Marges

Revue d'art contemporain

09 | 2009

Irresponsabilité de l'art

L'irresponsabilité pour une liberté transgressive

Irresponsibility. In Praise of a Transgressive Liberty

Céline Cadaureille

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/538>

DOI : 10.4000/marges.538

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 15 novembre 2009

Pagination : 51-67

ISBN : 978-2-84292-253-5

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Céline Cadaureille, « L'irresponsabilité pour une liberté transgressive », *Marges* [En ligne], 09 | 2009, mis en ligne le 15 novembre 2010, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/538> ; DOI : 10.4000/marges.538

L'irresponsabilité pour une liberté transgressive

Au regard de la société, l'artiste peut-il être jugé irresponsable ? Ce terme est utilisé généralement pour des enfants ou pour des fous qui auraient commis un crime dépassant leur propre volonté. Mais de quel crime accuse-t-on l'artiste aujourd'hui ? De continuer à produire ou de chercher à faire sensation ?

À vouloir être transgressif, l'artiste va devoir repenser son rôle en allant parfois jusqu'à passer pour irresponsable. L'enfant, l'idiot ou le fou sont autant de figures que l'artiste peut emprunter pour tenter de se dégager des contraintes imposées par la société et les institutions artistiques. Ces figures d'irresponsables, se référant à une innocence fantasmée, sont déjà bien connues de l'histoire de l'art et nous allons voir comment certains artistes contemporains les réactualisent afin de retrouver une liberté transgressive. Une liberté que les frères Chapman se permettent, avec une fausse candeur, face à des sujets graves. Une liberté que l'artiste Maurizio Cattelan prend par rapport au musée en accrochant à la fenêtre du lieu d'exposition une corde faite de draps noués¹. Évasion juvénile pour s'extraire des limites architecturales de l'art. Mais si la naïveté est souvent feinte, la folie ne l'est pas toujours et la limite entre l'acteur et le rôle peut parfois s'effacer dangereusement. Car le dédoublement transgressif peut se lier à la schizophrénie, comme nous l'étudierons à travers les photographies de David Nebreda. L'irresponsabilité de l'artiste n'est pas que légèreté et subversion, elle joue avec les limites et peut rapidement se charger d'obscénité et de morbidité.

¹ Maurizio Cattelan, *Una Domenica a Riva*, 1991, composition de draps noués, 12 mètres.

De l'enfant à l'idiot en art

L'enfant est une des figures de l'innocence que l'artiste moderne envie et mythifie. Picasso n'annonçait-il pas à la fin de sa vie qu'il désirait dessiner comme un enfant ? L'enfance est bien souvent fantasmée, tel le mythe du bon sauvage de Rousseau : celui qui est bon à la naissance et que la société pervertit par la suite. Mais comme

² *Présumés innocents*, Bordeaux, éd. CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, 2000, p. 105.

³ « Sensation », exposition de jeunes artistes britanniques à la Royal Academy de Londres, en 1997.

⁴ Distingué du reste, c'est-à-dire du corps et de son animalité latente.

l'annonçait Joshua Decker dans le catalogue de l'exposition « Présumés innocents », « ne présumez rien du tout² » Car l'enfant peut lui aussi être dangereux pour l'homme et peut devenir terrible quand un artiste se cache derrière sa figure, son masque. Les frères Chapman sont ainsi surnommés « les enfants terribles » de l'art contemporain depuis qu'ils ont fait « Sensation³ ». Ils continuent aujourd'hui à troubler, à jouer de l'art et des symboles.

