

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ILLUSIONS RÉELLES, RÉALITÉS FANTÔMES : LE GROTESQUE ET LA FORME-
MARCHANDISE DANS L'ART CONTEMPORAIN ET ACTUEL

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN HISTOIRE DE L'ART

PAR

EMILY FALVEY

JANVIER 2024

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier toutes les personnes qui ont soutenu ce projet de recherche, mais tout particulièrement mon conjoint Dino Koutras, qui m'aide toujours à garder les pieds sur terre, et mon directeur de recherche Jean-Philippe Uzel, qui m'a donné les meilleurs conseils et qui semblait parfois connaître la thèse mieux que moi. Dominic Hardy et Ersy Contogouris m'ont aidé avec la rétroaction du premier chapitre de la thèse, une version antérieure duquel a été publiée sous le titre « Zone grise : Jake et Dinos Chapman et la question de l'efficacité politique de l'œuvre d'art grotesque » dans *L'image railleuse : La satire visuelle du XVIIIe siècle à nos jours* (Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2019). Plusieurs personnes m'ont aidé avec la correction du français, mais surtout Jean-Philippe Uzel, Denis Lessard et Germain Ducros ; je les remercie profondément. L'artiste Benny Nemerofsky Ramsay a eu la grande gentillesse de traduire de l'allemand quelques phrases importantes d'Emmanuel Kant. En 1999, lorsque je faisais ma maîtrise en histoire de l'art à l'Université Concordia, Oliver Asselin a donné un séminaire sur le sublime qui continue d'influencer ma pensée sur le sujet. Finalement, j'aimerais remercier Irene Gammel pour le conseil précieux suivant : *It doesn't have to be perfect; it just has to be done*. Heureusement, c'est terminé.

DÉDICACE

À Dino, Gus, Catherine et toutes mes sœurs
étranges.

AVANT-PROPOS

Dans les grandes lignes, cette thèse porte sur la corrélation entre la catégorie esthétique du grotesque et l'économie capitaliste. Ce thème s'est imposé lorsque j'ai lu pour la première fois le travail de Karl Marx, mais plus précisément le premier livre du *Capital*. En lisant cette œuvre importante, j'ai été frappée par le style littéraire de l'auteur, qui mélangeait la logique scientifique rigoureuse et la recherche historique exhaustive avec une prose vivante, souvent satirique, parsemée de figures grotesques classiques, telles que le loup-garou, le vampire et le cyclope, ainsi que de nombreuses références au sang, à la saleté, à la bestialité et à la merde même. Ayant déjà étudié l'histoire et la théorie du grotesque dans le cadre d'une exposition d'art contemporain que j'ai organisée pour la Galerie d'art d'Ottawa en 2010, il me semblait que Marx faisait un lien important entre le capital et le grotesque, surtout dans sa théorie du caractère fétiche de la marchandise. Ce lien bouleversait ma conception du grotesque, ainsi que la prémisse de mon exposition, qui insistait sur la valeur de cette catégorie vis-à-vis de la critique sociale.

Ce point de départ général vient trouver son orientation précise dans la question de l'efficacité politique de l'œuvre d'art grotesque actuelle relativement à la marchandisation de « la critique artiste », pour employer la terminologie de Luc Boltanski et Ève Chiapello (1999). Pour ce qui est de ce problème, deux arguments semblent s'opposer : celui qui prône l'œuvre d'art grotesque comme une subversion de l'ordre social dominant, et conséquemment une critique du capitalisme ; et celui qui conteste l'efficacité de cette critique en raison de son succès dans la grande majorité des institutions culturelles. Le premier argument s'inspire, en grande partie, des théories de Mikhaïl Bakhtine, qui voit dans l'image grotesque « la possibilité d'un monde totalement autre, d'un autre ordre mondial, d'une autre structure de la vie » (Bakhtine, 1970, p. 57). Selon Bakhtine, le grotesque fait franchir les limites du monde existant et donc s'oppose à tout ordre dominant oppressif. Cette compréhension de la catégorie, qui a été très populaire en Amérique du Nord à la fin des années 1990, a été plus récemment mise en cause par la critique de la marchandisation de la différence et la récupération capitaliste des manifestations contre-culturelles. Selon cette critique, l'image grotesque contestataire vient servir ironiquement à renforcer un esprit capitaliste en transition vers un paradigme plus ouvert, flexible, hybride et dynamique.

Même si ces deux camps sont en conflit l'un avec l'autre, il est important de noter qu'ils s'accordent sur un point central : l'œuvre d'art grotesque exerce un pouvoir politique en signifiant quelque chose à l'extérieur des conditions d'existence quotidiennes, soit la possibilité d'un nouvel ordre social, soit les forces irrationnelles qui menacent l'ordre actuel. L'idée que les stratégies artistiques grotesques ont été « récupérées » par le système capitaliste est fondée, donc, sur la croyance qu'elles avaient quitté, ou n'avaient jamais appartenu à sa sphère d'influence. Mais est-ce que cette opposition entre le grotesque et les valeurs capitalistes est juste ? Est-ce que l'œuvre d'art grotesque actuelle transgresse les limites de l'ordre capitaliste en transformant sa logique en absurdité ? Ou, au contraire, est-ce qu'elle aide à ramener la transgression artistique dans le giron du marché ?

En me posant ce genre de question dans le contexte de ma lecture de Marx, je suis arrivée à la conclusion que je jouais avec une fausse dichotomie. La bonne question n'était pas si les stratégies artistiques grotesques ont été « récupérées » ou « absorbées » par le système capitaliste, mais, au contraire, si elles n'ont jamais échappé à ce cadre socioéconomique. Est-ce que le grotesque vient au monde en opposition avec des valeurs capitalistes, telles que la rationalité, l'efficacité, l'épargne et le travail orienté vers un objectif ? Ou bien, est-ce qu'il traduit en images un excès, une irrationalité et une force déstabilisante entièrement capitaliste ? C'est à ces questions que cette thèse tente de répondre.

Vers la fin de la rédaction de cette thèse, j'ai eu la chance d'être diagnostiquée autiste. À travers le prisme de cette réalisation, plusieurs aspects inattendus de mon projet sont devenus évidents. D'abord, j'ai maintenant compris mon affinité pour mon sujet comme un « intérêt spécifique », ce qui est une facette importante de l'identité et la culture autistes. Cela expliquait également ma passion pour écrire la dissertation en français, ma deuxième langue, un intérêt que peu de mes collègues ont compris. Deuxièmement, ma méthodologie, qui ne semblait jamais tout à fait accordée à une méthode scientifique précise, se révélait n'être rien d'autre que les rouages d'un système nerveux neurodivergent motivés par l'intérêt plutôt que l'importance. En outre, le lien entre l'autisme et la catégorie du grotesque m'apparaît soudainement explicite. En effet, dans le livre *Letters to My Weird Sisters : On Autism and Feminism* (2021), Joanne Limburg, elle-même

autiste, relie l'autisme à l'inquiétante étrangeté, cette « expérience esthétique » troublante sur la base de laquelle les personnes neurodivergentes sont souvent rejetées comme « bizarres », « perverses » ou « déviantes » tout en étant glorifiées pour des « talents exceptionnels » et parfois effrayantes. À ce titre, Limburg (2021) observe : « *We know a lot about how it feels to encounter the Uncanny. We don't talk much about how it feels to embody it* » (p. 2). Ce manque de discours va de pair avec l'absence générale des perspectives autistes dans l'histoire de l'art, qui pourrait expliquer d'une certaine manière, me semble-t-il, la confusion qui règne au sujet de l'œuvre d'art grotesque.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|--|------|
| REMERCIEMENTS | ii |
| DÉDICACE..... | iii |
| AVANT-PROPOS | iv |
| LISTE DES FIGURES..... | x |
| RÉSUMÉ..... | xii |
| ABSTRACT | xiii |
| INTRODUCTION..... | 1 |
| CHAPITRE 1 L'ŒUVRE D'ART GROTESQUE COMME MODALITÉ CRITIQUE | 14 |
| 1.1 Un concept répandu, mais extrêmement embrouillé | 14 |
| 1.2 La critique artiste ou la crise sociale | 18 |
| 1.2.1 La révélation d'une vérité profonde | 22 |
| 1.2.2 Un symptôme de dégénérescence sociale | 28 |
| 1.3 La récupération capitaliste de l'œuvre d'art grotesque..... | 35 |
| PREMIER VOLET. BÊTES ÉTRANGES | 40 |
| CHAPITRE 2 LE GROTESQUE PERÇU COMME EFFET DU CAPITALISME..... | 41 |
| 2.1 Questions de définition | 42 |
| 2.2 Le grotesque et la réalité des images sous le capitalisme | 45 |
| 2.3 Le simulacre de 1 ^{er} ordre. La contrefaçon et le style ornemental grotesque | 49 |
| 2.3.1 Les <i>grottesche</i> | 50 |
| 2.3.2 Le grotesque ornemental et le développement de l'économie capitaliste | 54 |
| 2.4 Le simulacre de 2 ^e ordre. Le grotesque, le kitsch et le ready-made | 60 |
| 2.4.1 Le kitsch et le régime visuel capitaliste | 63 |
| 2.4.2 Le ready-made et la métamorphose de la (re)production industrielle..... | 66 |
| 2.5 Les simulacres de 3 ^e ordre. La simulation et le postmoderne | 71 |
| 2.5.1 La crise du grotesque | 72 |
| 2.5.2 La connerie et la persistance du grotesque..... | 74 |
| 2.6 Le grotesque capitaliste | 76 |
| CHAPITRE 3 L'ŒUVRE D'ART GROTESQUE ET LA FORME-MARCHANDISE CAPITALISTE..... | 80 |

| | | |
|-------|--|-----|
| 3.1 | De la vie au cirque au spectacle de la marchandise. Les valences de l'œuvre d'art grotesque | 80 |
| 3.1.1 | Andy Feehan, <i>Tattooed Pigs</i> (1976-1984) | 81 |
| 3.1.2 | Wim Delvoye, <i>Art Farm</i> (1998-2008) | 84 |
| 3.2 | La réalité et l'illusion dans la théorie du grotesque | 88 |
| 3.3 | Wolfgang Kayser. Le monde devenu étrange | 90 |
| 3.4 | Mikhaïl Bakhtine. La possibilité d'un monde totalement autre | 92 |
| 3.4.1 | Le carnaval, le carnavalesque et le réalisme grotesque dans la pensée de Bakhtine | 93 |
| 3.4.2 | Critique de la théorie du grotesque de Bakhtine | 96 |
| 3.5 | Illusion réelle. Le grotesque et l'idéologie | 101 |
| 3.6 | Réalité fantôme. Le grotesque et la forme-marchandise | 107 |
| 3.6.1 | Le fétichisme de la marchandise | 107 |
| 3.7 | La seconde vie du grotesque et son secret | 110 |
| | DEUXIÈME VOLET. NAUFRAGES | 121 |
| | CHAPITRE 4 NAUFRAGES AVEC SPECTATEURS. LE GROTESQUE ET LA POSSESSION BLANCHE | 122 |
| 4.1 | La politique du naufrage. Du spectacle sublime à la noyade grotesque | 123 |
| 4.2 | Damien Hirst. <i>Treasures from the Wreck of the Unbelievable</i> (2017) | 123 |
| 4.2.1 | Le faux-semblant. La stratégie artistique de Hirst | 127 |
| 4.2.2 | Génie et dégénérescence. La réception critique de <i>Treasures from the Wreck of the Unbelievable</i> | 130 |
| 4.3 | Christoph Büchel. <i>Barca Nostra</i> (2019) | 136 |
| 4.3.1 | Le semblant faux. La stratégie esthétique de Büchel | 137 |
| 4.3.2 | Spectacle, spectateurs-trices et spectres. La réception critique de <i>Barca Nostra</i> | 140 |
| 4.4 | La transgression artistique et son caractère raciste | 145 |
| 4.5 | La possession blanche | 148 |
| 4.6 | Fantasmagorie, hantise et contresort. Tsedaye Makonnen, <i>When Drowning is the Best Option</i> (2019) | 151 |
| 4.7 | Le sublime comme sauveteur de la suprématie blanche | 155 |
| | CHAPITRE 5 PASSER DU SUBLIME BLANC AU FÉTICHE GROTESQUE | 162 |
| 5.1 | La théorie du sublime kantienne et la suprématie blanche capitaliste | 163 |
| 5.2 | Les difficultés de la théorie du fétichisme | 174 |
| 5.3 | Le grotesque et le sublime dans la pensée de Karl Marx et la théorie marxiste | 177 |
| 5.4 | Le sublime capitaliste | 186 |
| | CONCLUSION. AUX LIMITES DE LA TRANSGRESSION GROTESQUE | 194 |

BIBLIOGRAPHIE 198

LISTE DES FIGURES

| | |
|---|-----|
| Figure 1.1. Jake et Dinos Chapman, <i>Zygotic Acceleration, Biogenetic De-Sublimated Libidinal Model (enlarged x 1000)</i> , 1995 | 20 |
| Figure 1.2. Milo Yannopoulos lors de sa performance à l'évènement <i>#DaddyWill SaveUs</i> , 2016 | 22 |
| Figure 1.3. Francisco de Goya, <i>Los desastres de la guerra</i> , estampe n° 39, <i>Grande hazaña! con muertos!</i> , v. 1812-1815, gravure | 24 |
| Figure 1.4. Jake et Dinos Chapman, <i>Disasters of War</i> (détail), 1993, d'après Goya, techniques mixtes | 25 |
| Figure 2.1. Vue du cryptoportique de la <i>Domus aurea</i> , Rome, German Archaeological Institute, DAI 846497..... | 51 |
| Figure 2.2. Une tapisserie grotesque, vers la fin du XVI ^e siècle, Pays-Bas | 63 |
| Figure 2.3. Carolyn Grossman, <i>Cherubs, roses and hearts</i> , 2023, motif de tissu..... | 64 |
| Figure 2.4. Marcel Duchamp, <i>Fountain</i> , 1917, 291 Art Gallery. Photo : Alfred Stieglitz | 66 |
| Figure 2.5. Marcel Duchamp, <i>Fountain</i> , 1917, 5 ^e version, 1964, collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa..... | 69 |
| Figure 2.6. Marcel Duchamp, <i>Fountain</i> , 1917, 5 ^e version, 1964, et Jeff Koons, <i>Moon (Light Blue)</i> , 1995-2000, comme sur la couverture du livre <i>Appearance Stipped Bare: Desire and the Object in the Work of Marcel Duchamp and Jeff Koons, Even</i> (2019), M. Gioni (dir.), Phaidon | 70 |
| Figure 3.1. Andy Feehan, <i>Artemis the Tattooed Pig</i> , 1984. Photo: Mark Green | 82 |
| Figure 3.2. Le cochon Minnesota reçoit ses ailles le 21 novembre 1976 | 83 |
| Figure 3.3. Wim Delvoye, <i>Art Farm</i> , 1998-2008, porcs vivants tatoués | 85 |
| Figure 3.4. Wim Delvoye, <i>Sylvie</i> , 2006, porc tatoué empaillé..... | 86 |
| Figure 4.1. Damien Hirst, <i>The Fate of a Banished Man</i> (standing), 2017, marbre de carrare. Photo : Tiernan Morgan (<i>Hyperallergic</i>)..... | 127 |
| Figure 4.2. Damien Hirst, <i>Warrior Bear</i> , 2015, bronze et <i>Bust of the Collector</i> , 2016, bronze, vues de l'exposition, <i>Treasures from the Wreck of the Unbelievable</i> , 2017 | 128 |

Figure 4.3. William Blake, *The Ghost of a Flea*, v.1819-1820, tempera avec feuille or métallisée, collection de la Tate; Damien Hirst, *Demon with a Bowl*, 2014, vue de l'exposition, *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, 2017. Photo: ARTnews 129

Figure 4.4. Christoph Büchel, *Barca Nostra*, 2019, Biennale de Venise. Photo: Jean-Pierre Dalbéra 138

Figure 4.5. Une personne prend un « selfie » devant *Barca Nostra*, 2019, de Christophe Büchel. Photo : David Levene (The Guardian) 141

Figure 4.6. Tsedaye Makonnen, *When Drowning is the Best Option*, 2019, performance devant *Barca Nostra* 153

Figure 5.1. Caspar David Friedrich, *La Mer de glace*, 1824, huile sur toile, collection de Kunsthalle de Hambourg 165

Figure 5.2. *Practical instructions in table-moving*, 1853, frontispiece, Londres 181

RÉSUMÉ

Cette thèse porte sur la catégorie esthétique du grotesque et sa relation avec la forme-marchandise capitaliste, mais plus particulièrement son « caractère fétiche ». Elle vise à mieux comprendre l'œuvre d'art grotesque contemporaine et actuelle et la manière dont elle rejoint la politique de transgression artistique dominante. Dans le cadre de cet objectif, plusieurs questions importantes sont abordées, y compris l'omniprésence du grotesque dans l'art euro-américain contemporain et actuel et le désintérêt relatif pour la théorie et le développement historique de la catégorie esthétique ; la compréhension générale de l'œuvre d'art grotesque comme une stratégie critique de gauche efficace et l'absence presque totale de tout examen du lien entre cette œuvre et l'économie politique capitaliste ; l'accord évident entre le grotesque, le régime visuel capitaliste, la généalogie de l'(in)authentique et les énigmes de la forme-marchandise capitaliste ; les conflits internes qui se jouent dans le discours sur l'œuvre d'art grotesque et le statut de cette œuvre comme une incarnation ambivalente des extrêmes politiques ; et, finalement, la tendance à confondre le grotesque avec le sublime. L'objectif global de ce projet est de repenser le grotesque comme une catégorie esthétique capitaliste, en effet, comme la traduction esthétique du fétichisme de la marchandise.

