans l'autopsie⁹"

Bari Kumar

À travers l'art se dessine la violence, une expressivité artistique où s'expriment l'angoisse, la colère et la révolte. Amenés par des événements difficiles, certains artistes appuient leur démarche autour de thèmes violents. Par le biais de la création se dévoile un désir d'aller jusqu'au bout de ses fantasmes les plus fous, de détruire toutes les barrières de l'autocensure et d'exposer au grand jour les pulsions qui nous rongent. Ces images de corps meurtris, blessés, agressés, offrent une vision cathartique de soi par des signes corporels traumatisant et obsédant.

Qu'est-ce qui fascine tant l'artiste dans la violence et la brutalité? Le questionnement repose sur une volonté de celui-ci à démontrer par ses œuvres les possibilités du sensible et de l'émotion. L'exploitation des thèmes entourant la violence répond à un ressentiment exacerbé. L'artiste s'investit de façon rigoureuse dans la création comme un individu souffrant. Par exemple, le peintre Francis Bacon exploite l'angoisse et

⁹ RARDIN, Jacqueline, (1997), "De l'art vraiment profond", *Tatoo savage* no 15, distribution Deluxe, Paris. pp. 47-50.

l'agressivité que les deux grandes guerres incitent en lui. Influencé par la vue d'armes à feu et de camps de concentration, sa peinture marque la molestation de la chair. À travers celle-ci, il cherche à recréer la violence de la réalité et des expériences traumatisantes vécues dans sa jeunesse.

L'artiste ne réagit pas uniquement aux provocations extérieures, il exhibe également un plaisir fasciné. Motivé par des images morbides, le créateur prolonge sa fascination par la confection de visions mortifères. Le fruit de cette délectation devient une poussée d'émotion brusque et soudaine, qui trahit un penchant pour la brutalité. Celle-ci se retrouve le plus souvent exprimée sous les traits d'une agression physique, le symbole ultime d'une violence émotive bien personnelle.

Chez l'artiste l'oeuvre sert d'intermédiaire dans sa fascination par la violence. Il devient à la fois séduit et répugné par son acte où s'expose un vice intime pour la défiguration du visage de l'humain. Le tableau est le résultat de pulsions contrôlées, puisque celles-ci sont injectées dans l'art et non en des actes violents sur autrui. Le créateur respecte une certaine forme de moralité, c'est-à-dire que la frontière entre la brutalité de l'image et ses intentions réelles n'est jamais franchie. La violence est transcendée dans le format représentatif du discours poétique.

Ces allocution pigent dans un bagage d'expériences communes à tous. Elles évoquent les peurs profondes qui sommeillent en chacun de nous. À l'intérieur de la représentation l'artiste participe à un retournement incessant de rôle. Il démontre à la fois toute sa rudesse comme tortionnaire, et son impuissance en tant que victime. Ce jeu d'interchangeabilité tente de rejoindre un paroxysme, un haut niveau d'intensité. Cette énergie peut être ressentit également par le spectateur quand celui-ci se projete à son tour dans l'oeuvre.

Au théâtre, Antonin Artaud met de l'avant ce double jeux. Sur la scène est représentée la vie où l'acteur personnifie la réalité des sentiments naturels. L'espace du jeux devient alors le lieu de la cruauté. Un terme utilisé ici comme référence à la vie elle-même et non au vice sanguinaire. Chez Artaud, la cruauté serait aussi un phénomène métaphysique. Une zone d'obscurité où se cache un double démoniaque, débordant d'une passion incontrôlable.

Par cette forme d'art, Antonin Artaud désire brisé l'image parfois superficielle de notre existence, pour entrer dans un univers plus perverse et plus réaliste. L'exemple de son "théâtre de la cruauté¹⁰", explique un espace binaire où ce qui est joué n'est pas

¹⁰ TONELLI, Franco (1972, *L'esthétique de la cruauté: étude des implications esthétiques du théâtre de la cruauté*, Paris, A. G. Nizet, 156p.

la tragédie du théâtre, mais la liberté d'un inconscient comprimé. La scène met en lumière une dualité, un lieu parallèle à la réalité. Dans cette espace existe la véracité de l'émotion et la violence innavoué de l'être humain.

8

Depuis longtemps les artistes on évolués en marge de leur intention les plus secrètes. La fascination du créateur pour le corps molesté montre cette projection dans un double, une chair meurtrie sur la table de dissection. Ce qui n'était au début que croquis académiques destinés à la science, est devenu l'expression d'une fascination singulière pour la mort. La description scientifique a fait place à l'angoisse et à l'émotivité.

L'artiste désir davantage s'inscrire dans une vision subjective qui s'éloigne de la simple observation. Le but de l'art est de faire surgir une vitalité au-delà des faits, hors de la porté du raisonnement et des valeurs humaines. Dans de telles perspectives, l'art exploite une vérité brutale pour appuyer son désir d'affect. Le créateur utilise l'angoisse et la laideur que l'abattoir et la morgue expose à chaque instant. Il embaume ses oeuvre d'un caractère répulsif et choquant. Un contexte mettant de l'avant une rudesse sensuelle et viscérale, qui dérange la quiétude esthétisante du beau.

L'arme de l'art devient la volonté d'ébranler le spectateur par une image de lui-même. “*Je suis homme par mes mains et mes pieds, mon ventre, mon cœur de viande, mon estomac dont les noeuds me rejoignent à la putréfaction de la vie*¹¹”, affirmait Antonin Artaud. Un témoignage de soi-même, comme un horrible miroir de notre enveloppe en destruction. L'artiste exploite le souillon, le grotesque, le mal-aimé, toutes ces choses ne répondant pas à la norme et à l'harmonie.

L'obscénité de l'horreur nous renvoie à la vie, à un désir de continuer malgré la folie et la violence. Ce que l'œuvre signifie dans toute son immoralité sanglante, devient un cri face à la brutalité des émotions. Dans un ouvrage sur l'œuvre du peintre Vladimir Vélickovik, Jean-Louis Chalumeau demande à l'artiste: “*Pourquoi peins-tu?*” Celui-ci lui répond: “*pour exister*”. Vélickovik voulait dire “*pour ne pas mourir*¹²”.

¹¹ Encyclopédia Universalis, “Artaud (Antonin)”, *Thesaurus index*, p. 73-75.

¹² FERRIER, Jean-Louis, (1976), *Vladimir Velicovick*, Pierre Belfond, Paris, 215 p.

La mort, symbole de la violence

*"Chaque jour dans la glace
je vois la mort au travail"*¹³

Francis Bacon

Ce que Rembrandt avait entrepris d'exprimer par son "*boeuf écorché*", ne demeure pas uniquement une projection vers la mort corporelle mais une vision de la souffrance. La boucherie permet de mettre à jour la mémoire symbolique pour en percer ses secrets et ses mystères. Pour peindre la chair meurtrie, les artistes ont cherché le modèle idéal dans les abattoirs, les morgues des hôpitaux ou tout simplement chez le boucher du coin. Qu'importe le modèle utilisé, ce que l'artiste cherche à communiquer c'est l'outrage violent perpétré par la mort.