Les frères Chapman ou les enfants terribles de l'art contemporain

Les deux frères, Jake né en 1966 et Dinos né en 1962, se sont fait connaître en partie grâce à l'exposition « Sensation » qui fit de la provocation leur meilleure publicité. Durant cette exposition, ils avaient montré des mannequins d'enfants présentant d'étranges mutations. Ces mannequins sont des modèles presque semblables à ceux du commerce sauf que le vice semble les habiter. Des pénis en érection sortent de leur visage et des orifices, bouche ou nez, se changent en anus dilatés ou bien en vulves. Ces sculptures, furent intitulées *Fuck Face* car l'insulte amusait les deux frères et cherchèrent ainsi à imaginer la figure de celui qu'on appelle « fuck face ». Il y a dans cette insulte, qui n'a pas vraiment d'équivalent en français, une confrontation insolite et transgressive. *Fuck Face* rapproche en effet ce qui touche au sexe, de manière vulgaire et vile d'un visage qui porte l'expression de notre être « distingué⁴ ». Ainsi, la seule représentation de cette injure pourrait émouvoir une âme sensible, mais les frères Chapman vont plus loin encore en l'appliquant à des corps d'enfants. Ces enfants que l'on croyait innocents présentent là une figure perverse et libidinale qui crée le malaise. C'est en associant le sexe et l'enfant que ces artistes court-circuitent les schémas culturels qui tentent de tenir l'enfance à l'écart de toute perversion. Face à ces sculptures, certains peuvent imaginer le travail d'un généticien fou, projetant ainsi la scène dans un ouvrage de science-fiction et l'éloignant de leurs enfants chéris. D'autres pourraient remarquer que ces enfants portent des baskets de marque, peut-être celles qu'ils réclament en ce moment à leurs parents, ancrant ainsi les *Fuck Face* dans notre réalité. Les frères Chapman troublent nos appréhensions de l'enfance en exposant une sexualité juvénile de manière ostentatoire. En exhibant des organes génitaux sur la figure d'un enfant, ils ne jouent pas seulement avec les mots d'une insulte, mais soulèvent un vrai tabou. L'enfance est régulièrement invoquée dans leurs œuvres et devient leur univers de prédilection pour en détourner les codes et en jouer avec cynisme.

Haut (ill. 1)

Jake and Dinos Chapman, *All Good Things Must Come to an End*, 2006, techniques mixtes, 214 x 114,5 x 114,5 cm.

Bas (ill. 2)

Jake et Dinos Chapman *Zygotic acceleration, Biogenetic de-sublimated libidinal model* (enlarged x 1000), 1995. Technique mixte, 150 x 180 x 140 cm.

Colonne de droite (ill. 3 et 4)

Jake et Dinos Chapman, *Insult to Injury*, 2003. Francisco de Goya, *Désastres de la guerre*, gravure retravaillée, 37 x 47 cm. L'impression des gravures daterait de 1937, ce qui ne rend pas l'acte moins outrageux.

⁵ L'acquisition des gravures ne s'est pas faite sans faire couler beaucoup d'encre car on s'inquiétait avec cette ré-interprétation qu'ils dessinent en surimpression sur les gravures originales du maître espagnol. Or il ne s'agit pas des originaux mais d'une ré-impression des gravures qui dateraient de 1937 (ce qui ne rend pas l'acte moins outrageant).

⁶ Leur père est maquettiste, il leur a appris le métier et les aide régulièrement dans leurs productions artistiques.

Dans leurs dessins aux traits naïfs et aux couleurs criardes, les Chapman tentent de faire cohabiter sur une même page ce qui semble s'opposer. Il s'agit moins d'une sexualité dépravée ou monstrueuse que d'une forte agressivité à travers les violences de la guerre. Ces deux artistes sont admiratifs de l'œuvre de Goya, en particulier des gravures des *Désastres de la guerre* [ill. 3 et 4] dont certaines sont aujourd'hui en leur possession⁵. Ils firent des réinterprétations de celles-ci en représentant les victimes avec des traits monstrueux et des expressions grotesques. On trouve, par exemple, des personnages agonisant arborant de grandes oreilles et un nez rouge. Ils mêlent l'horreur de la guerre à des formes animalières qui peuvent faire référence à celles de Disney et à l'univers des enfants de manière plus générale, mais les ours ont de grandes dents pointues et parfois des croix gammées aux bras. Le sang gicle de manière explosive et les couleurs s'éparpillent dans le ciel à la façon de feux d'artifices. Les désastres sont réinterprétés en mêlant des symboles forts du nazisme et du capitalisme à des traits enfantins chargés d'horreur. Les deux artistes appliquent le même procédé pour les dessins de *My Giant Colouring Book* réalisés en 2004. Des personnages sortant tout droit de cahiers de divertissement sont coloriés de manière naïve et présentent d'ignobles déformations violemment menaçantes. Bambi semble par exemple enragé, avec son œil énorme injecté de sang et ses multiples bouches s'ouvrant sur des dents très aiguisées.