La thèse s'organise en cinq chapitres, chacun consacré à une piste de réflexion importante. D'abord, le premier chapitre établit le cadre d'analyse du projet en examinant l'œuvre d'art grotesque comme une modalité critique. Les chapitres qui suivent sont répartis en deux volets thématiques, dont les titres sont « Bêtes étranges » et « Naufrages ». Chacun de ces volets comprend deux chapitres, un qui examine une étude de cas et un qui porte sur des préoccupations plus théoriques. Le deuxième chapitre de la thèse emploie la théorie de la simulation du philosophe français Jean Baudrillard afin de décortiquer le rapport entre l'œuvre d'art grotesque et la forme-marchandise. Par la suite, le troisième chapitre considère le grotesque comme un effet du capitalisme à travers une analyse de la pratique artistique des frères Chapman vis-à-vis l'évènement artistique d'extrême droite *#DaddyWillSaveUs* (2016). Le quatrième chapitre, au début du volet « Naufrages », examine trois œuvres actuelles – *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* (2017) de Damien Hirst, *Barca Nostra* (2019) de Christoph Büchel, et *When Drowning is the Best Option* (2019) de Tsedaye Makonnen – afin de comprendre la manière dont les spectacles de la marchandise sont hantés par les spectres de l'exploitation. Finalement, le cinquième chapitre porte sur la dialectique du sublime blanc et le fétiche grotesque dans les théories d'Emmanuel Kant et de Karl Marx.

Mots clés : grotesque, art contemporain, fétichisme, forme-marchandise, capitalisme

ABSTRACT

This thesis considers the grotesque as an aesthetic category and its relationship with the capitalist commodity-form, but more particularly “commodity fetishism.” It aims to better understand the grotesque work of contemporary art and the way it relates to the dominant politics of artistic transgression. In the context of this objective, several important questions are addressed, including the omnipresence of the grotesque in contemporary Euro-American art and the relative disinterest in the theory and historical development of the aesthetic category; the general acceptance of the grotesque work of art as an effective, leftist critical strategy and the almost total lack of concern for the relationship it has with the capitalist political economy; the obvious links between the grotesque, the capitalist visual regime, the genealogy of the (in)authentic, and the enigmas of the capitalist commodity-form; the internal conflicts at play in the discourse on the grotesque work of art and the status of that work as an ambivalent incarnation of political extremes; and, finally, the tendency to confuse the grotesque with the sublime. The overarching objective of this project is to rethink the grotesque as a capitalist aesthetic category, indeed, as the aesthetic translation of commodity fetishism.

This thesis is organised into five chapters, each one devoted to an important topic of consideration. The first chapter serves to establish the critical framework for the project through an examination of the grotesque as a critical form. The following chapters are divided into two sections titled “Strange Beasts” and “Shipwrecks.” Each of these sections contains two chapters, one focused on case studies and another focused on more theoretical concerns. The second chapter of the thesis turns to French philosopher Jean Baudrillard’s theory of simulation to pick apart the relationship between the grotesque work of art and the commodity-form. The third chapter considers the grotesque as an effect of capitalism through an analysis of the artistic practice of the Chapman Brothers vis-à-vis the alt-right art event *#DaddyWillSaveUs* (2016). The fourth chapter, at the beginning of the section “Shipwrecks,” examines three works of contemporary art—*Treasures from the Wreck of the Unbelievable* (2017) by Damien Hirst, *Barca Nostra* (2019) by Christoph Büchel, and *When Drowning is the Best Option* (2019) by Tsedaye Makonnen—as a means of understanding how the spectacles of the commodity are haunted by the spectres of exploitation. Finally, the fifth chapter considers the dialectic of the white sublime and the grotesque fetish in the theories of Emanuel Kant and Karl Marx.

Keywords: grotesque, contemporary art, fetishism, commodity-form, capitalism

INTRODUCTION

Selon un courant de pensée contemporain bien établi, la catégorie du grotesque sert à l'artiste pour s'opposer à l'ordre dominant oppressif et à ses idéaux racistes, sexistes, colonialistes, bref hégémoniques, afin de les inverser ou de les faire éclater. Vue sous cet angle, l'œuvre d'art qui a recours aux stratégies grotesques fonctionne comme un miroir révélateur de la société : une représentation dérangement qui montre la vérité cachée derrière les surfaces scintillantes de « la société de consommation » (Debord, 1967/1992), mais également les refoulements de la conscience individuelle. Cette œuvre est donc considérée comme socialement positive, ouverte, progressiste, libératrice et éclairante, parce qu'elle est censée personnifier une dimension extérieure à la vie quotidienne, de percer les voiles de la « fausse conscience » et de revendiquer la possibilité d'une formation sociale alternative, voire non capitaliste.

Aujourd'hui, cette compréhension de l'efficacité politique de l'œuvre d'art grotesque se trouve confrontée à d'autres courants de pensée qui la mettent en doute. Celles-ci notent que l'art jadis subversif, transgressif ou contestataire est venu renforcer le pouvoir économique des milliardaires tout comme la différence et le marginal sont devenus une forme de conformité inverse (Bell, 1976 ; Bürger, 1984 ; Rochlitz, 1994 ; Frank, 1997 ; Menger, 2002 ; Boltanski et Chiapello, 2011). Selon cette perspective, avec l'effondrement de l'autonomie de l'art, l'œuvre d'art grotesque, voire avant-gardiste, est devenue complice d'un capitalisme en pleine mutation.

Mais si la théorie du grotesque s'attarde souvent sur le potentiel critique et transformateur de la catégorie esthétique et de ses stratégies de contradiction, elle est plutôt silencieuse lorsqu'il s'agit de sa dimension socioéconomique. Ce silence est étrange, car une véritable critique sociopolitique devrait normalement prendre en compte la question de l'économie. Toutefois, la littérature consacrée à l'œuvre d'art grotesque ne jette pas beaucoup de lumière sur le rapport qu'elle entretient avec le capitalisme. Notre question de recherche est donc posée en réponse à cette absence : quelle est la corrélation entre l'œuvre d'art grotesque et l'économie capitaliste ?

Selon notre évaluation, l'idée que le grotesque s'oppose toujours à l'ordre dominant constitue un angle mort théorique qui empêche de procéder à l'analyse du rapport important entre cette

catégorie esthétique et le capitalisme. Ce projet de recherche vise à développer cette perspective en insistant sur un lien fondamental entre le grotesque et la forme-marchandise capitaliste. Selon une perspective marxiste, celle-ci se caractérise par un embrouillement qui provient du découplage du mode de production et celui de la consommation. Celui-ci est la base d'un phénomène idéologique que Marx nomme le « fétichisme de la marchandise » et que ses successeurs traitent sous les rubriques de la fantasmagorie (Benjamin), de la réification (Lukács), du spectacle (Debord) et de la marchandise absolue (Baudrillard), entre autres. Cette connexion est d'abord suggérée par le théoricien allemand de la littérature Wolfgang Kayser (1957), pour qui le grotesque constitue une structure d'aliénation particulière qui déstabilise notre relation à la vie quotidienne en la rendant étrange et inquiétante. Pourtant, malgré l'affinité évidente entre l'aliénation grotesque et l'économie politique capitaliste, Kayser ne mentionne jamais la forme-marchandise. En effet, comme la plupart des théoriciens du grotesque, il ignore toute question économique. Au lieu du capitalisme, il fait référence à « la vie moderne ».

La présente recherche se fonde, donc, sur l'hypothèse suivante : *l'œuvre d'art grotesque est la traduction esthétique du fétichisme de la marchandise et donc la catégorie esthétique capitaliste par excellence*. En ce sens, cette œuvre exprime le point d'arrimage entre l'aspect délirant de l'économie capitaliste – cette tension perpétuelle entre l'anarchie (marché libre) et le despotisme (besoin de cohésion sociale) – et l'idéologie de transgression qui anime la plupart des pratiques artistiques contemporaines et actuelles. Comme nous l'espérons le démontrer, il est l'expression artistique des processus d'aliénation, de réification et d'échange au cœur de l'économie capitaliste, ces mécanismes idéologiques qui font des êtres vivants des objets et des objets inanimés des êtres, qui substituent la partie pour le tout et le tout pour la partie, qui dépouillent les signes de leurs référents, et qui incarnent un manque tout en l'obscurcissant.

Cadre théorique

Le cadre théorique de cette thèse est fondé sur plusieurs disciplines, dont l'histoire de l'art, l'esthétique, la philosophie politique, la sociosémiotique et l'économie marxiste. Malgré cette envergure, il n'est organisé qu'en trois groupes importants de références : celui qui porte sur le sujet du grotesque et comprend le travail des penseurs bien connus dans ce domaine, tels John Ruskin, Charles Baudelaire, Wolfgang Kayser, Mikhaïl Bakhtine et d'autres moins étudiés, dont

Jean Paul (Johann Paul Frédéric Richter) et Thomas Mann ; celui qui traite de la forme-marchandise, et son « caractère fétiche » en particulier, et qui englobe notamment les textes de philosophes clés, tels que Karl Marx et Jean Baudrillard ; et celui qui comporte les théories du sublime, y compris les théories incontournables d'Edmund Burke et d'Emmanuel Kant, ainsi que les théories plus récentes de Jean-François Lyotard. Dans le contexte de notre analyse du grotesque, le travail de Luke White sur le « sublime capitaliste » sert de repère important.

La théorie du grotesque

Le grotesque est d'abord un concept des arts visuels. Toutefois, il fait aujourd'hui l'objet de recherches dans les domaines de la littérature, du théâtre, des études sur le cinéma, ainsi que des études sur l'image et la culture visuelle. Son analyse implique donc un vaste, mais curieusement superficiel domaine de connaissances. Malgré l'immensité du sujet, les chercheurs qui s'y intéressent emploient un cadre assez limité de paradigmes théoriques, dont les plus importants sont ceux de John Ruskin (le grotesque noble et ignoble), de Wolfgang Kayser (le monde devenu étranger), de Sigmund Freud (l'inquiétante étrangeté), de Mikhaïl Bakhtine (le carnivalesque et le réalisme grotesque), de Julia Kristeva (l'abject), de Michel Foucault (l'anormal) et de Charles Baudelaire (le comique absolu). À ces modèles incontournables s'ajoute une panoplie de théories moins connues, telles que « l'humour meurtrier » de Jean Paul et la théorie du grotesque antidialectique de Hegel. On trouve également des aperçus théoriques essentiels au présent projet dans un ensemble de textes secondaires importants écrits par des critiques littéraires/culturels, dont Philip Thomson (1972), Geoffrey Galt Harpham (1982/2006), Peter Stallybrass et Allon White (1986), Mary Russo (1994), Dominique Ihel (1997), et Justin D. Edwards et Rune Graulund (2013) et des historiennes et historiens de l'art et de la photographie, dont Frances K. Barasch (1971), A. D. Coleman (1977), Ewa Kuryluk (1987), André Chastel (1988), Martha Langford (1997), Philippe Morel (1997) et Frances S. Connelly (2003, 2012). Parmi les textes ciblés, le travail de Kayser jouera un rôle central, car il fournit le point de départ d'une théorie du grotesque comme représentation d'une relation à la réalité régie par la forme-marchandise capitaliste. Ce lien est également corroboré par Marx dans sa théorie du caractère fétichiste de la marchandise.

La théorie du fétichisme de la marchandise

Même s'il sera bientôt clair que les théories et les histoires diverses du grotesque ne s'accordent pas sur tous les points, on ne prend pas trop de risques en observant que la forme-marchandise capitaliste, et plus particulièrement le phénomène paradoxal de la réification et de la fantasmagorie que Marx rattache au concept eurochrétien du « fétichisme », rentre facilement dans le cadre de leurs préoccupations. Ce que cette thèse tente de démontrer, c'est qu'il est, en fait, leur terrain d'entente. Pour tout dire, nous maintenons que le concept du grotesque n'existe pas avant la possibilité de la forme-marchandise capitaliste, qu'il est, tout simplement, la traduction esthétique de sa dialectique mutationnelle. Cette hypothèse va donc à l'encontre de la plupart des théories du grotesque, qui traitent la catégorie esthétique comme une facette éternelle de la société humaine sous toutes ses formes.

Dans cet engagement, notre analyse sera encadrée par les théories marxistes en excluant celles de la religion (de Brosses) ou de la psychologie (Freud). Par le mot « fétiche », nous n'entendons pas, donc, les pratiques religieuses non chrétiennes, telles que l'idolâtrie, l'animisme ou la sorcellerie, ni la sublimation psychosexuelle organisée autour du phallus, ni la compréhension surréaliste de la fonction politique de l'œuvre d'art. Nous le traitons exclusivement comme une catégorie d'embrouillement euro-chrétienne qui sert une fonction idéologique historiquement déterminée. La nature colonialiste et raciste du concept sera examinée en détail dans le cinquième chapitre.

Résumé simplement, selon Marx, le capitalisme se distingue des autres systèmes économiques de deux façons majeures : il prive la majorité de la population des moyens de production afin de constituer une main-d'œuvre dépendante ; et il dissimule son caractère d'exploitation afin d'obtenir le consentement des personnes exploitées. À l'intersection de ces deux traits importants se trouve un phénomène social particulier que Marx tente d'éclairer par sa théorie du caractère fétiche de la marchandise¹. Essentiellement une extension de sa théorie de l'aliénation, le fétichisme de la marchandise constitue, selon Marx (1867/2009), un mécanisme idéologique par lequel le caractère social des rapports entre des personnes dans leur travail vient d'apparaître comme son contraire : « des rapports impersonnels » (p. 84). En conséquence, les produits du travail humain – des marchandises – semblent dotés d'une vie autonome où « des rapports

¹ Marx présente celle-ci à la fin du premier chapitre du *Capital* (Marx, 1867/2009, p. 81-95).

sociaux entre des choses impersonnelles » (p. 83-84) dérobent ce qui existe entre leurs créatrices et créateurs. Ce processus est le corollaire de la richesse des sociétés capitalistes, qui apparaît comme une « gigantesque collection de marchandises » (p. 39), dont le spectacle étincelant cache en même temps qu'il projette les ombres de la pauvreté et de l'oppression de masses.

Afin de mettre en lumière cette créature chimérique appelée la marchandise, une entité à double face obsédante, Marx a recours à l'univers des représentations grotesques, d'où il tire la fameuse image d'une table en bois dotée d'une tête pleine de caprices idéologiques. Force est de reconnaître que cette théorisation de la marchandise comme forme grotesque se fait grâce aux méthodes du même univers, telles que la satire, l'inversion, l'hybridité, la tragicomédie et même le fétichisme². Si cette esthétique traduit le mieux le processus historique d'aliénation cristallisé dans la forme-marchandise, c'est-à-dire l'atténuation du rapport simple et direct entre valeur d'échange et valeur d'usage amené par le capitalisme, d'après les choix esthétiques de Marx, elle semble également ouvrir la voie à une critique du même processus selon ses propres modalités.

Même si la théorie du fétichisme de la marchandise de Marx implique la possibilité étroite d'une transmutation de l'idéologie en forme critique, une possibilité que Benjamin (1939, p. 25) reprend en postulant la fameuse dernière fantasmagorie à caractère cosmique, elle se base néanmoins sur une opposition assez claire entre la réalité et l'illusion³. Pourtant, une telle opposition simpliste ne tient plus dans le contexte actuel où les simulacres abondent et la « fausse conscience » est transmuée en « fausse conscience éclairée », c'est-à-dire le cynisme⁴. C'est par

² Au sujet du fétichisme de Marx, voir Matory (2018, p. 78-95).

³ Cela est implicite dans la théorie de l'idéologie de Marx et Engels, dans laquelle on trouve la métaphore célèbre de la chambre noire. Dans *L'idéologie allemande*, les deux philosophes observent que « si, dans toute l'idéologie, les hommes et leurs rapports nous apparaissent placés la tête en bas comme dans une *camera obscura*, ce phénomène découle de leur processus de vie historique, absolument comme le renversement des objets sur la rétine découle de son processus de vie directement physique. » Cette analogie propose une relation mimétique entre la base matérielle et la superstructure, la réalité et l'idéologie. Force est de constater que la théorie du fétichisme de la marchandise de Marx semble contrevenir à cette formulation simpliste. Selon Margaret Cohen, Walter Benjamin essaie de répondre à cette incohérence en substituant à la métaphore de la chambre noire celle de la fantasmagorie. « *The aesthetic effect of the phantasmagoria [...] more closely resembles the subjective experience of ideological transposition that Marx describes [in his theory of commodity fetishism]. While the camera obscura does not attempt to fool its audience into mistaking its two-dimensional inversions of reality for the outside world, the phantasmagoria endows its creations with a spectral reality of their own* » (Cohen, 1989, p. 94). Voir Marx et Engels (1845).

⁴ Selon Peter Sloterdijk, « *Cynicism is enlightened false consciousness. It is that modernized, unhappy consciousness, on which enlightenment has labored both successfully and in vain. It has learned its lessons in*

la voie de la théorie de la simulation développée par Jean Baudrillard que nous espérons amorcer une généalogie du grotesque qui englobe l'art actuel et son contexte moderne plutôt cynique.

La théorie du sublime

La théorie du sublime est beaucoup plus robuste que celle du grotesque, si bien que le rapport entre les deux catégories est presque entièrement ignoré. Dans la critique d'art contemporain et actuel, l'outil conceptuel préféré pour analyser les formes esthétiques de l'inachèvement, de l'informe, de la contradiction, de l'horreur et de la crise, c'est le sublime. Il en résulte que les œuvres d'art grotesques sont souvent rangées sous la rubrique du sublime, si bien qu'on remarque une tendance prononcée à inventer des sous-catégories maladroites pour traiter des singularités du grotesque, telles que le « sublime gothique » (White 2009a), le « sublime marxiste » (Eagleton, 1990) et le « sublime ridicule » (Žižek, 2000).

Vu que l'ensemble des théories actuelles du sublime se fonde sur la théorie esthétique d'Emmanuel Kant, celle-ci joue un rôle central dans notre cadre théorique. En partant des écrits de Kant, mais surtout les *Observations sur le sentiment du beau et du sublime* (1764) et la *Critique de la faculté de juger* (1790), nous examinerons la façon selon laquelle le grotesque est exclu de la majorité des théories esthétiques du suprasensible. Dans cet effort, nous aurons recours principalement aux écrits de Jean-François Lyotard, Terry Eagleton, Jacques Derrida, Winfried Menninghaus et Luke White. À ce titre, la théorie du « sublime capitaliste » avancée par White (2009a, 2009b, s.d., 2013) mérite d'être mentionnée tout particulièrement. Parmi les théories ciblées dans cette thèse, celle de White se rapproche le plus de notre perspective. Pourtant, White suit Kant en négligeant la catégorie du grotesque, un choix qui l'amène à ranger la forme-marchandise capitaliste uniquement sous la rubrique du sublime.