La symbolique mortifère utilisée par les artiste contraste avec la morale, où la beauté d'un cadavre représente le contraire de la vie, sa négation. On déteste l'image de la mort et sa nature violente, subite et imprévisible. Il devient évident que la société occulte davantage le facteur mortifiant. Le culte de la jeunesse

¹³ SYLVESTER, David (1976); *Francis Bacon; L'art de l'impossible; un entretien avec David sylvester*, tome 1, Les sentiers de la création édition Albert Skira, Flammarion, Paris. 132 p.

renforce l'évacuation de cette notion qu'est la mort. Richard martineau explique: *"Nous vivons dans un monde "lifté", vitaminé, qui carbure à la jeunesse, au succès et à la performance. La mort autrefois si présente au cœur de notre culture est désormais invisible¹⁴".*

Dans l'ardeur à dissimuler les traces d'un passage morbide, se révèle une psychose devant l'innommable vérité du vieillissement. La technologie arrive assez bien à nous cacher ses effets. On reconstruit les corps en entier et l'espérance de vie s'agrandit. La science trouve toujours le moyen de contourner la mort, de la déjoué pour un instant, nous faisant oublier notre vulnérabilité. Le corps devient le dernier tabou, sa condition représente l'espace de la dégradation, le cauchemard de la décrépitude. L'esthétique du corps devient une course contre la mort et la déformité naturelle.

En relation avec l'acroissement des chirurgies plastiques, l'artiste française Orlan travaille sur l'esthétique charnelle. Son questionnement s'étend sur l'état et la condition du corps comme objet identitaire. Ces performances utilisent la chirurgie et la technologie qui en découle. Son visage devient le canevas d'une transformation inspirée de l'art classique. L'oeuvre, c'est sa figure

¹⁴ MARTINEAU, Richard (1997), "La mort en pleine face, Ondes de choc", *Voir*, no 203, p. 5.

en devenir, remodelée par des implants. Pendant la performance elle explique la transformation en plus de décrire les sensations qu'elle éprouve.

Son discours sur l'identité "*dévisager pour envisager*", c'est voir plus loin que le simple embellissement. Orlan démontre par ces performances que l'image de la chair est en mouvement. La figure de l'humain se mute selon la culture et les exigences d'un esthétisme précis. Elle tente par ces démonstrations extrêmes de redonner au corps son essence. "...Orlan revendique le corps, le sang, la chair, la viande, les muscles, elle réhabilite une matière délaissée, hornie et salie par le marché...¹⁵" Son défi demeure la possibilité de sculpter à sa guise son apparence physique et d'exposer la véritable nature de son enveloppe.

Cette quête de véracité entraîne un embarras, une désagréable sensation face à la matière du corps. La souffrance dégage cet aspect physique qui rend si vulnérable la chair. Si les suspensions de Stelarc¹⁶ invitent à la conscientisation d'un corps bien réel, ses performances dépassent la douleur comme limites corporelles. Stelarc propose un regard sur l'évolution de la race versus la technologie qui transforme l'humain. Les crochets qui suspendent

¹⁵ ONFRAY, Michel (1995), "Orlan, esthétique de la chirurgie", *Art press*, no 207, distribution MLP, Paris, pp. 21-25.

¹⁶ BUREAUD, Annick (1995), "Stelarc, le bourdonnement de l'hybride", *Art press*, no 207, distribution MLP, Paris, pp. 30-32.

son corps durant une performance, démontrent le côté obsolète de la chair. Une matière se substituant à la machine et qui dévoile une hybridation bio-mécanique.

L'art nous ramène vers la matérialité corporelle, un sens qui déterre la brutalité et qui fracasse l'image divine. La souffrance et la mort restent troublantes et démontrent une répulsion devant une carcasse inanimé. À l'intérieur du cadavre s'exprime une souffrance bestiale, un rapprochement inévitable avec son essence animale. Le double devient une bête de boucherie, transformant le corps humain doué de raison en une pièce de chair inhabitée.

À travers la viande se dessine le territoire de l'indiscernable, un espace de mutation où se rencontre l'homme et sa bestialité. Gilles Deleuze parle de cette relation comme un phénomène de déconstruction, “*La viande est cet état du corps où la chair et les os se confrontent localement, au lieu de se composer structurellement*¹⁷”. L'abstraction de la viande décompose la construction du corps, qui introduit un morcellement du maintien de l'ensemble identitaire. L'homme rejoint ainsi sa nature intrincèque, son devenir animal par la mort de ses signes distinctifs.

¹⁷ DELEUZE, Gilles (1984), "Le corps, la viande et l'esprit, le devenir animal", *Francis Bacon, logique de la sensation*, tome 1, Paris, De la différence, 112p.

La peinture de Francis Bacon exprime plastiquement ce lien entre l'humain et la bête. Le noeud de la représentation passe par la catastrophe et l'accident de la tête. On perçoit une trace du visage à travers le chaos de la matière charnelle. L'organisation structurelle du crâne est oblitérée, l'esprit humain est écrasé pour laisser la place à une anatomie distortionnée. La tête propose un bloc de chair ferme, une partie désossée constituée uniquement de viande. L'aspect morphologique se dégrade dans un cri immense. Une expression davantage musculaire d'une souffrance physique et bestiale.

D'après Deleuze, les traits animaux sont des fantômes qui hantent ces parties nettoyées. Ces spectres viennent qualifier ces zones d'indiscernabilité sans correspondances formelles. Un lieu confus où la figure n'est ni animale, ni humaine, ni une combinaison de formes, mais un espace commun. Le corps repose sur des traits physiologiques complémentaires où persistent l'identité de fond et certaines caractéristiques originelles.

Dans cette relation, la violence et l'agression se mêlent aux phénomènes biologiques mortifiants. Cette combinaison révèle dans la souffrance corporelle un état primaire, une métamorphose plutôt bestiale. Francis Bacon exprime ce changement par la crucifixion. Ce type de torture exprime l'influence des camps de

concentration Nazis sur l'oeuvre du peintre. Cet espace de douleur laissent voir un immense abattoir de masse où l'homme est douloureusement traité comme une bête.

L'individu est immatriculé, marqué comme les bêtes de boucherie. En devenant un numéro, il entre dans le système des statistiques qui régle le cycle de vie, la naissance, la croissance, la consommation et la mort. Cette forme de violence morbide détruit le reste de dignité et d'humanité. Les conditions difficiles des Lager frôle la ménagerie, chacun étant réduit à l'essentiel pour survivre. L'utilisation des juifs ressemble étrangement à celle d'un boeuf de ferme, nourrit et logé pour travailler. Même dans la mort la violence de l'anonymat prédispose chacun à la fausse commune, comme on dispose des restes de carcasses dans les abattoirs.

Préalablement à la mortalité, la torture procède temporellement à l'élimination des traits civilisés. Plus l'homme subit d'atrocités, plus il se rapproche de l'animal et du cri. Par celui-ci il signifie le mal physique dans un mode inné et primaire. La parole fait plutôt référence à des facultés plus complexes et à des codes aquis par le raisonnement et l'éducation. Dans une souffrance prolongée, le temps transforme la parole de l'agonie humaine en une sonorité sauvage où les mots se mutent en de vulgaires gémissements.

L'idée du temps propose également une brutalité à petite échelle, imperceptible et naturelle. Chaque ride devient un pas de plus vers la dégradation et le refroidissement de la matière organique. Le dictionnaire Larousse décrit la dégradation comme étant "*le passage progressif à un état plus mauvais*¹⁸". L'aspect vil du délabrement corporel intègre une action continue qui désintègre lentement la chair. Nous visualisons notre corps en périodes de temps (quand tu seras grand, quand tu seras vieux, quand tu seras mort).

La notion de temporalité désigne une violence qui persiste à travers la matière. L'inertie de la chair renferme les traces sous-jacentes d'une mémoire vivante. La viande supporte une perpétuelle agression, une action temporelle suspendue à travers les écorchures et les restes malsains de la souffrance. La peinture de Bacon exprime cette action suspendue entre la douleur et la mort. Les os qui persistent à travers les figures offrent une agonie statique qui déchire la chair. La masse musculaire semble éternellement acrochée à une lame, sans offrir aucune rémission ou acalmie. Immobilisé par la rudesse, le corps devient le lieu d'une violence passive.