Sous l'influence des *Désastres de la guerre* et de leur fascination pour ce maître espagnol, Jake et Dinos Chapman ont reconstruit en 1993 des petits personnages en relief inspirés des gravures. Ce travail de maquettiste⁶ leur donne l'occasion de lier le jeu d'enfant que sont les petits soldats à la cruauté de la guerre. Ce rapprochement peut d'ailleurs facilement s'envisager puisque ces jeux faits pour les petits garçons stimulent en partie les élans belliqueux. En 1999 et 2000, les Chapman ont à nouveau fait scandale en présentant une nouvelle maquette : *Hell*. Celle-ci secoue les consciences en montrant une scène d'apocalypse où les petits soldats portent la croix gammée nazie et sont, pour beaucoup, des gardes SS. Cette pièce qui fit scandale a brûlé accidentellement, dit-on, en 2004. Mais ils continuent leur projet avec une autre maquette intitulée *All Good Things Must Come to an End* [ill. 1]. On peut rapprocher ce travail de maquette d'une autre « pièce jouet » qui fit aussi son effet : *Lego Concentration Camp Set* de 1996 que Zbigniew Libera fabriqua en s'inspirant des éléments des Legos.

On est en droit de se demander quels sont les enfants qui jouent avec de telles figurines. Des adultes pourtant bien conscients des

signes qu'ils manipulent mais qui ne jouent pas. Les frères Chapman provoquent des réactions, ils visent de nouvelles transgressions en se confrontant aux tabous de leur époque. Ils font certes parler d'eux, mais ne mettent-ils pas en avant autre chose que leur propre intérêt ? Revenons à l'un des maîtres de la transgression. On peut lire au sujet de l'œuvre de Georges Bataille que : « Si rien ne se distingue plus, faire l'expérience des limites, c'est en même temps faire l'expérience de leur transgression, et les transgresser, c'est dans le même mouvement les reconduire⁷ ». Ne serions-nous pas dans ce moment où « rien ne se distingue plus », où les limites semblent flottantes et les mémoires endormies ? Un moment où l'outrage semble nécessaire pour reconduire les limites, rappeler les tabous et les horreurs du monde. Tant qu'un public reconnaîtra les limites dépassées par des artistes tels que les frères Chapman, leur œuvre aura du sens car elle sera encore jugée obscène. L'obscénité devient un garde-fou, une sirène qui met en alerte dans le but de réveiller les consciences. Il ne s'agit pas de porter devant les tribunaux les directeurs de musées ; comme ce fut le cas pour Henri Claude Cousseau du CAPC de Bordeaux suite aux plaintes déposées contre l'exposition « Présomés innocents ». On devrait pouvoir être choqué sans ressentir le besoin de censurer. Si on veut protéger ses enfants d'œuvres dérangeantes, on est en droit de les amener dans un lieu de divertissement, un parc d'attraction par exemple. Mais qu'on ne confonde pas lieu de divertissement et musée.

Devrait-on protéger les artistes de toutes poursuites et les considérer comme irresponsables de leurs œuvres ou de leurs actes ? Certains semblent vouloir se dégager de toutes responsabilités alors même qu'ils sonnent l'alerte et font crier les censeurs. Ils semblent se moquer de tout et surtout de l'art. Le fait même de s'autoproclamer « artiste » leur semble embarrassant car ce titre véhicule encore beaucoup de lieux communs : de l'artiste maudit au génie que l'on élève au dessus de la masse, que l'on expose dans les musées ou dans les temples de l'art. Les mythes qui se sont créés autour de l'image de l'artiste peuvent paraître aujourd'hui décalés et certains artistes contemporains vont s'y attaquer en ridiculisant l'image de « l'artiste » en se faisant passer pour idiots. Ainsi, Paul McCarthy joue l'imbécile quand il revêt le rôle du peintre dans sa vidéo *The Painter* de 1995. Il porte un masque grotesque et des mains gigantesques tel un clown pour peindre. Son costume rend le peintre maladroit. Il étripé les tubes de couleurs, se jette avec violence sur la toile et accomplit des chorégraphies douteuses singeant les *action paintings* de Pollock. Dans cette vidéo, McCarthy caricature la figure du peintre de manière à le ridiculiser et à contester l'image

⁷ Alain Arnaud, Gisèle Excoffon-Lafargue, *Bataille*, Paris, Seuil, 1978, p. 97.

⁸ Jean-Yves Jouannais, *L'Idiotie : art, vie, politique-méthode*, Paris, Beaux-Arts, 2003.

⁹ Lars von Trier, *Les Idiots*, 1998. Danemark, 115 minutes.

¹⁰ Rôle interprété par Bodil Jorgensen.