C'est dans le contexte de notre examen de la théorie du sublime par rapport à celles du grotesque et du fétichisme de la marchandise que nous abordons les questions du colonialisme, du racisme et de la suprématie blanche. Le point de départ de cette considération se trouve dans l'article

enlightenment, but it has not, and probably was not able, to put them into practice. Well-off and miserable at the same time, this consciousness no longer feels affected by any critique of ideology; its falseness is already reflexively buffered. » (Sloterdijk, 1987, p. 5).

notable de Meg Armstrong (1996), « “The effects of blackness”: Gender, race and the sublime in aesthetic theories of Kant and Burke », qui analyse le racism anti-noir des théories d’Edmund Burke et d’Emmanuel Kant. À cet essai important, s’ajoutent des textes clés de la théorie critique concernant la race, y compris ceux de Franz Fanon, de J. Lorand Matory, d’Ashton Crawely, de Nikhil Pal Singh, d’Aileen Moreton-Robinson, de Margaret Robinson et de Joanne Limburg.

En somme, le cadre théorique présenté ici semble être celui qui convient le mieux à la question de recherche. Il nous permet de présenter le grotesque comme conditionné par l’histoire, sans perdre de vue les questions esthétiques essentielles. Il nous permet également de retracer les contours de l’économie politique dans le domaine de l’esthétique, tout en mettant de l’avant les enjeux esthétiques dans le domaine de l’économie politique. Cette dualité correspond bien à la nature de l’objet de recherche, autant qu’à la méthodologie du projet.

Méthodologie et objectifs

Tout projet de recherche consacré au sujet du grotesque rencontre immédiatement plusieurs problèmes méthodologiques, au premier rang desquels se trouve la question de la définition du terme. Justement, l’ensemble des théories modernes et contemporaines du grotesque semble empêtré dans un paradoxe majeur : celles-ci construisent un objet de recherche qu’elles n’arrivent pas à saisir, du moins pas selon les méthodes scientifiques reconnues. Rien de surprenant à ce que le différend central du champ d’études porte sur la question de la réalité. Thomas Mann (1975), par exemple, comprend le grotesque comme « ce qui est plus vrai et absolument réel », tandis que Wolfgang Kayser (1957/1981) le traite de monde devenu étranger et effrayant. Adoptant une troisième position, Mikhaïl Bakhtine (1970) le défend comme une manifestation hybride englobant réalité et fiction pour mieux offrir « la possibilité d’un monde totalement autre » (p. 57).

Depuis le poststructuralisme, les difficultés associées à la définition du grotesque ont mené à théoriser sa nature insaisissable absolue. Geoffrey Galt Harpham (1982/2006) anticipe cette tournure, quand il écrit en 1982 que le grotesque n’a aucune propriété constante : « *The word designates a condition of being just out of focus, just beyond the reach of language. It accommodates the things left over when the categories of language are exhausted* » (p. 3). Plus

récemment, Justin D. Edwards et Rune Graulund (2013, p. 15) cernent le grotesque comme un phénomène esthétique intrinsèquement instable qu'il est impossible d'enfermer dans un sens, une forme, une période historique ou une fonction politique précise.

Vu sous cet angle, délimiter le grotesque semble relever d'un projet illusoire. Dans la même logique, la tâche de cerner des œuvres d'art qui entrent dans cette catégorie paraît également impossible. Pour surmonter cet obstacle, les spécialistes de cette question ont souvent recours à une sorte de matrice construite autour des traits caractéristiques du grotesque – dont l'hybridité, l'humour noir, l'insistance sur la matérialité, la démesure et la transgression des limites, l'alternance entre des moments d'attraction et de répulsion, la prolifération organique et inorganique, l'interpénétration des contraires, pour n'en citer que quelques-uns –, qui servent à mettre en orbite certaines œuvres plutôt que certaines autres. Toutefois, la possibilité que toute œuvre d'art, ou presque, puisse être qualifiée de grotesque, menace toujours la cohérence de cette méthode.

Au lieu de sombrer dans ce vortex, nous proposons une méthodologie qui s'éloigne de la question de l'essence du grotesque pour mettre l'accent sur celle de son histoire et ses opérations. Pour emprunter les mots de Philippe Pignarre et Isabelle Stengers (2007), il s'agit de trouver une « manière de reconnaître la bête à ses œuvres » (p. 35). Dans ce contexte, notre objectif est moins de résoudre les problèmes de définition, qui minent toujours l'étude classique de cette catégorie esthétique, que de se pencher sur des questions historiques particulières. Par exemple, pourquoi a-t-on besoin d'une catégorie esthétique qu'on ne peut pas définir, qui sert à défaire les hiérarchies classiques et qui semble transformer les limites absolues en barrières surmontables ? Comment cette catégorie s'est-elle développée historiquement et qui en tire avantage ? Qu'offre-t-elle, ou bien que refuse-t-elle, aux œuvres d'art qui se trouvent dans son territoire ? Ainsi, la définition du grotesque est perçue comme le produit d'un processus historique et les difficultés qui lui sont associées deviennent moins inextricables.

Notre projet de recherche nous a permis de faire le constat suivant : la dimension fondamentalement capitaliste de l'œuvre d'art grotesque est obscurcie par un a priori théorique selon lequel cette œuvre indique là où l'ordre dominant trouve sa limite et s'ouvre à son dehors. Cette ouverture se présente le plus souvent comme une intervention révolutionnaire (Bakhtine),

ou bien comme une émanation étrange qui menace la cohérence de la vie quotidienne (Kayser). Dans les deux cas, il s'agit d'un phénomène qui sort du commun pour s'ériger comme quelque chose d'autonome, c'est-à-dire le contraire d'une manifestation socialement et économiquement déterminée. Une symétrie notable existe entre ce paradoxe – celui d'une catégorie historique qui apparaît paradoxalement indépendante de la vie quotidienne – et la duplicité de la forme-marchandise capitaliste qui, selon la théorie de Marx, semble mener une vie sociale autonome, tout en étant la cristallisation de la force de travail. Notre analyse exploitera cette symétrie pour aborder la problématique du grotesque sous la rubrique du fétichisme de la marchandise. De cette manière, nous espérons arriver à une définition du grotesque par une porte dérobée.

À la différence du grotesque, le fétichisme de la marchandise est un concept plus ou moins simple à définir, même si l'on tient compte des débats, des interprétations diverses et des inévitables malentendus. La forme paradigmatique de la pensée obsessionnelle d'une société bourgeoise (Wolfenstein, 1993), ses chimères alimentent la plupart des représentations artistiques de la réalité énigmatique depuis l'industrialisation de l'économie. On pourrait donc discerner son profil dans un vaste segment de la production artistique contemporaine et actuelle. Pour donner sens à notre tâche, nous nous concentrerons sur un corpus d'œuvres d'art qui traitent explicitement des enjeux du fétichisme de la marchandise, soit la transposition idéologique, la réification des êtres et la vivification des choses, la dialectique de l'illusion réelle et la réalité fantôme, la distribution du pouvoir social et la division du travail. À cet égard, nous cherchons à rediriger l'attention sur la question du travail et sa « forme phénoménale », puisque la théorie du fétichisme de la marchandise formulée par Marx consiste en une dialectique de deux formes. En d'autres termes, il ne s'agit pas tout simplement du cas d'une table dansante, mais également du « cyclope », le symbole du « travail aveugle », dont le zombie est la personnification au XXI^e siècle. La thèse proposée ne traite donc pas de l'économie de l'art, mais plutôt de la zone grise qui sépare tout autant qu'elle unit les questions de l'économie et celles de l'art.

Au fond, cette méthodologie est autistique. Très peu est écrit sur les méthodes scientifiques autistiques, surtout dans le domaine de l'histoire de l'art. En général, les autistes se distinguent par un système nerveux guidé par l'intérêt plutôt que l'importance, c'est-à-dire une allocation d'attention atypique appelé « monotropisme » (Murray, Lesser et Lawson, 2005). Il en résulte que les méthodologies autistiques suivent une voie semblable en commençant avec des questions

ou des détails particuliers avant de passer aux questions générales. Outre, selon les allistes (les personnes qui ne sont pas autistes), les intérêts autistiques sont « spécifiques » ou « particuliers ». Dans un contexte neurotypique, donc, la démarche autistique apparaît plutôt intense et parfois étrange. En vérité, elle est souvent non linéaire, hyperconnectée, cyclique et axée sur la reconnaissance des formes et la répétition de motifs. Même si sa concentration est singulière, elle suit des pistes multiples au lieu d'un fil conducteur isolé. Selon l'universitaire autiste Devon Price (2021, p. 23-25), cette démarche provient d'un style de traitement des informations qui procède du bas vers le haut – des racines vers l'arbre et puis la forêt – un élan qui convient particulièrement au sujet du grotesque et de ses origines souterraines, sans même parler du matérialisme dialectique. En effet, dans la société neurotypique dominante, les personnes et la culture neurodivergentes se retrouvent souvent sous la rubrique du grotesque. Joanna Limburg (2021) renvoie l'expérience autistique sous le regard neurotypique à celle de l'inquiétante étrangeté : « *I unsettle people. I'm uncanny. Being around me doesn't always feel like being around a fellow human being, and that discomfort rarely brings out the best in people* » (p. 4).

Bien que notre méthodologie soit autistique, la structure de cette thèse, incluant la manière selon laquelle nous organisons la problématique, l'hypothèse, les recherches et nos raisonnements, suit les consignes neurotypiques. C'est normal. Il nous convient, pourtant, de souligner l'atmosphère autistique qui demeure. Pour encore emprunter les mots de Limburg, « *You cannot call the norm into being without also summoning its shadow, the abnormal* » (p. 105). Dans le contexte de ce projet, « l'anormal » se ferait ressentir en ce qui concerne la langue et la structure de déroulement. D'abord, la thèse est écrite en français et ce malgré le fait que son auteure soit anglophone. Étant donné le grand nombre de philosophes français éclairant notre cadre théorique, cette décision n'est pas si étrange. Pourtant, depuis 2000, écrire en français figure parmi nos vifs intérêts. Il en résulte que notre vocabulaire et nos tournures sont parfois *intéressants*. Dans cette même perspective, bien que ce soit normal de s'exprimer à la troisième personne lorsqu'on écrit une dissertation scientifique, certains autistes préfèrent le pronom personnel « nous », afin de briser leur isolement et invoquer la communauté neurodivergente plus large, une pratique qui nous convient parfaitement⁵. Quant au déroulement de la thèse, il y a des cas de « persévérance »,

⁵ À ce sujet, l'artiste multidisciplinaire The Lady Ms. Vagina Jenkins écrit, « *I like to use "we" as a self-identifying pronoun because it reminds me of my Ancestors: The People who survived so that I could thrive. "We/Us/Ours" also*

où nous nous attardons trop sur un sujet ou sur les détails d'une œuvre ; de « divagation », où nous prenons diverses tangentes ; ou d' « intensité », où notre sens d'injustice autiste est piqué. Bien qu'il s'agisse de moments de différence plutôt que de déficience, nous avons essayé quand même de les minimiser. Dans la communauté neurodivergente, cette pratique s'appelle le « camouflage » ou bien le « masquage » (Bargiela, 2019 ; Nerenberg, 2020 ; Price, 2021) et elle consiste en des efforts souvent considérables pour effectuer un changement de comportement afin de supprimer les traits et les tendances autistiques, c'est-à-dire de passer pour neurotypique. Il s'agit, évidemment, d'une pratique grotesque et notre prochain projet de recherche vise à l'examiner en profondeur afin de mieux comprendre les pratiques esthétiques autistiques en général, mais dans le contexte du capitalisme en particulier.

Corpus et structure du document

Il va de soi qu'une thèse en histoire de l'art se dote d'un corpus d'œuvres d'art, de pratiques artistiques ou d'évènements d'art. À ce titre, cette thèse examine un échantillon d'œuvres d'art grotesques contemporaines et actuelles qui se divise en trois groupes antagonistes. Chacun de ces regroupements fait ressortir un ou plusieurs liens évidents entre la catégorie esthétique du grotesque et la forme-marchandise capitaliste. En effet, c'est en abordant les enjeux dialectiques de nos études de cas que notre hypothèse s'est peu à peu construite. En faisant dialoguer ces pratiques artistiques à la fois opposées et imbriquées, nous cherchons à dresser un portrait du grotesque en tant que traduction esthétique du fétichisme de la marchandise. À ce corpus d'œuvres plutôt ordinaires s'ajoute un objet d'étude différent : la figure de la table de bois enchantée que Marx présente comme incarnation de la théorie du fétichisme de la marchandise dans le premier livre du *Capital*. L'originalité de notre démarche sera d'aborder l'analyse de cette table comme si elle était une œuvre d'art grotesque elle-même et de la situer dans la pratique artistique plus large de son créateur.

La thèse s'organise en cinq chapitres. Dans le premier chapitre, qui sert à établir la problématique et notre cadre d'analyse, nous examinerons la question de l'œuvre d'art grotesque en tant que modalité critique. Cet examen débutera avec une incohérence importante dans le discours sur le

reminds Us that despite the isolation of living as a Disabled/Chronically ill/Neurodivergent person We Are Not Alone. We are supported by networks and communities of folk that share our experiences » (Jenkins, 2023).

rôle critique du grotesque, selon laquelle l'œuvre d'art grotesque conteste l'ordre dominant au nom des groupes opprimés. À ce titre, nous comparerons la pratique artistique provocante des artistes britanniques Jake et Dinos Chapman à celles des artistes participant au projet *#DaddyWillSaveUs* (2016), un événement artistique de l'extrême droite américaine. Ce faisant, nous explorerons la dialectique de la révélation et de la dégénérescence qui anime les débats sur la catégorie du grotesque tout au long de son histoire. Les chapitres suivants se divisent en deux volets thématiques importants : « Bêtes étranges » et « Naufrages ». Chaque volet comprend un chapitre portant sur une étude de cas et un chapitre plus théorique. À travers la thèse, les études de cas consistent en un regroupement d'œuvres d'art antagonistes, où le conflit sert ironiquement à dissimuler un accord inattendu. Au moyen d'une analyse de ces antagonismes, nous démontrerons que le grotesque surgit d'une dynamique conflictuelle à la fois réelle et illusoire.

Dans le deuxième chapitre, qui se trouve au début du volet « Bêtes étranges », nous examinerons le développement historique du grotesque en tant que style, concept et catégorie esthétique. Ainsi, nous tenterons de souligner certains faits historiques qui rattachent ce cheminement complexe à celui du capitalisme. Pour cimenter cette corrélation, nous emploierons la théorie des ordres de simulacre du philosophe français Jean Baudrillard. En utilisant cette théorie comme cadre, nous déchiffrerons les points de maillage clés qui relient l'émergence du capitalisme à celle de la catégorie esthétique du grotesque. Le troisième chapitre décortique davantage cette corrélation afin d'arriver à son noyau paradoxal : la forme-marchandise. À ce titre, notre analyse s'organisera autour de deux projets artistiques qui exploitent le corps matériel et symbolique du cochon : *Tattooed Pigs* d'Andy Feehan et *Art Farm* de Wim Delvoye. La dialectique de ces projets artistiques, dont la politique semble d'abord s'opposer, animera notre exploration des deux théories incontournables du grotesque – le monde devenu étrange (Wolfgang Kayser) et la possibilité d'un monde totalement autre (Mikhaïl Bakhtine) – par rapport à la théorie marxiste de l'idéologie et du fétichisme de la marchandise. Dans ce contexte, nous examinerons davantage la tension dialectique au centre de notre projet, soit celle de l'illusion réelle et la réalité fantôme.

Les chapitres qui se trouvent dans le volet « Naufrages » examinent davantage la dialectique du spectacle et du spectre grotesque afin de comprendre comment elle relève de l'exploitation. À ce titre, nous interrogerons trois œuvres présentées dans le cadre de la Biennale de Venise. Celles-ci explorent la métaphore et la réalité du naufrage selon des perspectives très divergentes : celle de

l'observateur lointain, celle de l'aventurier et celle du noyé. Cette analyse nous conduira naturellement vers le sujet de notre dernier chapitre : le rapport entre le grotesque et le suprasensible. En portant notre regard sur la pensée de Kant (sublime) et de Marx (fétiche), nous décortiquerons la dialectique du sublime et du grotesque afin de montrer les formes de discrimination oppressive qui sous-tendent la théorie populaire de la transgression artistique contemporaine et actuelle.

CHAPITRE 1

L'ŒUVRE D'ART GROTESQUE COMME MODALITÉ CRITIQUE

The meaning of the grotesque is constituted by the norm which it contradicts: the order it destroys, the values it upsets, the authority and morality it derides, the religion it ridicules, the harmony it breaks up, the heaven it brings down to earth, the position of classes, races, and sexes it reverses, the beauty and goodness it questions. The word "grotesque" makes sense only if one knows what the "norm" represents – in art and in life (Kuryluk, 1987).

Le premier chapitre de cette thèse porte sur l'œuvre d'art grotesque comme modalité critique. Dans un premier temps, nous examinerons un paradoxe important de la théorie du grotesque, selon lequel il devient une catégorie esthétique marginale qui se retrouve néanmoins partout dans l'art occidental. De cette manière, nous verrons comment cette contradiction nourrit la politisation de la catégorie. Par la suite, nous porterons notre attention sur deux pratiques artistiques grotesques qui semblent à première vue s'opposer : celle des frères Chapman et celle de l'événement artistique d'alt-droite #DaddyWillSaveUs (2016). Cette analyse nous montrera l'ambivalence intrinsèque à l'œuvre d'art grotesque et sa tendance à vaciller entre deux extrêmes idéologiques, celle de la critique artiste (libérale) et celle de la crise sociale (conservatrice). Finalement, nous considérerons la question de la « récupération » de l'œuvre d'art grotesque par l'ordre dominant capitaliste.