¹⁸ *Le petit Larousse illustré* (1996), "dégradation", éditions Larousse, Paris, p. 318.

La mort propose un voyage au bout de soi, au limite d'une agression implantée dans la chair. Dans ces conditions l'artiste devient un boucher de lui-même, il nous offre ses viscères, ses muscles et son sang. Il désir éventuellement comprendre rationnellement cette angoisse morbide mêlée de plaisir. Par delà les artifices corporels et le prolongement momifié, Didier Ottinger nous dit: "*La viande, cette chair blessée ou instrumentale, est peut-être la voie d'accès à un art du corps accepté dans son intégrité, de ses abîmes d'obscurité à ses ressources sérapiques.*¹⁹"

¹⁹ Ville des sables d'olonne (1995), *La chair promise*, Didier Ottinger, "La chair promise", p. 9-15

Chapitre 2

L'envoûtement de la brutalité

Le processus de la fascination

Fasciner pour le dictionnaire Larousse c'est: *une attirance, une domination, immobiliser un être vivant en le privant de réaction défensive par la seule puissance du regard, attiré irrésistiblement l'attention par sa beauté et son charme*²⁰. Le terme "fascination" reflète l'idée d'une liaison par le regard entre le spectateur et l'objet. À travers cette relation se produit un abandon du monde réel, une neutralité paralysant l'observateur dans un interminable cercle obsessionnel.

Le regard semble percevoir le possible dans l'impossible, ce qui neutralise le spectateur et l'enferme dans un cycle infini. Selon René Payant, l'observateur est attiré par une chose irréelle qu'il ne peut visualiser, une réalité reliée au domaine indéterminé de l'imaginaire et du fantasme. Payant se pose également la question: "...que voit le regard fasciné dans l'apparence que le voir rencontre"²¹ Il désigne ainsi l'absence, une présence indéfinie de ce qui est par manque, une vision de ce qui reste quand tout se retire. Ce vide représente le fond sur lequel les choses évoluent et se distinguent.

²⁰ Le petit Larousse illustré 1996, fascination, p. 430, ed. Larousse, Paris.

²¹ PAYANT, René (1992), "Pour un nomadisme du regard", *Vedute, pièce détachées sur l'art 1976-1987*, Trois, Laval, pp. 249-266.

L'absence réelle d'un élément dans l'oeuvre offre un vide à combler . Le retour de ce détail s'effectue à l'intérieur du désir exprimé par le spectateur de le représenter. Cet volonté devient l'espace privé du regard, où l'image inventée est perçue par les sens. René Payant souligne "*C'est ainsi que la matière du travail s'arrache au réel pour constituer un monde où leurs formes prendront le sens que l'observateur lui donnera*²²". Cet espace intime met en présence la mémoire d'expériences et de désirs secrets, un lieu d'une confidence.

Dans l'absence réside une excitation, un désir de combler partiellement ou temporairement ce vide. Le contenu incomplet de l'image mène alors à l'autoréférencialité et invite l'observateur à inclure lui-même un sens. Le désir de décrypté d'un seul coup l'ensemble de l'oeuvre, se heurte à une pause qui retarde le sens et rend incomplète la proposition. Ce délai garde le spectateur en haleine. Une lecture suspendue par l'attente de matériaux susceptibles de fournir une organisation cohérente.

Le produit de la séduction introduit le désir d'un moment comblé et renouvelé. Dans cette optique la répétition contribue à l'effet séduisant qui rend vulnérable l'être fasciné. Payant nous donne en exemple l'image vidéo-clippique qui se répète très rapidement,

22 PAYANT, René (1992), "Pour un nomadisme du regard", *Vedute, pièce détachées sur l'art 1976-1987*, Trois, Laval, pp. 249-266.

créant un vertige et une surabondance. La vitesse des images produit un effet hypnotique, un besoin de revenir constamment sur l'image malgré la répugnance qu'elles peuvent parfois dégager.

La fascination construit à l'intérieur du subconscient une relation fétichiste entre le spectateur et le sujet. l'observateur se vautre dans une satisfaction narcissique et régressive de pure contentement. Un comportement défiant notre jugement, car l'attrait de la fascination peut nous apparaître déraisonnable, même immoral ou pervers. Il faut bien comprendre que le spectateur n'est pas une victime de l'objet, mais plutôt un partenaire désireux de participer par son obsession.

Inconsciemment la raison est sournoisement suspendue au profit d'un détail, un fragment devenant le point initial du processus. la fraction exerce une attraction où le bien et le mal, le beau et le laid sont écartés au profit de l'instinct. Le parcours mental de la fascination ne respecte aucun itinéraire précis. L'être fasciné évolue à l'intérieur d'une relation à sens unique où il accepte entièrement la proposition faite par l'objet. À l'inverse, le sujet cherche à combattre ses pulsions qui provoquent un conflit moral. Sa soif de voir au-delà de l'image amène parfois une confrontation avec un secret honteux, quelque chose de sale.

L'esthétisme de l'abject

*"Non, tel un théâtre vrai, sans fard et sans masques,
le déchet comme le cadavre m'indiquent
ce que j'écarte en permanence pour vivre.²³"*

Julia Kristeva

Comme Artaud semble le concevoir, en chacun réside un penchant pour l'infamie et la laideur. Chez les artistes, la fascination pour la mort et la cruauté met en évidence des fantasmes répulsifs. Cette violence exerce sur le spectateur une séduction qui cache une attraction occultée, une petite bête enfouie dans le silence de la honte. Ce que l'abject expose devient notre face cachée derrière l'acceptable des conventions humaines. À l'encontre de la beauté et de l'ordre, la laideur impose un fouillis en marge des normes permises.

Dans l'illicite de l'horreur se cache un résidu de sens, une structure qui rappel la finesse à travers la confusion. Cette tension maintient ensemble le chaos pour accentuer l'opposition entre la laideur et la beauté. L'abjection utilise une certaine dose de joliesse pour souligner sa perversité. L'aspect vicieux de

²³ KRISTEVA, Julia (1980), *Le pouvoir de l'horreur*, édition du Seuil, Paris, 250 p.

l'abject devient cette capacité à rendre plus virulante la laideur. Une fonction tordue qui approfondit notre dégoût et notre répulsion.

L'abject traduit une brutalité materielle sans maquillage. Dans le cadre artistique, cette crudité propose l'authenticité des matériaux comme symbole esthétique. Ce qui importe c'est de montrer ce qui existe sous l'apparence en utilisant les codes intrinsèques de chaque composante. Les éléments gardent leurs propriétés immédiates, offrant une rigueur naturelle et sans artifice. Malgré leur manipulation occasionnelle, les traces de transformations participent à la rudesse des codes et permettent d'amplifier l'effet brutal.

Les matériaux de la création semblent parfois ignobles dans leur recherche de vérité. L'utilisation du cadavre exprime amplement cette quête, car il incarne le comble de l'abjecte. Sa menace réelle et son étrangeté imaginaire, nous engloutissent dans l'expression exacerbée de notre refus de mourir. Cet ensemble corporel exprime la menace qui nous hante, un fléau qui nous rend impropre à l'appartenance aux vivants. La mort charnelle devient l'indication d'un détachement, d'une rupture face à l'intégrité du beau.

Julia Kristeva affirme que "*la peau comme contenant fragile, ne garantissait plus l'intégrité du « propre », mais écorchée ou transparente, invisible ou tendue, elle cérait devant la déjection du contenu*²⁴". La relation entre le dedans et le dehors indique le mauvais qui habite le corps décédé. Invisible sous la peau, la déconstruction vient salir tranquillement l'extérieur. Les premiers signes de mortification dégagent un liquide pestilentiel qui indique le chaos interne. Le corps devient lentement un déchet qu'on hésite à regarder de face.