¹¹ Nancy Spector, « entretien avec Maurizio Cattelan », *Maurizio Cattelan*, Londres, Phaidon, 2000, p. 9.

¹² Il semblerait qu'il ait réussi à piéger ainsi une journaliste du *New York Times*.

du génie en art. L'agitateur Maurizio Cattelan fit de même en 1988 avec un costume comprenant une tête géante de Picasso qu'il porte dans l'entrée du Musée d'art moderne de New-York [ill. 5]. Ainsi déguisé, Cattelan prend de drôles de postures : il réalise une parade grotesque comme pourrait le faire une mascotte. En composant pleinement son rôle d'idiot, il questionne le rôle de l'artiste au sein des institutions mais également dans le monde de l'art.

Maurizio Cattelan ou la stupidité au service de l'art

Jean-Yves Jouannais remarque dans son essai *L'Idiotie : art, vie, politique-méthode*⁸ que certains artistes contemporains se sont créé un rôle subversif et un double qu'il nomme « idiot ». Ce terme fut mis en avant quelques années auparavant par Lars von Trier qui parle d'« idiot intérieur » dans son film *Les Idiots*⁹. L'idée est d'ailleurs un peu similaire puisqu'il s'agit toujours d'un rôle censé amener les acteurs à se décharger des contraintes de la société pour se sentir libres. Les acteurs jouent donc des handicapés mentaux, leur idiotie est feinte un peu comme l'artiste qui se revendique « idiot ». Cette facétie peut paraître déroutante et fait dire au personnage de Karen¹⁰ dans *Les Idiots* « qu'ils se moquent », ce qui crée tout au long du film un véritable malaise. Ne sommes-nous pas face à ce même malaise par rapport à l'artiste idiot ? Il se moque de tout y compris de l'art et des spectateurs. C'est parfois ce que l'on peut ressentir face à l'artiste italien Maurizio Cattelan. Cattelan jongle avec les provocations, il passe pour un artiste en marge tout en étant un acteur majeur de l'art actuel. Il ne se présente pas comme un idiot et préfère parler de « stupidité ». Il dit lors d'un entretien mené par Nancy Spector : « C'est un métier dans lequel je peux être un peu stupide, et les gens diront : "Oh, vous êtes si stupide ; merci d'être si stupide" ¹¹ ».

Si cela se rapproche de l'irrespect, Nancy Spector devrait néanmoins être satisfaite d'avoir rencontré le « vrai » Maurizio Cattelan ; car l'artiste peut aussi bien envoyer son assistant Massimiliano Gioni pour ses entretiens afin de piéger les journalistes¹². On parlait d'enfants terribles et on est là face à un cas que l'on pourrait nommer « sale gosse ». Il provoque les institutions et les personnalités artistiques de manière à remettre en question son statut d'artiste et par conséquent sa place dans le monde de l'art. Avec son *Mini-moi*, petit personnage en résine calé entre de gros livres d'art, il se représente, perché et perdu dans les étagères d'une bibliothèque. À son air déconcerté, on peut imaginer qu'il se demande bien ce qu'il fait là : entre un catalogue de Tony Cragg et le premier volume de

Haut (ill. 5)

Maurizio Cattelan,
Sans Titre (Picasso),
1998. Performance
au MoMA de New York
(photo : Marc Domage).

Droite (ill. 7)

Maurizio Cattelan, *Him*
[Lui] 2001. Cire cheveux,
tissus et résine de
polyester, 101x41x53cm.

Bas (ill. 6)

Maurizio Cattelan,
La Nona ora, 1999.
Résine polyester,
cheveux naturels,
assessoires, pierre,
moquette, dimensions
variables (sculpture
Daniel Druet).

¹³ Suite à la revente par son collectionneur de la pièce *La Nona Ora* ; oeuvre à l'effigie du Pape Jean-Paul II que l'on voit écrasé sous une météorite.

Cream. Dans cette feinte incompréhension, il mord la main qui le nourrit et s'en prend régulièrement à ses galeristes en les mettant dans des situations ridicules.