1.1 Un concept répandu, mais extrêmement embrouillé

Dans le domaine de l'art euroaméricain contemporain et actuel, le grotesque est à la fois omniprésent et marginal. Bien qu'une grande partie des pratiques artistiques puisse figurer sous sa rubrique, il est moins important que d'autres concepts de la théorie esthétique qui mettent en évidence la transgression et la démesure. En dépit de sa grande utilité dans l'étude d'un art visuel qui conteste radicalement les normes esthétiques et socioculturelles, le grotesque est le plus souvent relégué au statut de simple adjectif. Pourtant, une généalogie du terme révèle qu'il ramène à une seule catégorie toutes les questions du champ théorique de la transgression

artistique actuelle, y compris l'aliénation, la contradiction, la corporalité, le rire, l'excès, la mort, l'indéfinissable, la sexualité, le traumatisme, le tabou, l'anti-art et la résistance politique (Harpham, 2006 ; Summers, 2003 ; Puelles, 2012 ; Connelly, 2012). En outre, il est fondamentalement un concept des arts visuels⁶.

Il ne fait aucun doute que le domaine des arts visuels actuel déborde de pratiques artistiques facilement reconnaissables comme étant grotesques. On les trouve partout où l'on invoque la transgression des limites, l'inversion de l'ordre établi et l'effet-choc. En effet, selon certaines de ses définitions, l'art contemporain est presque synonyme de grotesque⁷. Il nous offre donc un paradigme idéal pour examiner la question de l'art qui vise à contester radicalement l'ordre dominant. Vu cette apparente omniprésence, il serait raisonnable de supposer que le grotesque figure parmi les concepts esthétiques incontournables de notre époque⁸. Curieusement, ce n'est pas du tout le cas, même si des partisans du concept s'amuse parfois à prétendre le contraire (Connelly, 2012, p. 22). Dans le domaine des arts visuels, le discours consacré au grotesque est mince et plutôt fragmentaire, surtout par rapport aux concepts voisins, comme le sublime, le satirique, l'absurde ou le fantastique. Il ne figure pas parmi les concepts véritablement en vogue des trente dernières années ; en ce sens, il est moins important que l'abject, l'informe, le

⁶ Comme nous allons le voir plus tard dans cette thèse, le terme « grotesque » est né au XV^e siècle, lorsque des antiquaires, des artistes et d'autres personnes curieuses commencent à visiter les grottes de l'Esquilin, qui recèlent les ruines de la *Domus aurea* de l'empereur romain, Néron. À cette époque, cette structure autrefois somptueuse ressemble à un labyrinthe souterrain de salles indistinctes où débris et déchets tranchent avec les fragments de l'art antique. C'est ici qu'on découvre un style de fresque qu'André Chastel baptisera en français « la grottesque », dont l'étymologie renvoie à ce lieu d'origine souterrain. Dans les vestiges des images dessinées sur les murs de la *Domus aurea* – ce complexe architectural lui-même quasiment grotesque, parce qu'il a brûlé après le suicide de Néron, puis fut amalgamé aux bains de Titus –, les explorateurs de la Renaissance voient de délicates structures ornementales où hommes, animaux et plantes fusionnent avec fantaisie et monstruosité.

⁷ Dans ce contexte, il est utile de comparer la fluidité imputée au grotesque à celle qui est souvent attribuée à l'art contemporain. Par exemple, Justin D. Edwards et Rune Graulund (2013) insistent que le grotesque renvoie à la multiplicité et la mutation continue : « *This is why grotesque in the singular, "the" grotesque, always needs to be problematized, for grotesquerie is a by-product of 'heterogeneity' [...]. If anything can encapsulate the grotesque, it is multiplicity, for it cannot be captured in 'one' definition* » (p. 135). Les résonances qui existent entre cette « définition » et celle de l'art contemporain fournie par l'historien de l'art Terry Smith (2011) saut aux yeux : « *[C]ontemporary art is no longer one kind of art, nor does it have a limited set of shared qualities somewhat distinct from those of the art of past periods in the history of art yet fundamentally continuous with them. It does not presume inevitable historical development; it has no expectation the present confusion will eventually cohere into a style representative of this historical moment. Such art is multiple, internally differentiating, category-shifting, shape-changing, unpredictable (that is, diverse) – like contemporaneity itself* » (p. 9).

⁸ En effet, d'après de nombreux spécialistes, le grotesque prédomine dans la vie quotidienne actuelle. Voir Iehl (1997, p. 122), Harpham (2006, p. xxvi-xxvii), et Kunnas, (1993/2003, p. 9-10).

carnavalesque, la subversion, la résistance et le comique, pour n'en citer que quelques-uns. Hormis le petit ouvrage, *The Grotesque in Western Art and Culture : The Image at Play*, écrit par Frances S. Connelly, il n'existe pas d'histoire générale du grotesque dans les arts visuels. D'ailleurs, il a fait l'objet d'une seule exposition contemporaine d'envergure, *The Grotesque Factor*, organisée par le Museo Picasso Málaga en 2012. En 1987, l'exposition modeste *Repulsion : Aesthetics of the Grotesque*, organisée par l'Alternative Museum à New York, semble avoir préfiguré l'exposition d'envergure *Abject Art : Repulsion and Desire in American Art*, organisée par le Whitney Museum en 1993, un glissement qui témoigne de l'évolution rapide de l'abject en catégorie esthétique importante. La seule autre exposition à noter est *Disparities and Deformations : Our Grotesque*, organisée en 2004 par le commissaire Robert Storr, dans le cadre de la cinquième biennale internationale du SITE Santa Fe. À part ces exceptions, il n'existe qu'une poignée d'expositions contemporaines discrètes, dont la brièveté des textes de commissariat donne l'impression qu'ils traitent d'une notion aussi insolite que marginale⁹.

Un survol rapide du discours de l'art actuel révèle que lorsque le mot « grotesque » apparaît, il renvoie le plus souvent à une manifestation d'excès ou d'excentricité – telles l'inversion, la contradiction ou l'hybridité –, qui dépasse les frontières du « sens commun », voire de l'idéologie dominante. Cette tendance est concrétisée dans la théorie esthétique du grotesque comme une catégorie qui franchit les limites (morales, rationnelles, de goût, etc.) et brouille les distinctions hiérarchiques classiques, fixes ou oppositionnelles, afin de faire ressortir ce que la culture officielle s'efforce d'obscurcir ou de refouler. Dans cette optique, il constitue un phénomène contradictoire d'attraction et de répulsion, une espèce de confusion ou d'excès qui nous fascine autant qu'elle nous dégoûte. Par conséquent, l'œuvre d'art grotesque devient synonyme de critique radicale, qu'elle soit esthétique, institutionnelle ou sociale. L'artiste française Orlan mutilé son propre visage dans un projet où elle essaie, au moyen des techniques de la chirurgie plastique, de se doter de traits pillés dans les « chefs-d'œuvre » de l'histoire de l'art ; elle remet ainsi en question les normes oppressives et misogynes de la beauté occidentale (Veneciano et

⁹ On compte parmi eux *L'Immatériel photographique : Du fantastique, du grotesque* (Musée canadien de la photographie contemporaine, Centre culturel canadien, Paris, du 11 avril au 13 juillet 1997); *La tête au ventre* (Galerie Leonard & Bina Ellen, Montréal, du 18 janvier au 24 février 2007); *Grotesques* (A Space, Toronto, du 23 février au 21 mars 2008); *Exploded View* (Galerie d'art d'Ottawa, Ottawa, du 25 février au 9 mai 2010); *Desire and Repulsion : Grotesqueries* (The Art Corner at Trof Fallowfield, Manchester, GB, du 21 février au 18 mars 2011); et *Perfect Imperfections* (School of Art Gallery, University of Manitoba, du 29 avril au 14 juin 2013).

Garelick, 2010). Wim Delvoye, qui met sur pied des fermes porcines en Chine, où une équipe d'ouvriers élèvent et tatouent des porcelets avec ses dessins de la culture populaire avant de les vendre (morts ou vivants) aux collectionneurs d'art spéculateurs ; il entreprend une mimésis du marché d'art capitaliste qui mine malicieusement sa logique, tout en créant des « *prototypes for a better world* » (Lewis, 2007, p. 28). Maurizio Cattelan installe au Guggenheim une toilette fonctionnelle moulée en or intitulée *America* ; il critique avec virulence la complaisance sociale, tout en ridiculisant les icônes culturelles (Guggenheim, 2016).

Selon cette logique, l'œuvre d'art grotesque sert à ouvrir une fenêtre, bien que temporaire, dans les murs oppressifs de l'ordre politique dominant, par laquelle on peut voir soit les horreurs cachées du quotidien, soit les possibilités d'une formation sociale alternative. Il s'agit donc d'une opération contestataire qui, dans la mesure où toute critique exige une certaine distance, échappe aux structures de l'ordre contesté. C'est pourquoi on appelle « récupérées » les stratégies artistiques radicales dès qu'elles viennent justifier une nouvelle orthodoxie¹⁰. Dans ce contexte, on estime que l'œuvre d'art grotesque sert à l'artiste comme stratégie de résistance, d'opposition ou de critique politique qui tente de démanteler, d'inverser ou de faire éclater des structures d'oppression et d'inégalité racistes, sexistes, colonialistes, capacitistes, de classe, etc. En effet, la plupart des textes contemporains traitant du grotesque insistent sur ce pouvoir critique, et ce, afin de le présenter comme socialement positif, ouvert, progressiste, libérateur et éclairant¹¹. Par la démesure, donc, l'œuvre d'art grotesque est censée percer le voile de la « fausse conscience » en créant une espèce d'incertitude dont l'excès menace tout sens de réalité stable, que ce soit par la déformation, par la révélation ou par la métamorphose. Cette déstabilisation extrême nous permettrait de mieux voir les failles dans la cohérence du système social, ainsi que les subjectivités particulières et diverses qui s'y trouvent. Cette reconnaissance est possible, selon l'argument convenu, parce que le grotesque est une catégorie esthétique hétérogène, paradoxale, métamorphique, multiple, fluide et absolument opposée à la notion de totalité. Étant lui-même

¹⁰ Cette logique est basée sur une opposition assez nette (du XIX^e siècle, d'ailleurs) entre l'idéalisme artistique et l'utilitarisme économique, le bohémien et le bourgeois.

¹¹ Voir, par exemple, Malbert (2000) ; Kimmelman (2004) ; et Olivares (2008).

sans définition nette, il mine toute limite rencontrée, « *dissolving familiar realities into disconcerting paradoxes* » (Storr, 2014).

C'est dans ce contexte que le grotesque figure comme une arme importante dans l'arsenal de l'artiste actuel qui vise à critiquer, à subvertir ou à contester certains aspects, ou bien l'intégralité, de notre formation sociale. Selon le point de vue dominant, une œuvre d'art grotesque perturbe, ou même choque, en mélangeant des objets, des signes et des concepts antithétiques afin de brouiller les catégories et les hiérarchies culturelles et morales prédominantes. Elle critique le statu quo, soutient les marginaux et lève le voile idéologique qui entoure la vie quotidienne afin de révéler la réalité cruelle ou absurde. L'historienne de l'art Frances S. Conelley (2012) résume bien la situation lorsqu'elle observe, « *In any era [...] the grotesque embodies the danger of art, the threat of images to mortally wound what is known, what is established, what is accepted* » (p. 18). Allant un peu plus loin, Lissette Olivares (2008), commissaire de l'exposition *Grotesques* (A Space Gallery), décrit le grotesque comme « *a realm of mutative, transitional, and transgressive potentiality* », qui résiste aux normes en brandissant la menace de l'excès.

Vue sous cet angle, l'œuvre d'art grotesque se présente comme image révélatrice de la société. En raison de sa proximité par rapport à la dérision, cette œuvre s'associe souvent aux « bas registres » de la matière, dont la corporalité (mais surtout les orifices et leurs sécrétions), la terre, la sexualité, le rire, la place du marché, le carnaval, la culture populaire (mais aussi de masse) et l'alternance éternelle de la vie et de la mort. Cette allégeance supposée au monde matériel lui confère une dimension politique, par laquelle elle obtient souvent le statut d'une stratégie de résistance. Par exemple, d'après le politologue marxiste David McNally (2011, p. 254), les cultures oppositionnelles subvertissent la gravité anti-corporelle des modes de vie approuvés en déployant un réalisme grotesque dont l'objectif est de tourner en dérision les autorités en inversant leurs valeurs ainsi que l'ordre symbolique dominant.

1.2 La critique artiste ou la crise sociale

Lorsqu'on examine la réception des œuvres d'art grotesques concrètes, pourtant, la question de leur fonction politique dissidente s'avère plutôt ambiguë. Certes, le grotesque implique toujours une forme de transgression, de subversion ou de contestation quelconque, qu'elle soit de nature

sociale, culturelle, institutionnelle, politique, morale, esthétique ou autre. Mais l'orientation politique de cette transgression demeure plutôt incertaine et, par conséquent, le discours sur l'œuvre d'art grotesque se trouve souvent déchiré par la contradiction et l'incohérence. Afin de mieux comprendre la fonction dissidente de telles œuvres, ainsi que leurs contradictions politiques dans un contexte contemporain et actuel, il convient d'examiner deux études de cas qui semblent à première vue s'opposer. D'un côté, nous comptons la pratique des artistes britanniques Jake et Dinos Chapman (nés respectivement en 1966 et 1962). Étroitement associée au groupe Young British Artists (Jeunes artistes britanniques), qui se fait connaître pendant les années 1990, cette fratrie de deux est bien connue dans le milieu artistique occidental pour ses œuvres provocantes, qui exploitent une myriade de tabous sociaux (sexualité d'enfants, ingénierie génétique, perversion polymorphe, plaisir à voir la souffrance, etc.), et qui semblent vouées à la transgression pour la transgression. De l'autre côté, nous examinerons une exposition notoire organisée à New York en 2016 par l'activiste d'extrême droite Lucian Wintrich (né en 1988). Intitulée *#DaddyWillSaveUs*, et promue par son commissaire comme « *the first pro-Trump art show* » (Bokhari, 2016), cette exposition avait recours à des stratégies artistiques transgressives normalement associées à la politique de gauche, telles que l'effet-choc, l'absurde, l'étrangeté, l'excès, la corporalité et la subversion. Le projet semblait d'emblée comme une satire du trumpisme, pourtant ces propos étaient tout à fait sincères. Sa présentation n'a duré qu'une seule journée, tant son idéologie a été rejetée par le milieu libéral artistique new-yorkais.

À plusieurs égards, on peut considérer ces deux cas comme grotesques. Ils mélangent l'art et la culture de masse ; ils renversent le haut et le bas ; ils brouillent la distinction entre personne et chose ; elles incarnent une espèce de démesure qui menace le sens commun ; ils mettent en avant la dialectique de la vie et la mort ; ils se nourrissent d'un « humour noir » ; ils polluent l'espace muséal « neutre » avec les contingences de la corporalité ; et ils invoquent l'hybridité et la métamorphose¹². Prenons, par exemple, la sculpture célèbre des Chapman, *Zygotic Acceleration, Biogenetic De-Sublimated Libidinal Model (Enlarged x 1000)* (1995), qui faisait partie de l'exposition controversée *Sensations : Young British Artists from the Saatchi Collection* (1999-2000). Cette œuvre consiste en un cercle d'environ vingt mannequins pubescents fusionnés dans un seul organisme hybride. Hormis les perruques et les chausseurs de sport FILA que les

¹² Cette liste résume quelques traits caractéristiques majeurs du grotesque, tels qu'énoncés dans la littérature.

mannequins portent de façon surréelle, ces enfants littéralement terribles sont complètement nus, ce qui permet au public de voir qu'ils ne sont pas sexués selon les exigences anatomiques. Bien qu'ils soient effectivement sans genre, comme des poupées asexuelles, certains d'entre eux ont quand même un phallus où ils devraient avoir un nez et un trou anal au lieu d'une bouche. Cet amalgame contradictoire confronte une vision aseptisée de la sexualité, évoquant aussi bien des dessins animés de Walt Disney ou des histoires pour les enfants, à une vision excessive et stérile, héritée de la pornographie. Cette contradiction se poursuit dans la notion d'accélération évoquée dans l'œuvre, celle de la prolifération des forces vitales, des cellules mutantes, ou bien du désir obsessif, qui se retrouve paradoxalement figée dans la fibre de verre, un médium statique et sans vie. Conçue expressément pour provoquer l'outrage moral libéral, *Zygotic Acceleration* constitue, selon les artistes, « *a confessional object* » – une sorte d'indice de répression qui révèle l'instabilité des structures morales prédominantes tout en permettant au public de se réjouir de son propre dégoût (Jake et Dinos Chapman, 1996).

Figure 1.1. Jake et Dinos Chapman, *Zygotic Acceleration, Biogenetic De-Sublimated Libidinal Model (enlarged x 1000)*, 1995



Lorsque nous portons notre attention sur *#DaddyWillSaveUs*, on trouve les mêmes stratégies esthétiques à l'œuvre. L'évènement lui-même procédait de la « mansphère » et des activistes d'extrême droite, tels que Milo Yannopoulos, Gavin McInnes (fondateur des Proud Boys) et Martin Shkreli (fondateur de Turning Pharmaceuticals AG, qui est connu pour avoir augmenté le

prix d'un médicament contre le V.I.H. de 5 000 %) (Dearden, 2015). Les commentaires et les articles publiés par des critiques de gauche qui assistaient au vernissage, ainsi que le vidéo de l'évènement affiché sur *Breitbart* (Ma, 2016), un réseau de nouvelles d'extrême droite fondé par Andrew Breitbart, indiquent que les œuvres présentées exploitaient la satire, l'ironie, la parodie et la subversion pour critiquer l'idéologie libérale, fulminer contre l'immigration et louer Donald Trump et son slogan de campagne « *Make America Great Again.* » Wintrich, par exemple, présentait son œuvre *Twinks4Trump*, une série d'images érotiques montrant de jeunes hommes portant des casquettes MAGA ; Gavin McInnes exhibait une série d'autoportraits dans laquelle il se présentait comme un esclave blanc, une personne autochtone stéréotypée et une victime de viol ; et Martin Shkreli offrait une pilule rouge et bleue dans un présentoir, dont le prix était 20 000 \$, une référence astucieuse, bien que troublante, à l'installation *Red (Cadmium) PLA©EBO* (1991) de General Idea. Il y avait un autodafé de livres. Au cœur de cet évènement, pourtant, il y avait une performance carnavalesque s'appuyant sur le symbolisme ambivalent du cochon. Cette performance a été conçue et jouée par Yannopoulos, qui arrivait dans la salle portant seulement une casquette MAGA, des lunettes de soleil et des caleçons, et qui procédait à s'éclabousser dans une baignoire remplie de sang du porc¹³. Sur les murs autour de la baignoire était accrochée une série de photographies en noir et blanc d'Américains supposément tués par des immigrants sans papiers. Ces images ont fini par être couvertes de sang, tout comme le reste de la galerie d'ailleurs, ainsi que les gens assistant à l'évènement.