Avili par la mort, le corps est dépossédé de sa forme acceptable. Celui-ci s'adapte à une nouvelle réalité qui modifie sa structure initiale. Comme les cadavres, les figures de Francis Bacon sont remodelées par la violence qui déchire leur apparence normale. Les personnages perdent ainsi leurs qualités humaines pour approcher celle de la viande. Loin d'être des amas de chair inactive, les figures de Bacon expriment leur vivacité sous forme de déjections. Une saleté visuelle produite par la tension musculaire à l'intérieur du sujet. Le tableau est ainsi aspergé d'éfluves corporelles qui barbouillent l'image.

Le corps s'étend au-delà des limites permises, il transgresse les frontières qui unifit sa composition. Par des meurtrissures le sang

²⁴ KRISTEVA, Julia (1980), *Le pouvoir de l'horreur*, édition du Seuil, Paris, 250 p.

investit un territoire normalement interdit aux vivant. La chair se retrouve violée par des diformités sanguignolantes. Des horifices dégoutants crachent un liquide qui modifit la forme du corps. L'intégrité du cadavre s'éfrite pour adopté l'apparence d'une matière informelle. Ces multiples déchirures offrent un spectacle interne qui étale le contenu infecte de la mort.

À travers la photographie de Joel-peter Witkin, les morts restent bien tranquilles dans le grotesque de la pose. Leurs perforations asséchées laissent transparaître une désagréable beauté décrépie. Sur la peau s'étale une réflexion du contenu, un avant-goût du ravage organique. Les mises en scènes prolongent le climat morbide qui règne dans la chair. Le but du photographe c'est d'étaler la mort sur toute la surface de l'image.

L'écorchure nous facilite l'accès à un monde tordu, où nous sommes noyé dans l'univers morbide de la souffrance et de la mort. En son sein s'éveillent des zones interdites, où je plonge pour y chercher le plaisir caché de la déchéance. Je m'installe dans le débris comme si j'apprenais à domestiquer l'inévitable. La décrépitude m'offre ses orifices pour m'illustrer ce que je suis voué à devenir. La dépendance et l'obsession nouent la boucle d'une délectation perverse, créant une liaison avec ce que je ne peux être pour l'instant.

Toutes les tentatives artistiques prouvent ce besoin incessant de repousser les limites de la chair. Nous désirons intégrer un territoire qui n'appartient qu'à l'autre. Les expériences picturales d'Arnulf Rainer confirment ce détachement inévitable. Les autoportraits biffés et déchirés ne demeurent que de pures réflexions. Cette autodestruction artistique expose l'infranchissable gouffre entre la réalité exprimée et l'intention véritable. Dans l'image je mutile un double de moi car il m'est impossible de survivre à de tels actes. La gifle, c'est l'ego qui la reçoit car je ne peux que simuler le pire. Dans mon incapacité de rejoindre le réel, je continue à croire à la vérité de ce miroir cassé. Malgré notre investissement, l'impossibilité reste complète.

Selon Julia Kristeva, cette projection cadavérique expose la composition de l'être. Les bassesses naturelles en opposition avec le discours qui nous maintient à la hauteur du supportable. Ce qui nous appartient c'est la vérité du bas, celle du dedans. L'aspect dénudé des choses, sans le maquillage des idées, la pourriture, le malaise, la maladie, l'horreur et la mort. Un univers entier dissimulé dans ce que l'humain camoufle aux autres dans l'esprit et les apparences. Dans le dégoût que m'impose le cadavre, je retrouve une part naturelle me liant à sa condition. L'abjecte n'est pas son horrifiante réalité mais le vulgaire pari d'écartier sa vérité.

L'abjection découle d'une crainte de percevoir le corps en dehors des normes permises, au-delà de soi et de ses fantasmes. C'est le prolongement du laid dans l'horrible, du supportable dans l'inconnu sous-jacent de l'inavouable. Le langage artistique qui utilise ces codes, touche le fond obscure de l'abysse imaginaire. Par son produit se dégage une beauté d'un équilibre impropre, manifestant l'autre versant du sensé. À travers l'abomination d'une chair mutilée, se trouvent les réponses à notre besoin de ressentir pleinement la vie. Le vil et le méprisable possèdent le pouvoir de nous projeter au-delà des limites corporelles mais aussi morales. En étant les témoins de l'horreur, nous pouvons retrouver et recréer notre véritable nature.

Chapitre 3

La mise en scène de la violence

L'abattoir

*"Où va la souffrance? Les cris?
Les gémissements de pitié?"*²⁵

Alan MCelroy

L'ultime forme de violence demeure la mort, celle de la chair et celle de l'individualité. Les symboles sociaux qui la représentent (la morgue des hôpitaux, les salons mortuaires et les abattoirs) embaument notre être d'un voile de terreur fasciné. Ces emblèmes mortifères deviennent les balises physiques où se cache une vérité. Un spectre de la brutalité qui nous renvoie à la fragilité de notre vie. Collectivement, nous espérons enfermer leurs opérations ignobles à l'intérieur de fonctions légitimes et acceptables. Il n'empêche que la seule vue de ces lieux nous fasse frémir d'horreur. J'entend le silence de cet espace vicié par le sang. Il dégage le parfum de la fin, de l'abomination. J'ai peur.

De ces endroits émane une crainte différente, chaque lieu projette son propre niveau d'effroi et d'abjection. Les établissements funéraires proposent une mort embellie. Ces espaces funèbres deviennent les lieux où la mortification s'efface derrière un rituel

25 MCELROY, Alan (1997), "Blood and rain", *Curse of the Spawn*, no 6, Image comics, Todd Mcfarlane production.

axé sur la spiritualité. D'un autre côté, les morgues sinistres deviennent des endroits de conservation propres, silencieux et domestiqués. À travers un raffinement et des précautions extrêmes, la mort y est constatée objectivement, comme un virus ou une maladie incurable.

Dans la communauté, l'abattoir reflète un mouvoir où le silence morbide des carcasses éviscérées est rompu par le vacarme des machines. Dissimulé par un dispositif sanitaire rigoureux, le sang des victimes coule à flot. Contrairement à l'autopsie ou à la thanatologie, l'abattage commet une agression volontaire sur un être vivant. Ce geste démontre la violence d'une infamie nécessaire, un mal essentiel à la subsistance. L'ignominie de la boucherie se cache derrière l'hygiène gastronomique et le maquillage raffiné de la charcuterie. Un steak saignant doit éveiller l'appétit et non la compassion.

L'aspect sanguinaire et abjecte de la boucherie donnent à l'abattoir cet aspect inquiétant qui affole et embarrasse. Comme le dit si bien George Bataille: "...de nos jours l'abattoir est maudit et mis en quarantaine comme un bateau portant le choléra"²⁶. Dans une vision artistique, cet espace de tuerie contient les éléments orgiaques d'un rituel vivant. Le thème de l'abattoir,

²⁶ BATAILLE, George (1929), "Abattoir", *Catalogue d'exposition ville des sables d'Olonne: La chair promise* (1995), p. 50.

permet de mettre en lumière le caractère brutal de la mort dans une violence ciblée vers la chair. Ce sujet connote un grand désir de présenter la véritable nature du corps, sous des aspects réalistes et rebutants.



**Fig. 1 L'abattoir, photographie documentaire,
réalisée par Annie tremblay, 1994.**

Les symboles de l'abattoir

La boucherie expose un symbolisme barbare et inhumain, une relation brutale entre la chair et l'acier tranchant. Cette brutalité charge notre esprit d'images de corps suspendus et saignants, déchirés par un objet métallique et pointu. Ce qui nous impressionne dans cette vision mortifère dépasse la carcasse suspendue. Des murs bordés de crochets et des planchers maculés de sang deviennent plus terrifiants que le boeuf écorché. Les objets et les empreintes deviennent les témoins de cette violence. Ils permettent d'imaginer l'infâmie du meurtre et la rigueur sanglante de la mutilation.