En 1994, il réussit à convaincre son galeriste parisien Emmanuel Perrotin de porter pendant un mois un déguisement grotesque pour le transformer en *Errotin le vrai Lapin*, c'est-à-dire un énorme phallus rose dont la tête est ornée d'oreilles de lapin. Mais Perrotin n'est pas la seule victime des idioties de Cattelan, son galeriste milanais fit également les frais des humeurs fantaisistes de l'artiste. Par signe de contestation¹³, il scotcha Massimo De Carlo au mur de sa galerie, suggérant que le galeriste y était lui-même en vente ! Il critique ainsi le système mercantile de l'art tout en y participant puisque si les galeristes se laissent faire c'est bien parce qu'ils attendent cela de Maurizio Cattelan : de la provocation et que l'on parle d'eux. Mais quoiqu'il en soit, l'image est là, le galeriste est comme punaisé au mur, accroché comme le serait un tableau. Cattelan retourne alors la situation en présentant le marchand d'art comme une marchandise. On peut apercevoir ici une autre tentative d'évasion, certes échouée, mais qui donne à voir l'une des limites de l'art, que l'on peut estimer tout aussi obscène et dérangeante que la mort et le sexe : l'argent. Avec la même volonté critique, il crée la Wrong Gallery à New York où rien n'est à vendre et où, de toute manière, l'on ne peut pas acheter puisqu'elle est toujours fermée...

La contestation est utilisée de façon tellement systématique que l'on ne peut plus croire en sa naïveté - au « je ne l'ai pas fait exprès » de l'idiot ou de l'enfant. De la même manière, il provoque l'Eglise avec *La Nona Ora* [*La Neuvième heure*, ill. 6] qui représente le Pape Jean-Paul II écrasé par une météorite. Il s'en prend également aux grands hommes politiques avec, par exemple, en 2004 *Maintenant* qui montre la dépouille de John Fitzgerald Kennedy. Il continue à ridiculiser le pouvoir en suspendant un cheval empaillé au dessus de l'espace d'exposition et il compare l'animal à l'homme et pas n'importe lequel puisque l'œuvre s'intitule : *La Ballade de Trotski*. Il attaque également l'éducation avec *Charlie Don't Surf*, présentant un enfant assis à un pupitre d'école avec les deux mains clouées par des crayons sur la table. Comme les frères Chapman, il n'hésite pas à emprunter des signes aux nazis et réalise un portrait d'Hitler intitulé *Him* [ill. 7]. Il utilise également des signes appartenant au Ku Klux Klan, en habillant un éléphant d'un uniforme du KKK pour l'installation *Par peur de l'amour*. Ces œuvres cherchent à montrer ce qui semble interdit, il donne à voir des images de l'autre, de ce *Him*, de ce que l'on juge comme irreprésentable. Son parcours est donc

rempli de scandales et de provocations qui ont fait de lui un agitateur à multiples facettes, s'en prenant à tous et à lui-même « l'artiste ».

Plus qu'idiot, Maurizio Cattelan semble incarner le rôle du bouffon de l'art. Il plaît à la cour des galeristes et des collectionneurs tout en se faisant le révélateur de cette situation mercantile outrancière. Il vit largement de la situation qu'il dénonce et c'est sûrement ce qui dérange le plus. Car l'image de l'artiste rebelle et marginal coïncide mal avec la réalité d'un artiste qui gagne très bien sa vie et étale son argent. Sa pièce *Hollywood* (2001) illustre cela. Il installe de grandes lettres blanches, similaires à celles d'Hollywood sur une colline dominant une très grande décharge de Palerme. Dans le cadre de la biennale de Venise, il affrète un avion et fait admirer sa réalisation à quelques personnalités de l'art contemporain en leur expliquant que l'art doit utiliser les mêmes stratégies que celles de la télévision. De qui se moque-t-il ? De la télévision en mettant Hollywood face à un amoncellement de détritiques ? Des personnes embarquées, bien contentes de monter dans le jet et d'être les seules à vivre cette entourloupe ? Ou bien, du reste du monde, des spectateurs embarrassés par un tel étalage de moyens coûteux ? Car il y a bien un malaise concernant l'art contemporain en raison de son marché qui explose et présente souvent Hirst, Cattelan et Koons comme le tiercé gagnant du moment. Trois artistes que l'on peut rapprocher pour leurs provocations et leurs œuvres souvent jugées obscènes. L'obscénité semblerait bien se vendre et c'est peut-être ce qui la rend d'autant plus obscène aujourd'hui. Enfin, si Cattelan joue le bouffon et dénonce parfois ce système, il n'en reste pas moins sous son emprise et sa folie reste feinte.