¹³ Selon certains récits, il s'agissait du sang de bouc ou de vache. Pourtant, l'intention initiale de l'artiste était d'utiliser du sang du porc, alors la charge symbolique demeure intacte (Del Valle, 2016).

Figure 1.2. Milo Yannopoulos lors de sa performance à l'évènement #DaddyWill SaveUs, 2016



1.2.1 La révélation d'une vérité profonde

Afin de mieux comprendre les similitudes et les différences entre nos études de cas, il convient d'examiner leur réception critique. Cette analyse commence avec la pratique des frères Chapman, dont la fortune critique est plus robuste. En outre, le discours sur leurs œuvres résume les enjeux « classiques » de la notion progressiste de grotesque, dont la dialectique essentielle est celle de l'art critique et de la crise sociale, de la révélation et de la dégénérescence. Lorsqu'on examine la première occurrence de cette dialectique, on trouve un courant de pensée qui défend le travail des frères Chapman en tant que forme de critique sociale ou politique importante¹⁴. Dans cette optique, *Zygotic Acceleration* fait partie d'une production plus large qui fonctionne comme une sorte de révélation affreuse des contradictions qui sous-tendent nos conditions d'existence. La nature ambivalente de ces œuvres offre donc une occasion de faire face aux vérités que nous préférons ne pas voir : l'irrationalité qui pourrait naître des idéaux humanistes, le plaisir que nous éprouvons en affichant notre indignation morale, ou encore « l'hypocrisie qui sous-tend la mondialisation, le colonialisme et la marchandisation » (Sim, 2014). Dans cette perspective, le travail des Chapman, et de toute œuvre d'art grotesque d'ailleurs, joue un rôle pédagogique en perçant le voile de l'idéologie dominante à travers lequel les atrocités historiques et actuelles (manipulation génétique, torture, génocide, etc.) apparaissent comme des actes inhumains commis par des monstres autonomes de la société. Pourtant, cet acte de révélation sert

¹⁴ Historiquement, ce courant remonte à la théorie de Giorgio Vasari, qui associe le grotesque à l'innovation et au génie artistique individuel qui pourrait renouveler des traditions, voire des institutions sociales, devenues ternes et oppressives.

paradoxalement à renforcer l'idéologie dominante, dans la mesure où il est censé nous immuniser contre la folie responsable des horreurs dépeintes¹⁵.

Ce genre de défense est le plus clairement visible lorsque l'on considère la réception de la série de « *hellscapes* » des frères Chapman. Celle-ci consiste en une suite de dioramas composés entièrement d'innombrables petits soldats de plomb et autres matières détournées.

Obsessionnellement détaillées, ces œuvres représentent des scènes apocalyptiques dans lesquelles une vaste armée de soldats et de squelettes nazis se tordent et s'entre-tuent. Cadavres démembrés et monstres hybrides partagent l'espace avec des figures de la culture populaire capitaliste surplombées notamment par Ronald McDonald. Outre que ces dioramas manifestent de façon assez évidente le grotesque – par la mise en place d'un régime d'amalgame de contraires, de rabaissement, d'humour cynique et d'amoralité pour camper le corps entr'ouvert, transgressant ses limites –, ils s'inscrivent dans l'histoire visuelle de la catégorie en se référant librement aux œuvres des artistes du genre, telles que Bosch, Breughel et Goya. En effet, les *hellscapes* s'inspirent d'une œuvre célèbre de l'artiste romantique Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828) : la série de quatre-vingt-deux estampes réalisées entre 1810 et 1820, publiées en 1863 de façon posthume sous le titre *Los desastres de la guerra*. Issues des expériences personnelles de l'artiste pendant la guerre d'indépendance espagnole, ces images dépeignent la famine, la torture, le viol, la mutilation et d'autres atrocités, ainsi que des allégories politiques. En général, elles sont comprises dans le cadre d'une critique humaniste qui vise par le choc à forcer la spectatrice ou le spectateur à prendre une position morale contre la guerre. Pourtant, comme l'a noté l'historien de l'art Philip Shaw, les représentations excessivement détaillées de la violence cruelle et meurtrière présentées dans *Los desastres* provoquent une sorte de fascination basse qui contrevient aux aspirations transcendantes de l'humanisme (Shaw, 2003, p. 479-504, 480).

¹⁵ Le commissaire Norman Rosenthal (2000) résume bien cette perspective lorsqu'il déclare, « *The function of the artist is to look, to enter the minds of those operating the machinery of death and to contemplate how this came about. In other words, the artist can add a profoundly illuminating perspective that even the most assiduous historian cannot* » (p. 19).

Figure 1.3. Francisco de Goya, *Los desastres de la guerra*, estampe n° 39, *Grande hazaña! con muertos!*, v. 1812-1815, gravure



Selon le commissaire Christopher Turner (2006), Goya joue un rôle essentiel dans l'œuvre de Jake et Dinos Chapman, quitte à en être l'élément central. Cette importance est assez évidente dans les *hellscape*s, dont l'idée centrale remonte à l'œuvre *The Disasters of War* (1993), une récréation de *Los desastres* composée entièrement de petits soldats fondus, démembrés et réorganisés en tableaux miniatures. Plutôt que de se concentrer sur le message d'antiguerrre de l'œuvre originale, les frères Chapman y décortiquent son noyau abject, cette oscillation d'attirance et de répulsion qui joue au cœur de toute représentation de la souffrance et de la torture. Cette œuvre, qui est généralement considérée parmi leurs meilleures, mène directement à *Hell* (1999-2000), leur premier diorama, qui faisait partie de l'exposition *Apocalypse : Beauty and Horror in Contemporary Art* organisée par le Royal Academy of Arts de Londres en 2000. Les artistes avaient mis deux ans à compléter cette œuvre ambitieuse, qui consistait en des milliers de petits soldats¹⁶ peints à la main et reconfigurés dans une scène apocalyptique où des nazis effectuent à tour de rôle leur propre génocide, folâtrant autour d'un volcan en éruption, qui crache encore plus de nazis. Cette scène lugubre se déployait à travers sept dioramas rectangulaires disposés en forme de swastika.

¹⁶ Le nombre de petits soldats varie selon la source. Dans le catalogue d'exposition *Apocalypse : Beauty and Horror in Contemporary Art*, Norman Rosenthal estime qu'il y en a 5 000, alors que dans un article plus récent, Jake Chapman porte ce nombre à 60 000 (Abbott, 2015).

Figure 1.4. Jake et Dinos Chapman, *Disasters of War* (détail), 1993, d'après Goya, techniques mixtes



En 2004, dans un rebondissement inattendu, *Hell* a péri avec une bonne partie de la collection Saatchi dans un incendie à l'entrepôt de Momart dans l'Est de Londres (Higgins et Dodd, 2004). Ce triste évènement rappelle un rite carnavalesque du Moyen Âge tel que l'a décrit Bakhtine (1970) : « une construction grotesque dénommée “enfer” fut brûlée avec faste et pompe à l'apogée de la fête » (p. 99). En effet, les frères acceptaient cette catastrophe inattendue comme partie intégrante de l'œuvre : « *It was fantastic. Like a work of art still in the process of being made, even as it burnt [sic]* » (Abbott, 2015). Après l'immolation de *Hell*, les frères l'ont déclarée un prototype, puis se sont efforcés de la recréer sous le titre *Fucking Hell* (2008). Ce projet donne lieu à son tour à toute une série de *hellscapes*, grands et petits, dont le plus récent date de 2015. Ils font partie intégrante de l'exposition *Jake & Dinos Chapman : In the Realm of the Senseless* (2017), organisée par Nick Hackworth et présentée à l'espace d'art Arter en Turquie, aussi bien que l'exposition solo *The Rainbow of Human Kindness* (2019), organisée par H.E.R.O. Gallery à Amsterdam.

Dans la grande majorité des cas, la réception critique des *hellscapes* attribuée à ces œuvres la qualité de relever d'un art qui est critique. Dans ce contexte, les extravagances des *hellscapes* sont comprises comme des composantes d'une subversion des codes moraux dominants destinée

à révéler l'hypocrisie des tabous libéraux-humanistes. En brisant ces tabous – en faisant une blague du génocide, par exemple – ces œuvres sont censées démasquer l'idéologie bourgeoise, l'avidité, la violence et l'oppression dégoûtante du capitalisme qui se cachent derrière les platitudes de la liberté, l'égalité et la paix. Le beau est donc compris comme complice d'une moralité à double face qui prône l'équilibre et la liberté tout en se reposant sur l'inégalité et l'exploitation. Les *hellscapes*, pourtant, représentent la réalité cachée, la réalité non officielle. Ils nous dérangent, mais c'est par ce dérangement qu'ils nous montrent nos erreurs. Dans ce contexte, un acte de profanation devient une manière de dire la vérité (Shaw, 2003, p. 503). Grâce à cette manœuvre, la critique de la moralité effectuée par les Chapman devient ironiquement la moralité de leurs œuvres. Pour Schütze (2007), par exemple, l'humour noir des *hellscapes* sert à dénoncer « la cruauté humaine et la guerre, tout en interrogeant constamment les limites de l'art et la dimension morale qui s'y rattache » (p. 28). Pour Fogle (1996), en revanche, ces œuvres provoquent un rire hystérique et se moquent du regard cynique. P. Shaw, quant à lui, voit dans la défamiliarisation comique des *hellscapes* une profondeur inattendue qui contrevient à l'ambiguïté morale cherchée par les artistes¹⁷.

De cette manière, les *hellscapes* sont aussi associés à la critique institutionnelle. L'excès des œuvres – leur désordre, leur laideur et leur violence – mine les hiérarchies artistiques et contrevient aux normes disciplinaires des arts visuels. En infectant les codes des beaux-arts avec la culture de masse, les pratiques d'amateurs, les matières banales et l'esthétique des films d'horreur, les artistes mettent en question l'institution de l'art en tant qu'arbitre neutre du beau et de l'excellence artistique. Ils brisent également la distinction entre l'art et la vie quotidienne et polluent l'espace muséal avec l'imagerie issue de la rue. Qui plus est, toute référence aux chefs-d'œuvre de l'histoire de l'art occidental (par exemple, au *Triomphe de la Mort* [1562] de Pieter Brueghel l'Ancien) laisse entendre que la culture populaire a toujours eu sa place parmi les beaux-arts. Ce genre de transgression contre l'institution de l'art, qu'elle soit réelle ou présumée, est censé révéler les inégalités inhérentes à celle-ci, tout en libérant les éléments refoulés dans son discours. L'effet de cette libération est jugé positif, thérapeutique même, car elle renouvelle

¹⁷ « *By a strange reversal, in an age where Anglo-American troops hold fire on enemy forces sheltering in holy sites, whilst routinely subjecting city-dwelling civilians to missile attack, an act of desecration becomes a way of telling the truth. This is to go beyond the mere revelation of internal contradictions; it is to despair at the very idea of human progress* » (Shaw, 2003, p. 503).

cette institution en lui permettant de mieux intégrer les aspects divers de la société. Cette intégration a pour corollaire un bénéfice social, dans la mesure où elle légitime celles et ceux qui auraient été autrefois exclu.e.s de la culture officielle. L'institution de l'art est donc démocratisée. Sous une autre optique encore, les frères Chapman font de la critique historique en portant jugement sur le XX^e siècle en soulignant ses pires aspects. On entend alors que leurs œuvres sont des allégories satiriques d'une période historique violente, dont elles dénoncent implicitement les atrocités. Il s'agit donc d'une forme d'art antiguerre, pas si loin de celle de Goya, qui veille sur les détails perturbants de la Seconde Guerre mondiale et de l'Holocauste, afin de nous tirer de nos rêveries libérales, de nous impliquer dans un cycle de violence permanent, et de nous mettre en garde contre la répétition de l'histoire. C'est bien cette lecture qui anime le cadre conceptuel de l'exposition *Apocalypse : Beauty and Horror in Contemporary Art*, au sein de laquelle la première version de *Hell* jouait un rôle important (Rosenthal, 2000, p. 18, 23).

L'exposition *#DaddyWillSaveUs*, pourtant, trouble cette narration du pouvoir critique de l'œuvre d'art grotesque. Bien que les œuvres présentées dans l'exposition incarnent clairement les délires nationalistes racistes et conservateurs de la « *white America* », selon ses partisans de l'extrême droite, l'exposition n'était rien d'autre qu'une critique brillante de l'idéologie dominante oppressive, c'est-à-dire une subversion des codes moraux bourgeois et la révélation de l'hypocrisie des tabous libéraux-humanistes. Il s'agissait, selon eux, de l'expression créatrice des marginaux politiques qui luttaient courageusement pour révéler les contradictions dangereuses de nos conditions d'existence actuelles. En effet, avant de réaliser sa performance, Yannopoulos (2016) menait un monologue flamboyant qui commençait avec la déclaration suivante : « *There's a problem with pop culture. People are not allowed to say things that are true or real.* » Il se poursuivait en expliquant que son œuvre symbolisait le fossé entre le discours des médias et la réalité, entre les priorités de l'ordre dominant et celles de tous les autres. De cette manière, l'évènement se présentait comme la révélation d'une vérité obscure et ainsi, comme une critique courageuse de l'oppression sociale. En effet, l'exposition s'appropriait les codes de l'esthétique (néo)avant-gardiste et contre-culturelle ; elle apparaissait donc initialement à plusieurs comme une satire du Parti républicain. Pour pousser l'ironie encore plus loin, plusieurs de ces « spectatrices et spectateurs naïfs », se trouvant ainsi dans l'embarras, adoptaient la perspective

des critiques culturels conservateurs face à l'art contemporain en niant le projet comme « illogique », « irrationnel », « banal » et un affront à l'histoire de l'art avant-gardiste.

D'un point de vue esthétique, *#DaddyWillSaveUs* s'inscrit clairement dans le cadre du grotesque comme modalité critique. L'air carnavalesque des célébrations, l'atmosphère du monde à l'envers, le mélange de contraires, l'excès absurde, l'effet attraction-répulsion et les contradictions idéologiques sont tous paradigmatiques. Qui plus est, la nature de son rapport avec la réalité indique clairement son statut comme œuvre d'art grotesque dont la problématique essentielle est l'écart entre la réalité et l'illusion. En effet, la stratégie artistico-politique de cet évènement n'est pas du tout en opposition avec celle des frères Chapman. Tout comme dans leur pratique artistique, le projet *#DaddyWillSaveUs* se manifeste comme une critique sociale et politique de l'idéologie confuse de l'ordre dominant oppressif. Il prétend à un rôle pédagogique, dans le sens où les organisateurs cherchent à diffuser un message relatif à la vérité cachée. Dans ce cadre, l'exposition s'organise autour de l'idée de la critique de l'idéologie. Son extravagance sert à subvertir les codes moraux libéraux dominants et souligne l'existence puissante d'une réalité non officielle. Elle vise également l'institution de l'art d'avant-garde, dont l'histoire officielle minimise ou exclut les perspectives de la droite politique. Dans ce contexte, le geste critique le plus important est tout simplement d'endosser le manteau de l'avant-garde en se déclarant « dadaïstes conservateurs » (Habighorst, 2016). Peu importe si son orientation politique est libérale, communiste ou populiste, *#DaddyWillSaveUs* traduit en image un aspect de l'aliénation capitaliste et ses effets néfastes sur le corps politique. Il s'agit donc de l'expression d'une anxiété profonde envers ce qui est réel et ce qui ne l'est pas. Cette anxiété trouve son corollaire esthétique dans le geste et l'œuvre d'art grotesque.

1.2.2 Un symptôme de dégénérescence sociale

Sans surprise, il existe un courant de pensée critique considérable qui rejette les pratiques artistiques grotesques comme l'expression la plus pure de la futilité extrême postmoderne, voire même du fascisme (Burchill, 1997). Dans ce contexte, les aspects grotesques des œuvres comme celles des frères Chapman sont pris comme symptômes d'une dégénérescence sociale plus

large¹⁸. Julian Stallabrass (1999), par exemple, relie leurs œuvres à l'échec généralisé de la culture oppositionnelle, tandis que Martin Maloney (1996, p. 64-67) les renvoie à un sensationnalisme cupide et démodé qui plaît au public peu instruit. Selon Anthony Julius (2002), il s'agit d'une fascination ignoble pour l'horreur et la souffrance qui banalise les atrocités réelles, telles que la maltraitance des enfants ou l'Holocauste – une espèce de « *schlock-horror* » qui satisfait l'imagination fascinée par des images du carnage et des monstres nazis en glorifiant l'idée de corps violés, peu importe leurs circonstances (p. 220). Dans la même optique, le philosophe français Paul Virilio (1998) relie le travail des Chapman à « un art terminal » qui « n'a plus besoin pour s'accomplir que du face à face d'un corps torturé et d'une caméra automatique » (p. 57-63). La condamnation la plus accablante se trouve dans un article de Julie Burchill (1997), qui relie le travail des frères Chapman à la pédophilie. Dès la première ligne de cette mise en accusation acerbe, qui commente sarcastiquement la bonne fortune actuelle des agresseurs d'enfants, il est évident que les œuvres ciblées jouent un rôle plutôt symptomatique, dans la mesure où elles impliquent une maladie sociale extensive¹⁹.