Les indices laissés suffisent à maintenir un climat d'horreur. Ainsi nous apprenons à sentir notre chair par le lieu, l'outil et l'impression du résidu corporel. Il n'est pas nécessaire de voir l'agonie, il suffit de la sentir, de se laisser porter vers elle dans un cauchemar charnel. Nous faisons ici appel à l'imaginaire, au fantasme. Les objets métalliques et le sang deviennent les emblèmes de cette violence. Ils représentent cette rencontre fatale entre la chair et l'acier, la machine et l'humain.

Le crochet est le premier symbole mis en évidence dans le contexte de la boucherie (fig. 1). Il souligne les caractéristiques attribuées au bétail animal et à l'industrie de la viande. Cet outil

désigne également l'abattage, une forme de violence volontaire et calculée. Le crochet s'associe à une action machinale et destructrice. Il concrétise le trait d'union entre la salubrité de la transformation alimentaire et la banalisation mécanique de la violence. Ces deux éléments exposent une brutalité acceptée en dépit de l'horreur qu'elle projette.

Le crochet symbolise une voix froide et déshumanisée décrivant les faiblesses de la chair. Il désigne la mort, la souffrance et le mépris de la vie. C'est le meurtre volontaire, désintéressé, contre nature et sans compassion. Sa forme effilée et vicieuse propose un geste barbare, direct et sans détour. Une méthodologie de la brutalité qui semble facile et gratuite. Comme le dit Karen Crisis: *"Qu'il est simple de peler la peau et de couper la chair, de disposer des organes et de ne retenir que les os.²⁷"*

Dans cet outil de boucher, nous percevons des choses qui vont au-delà de cette tige de métal pointue. Le crochet devient un objet de pouvoir qui peut créer un monde chaotique à l'intérieur de l'harmonie d'une chair intacte. Il refaçonne notre enveloppe en une vulgaire dépouille, nous laissant en ruine sous une forme brouillée par la désolation et le désordre. Cet objet de boucherie devient le prolongement du couteau, l'extension d'une dissection

27 CRISIS, Karen (1996), "Methodology", extrait de l'album *Deathshed extermination* par Crisis, Metal blade records inc.

vicieuse. Il appartient à la brutalité, non pas comme un matériau brute mais comme un agent de violence.

Sa présence provoque chez l'observateur la sensation d'être pendu, l'impression que ses muscles s'attachent à l'acier dans une sorte d'agonie prolongée. Le corps se résigne à tenir sur cette aiguille dans une pose bestiale, ruinée et anonyme. L'horreur de la mutilation n'est pas la souffrance, mais un sentiment de perte. Cette impression de disparaître, de se vider de substance au contact du métal. Par cette action mécanique, s'échappe un abysse de sang. Le cadavre se dérobe ainsi à l'inertie de la mort, exprimant une dernière fois la douleur du calvaire.

Le sang symbolise le corps, cette viande meurtrie et mutilée. C'est l'empreinte de la vie dans l'espace de la violence (fig. 2). De l'écchure s'étend la brutalité, une matière exprimant le fruit de l'agression. Ce fluide barbouille le plancher d'une trace agonisante, un résidu palpable d'horreur, viscérale, visqueuse et sale. Le liquide sanguin provoque une réaction d'effroi et de répulsion, car le sang c'est nous. Il exprime une dualité entre le moi intact et l'autre écorché. Je m'identifie à l'animal ou à l'humain mutilé, parce que je reconnaîs le sang qui compose ma chair. Malgré le désordre et le brouillage, la viande demeure le corps, le sang reste le sang dans ce sinistre spectacle (fig. 3).

Le langage des matériaux

La représentation de la violence mise sur une certaine dose de réalisme, un désir de joindre le travail artistique à l'emprunt d'éléments appartenant au quotidien. Le langage des matériaux remplace ainsi le cadre conventionnel de la picturalité pour introduire adéquatement le sujet. Le langage de la peinture se métamorphose pour s'associer à l'espace tridimensionnel. Les couleurs et les gestes se substituent aux objets et donnent un sens tactile à la composition. Les signes se concentrent alors sur l'essentiel et favorisent une approche directe, dépouillée du superflu et de l'excès.

L'évolution du propos devient un souci de transgression afin de s'inscrire plus profondément dans la réalité (fig. 4). L'oeuvre devient une citation ambiguë de la violence. Elle évoque l'emprunt d'objets connotés possèdant déjà une charge émotive. René Payant affirme que les citateurs ne peuvent exclurent l'origine de la source, ils doivent accepter de fonctionner avec un langage évoquant un espace et un temps particulier.

L'ambiguïté de l'objet projette un doute sur sa signification. Cette présence à la fois familière et extérieure impose un dialogue cherchant à créer un sens entre la perception et l'imaginaire. L'implication physique de l'oeuvre brise les frontières distinctes

entre les dimensions réelles et représentatives. Le spectateur se confronte directement à un espace investi par un objet incontournable. Ce contact expose la possibilité de toucher la chose, de la sentir avec sa chair et non avec son esprit.

Le fonctionnement interne du tableau propose la seul source de sens. À l'intérieur de ce cercle, le spectateur combine le regard, la mémoire et l'invention. Marcel Duchamp pose ainsi la question: qui fait l'oeuvre?²⁸ Le travail d'interprétation unit le récepteur à l'émetteur dans une lecture constructive de l'oeuvre. Le spectateur participe à l'élaboration du dispositif en lui fournissant une signification. La perte de référence extérieure constraint l'observateur à se concentrer d'avantage sur la forme plutôt que sur le contenu. L'oeuvre n'est donc plus une représentation mais une présence réelle dont la signification demeure indéniablement physique.

²⁸ PAYANT, René (1992), "Pour un nomadisme du regard", *Vedute, pièce détachées sur l'art 1976-1987*, Trois, Laval, pp. 249-266.