De la folie par nécessité

Or, la folie n'est pas quelque chose que l'on choisit. On ne peut que jouer à l'idiote car les véritables psychoses sont des souffrances bien réelles. Les relations entre l'art et la folie n'ont eu de cesse d'intéresser les psychiatres et les artistes. On se rappelle que les expressionnistes allemands et les surréalistes voyaient dans les productions des malades mentaux l'explosion d'une imagination qui semblait sans entraves. La découverte d'œuvres d'internés et les mondes utopiques qui s'ouvrent aux artistes vont forcer une idéalisation de la folie. Ces derniers enviaient à la fois la créativité de ces personnes jugées irresponsables et leur liberté face aux contraintes sociales. Mais pouvons-nous encore croire à la liberté de ces malades malgré leurs pénibles internements ? Il est difficile aujourd'hui

¹⁴ Ces précautions sont prises par rapport à l'estampillage « art brut » mais aussi et surtout par rapport à une histoire qui fut tristement marquée par l'exposition organisée par les nazis sous l'intitulé « art dégénéré » en 1937 à Munich. Des centaines d'artistes furent ainsi stigmatisés : Max Ernst, Otto Dix, Paul Klee, Kandinsky, Julo Levin (mort à Auschwitz) pour n'en citer que quelques-uns.

¹⁵ Electrochocs expérimentés à son époque et encouragés par les nazis qui interdisaient l'usage de l'insuline pour les malades mentaux.

d'hui de parler de psychose et de folie sans prendre quelques précautions pour éviter les catégories périlleuses¹⁴ qui ont longtemps maintenu les artistes fous et les fous artistes dans un profond isolement à forte dose de tranquillisants.

Certains artistes fréquentèrent les hôpitaux psychiatriques et souvent contre leur volonté. L'un des plus fameux, Antonin Artaud, a été interné neuf ans dans différents asiles, il a connu la camisole et l'horreur des électrochocs¹⁵. Artaud subira ainsi cinquante-deux électrochocs qui vont l'assommer et le briser physiquement. Dans ces conditions d'anéantissement, on comprend pourquoi il ne pouvait plus écrire ni même penser, tant les souffrances physiques et psychologiques se mêlaient. C'est après avoir retrouvé un certain équilibre à la clinique d'Ivry-sur-Seine, dans une « semi-liberté », qu'il écrivit quatre cent six cahiers d'écolier et dessina de nombreux autoportraits. David Nebreda, né en 1952 et à qui l'on diagnostique en 1970 une schizophrénie paranoïde, tente également de poursuivre sa pratique de l'autoportrait photographique entre deux internements. Car ses internements sont de longues périodes d'inactivité artistique durant lesquelles il sombre lui aussi dans une sorte de semi-paralysie. Sa pratique de l'autoportrait est liée à sa psychose et la fabrication de ses images semble lui permettre d'évacuer son mal. Des images difficiles à regarder, à comprendre sans y entrevoir une part d'obscénité et poser la question de la responsabilité.

David Nebreda ou la folie incarnée

Les photographies de David Nebreda sont les seules images qu'il a de lui-même puisqu'il s'est interdit à partir de 1990 de se regarder dans un miroir. Sur ces photographies, on le voit très amaigri, la peau souvent marquée par des automutilations et on remarque des traces de sang, de cendres et d'excréments [ill. 9]. Il produit ses images seul, dans sa chambre avec un retardateur et de longs temps de pose. Malgré la pénibilité et la violence de ce qu'il donne à voir, il y a une certaine esthétique dans ses images, une présence intrigante qui semble vivante et morte à la fois. On croit voir un spectre, un fantôme de lui-même, sous les cataplasmes de matière fécale [ill. 10]. Il nous apparaît comme irresponsable de toucher ce qui culturellement doit être rejeté. L'excrément est un tabou, c'est une matière qu'on cherche à écarter du corps. Il montre l'interdit directement sur son visage avec un recouvrement presque total de matière fécale. Les espaces du corps se confondent et le visage devient alors l'abject comme chez les frères Chapman. On entend

presque la voix d'Artaud marteler que cela ne sent pas assez la merde ! Réclamer encore plus de réalité... Mais celle-ci, cette réalité, demande de tout montrer sans se soucier de ce qui est juste et bon. C'est dans ces conditions de mise à mal que Nebreda se construit un double photographique, un double qui ne souffre pas, un double qui prend pied dans une autre réalité à laquelle le spectateur peut accéder par le regard. L'autre est celui qui est photographié et les titres que David Nebreda donne à ses images marquent une curieuse mise à distance. On trouve dans ses autoportraits *Celui qui attend* [ill. 10], *Il s'aveugle* [ill. 9], ou encore *Il essaie de représenter la peur*. À une question d'Anna Guillo sur son utilisation des pronoms, pour *La Voix du Regard*, il répond : « On peut questionner l'existence du "je", mais on ne peut questionner l'existence du "il", de celui que je photographie¹⁶ ».