Les critiques d'art moins courageux que Burchill ont une tendance marquée à cacher leur outrage derrière l'ennui. Il s'agit, dans ce contexte, de désamorcer l'effet-choc recherché par les artistes en associant leurs œuvres aux pratiques démodées et issues du mauvais goût. Vue sous cet angle, une œuvre comme *Zygotic Acceleration* n'est pas scandaleuse, mais tout simplement banale. Maloney (1996, p. 67), par exemple, se plaint dans un texte célèbre, publié dans *Flash Art International*, que l'œuvre des Chapman le rend profondément embarrassé et ennuyé. Pourtant, ce sentiment désagréable ne provient pas du contenu grossier des œuvres, mais plutôt de sa croyance qu'elles représentent un art de deuxième rang qui prétend être imposant, important et durable. Stallabrass (1999, p. 147) adopte un avis similaire lorsqu'il déclare que les artistes

¹⁸ Le précédent historique de cette attitude se trouve dans les écrits de Vitruve, mais il est avant tout une position protestante. Dans un passage célèbre de son traité sur l'architecture, Vitruve déplore vivement un style ornemental de peinture, dont la description rappelle le style des fresques découvertes dans les ruines de la *Domus aurea* de Néron à la fin du XVe siècle, d'où est né le terme « grotesque ». Vitruve renvoie la licence artistique de ces fresques au mauvais jugement et aux « goûts dépravés » (*moribus improbantur*) (Vitruve, 2005, p. 100). Voir aussi Barasch (1971 p. 56-57).

¹⁹ « *These are the days in which the most obscenely oppressive images are not challenged, but actually celebrated as some sort of liberation. [...] It is an issue not of self-expression, but of the continuing power of men and the way they eroticise the powerlessness of women, and now children, in order to feed it back to them as something sexy – as a grotesque sort of compliment* » (Burchill, 1997).

participent à une tendance antiscientifique commune et démodée afin de présenter sous forme divertissante et politiquement incorrecte une opposition plate entre le bon corps et le mauvais intellect.

Ces énoncés méritent qu'on s'y attarde. D'abord, ce genre de critique jaillit souvent d'une déception profonde de la part des critiques d'art qui constatent le succès populaire que connaissent de telles œuvres. C'est l'état intellectuel du grand public, sa séduction facile à la faveur de gestes artistiques vides ou éculés, qui sont visés. Ensuite, signalons que l'excès attribué à ces œuvres ne réside pas dans la nature de leur transgression – leur contenu affreux –, mais plutôt dans son contraire, dans l'absence d'une réelle transgression, c'est-à-dire dans l'épuisement de l'art transgressif en tant que genre (Julius, 2002, p. 10). On pourrait également conclure que cet ennui sert un but stratégique, dans la mesure où il nie la possibilité de plaisir pour ainsi protéger la critique de la complicité perverse exigée par l'œuvre. Or, l'idée que de telles œuvres transgressent, non par leur contenu répugnant, mais par leur insipidité, reste toujours une question de dégoût, et témoigne ainsi d'un outrage moral tout aussi satisfait de lui-même²⁰.

Dans la réception des *hellscapes*, la question du rire joue un rôle central puisque ces œuvres constitueraient un exercice d'humour noir ou cynique, destiné à provoquer un rire inquiet, hystérique ou même convulsif – un rire qui indique la présence de ce que les frères Chapman appellent « *moral panic* » (Norris, 1997). Dans la mesure où cet humour conteste l'ordre dominant, donc, il devrait également comporter un élément satirique. Il est rare qu'une critique, qu'elle soit favorable ou non, ignore cet aspect de leur pratique, qui est souvent réduite à une tension simple entre l'attraction et la répulsion. Pourtant, un examen plus détaillé de leur œuvre révèle qu'il est imprégné d'ambivalence et n'exprime pas un point de vue fondé sur une position morale nette, un état qui ne convient pas vraiment à la satire, qui doit prendre parti contre quelque chose (Rabb, 2017a, p. 568). L'effet de cette ambivalence – l'incertitude ou les émotions conflictuelles qu'elle provoque chez la spectatrice ou le spectateur – est donc souvent lié à un état

²⁰ C'est bien la perspective des frères Chapman dans leur réponse à Maloney : « *We're so vain we actually thought his text was about us. Imagine our surprise to find that it wasn't [...] [Martin Maloney] is a man with an erotically intense interest in his own opinion, a man who airs his narcissistic delusions in public like a hell-bent missionary mistaking resentment for jouissance* » (Jake et Dinos Chapman, 1996).

d'infraction, tel que le plaisir coupable, l'immoralité ou la marge dangereuse. C'est dans ce contexte que leur pratique glisse également vers l'abject. Selon Douglas Fogle (1996), par exemple, le travail des frères Chapman réduit la critique morale à un rire hystérique et incontrôlable, qui abandonne la spectatrice ou le spectateur à une position ambivalente où il oscille entre « *the binary poles of abject disgust and perverse delectation*. » Maia Damianovic (1997), quant à elle, positionne leurs œuvres sur l'« *ambivalent edge between fascination and repulsion* », tandis que Bernard Schütze (2007) souligne la manière dont « notre fascination et notre amusement d'enfant devant » de telles ignominies se changent subitement « en plaisir coupable [...] de se délecter d'actes aussi répréhensibles » (p. 28).

Vu que l'œuvre d'art grotesque se défend souvent sous la rubrique de la satire, il convient d'examiner leurs différences, surtout parce que, d'une certaine perspective, on peut regarder les deux catégories comme complètement opposées. D'abord, la satire se fonde sur une distinction claire entre le bien et le mal, le beau et le laid. Des personnages et des phénomènes culturels qui brouillent cette distinction sont souvent l'objet de son attaque, un assaut effectué presque toujours dans l'intérêt du public. Selon Ruben Quintero (2007), « *[S]atirists do not wither in despair but, on the contrary, feel compelled to express their dissent [...] And they write not merely out of personal indignation, but with a sense of moral vocation and with a concern for the public interest* » (p. 1). Le grotesque, par contre, naît de la confusion des contraires et de la dégradation des catégories morales. Il s'épanouit dans le relativisme et l'ambiguïté et il ébranle tout code de conduite rigoureux. Comme le fait observer Philip Thomson (1972), « *Unlike the satirist, the grotesque writer does not analyse and instruct in terms of right and wrong, or true or false, nor does he attempt to distinguish between these. On the contrary, he is concerned to demonstrate their inseparability* » (p. 42).

Cette distinction se maintient lorsqu'on considère la relation entre la satire et l'histoire. Les spécialistes dans ce domaine remarquent souvent que l'image satirique a tendance à perdre son pouvoir mordant avec le passage du temps, jusqu'à devenir parfois complètement incompréhensible. Pour comprendre les caricatures politiques de Jacques-Louis David, par exemple, il faut comprendre, entre autres, l'histoire de la Révolution française, les personnages importants de l'époque, les symboles des classes sociales françaises du XVIII^e siècle, le discours scatologique de la période et la nature du conflit entre le néoclassicisme et l'art moderne (Biome,

1988, p. 69-85; Baridon et Guéron, 2011, p. 87-108). Cela est dû au fait que la satire s'enracine dans les faits divers et historiques d'une période précise, sur lesquels elle fait pleuvoir le jugement moral. Curieusement, la satire peut sortir de cette prison temporelle en touchant au grotesque – en présentant, par exemple, le roi en forme de diable pétant sur la foule de ses adversaires ou un homme riche en ogre qui mange des bébés. À partir de là, on voit comment une lecture satirique des *hellscapes* ne tient pas face à l'atmosphère grotesque qui y prédomine. Comme Catherine Millet (2010) le note dans son article « Jake and Dinos Chapman : Fucking Hell » : « Si beaucoup d'éléments du décor laissent penser qu'on se trouve en présence de reconstitutions de camps mis en place par les nazis pour exterminer les juifs, aucune figurine ne représente une victime historique. Ce ne sont que bourreaux qui massacrent d'autres bourreaux » (p. 42). Si la satire est un art discursif qui s'ancre dans un temps historique particulier, le grotesque, cependant, brise les règles du langage et de la conduite sociale afin d'exprimer ce qui ne s'exprime pas, et ce, d'une manière vraisemblablement universelle²¹.

Dans un renversement tout à fait grotesque, alors, *#DaddyWillSaveUs* a été d'abord confondu avec une satire des excès du trumpisme. Originellement prévu pour avoir lieu au The Boiler, un lieu d'exposition à Brooklyn, New York, géré par la galerie commerciale Perogi Gallery, l'exposition a été annulée deux jours avant son vernissage lorsque le copropriétaire Joe Amrhein a compris avec regret qu'il ne s'agissait pas d'une farce et que les sentiments politiques du commissaire et des artistes étaient sincères. Ensuite, Wintrich a loué à la dernière minute la galerie commerciale Wallplay, convaincant sa fondatrice Laura O'Reilly qu'il s'agissait d'un cas de censure et qu'il pourrait présenter son exposition dans l'espace au nom de la liberté d'expression (Cascone, 2016). Pendant la soirée inaugurale, Wallplay a installé des panneaux indiquant que la galerie n'appuyait pas Donald Trump et que les frais de location payés par Wintrich seraient donnés à la campagne d'Hillary Clinton (Sherman, 2016). Pourtant, O'Reilly a admis par la suite qu'elle avait initialement pensé que l'exposition était une satire, et qu'elle regrettait sincèrement de l'avoir présentée dans son lieu d'exposition. En présentant ses excuses officielles, elle expliquait :

²¹ Il faut se méfier, cependant, de l'idée que le grotesque serait une catégorie esthétique universelle.

I had no intention of facilitating a platform for hate. I did not fully understand the true nature of the art show until the opening began. I was under the impression that it was a satire, a farce performance piece. Instead of giving the curator a refund & shutting them down on the spot, I chose not to fuel their narrative that liberals are fascist and the art world was censoring them (Cascone, 2016).

Confrontés à ce simulacre de satire, celles et ceux qui ont été trompé.e.s par l'objectif de #DaddyWillSaveUs ont fui rapidement en prétextant de l'indignation ou l'ennui. Selon le point de vue, l'évènement se présentait soit comme une réalisation dérangeante du pouvoir croissant de la haine conservatrice (Sherman, 2016), soit comme « *a sad attempt to make Trump cool* » (Hsu, 2016). En effet, cet évènement insolite provoquait un renversement de rôles intéressant et, il faut le dire, assez carnavalesque, où les partisans traditionnels des pratiques artistiques choquantes avant-gardistes étaient contraints de déployer les stratégies critiques normalement retenues contre eux par leurs adversaires conservatrices et conservateurs. Selon cette perspective, #DaddyWillSaveUs était soit un outrage immoral, soit une tentative pathétique de transgression qui ne convainquait personne. Cette contradiction se résume parfaitement dans un article publié dans *The New Yorker*, où le critique culturel Hua Hsu (2016) déclare : « *It was gross. But I couldn't imagine who might feel scandalized*²². » Pourtant, selon la plupart des détracteurs, le problème ultime de cette exposition et des œuvres présentées était leur ambivalence : il s'agissait d'une manifestation artistique à la fois trop réelle (le non-art) et trop artificielle (une mauvaise parodie).

Bien que les différences entre la satire et le grotesque ne soient pas, en général, assez remarquées, plusieurs théoriciens importants font une distinction absolue entre les deux catégories. Selon Baudelaire (1885/1992), par exemple, le grotesque appartient à une forme spéciale du comique, paradoxalement pleine de sérieux, qui se détache de ce que le poète nomme le « comique significatif », qui comprend la satire et la caricature, pour s'élever à un niveau supérieur, celui du « comique absolu » (p. 193-195). Si le comique significatif est « une imitation » qui s'inscrit dans le cadre du sens commun en exprimant la supériorité de « l'homme sur l'homme », le grotesque est, par contre, « une création » qui exprime la supériorité de « l'homme sur la nature » (p. 195). Cette notion rappelle passablement l'idée de « sublime inversé » avancée par le philosophe

²² De toute évidence, il y avait une indignation profonde contre l'exposition.

allemand Jean Paul (1804/1979, p. 132) qui, d'une manière similaire, fait une distinction entre le comique et l'humour. Selon Baudelaire, le rire suscité par le grotesque est « le rire de l'homme, mais rire vrai, rire violent » (p. 195). Il s'agit d'un rire subit, qui se produit « à l'aspect d'objets qui ne sont pas un signe de faiblesse ou de malheur chez ses semblables », mais qui contrevient à la raison et l'ordre des choses (p.195). Dans un cadre baudelairien, donc, la satire constitue un art intéressé, qui sort de la vie quotidienne, et qui n'arrive jamais à un niveau de conscience plus élevé. Le grotesque, par contre, appartient à un monde différent – à un monde autonome et autoréférentiel. En distinguant le rire satirique et du rire grotesque, Baudelaire observe : « Il y a entre ces deux rires [...] la même différence qu'entre l'école littéraire intéressée et l'école de l'art pour l'art » (p. 195). De cette manière, Baudelaire sépare le grotesque d'un régime représentatif de l'art, qui repose sur l'idéal de la mimésis, pour le confier à un régime esthétique, qui se préoccupe plutôt des frontières entre l'art et la vie quotidienne²³.

Mikhaïl Bakhtine (1970) fait une distinction, lui aussi, entre la satire et le grotesque, mais d'une façon complètement opposée à celle de Baudelaire. En effet, selon le philosophe russe, le grotesque jaillit des bas registres du monde matériel et populaire pour exprimer « la plénitude contradictoire et à double face de la vie qui comprend la négation et la destruction » (p. 72). Au lieu de trouver son autonomie en flottant au-dessous de la vie quotidienne, le grotesque plonge dans la boue de cette dernière, où il alimente « la vie seconde », c'est-à-dire non officielle, du peuple (p. 84-85). Il s'agit, donc, d'un principe quasi révolutionnaire, qui ne différencie pas le haut du bas. La satire, par contre, est plutôt négative et empêtrée dans les détails. Selon Bakhtine, « l'auteur satirique qui ne connaît que le rire négatif se place à l'extérieur de l'objet de sa raillerie. Il s'oppose à celui-ci ; ce qui a pour effet de détruire l'intégrité de l'aspect comique du monde, alors le risible (négatif) devient un phénomène particulier » (p. 20-21). À ce rire partiel, conditionné par des structures sociales et travaillant pour elles – le rire de Bergson et de Freud – Bakhtine oppose le rire grotesque, un rire populaire ambivalent, qui « exprime l'opinion du monde entier en pleine évolution dans lequel est compris le rieur » (p. 20-21). Ainsi, le grotesque vient dans ces deux contextes exprimer deux formes différentes de l'autonomie critique : celle de l'art face à la vie quotidienne, et celle du peuple face aux structures de pouvoir officielles. Il

²³ Nous faisons référence ici à deux des trois régimes des arts décrits par Jacques Rancière ; ensemble, ils sont : le régime éthique, le régime représentatif et le régime esthétique (Rancière, 2004, 2015).

s'inscrit ainsi dans le cadre d'un conflit, toujours sans solution, qui porte sur l'efficacité politique de l'art. D'une part, le grotesque obtient une distance autocritique par laquelle on peut comprendre les conditions d'existence de l'institution de l'art ; de l'autre, il réunit l'art et la vie quotidienne pour créer une nouvelle formation sociale égalitaire.

1.3 La récupération capitaliste de l'œuvre d'art grotesque

De plusieurs façons, la question fondamentale de l'œuvre d'art grotesque est donc celle de la frontière entre l'art et le non-art. L'idée qu'elle critique ou même qu'elle conteste l'ordre social dominant comporte donc une incohérence idéologique importante. D'un côté, cette œuvre annonce une liberté créatrice mêlée d'une prise de conscience critique ; de l'autre, elle implique un délire enveloppant qui contrevient aux structures de pouvoir fondées sur la hiérarchie et le bon ordre des choses. Dans le premier cas, il s'agit du génie artistique individualiste libéral ; dans le deuxième, du mouvement populaire collectiviste. Cette ambivalence, qui ressort dans les œuvres examinées dans ce chapitre, devrait nous conduire à poser des questions sérieuses sur l'efficacité politique de l'œuvre d'art grotesque, et surtout sur la croyance qu'elle sert toujours aux mieux les intérêts des marginaux. Accorder à cette œuvre une fonction politique uniquement révolutionnaire c'est ignorer les maintes façons dont elle pourrait servir à renforcer, voire inoculer, les institutions sociales dominantes contre la révolution. Comme nous l'avons vu avec *#DaddyWillSaveUs*, elle facilite également l'abjection déplacée qui mène historiquement à la diabolisation des groupes vulnérables entiers (White et Stallybrass, 1986 ; Limburg, 2021).

Bien que l'efficacité politique de l'œuvre d'art grotesque demeure une idée retranchée du monde de l'art actuel, aujourd'hui elle se trouve confrontée à des courants de pensée critique qui mettent en doute cette utilité sociale ou anticapitaliste. Parmi ceux-ci, on retrouve les philosophes post-adorniens qui affirment que la « subversion » de l'art contemporain est inséparable de sa « subvention » (Rochlitz, 1994), ainsi que les théoriciens culturels qui mettent en évidence « la récupération » capitaliste des manifestations contre-culturelles (Boltanski et Chiapello, 1999; Root, 1996; Frank, 1997). Selon ce courant de pensée, la coïncidence des stratégies avant-gardistes et capitalistes qui en résulte est elle-même quelque chose de grotesque, le profil d'une nouvelle espèce d'« hyperart » qui fétichise l'iconoclasme et fait ses choux gras de la critique artiste et sociale. Dans ce contexte, des pratiques culturelles qui auraient été autrefois rejetées comme

marginales deviennent la base d'une nouvelle dynamisation du système économique capitaliste²⁴.
Selon Pierre-Michel Menger (2000), par exemple,

Dans les représentations actuelles, l'artiste voisine avec une incarnation possible du travailleur futur, avec la figure du professionnel inventif, mobile, indocile aux hiérarchies, intrinsèquement motivé, pris dans une économie de l'incertain, et plus exposé aux risques de concurrence interindividuelle et aux nouvelles insécurités des trajectoires professionnelles. Comme si [...] l'art était devenu un principe de fermentation du capitalisme (p. 9).