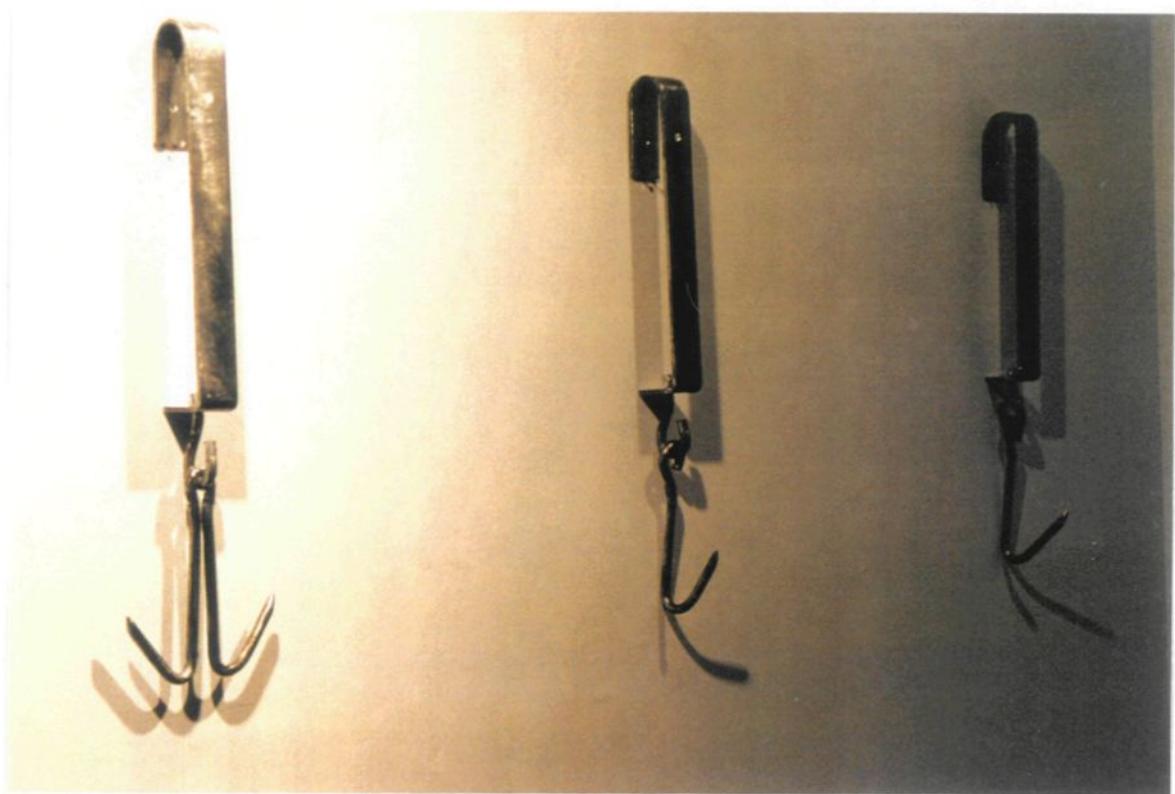


Fig 1: Le miroir, détail du crochet

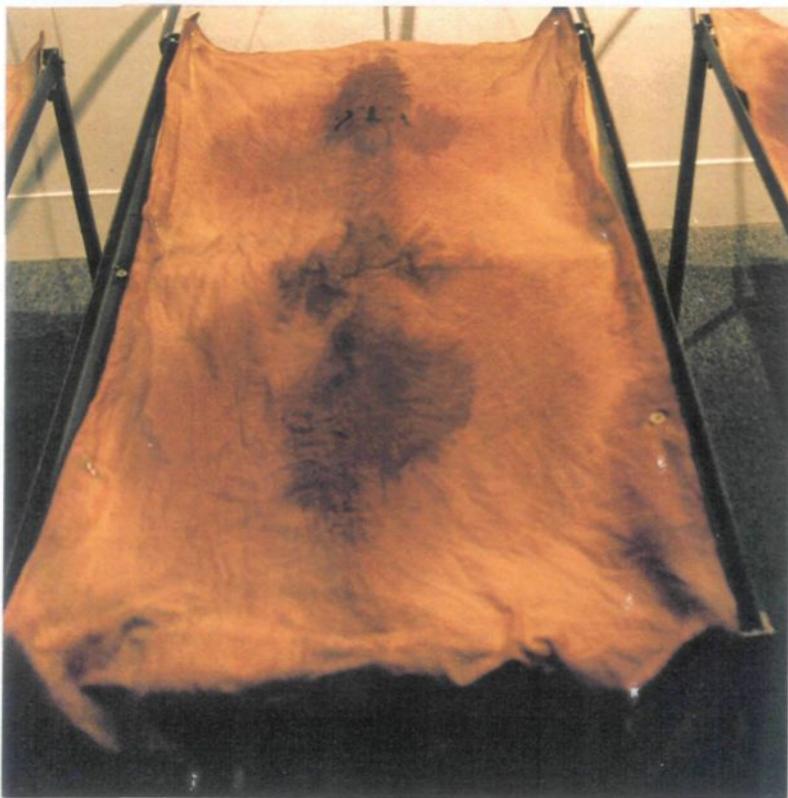


Fig. 2: Le mouroir, détail du sang



Fig. 3 Le mouroir, détail du sang (triptyque)

Le dispositif

Le mécanisme mis en place transporte le spectateur vers une infinité de significations. Il élargit l'espace symbolique de la violence en un champ d'interprétation très large. Les articles de l'abattoir possèdent une charge très lourde et imposent facilement un contexte précis. Leur intensité plonge le regard dans un univers piégé et agressant. Ce lieu réel et palpable repose sur l'intervention d'objets armés intimidant le spectateur (fig. 5). L'intention n'est pas de simuler la violence mais de l'imposer indirectement par la composition. Il faut suggérer l'agression en mettant à la disposition du spectateur les éléments nécessaires. L'oeuvre n'agresse pas directement, elle sème plutôt la terreur dans le périmètre de sa présence.

La nature du dispositif est hétérogène, un assemblage pictural empruntant une mise en scène installative. Les codes traditionnels de la peinture sont remplacés par des éléments qui restent à proximité du mur. Ceux-ci débordent dans l'espace pour donner à la composition un aspect tridimensionnel. Le caractère frontal de la picturalité persiste mais il investit une superficie pour se donner une touche de réalisme. Cet hybride devient le prolongement d'une intention assoiffée de ressentiment physique. Un véhicule de transgression et d'agression, dont les matériaux

parlent d'eux-mêmes avec le langage de leur composition intrinsèque.

L'oeuvre ne désire en aucun cas piger directement dans la réalité, elle cherche plutôt à imiter celle-ci par une mise en scène fidèle et crédible. L'action créatrice ne reconstitue pas la vérité littérale parce que l'art aspire à dépasser la banalité des faits. Le créateur s'imbibe alors du réalisme pour composer sa vision, ensuite il construit ses propres objets d'après les originaux. Il s'investit dans la réalisation pour que le spectateur puisse sentir l'action humaine derrière la matière. Cette décision provient d'une volonté de garder une main mise sur la construction et de sentir l'ardeur des matériaux à travers la réalisation.

Cette aspiration à transcender la violence dans un espace artistique, me force à dépasser le simple emprunt. L'objet réalisé en atelier possède une charge usuelle et violente, en plus des attributs personnels du créateur. Une dimension plus agressive s'ajoute à une forme et à un matériaux déjà plein de sens. Les pulsions et les gestes de la confection symbolisent une extension du langage. Le crochet devient une projection matérielle de ma peur et du pouvoir séduisant qu'il exerce. Ce miroir de l'horreur reflète ma quête vers ce regard, ces yeux connaissant la mort dans sa forme la plus haineuse et primaire.

Désintégré et effacé, le spectre charnel hante la composition d'une empreinte fantomatique qui embaume l'acier. Le sang indique sans ambiguïté des mutilations macabres. De subtiles interventions relèvent les contours écorchés créant un sentiment de malaise. Cet embarras s'appuie sur une présence dans l'espace, un territoire habité par le cadavre. Cette zone est occupée par un réceptacle commun et banal, devenant le lieu de la souffrance et de l'atrocité (fig. 6). Il ramène un aspect plus direct à notre physionomie, et sugère l'état délabré d'une chair souillée par la boucherie. Il témoigne d'un croisement entre l'abattoir animale et les prisons humaines (asiles, pénitenciers, mouvoir).