Il procède ici à un renversement qui n'est pas celui de la réalité/fiction mais, pour reprendre ses termes, de sa « réalité/ou du rien ». Il prépare ainsi une sorte de réincarnation dans la photographie qui lui permettrait de mettre à mort l'autre, le « je » qui le fait tant souffrir. Certes, nous entrons dans les méandres d'une pensée considérée comme malade mais celle-ci peut entrer en résonance avec d'autres, avec la nôtre et bien sûr celle d'Artaud et de son théâtre de la cruauté. Antonin Artaud présente ainsi ce théâtre dans une lettre à Jean Paulhan : « Il ne s'agit pas de sortir à tout instant de la scène le couteau de boucher, mais de réintroduire dans chaque geste de théâtre la notion d'une sorte de cruauté cosmique sans laquelle il n'y aurait ni vie, ni réalité¹⁷ ».

Leurs œuvres semblent être la condition *sine qua non* de la vie et ce qui permet de donner plus de réalité encore à celle-ci. La pratique de l'autoportrait de Nebreda est ce qui lui permet de se voir : il n'a nullement besoin d'un miroir parce que ses photographies sont devenues une meilleure surface réfléchissante qui lui renvoient l'image de son double. Il a besoin de la photographie comme de ce spectre cruellement réel et difficile à regarder en face. Ce sont des images que l'on aborde de biais, que l'on n'ose pas contempler car il s'agit avant tout de la souffrance d'un homme. Toute la difficulté de ces images semble provenir du fait que nous ne pouvons pas, en tant que spectateurs, nous sentir complètement étrangers à sa folie car nous ressentons en partie sa souffrance. Ces coupures et ces brûlures sont des sensations physiques que nous connaissons, qui mettent à mal notre regard et en danger notre corporéité. Nous ne pouvons pas voir ces images sans nous sentir concernés, car si ces autoportraits sont des miroirs pour lui, ils le sont également un peu pour ceux qui les voient, même un bref instant. Nebreda cherche à

¹⁶ *La Voix du regard*, « L'obsène, acte ou image ? », automne 2002, n° 15, p. 75.

¹⁷ Lettre à Jean Paulhan, 12 septembre 1932, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2004, p. 566.

Gauche (ill. 8)
David Nebreda, *Visage
couvert d'excréments*,
série *Autoportraits*,
1989-1990

Haut (ill. 9)
David Nebreda,
*Il s'aveugle (les yeux
du monde)*, 1997.

Bas (ill. 10)
David Nebreda,
Celui qui attend, 1997.

Ci-dessus (ill. 11)

David Nebreda,
*Le Miroir, la cendre,
les excréments, l'alpha
et l'oméga sur le front*,
1989 1990. Dyptique.

¹⁸ D'après David Nebreda, le rapport qu'il peut avoir avec ses matières fécales n'a rien d'extraordinaire et il l'explique ainsi dans son entretien avec Anna Guillo : « Il me semble que dans une situation d'enfermement, ces substances s'utilisent d'une manière, disons impulsivement naturelle. Je suis convaincu que vous-même ou n'importe quelle autre personne feriez la même chose en seulement une année de cellule d'isolement. » (*La Voix du regard*, op. cit., p. 72-73).

¹⁹ Antonin Artaud, « L'Évolution du décor », *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2004, p. 91.

²⁰ David Nebreda, propos recueillis par Anna Guillo, *La Voix du Regard*, op. cit., p. 72.