On qualifie d'ordinaire ce genre d'opérations de « marchandisation de la différence », mais Luc Boltanski et Eve Chiapello (1999) sont plus près de la réalité quand ils parlent de « la codification de la différence », c'est-à-dire l'évolution de la standardisation industrielle en exploitation plus flexible, plus variable, qui ramène la disharmonie dans le giron de la conformité. Dans cette optique, la démesure et la transgression deviennent des simulations servant à masquer un ordre politique plus oppressif que jamais. Cette perspective rappelle la pensée de Baudrillard (1976, 1981), selon laquelle on pourrait reconsidérer l'œuvre d'art grotesque comme un délit qui sert paradoxalement à renforcer les limites mêmes qu'elle prétend dépasser, en d'autres termes un simulacre de la transgression qui cherche à cacher le fait que la transgression n'a jamais eu lieu. Selon un tel scénario, le pluralisme et l'indétermination typiquement associés de façon positive au grotesque ne servent pas de moyen de libération, mais deviennent au contraire, en tant que cage totalisante, un dispositif hégémonique qui transforme la possibilité d'enfreindre les règles en une forme de réglementation. Étroitement liée à cette perspective, on trouve celle des écrivains de gauche actuelle qui notent que les stratégies esthétiques de la contreculture sont devenues le nouveau style de la droite populiste, comme c'est le cas avec le projet *#DaddyWillSaveUs*. À ce sujet, Angela Nagel (2017) observe de façon sardonique, « *When we've reached a point where the idea of being edgy/countercultural/transgressive can place fascists in a position of moral*

²⁴ Thomas Frank (1997) résume bien la situation : « *The counterculture seemed to have it all: the unconnectedness which would allow consumers to indulge in transitory whims; the irreverence that would allow them to defy moral Puritanism; and the contempt for established social rules that would free them from the slow-moving, buttoned-down conformity of their abstemious ancestors. In the counterculture, admen believed they had found both a perfect model for consumer subjectivity, intelligent and at war with the conformist past, and a cultural machine for turning disgust with consumerism into the very fuel by which consumerism might be accelerated* » (p. 119).

superiority to regular people, we may seriously want to rethink the value of these stale and outworn countercultural ideals » (p. 67).

En général, ces courants de pensée insistent sur le fait que, avec l'effondrement de la dialectique de l'art et de l'économie, l'œuvre d'art « transgressive » ou « contestataire » pourrait se lire comme la complice involontaire d'un capitalisme en pleine « métamorphose ». D'après un point de vue de plus en plus répandu, la cause de cette « mutation » est justement la contreculture, c'est-à-dire « la récupération par l'ordre marchand des dénonciations de ses ennemis » (Lipovetsky et Serroy, 2013, p. 124). Cela est bien le constat de Gilles Lipovetsky et Jean Serroy dans leur livre, *L'esthétisation du monde : vivre à l'âge du capitalisme artiste* (2013). Selon les auteurs, cette « métamorphose » récente du capitalisme s'est produite en réponse aux critiques des différentes factions anticapitalistes au cours du XX^e siècle, mais surtout pendant les années 1960. Ils classent ce « nouvel esprit » sous différentes rubriques, tels que « le capitalisme créatif », « le capitalisme transesthétique » et « le capitalisme artiste ». De manière implicite, ils soutiennent la notion voulant que les stratégies grotesques avant-gardistes (démésure, aliénation, effet-choc, œuvres fragmentées ou inorganiques, rejet des hiérarchies institutionnelles ou morales, etc.) aient jadis mis l'œuvre d'art avant-gardiste hors du système capitaliste et que ce dernier se soit transformé irrévocablement en se la réappropriant. En d'autres termes, l'avant-garde et ses transgressions grotesques sont en grande partie responsables du profil actuel du capitalisme, auquel elles ont contribué involontairement. Dans cette logique, le capitalisme et l'œuvre d'art grotesque s'opposaient nettement jusqu'à un moment relativement récent (depuis l'ère du capitalisme industriel, dans la périodisation de Lipovetsky et Serroy), après quoi leur dialectique s'est brisée. Cette thèse nous laisserait croire qu'avant ce dénouement, l'œuvre d'art grotesque constituait une expression esthétique externe à l'économie capitaliste, une sorte d'agent pathogène contre lequel le système s'est fait inoculer.

Afin de nuancer cette problématique et son rôle dans l'art visuel contemporain et actuel, il faudrait distinguer entre « la transgression de la loi » et « l'art transgressif », même si cette distinction est un peu artificielle²⁵. Certes, on a le sentiment que la transgression est partout dans

²⁵ La division entre une vraie transgression et un acte transgressif n'est pas nette. Par exemple, il existe toujours des lois sur la décence.

l'art actuel, que tout est permis, et que l'avant-gardisme s'est désormais émoussé et qu'il a perdu son mordant. Pourtant, l'artiste n'a toujours pas le droit d'enfreindre les lois essentielles à la société capitaliste, telle que la loi sur la propriété privée. Ai Weiwei peut, par exemple, casser une urne précieuse de la Dynastie Han dans un geste néo-avant-gardiste, mais Maximo Caminero ne peut pas casser l'œuvre d'Ai Weiwei dans une manifestation contre la mondialisation (Madigan, 2014). L'idée que tout est permis n'est donc pas tout à fait exacte, ni la notion que la transgression a perdu tout son pouvoir politique, comme en témoigne le succès de Donald Trump (Place, 2017 ; Melamid, 2017 ; Nagle, 2017)²⁶.

Force est de constater que ces deux conceptions antagonistes du rôle politique de l'œuvre d'art grotesque – celle qui le prône comme purement critique et celle qui le présente comme pleinement institutionnalisée et même cooptée par l'alt-droite – ont toujours une base commune : la notion de cette œuvre comme une forme d'opposition à l'ordre économique capitaliste. En d'autres termes, toutes deux reposent sur la croyance que l'œuvre d'art grotesque marque, ou jadis aurait pu marquer, les frontières de la sphère économique capitaliste. Le point de divergence concerne la récupération de cette œuvre : alors que le premier courant de pensée maintient que son efficacité politique de gauche reste toujours intacte, le deuxième la voit cooptée par le système capitaliste ou appropriée par le libertarianisme de la droite. Toutefois, ces deux formulations sont aveugles au problème qu'elles posent : elles écartent la possibilité que la catégorie du grotesque soit, en réalité, un mode de production esthétique propre au capitalisme.

Ces deux manières apparemment antagonistes de comprendre le rôle sociopolitique de l'œuvre d'art grotesque nous empêchent en effet de penser le grotesque comme une construction culturelle capitaliste. Il en est ainsi parce qu'elles supposent que cette catégorie esthétique vient au monde en opposition avec la rationalité des moyens et des fins bourgeoises, et donc avec le système capitaliste lui-même. La théorie de la récupération des œuvres d'art grotesques témoigne de cette compréhension partagée de la nature de la catégorie. On ne récupère pas quelque chose

²⁶ Dans un essai satirique publié sous le titre « A Trumpist Manifesto » (2017), Vanessa Place observe, « *We herald Trump as the new leader of the new avant-garde, and Trumpism as the most avant-garde of all prior avant-gardes [...] Trumpism is for the fake, the easily grasped, the sell-off and the sell-out. For the double-take and the triple-play, the aside, the seeming mistake, the selective slip of the tongue and unwanted press of the flesh, the crude and the rude and the telling like it is, or will be, because what you want is to be free.* »

qui s'inscrit dans le système. L'hypothèse que le grotesque naîtrait avec la libre entreprise et traduirait en images l'élan fondamentalement transgressif de celle-ci est donc exclu. Par conséquent, la possibilité que l'œuvre d'art grotesque soit moins un affront aux aspirations capitalistes (peu importe que cet affront soit efficace ou non) et plutôt l'expression esthétique des rapports, des échanges et des manœuvres idéologiques capitalistes demeure inexplorée. Loin de constituer une image externe à l'ordre économique libéral, soit un reflet critique, soit un aperçu de l'au-delà de l'aliénation, soit un symptôme de la dégénérescence de nos institutions sociales, nous proposons que l'œuvre d'art grotesque incarne et, d'une certaine manière, confirme l'aspect délirant du système socioéconomique capitaliste, qui repose sur l'inégalité engendrée par sa matrice de contradictions, dont les limites de la matérialité et l'infinitude du capital ; le désir de dérèglementation et le besoin de cohésion sociale ; l'individu libre et créateur et la main-d'œuvre productive, docile et autorégulée. Bref, la société capitaliste ne peut pas « récupérer » cette œuvre parce qu'elle n'est jamais sortie de son cadre socioéconomique.

Ce premier chapitre a donc servi à ouvrir la voie à une analyse plus profonde de la relation de l'œuvre d'art grotesque à la formation sociale capitaliste actuelle et son développement historique. Pourtant, c'est une chose de spéculer à partir d'une étude de cas sur la nature intrinsèquement capitaliste de la catégorie du grotesque ; c'en est une tout autre de fournir l'évidence historique de cette corrélation. C'est à cette dernière question que nous porterons notre attention dans les chapitres suivants.

PREMIER VOLET. BÊTES ÉTRANGES

CHAPITRE 2

LE GROTESQUE PERÇU COMME EFFET DU CAPITALISME

The grotesque is defined by what it does to boundaries, transgressing, merging, overflowing, destabilizing them. Put more bluntly, the grotesque is a boundary creature and does not exist except in relation to a boundary, convention, or expectation [...] [It] is in a constant struggle with boundaries of the known, the conventional, the understood (Connelly, 2003, p. 4).

Le deuxième chapitre de cette thèse traite du développement historique de la catégorie esthétique du grotesque et de sa théorie. Il sert à « préparer la scène » pour une analyse de la forme-marchandise qui, selon Marx (1867/2009), « entre en scène » comme un véritable artiste « et se transforme en une chose sensible suprasensible » (p. 81). En ce sens, notre étude de cas n'est pas une œuvre d'art, mais plutôt le discours sur le grotesque. À cette fin, notre premier objectif sera d'esquisser un portrait du grotesque comme objet théorique en faisant ressortir les fils conducteurs des théories les plus importantes. Tout comme on ne voit pas mieux les ombres en y jetant une lumière, on ne saisirait jamais un concept comme le grotesque en cherchant à l'appréhender directement. À ce titre, nous ne tentons pas de définir le concept lui-même, dont l'une des caractéristiques principales est l'absence d'une définition précise, mais plutôt la nature de ce manque et son rapport avec le capitalisme. Dans un deuxième temps, nous examinerons le développement historique de la catégorie esthétique du grotesque afin de souligner son imbrication profonde avec celui de l'économie politique capitaliste et la réalité des images qui lui appartient. Pour ce faire, nous aurons recours à la théorie des simulacres et de la simulation du philosophe français Jean Baudrillard. Nous déroulerons ainsi le fil d'un virage socio-esthétique occidental important par le biais duquel nous pourrions joindre la catégorie esthétique du grotesque à la forme-marchandise capitaliste.

2.1 Questions de définition

À première vue, le sens du mot français « grotesque » semble clair. Dans la vie quotidienne, on traite sans hésiter de grotesque tout ce qui nous paraît ridicule ou bizarre. C'est tout aussi clair en anglais, même si la définition du terme vise davantage l'horrible et le dégoûtant. Peu importe la langue, la connotation incontestablement négative du mot ne laisse aucune incertitude quant au point de vue exprimé. Cette façon de comprendre le grotesque ne sera pas la nôtre, mais on reconnaît le propos. On ne se perd pas dans la confusion.

Toutefois, en analysant le grotesque, on constate qu'il s'agit d'une catégorie esthétique extrêmement embrouillée. Dans ce contexte, ce mot autrefois simple à comprendre se transforme en véritable chimère. Au lieu d'un adjectif vaguement exotique, on découvre un monstre conceptuel, dont le sens confus ressemble aux formes des créatures hybrides souvent rangées sous sa rubrique. Au lieu de théories claires, on trouve des listes d'attributs confus et entremêlés. Pour qualifier une œuvre d'art de grotesque, il suffit de faire l'une ou l'autre des opérations suivantes : mélanger l'art et la culture de masse ; confondre des contraires, surtout lorsqu'il s'agit de catégories morales ou ontologiques (vieux/jeune, haut/bas, beau/laid, vie/mort, humain/non humain, homme/femme, personne/chose, organique/inorganique, pur/impur, sérieux/absurde, normal/pervers, etc.) ; incarner une espèce de démesure qui menace le sens commun ; être empreint d'humour noir ou railleur ; polluer l'espace muséal « neutre » avec les contingences de la corporalité ; invoquer l'hybridité et la métamorphose ; se concentrer sur les limites, les ouvertures ou les déchets du corps (orifices, sécrétions, génitalités, selles, vomissements, infections, mort, décomposition, etc.) ; déformer la réalité d'une façon extrême ou ridicule ; nous éloigner de la vie quotidienne en la rendant étrange et inquiétante ; mélanger des traits archaïques et modernes ; créer un sentiment de tension ou de conflit extrême et insurmontable ; aborder des sujets ou des thématiques à la fois séduisants et repoussants ; s'inscrire dans une tradition particulière d'imagerie ornementale fantasque ; inventer des récits fantastiques ou mythiques (rêves, contes de fées, histoires de fantômes, rêveries, etc.) ou conjurer des monstres (vampires, zombies, loups-garous, cyclopes, etc.) ; invoquer la multiplicité ou le dépassement des limites. Malgré sa longueur, cette liste n'est pas exhaustive.

L'idée du grotesque comme un concept esthétique « insaisissable » se retrouve d'une manière ou d'une autre dans tous les textes modernes et contemporains sur le sujet. En effet, il s'agit d'un des rares points d'accord dans le discours, qui traite le caractère insaisissable du concept presque comme un principe sacré. Une revue de littérature révèle cette tendance importante. Geoffrey Galt Harpham (1982/2006, p. 17), par exemple, décrit le grotesque comme « *a species of confusion* » qui se produit en présence d'une « *entity* » suscitant des interprétations à la fois multiples et antinomiques. Pour sa part, Dominique Iehl (1997) commence son texte introductif sur le grotesque en expliquant que, dans l'histoire de l'art, « le terme s'est prêté à de multiples définitions » (p. 3). Selon lui, il constitue « une notion aussi évasive que séduisante », qui se situe « à la frontière de notions très mobiles elles-mêmes » (p. 3). Philip Thomson (1972, p. 20) note que le grotesque n'a pas de sens fixe, même si l'on peut identifier certaines notions récurrentes sur le sujet, tandis que Frances K. Barasch (1971, p. 9) lui attribue des connotations multiples et des dénnotations souvent ambiguës. Abordant le problème avec plus de verve, l'historienne de l'art Kristen A. Hoving (2003) remarque prosaïquement : « *The grotesque is a slippery idea. Like slime mold, it is difficult to grasp, sliding first one way, then another, only to ooze through clutching hands and splatter to the ground* » (p. 220).

Selon Harpham (2006, p. xxiv), le champ d'études du grotesque est unique du fait que les spécialistes sont toujours en désaccord sur la nature de leur objet d'étude sans être vraiment en conflit. Ce caractère à la fois clair et nébuleux confère au grotesque le statut d'une véritable énigme. Concept sans forme et forme sans concept, son sens et sa substance restent tous deux imprécis. Par conséquent, il est difficile à circonscrire, mais curieusement facile à reconnaître²⁷. Une fois noté, ce caractère insaisissable s'avère rapidement un problème méthodologique grave qui risque de faire échouer, non seulement l'analyse du grotesque, mais la possibilité même de la réflexion rationnelle. Selon Connelly (2003), par exemple, on ne peut pas définir le grotesque selon les catégories traditionnelles de l'histoire de l'art (p. 2). De même Elisheva Rosen (1991), pour qui le grotesque est « une catégorie que la réflexion artistique est incapable d'assimiler, mais

²⁷ « *Whereas most ideas are coherent at the core and fuzzy around the edges, the grotesque is the reverse. It is relatively easy to recognize the grotesque "in" a work of art, but quite difficult to apprehend the grotesque directly* » (Harpham, 2006., p. xxii). Parlant du même phénomène, quoique d'un point de vue davantage psychologique, Alton Kim Robertson (1996) observe : « *It is substantially easier to recognize the emotional and intellectual response to the grotesque than it is to identify and name the specific elements that constitute its essence* » (p. vii).

qu'elle ne peut pas pour autant rejeter » (p. 6). Mais certains théoriciens du grotesque vont encore plus loin, y voyant la défaite de tout ordre, de tout système de classification, de signification ou de représentation. Dans cet esprit, Leonard Cassuto (1997) déclare :

The grotesque has a peculiar disruptive power – it is a conflicting mixture of signals that intrudes upon the desired order of the world. This idea of disorder is central to the working of the grotesque; tension is the common element of virtually every definition of the term. This tension results from anomalousness. That is, the grotesque is hard to apprehend because it doesn't fit neatly into a category. This makes it a threat to the entire system (p. 3).

Bien que le caractère insaisissable du grotesque semble souvent comme un fait inéluctable, un survol du discours révèle qu'il n'en fut pas toujours ainsi. En effet, ce n'est qu'au XVI^e siècle que le mot « grotesque » vient à désigner un principe esthétique (Connelly, 2012, p. 36); il faut attendre jusqu'au XVIII^e siècle pour qu'il atteigne le niveau d'une catégorie esthétique (Puelles, 2012, p. 22). Avant cette période, son sens est davantage lié au style ornemental du *grottesche*. Quand Victor Hugo et John Ruskin écrivent sur le grotesque, en 1827 et 1881 respectivement, la définition du terme ne pose aucun problème. Ce n'est que plus tard, dans la période moderne, que les difficultés commencent à apparaître, même si le renoncement à la possibilité d'arriver à un consensus sur la nature de la catégorie n'est pas encore reconnu. Par exemple, Wolfgang Kayser, qui a le mérite d'avoir écrit en 1957 la première théorie moderne du grotesque, soutient qu'il est nécessaire d'en parler comme un principe structurel exhaustif des œuvres d'art (1981, p. 180). Selon P. Thomson (1972), qui ose lui-même une définition du concept, cela implique « *a certain pattern peculiar to the grotesque, a certain fundamental structure which is perceivable in the grotesque work of art and its effect* » (p. 19).