Le danger potentiel de l'oeuvre se partage entre la fascination qu'elle suscite et l'agression qui lui est possible d'exercer. Une menace teintée de cruauté et d'angoisse, faisant sombrer le regard dans l'intimité de la souffrance. Cette invitation au mouvoir met en lumière ce péril planant sur nos têtes, sans garde-fou pour nous protéger de l'innommable. Comme le dit Allan MCELROY: *"...Les yeux droit devant, sans regarder ni à gauche et ni à droite. Parce qu'ici, dans la périphérie, sommeillent ces choses que nous souhaitons oublier..."*²⁹

29 MCELROY, Alan (1997), "Suture", *Curse of the Spawn*, no 5, Image comics, Todd Mcfarlane production.

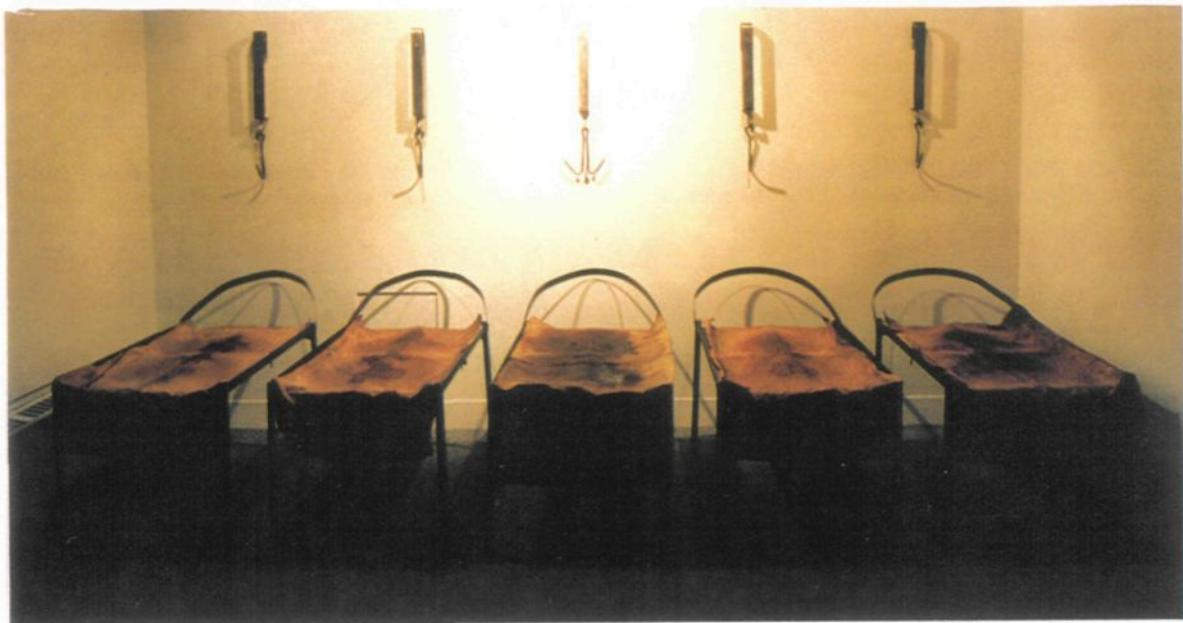


Fig. 4: Le mouvoir, vue d'ensemble



Fig.5: Le mouvoir, vue de profile

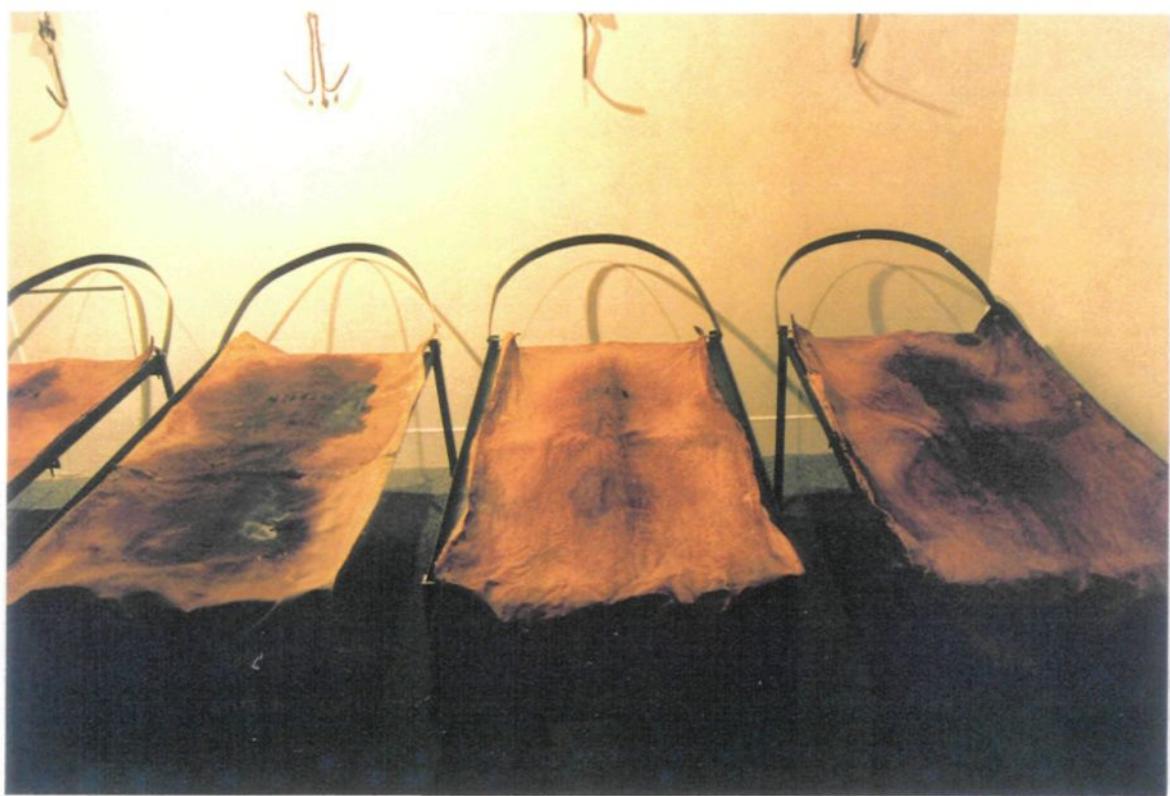


Fig. 5: Le mouroir, détail du réceptacle

Conclusion

*"...L'essence de la haine m'habite, arrachant de mes pensées toutes les faussetés. Je concède; je suis l'élu ouvrant les vastes portes, pour teinter le monde du sang des hommes."*³⁰

David Vincent

L'horreur de la misère humaine devient une vaste foire macabre et grotesque. Un espace incompréhensible aux yeux d'un public bien adapté au spectacle de la violence. Malgré la médiatisation et ses aspects routiniés se cache une lueur menaçante et effroyable. Dans le sommeil de la jeunesse persiste un cauchemar, l'abîme délirant de la mort. La décrépitude de la chair expose l'immondices qui hante une société assoiffée d'éternité et de beauté. les miracles de la technologie détournent notre attention de l'inévitable destin, celui de rejoindre la pourriture.

Dans la répulsion existe une part inavouable, un plaisir malsain à regarder la rigueur cadavérique. Envoûté par l'immoralité d'une délectation mortifère, l'être fasciné explore ses fantasmes obscurs.

30 VINCENT, David (1993), "Blood on my hand", extrait de l'album *Covenant* par *Morbid Angel*, Giant records, Warner Bros. inc.

Cette relation discrète s'inscrit dans l'attrait de sa propre destruction. Ce lieu vicié et abjecte m'amène où la véracité organique éclipse le mensonge de mon discours. Loin de l'élitisme et de la beauté, j'explore les bassesses répugnantes de la crudité. J'éprouve ainsi la vie, une intégrité primaire retrouvée dans le contraste de la décrépitude.

J'étais un esthétisme marqué par l'émotion du bourreau. Dans la douleur que m'inspire mon prochain, la chaleur, le goût et l'odeur de son sang qui m'obsède. J'emprunte au réalisme l'objet de mon désir, le scénario tordu d'un mouroir violé et terrassé par l'animosité de l'abattoir. Cette ombre sinistre infiltre la misère humaine d'une horreur commune. Un espace vicieux où la chair s'enferme dans un territoire insécurisé et dangereux. Nous visitons ensemble un univers représentatif, aux accents palpables et réels, castrant la certitude de l'observateur.