²¹ *ibid.*, p. 75.

montrer le « il », c'est-à-dire l'autre dans lequel il peut se reconnaître, mais cet « autre » peut aussi être nous-même. En étant spectateur de ces gestes, on peut avoir l'étrange sensation de devenir acteur de ce que l'on voit¹⁸. C'est peut-être d'ailleurs pour cela que l'on qualifie souvent l'œuvre de Nebreda d'obscène, car elle donne à voir une réalité qui nous dépasse et dans laquelle on ne peut pas se reconnaître sans altérer notre propre réalité. Nebreda réussit à faire un transfert dans ses photographies, à être hors de lui-même en créant cette autre réalité, son double. Il est alors hors-sujet, hors de lui et c'est dans ce déplacement que l'on peut comprendre comment l'autre ob-scène s'est mis en scène. On retrouve ainsi les considérations du théâtre d'Artaud, du *Théâtre et son double*, du *Théâtre de la cruauté*. Pour reprendre ses propos sur le théâtre, Artaud dit qu'« il faut le rejeter dans la vie¹⁹ ». Les limites entre réalité, fiction et vie se confondent alors pour comprendre le monde et sa cruauté. L'obscénité est fuyante, on ne sait plus dans quelle réalité elle prend pied et en quoi elle pourrait être condamnable. Ce qui est d'autant plus déroutant dans le travail de Nebreda, c'est qu'il n'y pas de volonté de choquer, contrairement au travail des frères Chapman et de Cattelan. Nebreda dit lui-même qu'il n'a pas d'intention subversive ni de projet concret. Il réalise ses photographies simplement, avec un sentiment de nécessité et souhaite que son travail soit « toujours innocent²⁰ ». L'obscénité tient alors beaucoup plus à la souffrance de l'artiste qu'à l'artiste lui-même et il ne peut être tenu responsable de sa souffrance.

Cet artiste n'est donc pas responsable de l'obscénité dont on l'accuse, ni irresponsable... Cette souffrance existe hors de lui et prend place dans ses photos presque malgré lui. Nous devrions préférer ici le terme d'« innocence » car c'est dans l'innocence qu'il peut transgresser sa propre réalité, les limites de son corps et les étendre. Mais jusqu'où peut-il aller ? La mort semble délimiter son œuvre puisqu'il ne peut la donner à voir. C'est pourquoi il représente sa mort en dessin en expliquant qu'elle est « autophotographiquement irreprésentable²¹ ». Nebreda ne se soucie pas de ce qui est irreprésentable pour le spectateur mais pour lui-même. L'image de sa mort est pour lui irreprésentable, certes parce qu'il ne peut pas la photographier mais aussi parce qu'il ne pourrait pas la voir. David Nebreda ne s'inquiète guère de ce qu'il montre à partir du moment où cette image lui semble nécessaire. Mais tout artiste ne devrait-il pas ressentir cette liberté de création ?

Les frères Chapman, Maurizio Cattelan et David Nebreda ont acquis de manière différente cette liberté transgressive qui leur permet de montrer l'altérité, l'autre qui dérange. Pour accéder à cette libéra-

tion, il semblerait qu'ils aient dû devenir autres, des irresponsables auxquels on ne pourrait presque pas faire de reproche. Ainsi subie, l'irresponsabilité de ces artistes un peu à part peut se charger d'obscénité et montrer ce que le spectateur refuse d'appréhender sérieusement. L'artiste subversif recrache ce mauvais goût, il régurgite les résidus que les spectateurs, dans leur véritable irresponsabilité, refusent de voir. Alors, peut-on parler d'artistes engagés ? D'une certaine manière, ces artistes peuvent être considérés ainsi car ils charrient l'obscénité afin d'évacuer le trop plein d'horreurs. L'irresponsabilité de ces artistes serait donc un moyen de rester en contact avec les limbes et, à travers les régressions de l'enfant, de l'idiot ou du fou, d'accéder aux limites d'une société. Ils réactualisent ces limites et digèrent petit à petit l'obscénité du monde. L'art va parfois trop loin par irresponsabilité mais sa folie cache peut-être son désir d'équilibre. Georges Canguilhem présente dans son livre *Le Normal et le pathologique* une conception plutôt optimiste de la maladie. Il écrit : « La maladie n'est pas seulement déséquilibre ou dysharmonie, elle est aussi, et peut-être même surtout, effort de la nature en l'homme pour obtenir un nouvel équilibre. La maladie est réaction généralisée à l'intention de guérison. L'organisme fait une maladie pour se guérir²² ».

L'art ne se fait-il pas irresponsable pour tendre vers un nouvel équilibre ? On peut penser que l'art fabrique ces artistes comme une maladie afin de se guérir car il est une réaction au monde qui l'entoure. Ainsi, ces œuvres seraient peut-être à comprendre, malgré leur agressivité, comme un processus positif qui permet de gérer l'obscénité du monde.

²² Georges Canguilhem, *Le Normal et le pathologique*, Paris, Puf, 1998, p. 12.

Céline Cadaureille