Les résultats de ce voyage deviennent les artefacts d'une quête de mes propres pulsions. Je cerne cette violence à travers l'excuse que me fournit l'art. La création me transporte ailleurs, dans un endroit où la matière que j'utilise devient un instrument pour salir, pour souiller. Plus je m'investis et plus l'image de l'agonie se clarifie. Elle me donne vraiment l'impression de répandre le sang d'un autre, d'une victime innocente. J'ai souvent cherché à créer

le malaise chez le spectateur, mais maintenant c'est moi qui est en quelque sorte ma propre victime.

J'ai le goût du sang, celui de l'autre mais aussi celui du mien. Je me retrouve à la fois le boucher dans mes gestes et victime dans ce que je refuse d'assumer. J'éprouve de l'inquiétude à l'idée que je puisse m'autorisé de telles actions. Elles me donnent l'impression d'êtres réalisées par quelqu'un d'autre et non par mes mains. Pour une fois je n'ai rien censuré, j'expose l'agression au delà du supportable. Il m'est déjà arrivé d'atteindre une certaine forme extrême d'expression. Mais ce dont je vous entretient ici relève de nouveaux sommets atteints, au-delà de la peur et du risque, dans le doute de mes propres valeurs morales.

J'ai peur de ces derniers gestes artistiques parce qu'ils sont le miroir de certains désirs inavoués. Je me sens vulnérable en m'exposant de la sorte, parce que le sang a démontré que ma fascination pour la brutalité pouvait dépasser la provocation recherchée chez les autres. Cette fois-ci l'agression prend un étrange détour pour m'atteindre en plein front. Julia Kristeva, dans son livre "Pouvoir de l'horreur" explique cette situation par cette énoncée: *"L'abjection est en somme l'autre côté des codes religieux, moraux, idéologiques, sur lesquels reposent le sommeil*

des individus et les accalmies des sociétés... Mais le retour de leur refoulé constitue notre «apocalypse»³¹.

Dans mon cas, cet apocalypse prend la forme d'oeuvre d'art détruisant les cloisons de l'autocensure. Le produit de cette rupture permet au public de regarder dans le privé. On vit toujours en mettant de côté certaines choses de peur d'effrayer les autres, pour garder un semblant de normalité. Mais l'inévitable de la transgression devient imminent et son incursion brise l'illusion de sa personne. J'avoue que le choc m'a fait perdre quelque chose, une sorte de naïveté face à ce qu'on peut s'imaginer être comme individu. Il m'est venue à l'idée qu'il existe en chacun une forme de laideur, et que celle-ci cherche à s'exprimer à tout prix. Je ne cacherai pas une certaine pointe de honte face à ces sentiments brutaux et violents, qui sont enfin de compte une partie de ma personnalité. Je me demande même si en lisant ces écrits vous n'éprouverai pas certaines réserves ou malaises?

Ce que j'entrevois pour l'avenir devient une vision plus intimiste de la mort. Je tient à m'adresser directement à mes craintes, sans passer par des thèmes historiques ou médiatiques. Je désir dégager un langage qui pourra exposer ma violence dans une

³¹ KRISTEVA, Julia (1980), *Le pouvoir de l'horreur*, édition du Seuil, Paris, 250 p.

sphère plus rapprochée de mes émotions. Tout le travail déjà effectué n'est qu'une mince ouverture sur la peur, une terrifiant impression de ma vulnérabilité matérielle entrevue par l'art.

Si je mise sur le réalisme des objets pour l'instant, c'est pour englober plus facilement les différentes sources de mon travail. Je n'abandonne pas la picturalité pour autant car les objets d'aujourd'hui deviendront peut-être les dessin de demain? Au-delà des moyens artistiques, je désir intégrer davantage la brutalité des émotions. Les oeuvres à venir devront refléter cette rigueur à travers des codes simples, pour éviter les pièges de l'excès.

Bibliographie

- BATAILLE, George (1929), "Abattoir", *Catalogue d'exposition ville des sables d'Olonne: La chair promise* (1995), p. 50.
- BRAHAM, Reyner (1966) *The brutalism*, (trad. franç. *Le brutalisme en architecture*, 1970), Londre, Dunod, 135 p.
- BUREAUD, Aninick (1995), "Stelarc, le bourdonnement de l'hybride", *Art press*, no 207, distribution MLP, Paris, pp. 30-32.
- CATALOGUE DU CENTRE GEORGE POMPIDOU (1984), *Arnulf Rainer*, Paris, Union, 80 p.
- CRISIS, Karen (1996), "Methodology", extrait de l'album *Deathshed extermination* par Crisis, Metal blade records inc.
- DELEUZE, Gilles (1984), *Francis Bacon, logique de la sensation*, tome 1, Paris, De la différence, 112p.
- Encyclopédia Universalis, "Artau (Antonin)", *Thesaurus index*, p. 73-75.
- Encyclopédia Universalis, "Brutalisme", *Thesaurus index*, pp. 519-520.
- FERRIER, Jean-Louis, (1976), *Vladimir Velicovick*, Pierre Belfond, Paris, 215 p.
- FRENTZ, Jean-Claude; NAGEL, Kurt; SCHLIPP, Benno P., (1984), *L'art et la viande*, Erti s.a., Paris, 167 p.
- GOUTHIER, Henry, (1974), *Essai d'art et de philosophie, Antonin Artaud et l'essence du théâtre*, Paris, Librairie philosophique, 252 p.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir (1986), "Corps, violence et mort", *Quel corps?*, Paris, p.112-127.
- KRISTEVA, Julia (1980), *Le pouvoir de l'horreur*, édition du Seuil, Paris, p. 250
- LACHANCE, Michaël (1996), "Fascination de la violence, la violence du figurable", *Matières dangereuses*, tiré des d'un recueil personnel de l'auteur.
- Le petit Larousse illustré* (1996), "dégradation", éditions Larousse, Paris, p. 318.

Le petit Larousse illustré (1996), "fascination", éditions Larousse, Paris, p. 430.

MARTINEAU, Richard (1997), "La mort en pleine face, Ondes de choc", *Voir*, no 203, p. 5.

MANSON, Marilyn (1994), "Portrait of an american family", extrait de l'album *portrait of an american family* par *Marilyn Manson*, Interscope records inc.

MCELROY, Alan (1997), "Suture", *Curse of the Spawn*, no 5, Image comics, Todd Mcfarlane production.

MCELROY, Alan (1997), "Blood and rain", *Curse of the Spawn*, no 6, Image comics, Todd Mcfarlane production.

ONFRAY, Michel (1995), "Orlan, esthétique de la chirurgie", *Art press*, no 207, distribution MLP, Paris, pp. 21-25.

OTTINGER, Didier (1995), "La chair promise", *Catalogue d'exposition ville des sables d'Olonne: La chair promise*, pp. 9-15.

PAYANT, René (1992), "Pour un nomadisme du regard", *Vedute, pièce détachées sur l'art 1976-1987*, Trois, Laval, pp. 249-266.

RARDIN, Jacquelin, (1997), "De l'art vraiment profond", *Tatoo savage*, no 15, distribution Deluxe, Paris. pp. 47-50.

ROUSSEAU, Yves (1997), "La télé se fout du réel", 24 image, no 90, conseil des arts du canada, distribution LMPI, Montréal, pp. 16-18.

SYLVESTER, David (1976); *Francis Bacon; L'art de l'impossible; un entretien avec David sylvester*, tome 1, Les sentiers de la création édition Albert Skira, Flammarion, Paris. 132 p.

TONELLI, Franco (1972), *L'esthétique de la cruauté: étude des implications esthétiques du théâtre de la cruauté*, Paris, A. G. Nizet, 156p.

VINCENT, David (1993), "Blood on my hand", extrait de l'album *Covenant* par *Morbid Angel*, Giant records, Warner Bros. inc.