Quoique certains théoriciens du grotesque considèrent le concept éternel (Bakhtine, 1970, p. 40 ; Harpham, 1982/2006, p. 30; Roberston, 1996, p. viii ; Cassuto, 1997, p. 7), l'idée qu'il est impossible de le définir date des cinquante dernières années. Au début des années 1980, Harpham (1982/2006, p. 4) observe que les entités grotesques ne possèdent aucune caractéristique constante, sauf leur propre « *grotesqueness* » : « *[Grotesques] are neither so regular and rhythmical that they settle easily into our categories, nor so unprecedented that we do not recognize them at all* » (p. 3). De cette manière, elles exigent une définition, tout en y échappant. Des textes subséquents sont progressivement moins à l'aise avec ce genre de compromis. Dans

les actes d'un colloque international organisé à Paris en 1993 par l'Institut finlandais sous le titre symptomatique d'« À la recherche du grotesque », on lit : « Le grotesque a en commun avec le fantastique qu'il échappe à tout travail de fixation. Il ne supporte pas de définition, sa qualité est l'indétermination » (Kunnas, 2003, p. 9). Bien sûr, ceci n'empêche pas les conférenciers de se prononcer librement sur sa nature et son histoire, mais c'est souvent sous réserve de ne pas fixer le concept. De même, Connelly reconnaît dans l'introduction de l'anthologie, *Modern Art and the Grotesque*, publiée en 2003, que toute tentative visant à définir le grotesque représente une contradiction dans les termes (p. 2-5)²⁸. Cette configuration atteint son apogée dans un livre de Justine D. Edwards et Rune Graulund. Dans *Grotesque*, publié en 2013, les auteurs déclarent :

As a term, the grotesque can [...] never be locked into any one meaning or form, historical period or specific political function. This means that any attempt to locate the grotesque is by definition bound to fail. For if there is any one thing that defines "the" grotesque it is precisely that it is hybrid, transgressive and always in motion (p. 15).

Il en résulte que la majorité de théoriciens modernes et contemporains est prise entre un désir de connaître leur sujet d'étude et une sorte de révérence pour sa nature énigmatique. Cela signifie également que la question de l'essence du grotesque – ou plutôt de son manque d'essence – a supplanté d'autres questions plus intéressantes. Pourquoi, par exemple, avons-nous besoin d'une catégorie esthétique si embrouillée qu'on ne puisse pas la définir ? Est-ce qu'il s'agit donc d'une catégorie esthétique obscure ou tout simplement obscurcie ? Quelle est la nature de la relation entre cette ambiguïté et l'économie politique ?

2.2 Le grotesque et la réalité des images sous le capitalisme

Selon notre hypothèse, les difficultés liées à la définition du grotesque se dissipent lorsqu'on examine le rapport particulier que cette catégorie entretient avec le capitalisme et plus précisément avec la forme-marchandise capitaliste. Cette proposition se base sur des observations

²⁸ Toujours dans le même ouvrage, K. Hoving observe avec plus de pessimisme, « *Much ink has been spilled in attempts to define it, but the grotesque resists discrete form, being naturally indiscrete. The grotesque exists in opposition to things that have clear identities, set places in the world, comprehensible boundaries. It undoes form, picking away at beauty, rationality, harmony, and shape like fingernails worrying a scab. By means of parasitic prefixes it sucks life form what it is not, becoming misshapen, deformed, unfocused, indistinct, disintegrated, and antithetical* » (p. 220).

à la fois historiques et spéculatives. En ce qui concerne le contexte historique de notre argument, il faut reconnaître qu'il s'agit d'un sujet complexe, dont l'ampleur dépasse les limites de cette thèse. Cela dit, il faut néanmoins démontrer que nous n'inventons pas des circonstances historiques qui conviennent à notre hypothèse et que nous travaillons à partir d'indications solides. Dans cet esprit, pour la suite de ce chapitre, notre objet de recherche sera plutôt le développement historique du discours sur le grotesque et sa nature idéologique évolutive. Dans cette tentative, la théorie de Jean Baudrillard, et plus particulièrement sa périodisation des ordres des simulacres, nous offre un cadre clé pour affiner la compréhension de cette problématique.

Lorsqu'on examine les grandes lignes du développement historique du grotesque par rapport à celles du capitalisme, il devient évident que l'avènement de cette catégorie esthétique correspond à une évolution dans la conception européenne de la réalité des images. Ce déroulement accompagne la montée de la mécanisation et la notion de reproduction (copie) ainsi que la croissance de catégories intermédiaires entre le vrai et le faux, telles que le faux-semblant, la contrefaçon, la falsification, la caricature et l'imposture. Ce développement correspond également à la transition d'un régime visuel plutôt représentatif (imitation de la nature ou des modèles artistiques) à un régime esthétique (autonomie de l'art). De nombreuses possibilités s'offrent à nous pour retracer la voie de ce développement. La théorie du postmoderne de Fredric Jameson (1991) (perte de l'histoire, suppression de la distinction entre l'art et la culture de masse, nouvelle superficialité, sublime/schizophrénie, nouvelles technologies²⁹), les trois régimes d'identification de l'art de Jacques Rancière (2000) (éthique, représentatif, esthétique) et même la théorie de la « *bullshit* » de Harry G. Frankfurt (2006) ont tous participé à notre réflexion. Pourtant, comme indiqué ci-dessus, c'est le lien entre la généalogie de la valeur capitaliste et la théorie de l'évolution des simulacres fournie par Baudrillard, d'abord dans son livre *L'échange symbolique et la mort* (1976) et plus tard dans *Simulacres et simulation* (1981), qui nous apparaît correspondre le mieux au profil du grotesque.

En effet, les théories de Baudrillard ont elles-mêmes une saveur grotesque, surtout après sa rupture avec le marxisme. On a souvent constaté que ses textes tardifs se rapprochent des

²⁹ En effet, le livre de Jameson s'inspire de la théorie de Baudrillard.

simulacres philosophiques³⁰. Vu que le postmoderne est compris de plus en plus comme le complice du capitalisme mondial, cette œuvre vertigineusement nihiliste nous apparaît démodée à de nombreux égards. Néanmoins, elle recèle des idées précieuses. La généalogie des simulacres aboutissant au concept de l'hyperréel en est un exemple, surtout parce qu'elle semble être en phase avec le développement historique du concept du grotesque.

En grande partie, la théorie de Baudrillard repose sur la théorie sémiotique de Ferdinand de Saussure et sur la théorie marxiste de la valeur. Il importe donc d'examiner la correspondance qu'il fait entre les deux, mais plus précisément entre la structure du signe linguistique et la structure de la forme-marchandise. En effet, outre la référence évidente de son titre, les premières pages de *L'échange symbolique et la mort* relie la théorie saussurienne du signe à l'économie capitaliste³¹ : « Saussure donnait deux dimensions à l'échange des termes de la langue, en assimilant ceux-ci à la monnaie » (Baudrillard, 1976, p. 17). Il convient de noter que Baudrillard ne parle pas de la monnaie de manière générale, mais en tant que « cristal qui produit nécessairement le procès d'échange » des marchandises (Marx, 1867/2009, p. 99). Donc, il commence son analyse avec une compréhension moderne, et plutôt marxiste, de la forme-monnaie. Selon cette correspondance structurelle, un signe, tout comme une pièce de monnaie, « doit pouvoir s'échanger contre un bien réel de quelque valeur, d'autre part elle doit pouvoir être mise en rapport avec tous les autres termes du système monétaire » (Baudrillard, 1976, p. 9). Le signe, tout comme la monnaie, a donc une valeur d'usage (signifiant) et une valeur d'échange (signifié). Cette configuration « classique » du signe linguistique (Saussure) et de la marchandise (Marx) correspond à ce que Baudrillard appelle « la loi marchande de la valeur » et les simulacres de 2^e ordre (nous en dirons plus sur les ordres bientôt). Sous cet ordre, la règle d'équivalence enchaîne le signe toujours au réel, mais une nouvelle division interne – signifiant/signifié, valeur

³⁰ Arthur Kroker et David Cook (1991) notent, par exemple, que les textes de Baudrillard construisent « *a mirrored reflection of the sign-system they seek to describe. Everywhere in [Baudrillard's] writings are traces of disintegration, decadence, exhaustion, and brilliance [...] which light the sky of a darkening society* » (p. 170).

³¹ Sous une certaine perspective, la théorie de Baudrillard s'articule autour de cette liaison, de sorte qu'elle semble curieusement positionner la modernité comme le pivot de son argument.

d'usage/valeur d'échange³²– marque l'horizon derrière lequel la réalité disparaîtra en simulacres de 3^e ordre, celui de l'hyperréel.

Selon Baudrillard, le passage du réel vers l'arbitraire du signe correspond au passage de l'économie féodale à l'économie capitaliste. Ce passage déclenche un processus de transformation de la loi de la valeur selon laquelle « la loi naturelle de la valeur » (où la nature, Dieu ou le seigneur livre ou refuse ses ressources, les échanges sont régis par l'obligation et la richesse s'associe à la propriété des terres plutôt qu'à la monnaie) est supplantée par « la loi marchande de la valeur » (dialectique de la marchandise) avant de passer à « la loi structurelle de la valeur » (indétermination du code). À chaque configuration de la valeur correspond un ordre de simulacre et chaque ordre de simulacre se sépare de l'ordre ultérieur par un événement que Baudrillard (1976) dépeint de différentes façons comme une révolution (p. 9), une mutation (p.20, 22), une irruption (p. 21) et une métamorphose (p. 22-23). Bien que ce schéma ressemble à une périodisation historique, il est en réalité beaucoup plus complexe, car « chaque configuration de la valeur est ressaisie par la suivante dans un ordre de simulacre supérieur. Et chaque phase de la valeur intègre dans son dispositif le dispositif antérieur comme référence fantôme, référence fantoche, référence de simulation » (p. 9). En outre que cette « périodisation » n'est pas du tout linéaire ; on pourrait bien avoir plusieurs ordres présents au même moment historique, même si l'un entre eux prend le dessus.

Afin de mieux comprendre la manière importante dont cette théorie s'entrecroise avec l'histoire du grotesque, il convient d'examiner les caractéristiques des trois ordres de simulacres plus en détail, mais également par rapport au développement historique du grotesque en tant que catégorie esthétique. Ce faisant, la grande affinité entre le grotesque et le capitalisme deviendra évidente. En explorant cette convergence plus en détail, la forme-marchandise se révélera comme le concept clé pour comprendre cette relation, qui a été jusqu'à maintenant peu examinée.

³² On pourrait également y ajouter lien réel/rapport avec tous les autres signifiés du système d'échange, opération concrète limitée/échangeabilité infinie, consommation/équivalence, référentiel/structurel, production/simulation, contenu réel/relativité total, obligation/émancipation et étalon d'or/flottage.

2.3 Le simulacre de 1^{er} ordre. La contrefaçon et le style ornemental grotesque

Le simulacre de 1^{er} ordre est celui de la contrefaçon. Il se produit pendant la Renaissance, lors du passage de l'économie féodale à l'économie capitaliste. La contrefaçon se distingue de la notion de fausseté classique basée sur un réalisme naïf en postulant une illusion référentielle. Selon Baudrillard (1976), ce glissement vers l'atténuation de l'opposition classique entre le réel et l'imaginaire découle de l'émancipation du signe provoqué par le développement d'une économie de marché régie par la concurrence : « La contrefaçon naît (et la mode du même coup) avec la Renaissance et la déstructuration de l'ordre féodal par l'ordre bourgeois et l'émergence d'une compétition ouverte au niveau des signes distinctifs » (p. 78). L'arrivée de cet ordre marque la dissolution d'une société dans laquelle la mouvance des classes est nulle et « un interdit protège les signes et leur assure une clarté totale » (p. 76). Dans l'ancienne société féodale, où les signes sont fixes et jamais arbitraires, le mélange des signes est une infraction grave à l'ordre même des choses, voire la magie noire ou le sacrilège (p. 76). « L'arbitraire du signe commence lorsque, au lieu de lier deux personnes par une réciprocité infranchissable, il se met, signifiant, à renvoyer à un univers désenchanté du signifié, dénominateur commun du monde réel, envers qui personne n'a plus d'obligation » (p. 76).

La contrefaçon et les concepts connexes, tels que l'imposture, la falsification et le faux-semblant, peuvent donc se comprendre comme le fruit d'une mutation dans le concept occidental de l'inauthentique par laquelle on passe de la notion de faux (*false*) à celle de contrefait (*fake*). C'est le schème dominant du 1^{er} ordre de simulacre, ce que Baudrillard nomme l'époque « classique », qui dure jusqu'à la révolution industrielle. Le jeu grotesque de cet ordre est celui du double, mais plus particulièrement le double de la ressemblance, qui garde toujours la distinction entre l'original et l'imitation. Nous pouvons prendre l'automate, le trompe-l'œil et le stuc baroque comme exemples de la contrefaçon³³.

³³ En effet, selon Baudrillard (1976), le stuc, dont l'importance côtoie avec la fresque dans l'histoire du grotesque ornemental, est la matière par excellence des simulacres de 1^{er} ordre, parce qu'il peut apparaître comme une tout autre substance. Il s'agit, donc, d'une sorte d'équivalent général de la matière : « Le stuc, c'est la démocratie triomphale de tous les signes artificiels, l'apothéose du théâtre et de la mode, et qui traduit la possibilité pour la nouvelle classe de tout faire, dès lors qu'elle a pu briser l'exclusivité des signes. C'est la voie ouverte à des combinaisons inouïes, à tous les jeux, à toutes les contrefaçons – la visée prométhéenne de la bourgeoisie s'étant d'abord engouffrée dans l'imitation de la nature, avant de se lancer dans la production » (p. 79-80).

2.3.1 Les *grottesche*

Dans une perspective d'histoire de l'art, on pourrait relier les changements sociosémiotiques qui correspondent au 1^{er} ordre des simulacres au développement de la catégorie du grotesque par une analyse des fresques excavées de la *Domus aurea* et du style ornemental moderne qui en découle au cours des XV^e et XVI^e siècles – la *pittura a grottesca* ou les *grottesche*. D'abord, il semble important de souligner la différence énorme entre le grotesque en tant que style ornemental de la Renaissance et les œuvres d'art modernes et contemporaines qui s'associent au terme. Certains historiens de l'art, tels que André Chastel (1988) et Philippe Morel (2011), insistent sur le fait que le concept moderne du grotesque se différencie nettement des *grottesche*, et que la catégorie esthétique moderne empêche une compréhension plus profonde des peintures originales en obscurcissant leur essence. Ils défendent ainsi une séparation radicale entre les deux. Cependant, malgré ce désir de définir, et dans un sens de protéger, les grotesques originales du grotesque moderne, les aspects fondamentaux de la catégorie esthétique, tels que son caractère contradictoire et conflictuel, l'absence d'une définition adéquate, sa propension à l'hybride et au monstrueux, et sa relation paradoxale avec l'illusion et la réalité, demeurent inéluctablement présentes³⁴. Il nous paraît important, donc, de souligner quelques continuités notables entre l'histoire du style décoratif initial des grotesques et la catégorie esthétique moderne du grotesque.

Le terme grotesque est né à la fin du XV^e siècle, lorsque des antiquaires, des artistes et d'autres personnes curieuses commencent à visiter les grottes de l'Esquilin qui recélaient les ruines de la *Domus aurea* de l'empereur romain Néron, aussi bien que les restes des thermes de Titus. C'est ici qu'on découvre un style de fresque³⁵ – le troisième style pompéien – qu'on appellera en italien *grottesca*, dont l'étymologie renvoie à ce lieu de découverte sous terre³⁶. Donc, ce terme ne désigne pas seulement cette imagerie ornementale, qui consiste en un mélange de formes organiques et inorganiques, parsemé de structures impossibles et de blagues érotiques, mais

³⁴ Il convient de reconnaître la pauvreté générale du discours sur la *pittura a grottesca*, à laquelle le travail de Chastel et Morel répond admirablement. Vus sous cette optique, les textes des deux historiens de l'art tentent de mettre de l'ordre là où cela est nécessaire.

³⁵ Un peintre connu proverbiallement sous le nom de Fabullus fut chargé de la décoration de la *Domus aurea* (Harpham, 2006, p. 29).

³⁶ Giorgio Vasari et Sebastiano Serlio sont les premiers Italiens à utiliser le mot « *grottesche* » pour désigner ce style ornemental (Barasch, 1971, p. 19, 56-57; Connelly, 2012, p. 35-36).

également le lieu dans lequel elle est redécouverte, un labyrinthe souterrain de salles indistinctes où débris et déchets tranchaient avec les fragments de l'art antique. Chastel (1988) saisit l'essence de cette atmosphère particulière lorsqu'il observe que « les découvreurs » avaient relevé les restes de fresques antiques « à la lueur un peu fantastique des lampes » (p. 25). Dès ses débuts, donc, le terme « grotesque » connote une expérience paradoxale, à la fois merveilleuse et aliénante, lumineuse et cauchemardesque, capricieuse et macabre.

Figure 2.1. Vue du cryptoportique de la *Domus aurea*, Rome, German Archaeological Institute, DAI 846497



Quant à l'aspect esthétique des *grottesche*, son imagerie se révèle contradictoire. Elle mélange un naturalisme soigneusement observé avec des fantaisies oniriques où règnent la fusion d'espèces et la négation des normes de la représentation (Chastel, 1988, p. 25). Selon Chastel, les fresques de la *Domus aurea* révèlent « un principe de style exactement inverse de ce qu'exige et fonde au même moment l'ordre classique » (p. 25) ; elles provoquent ainsi un sens du merveilleux et un intérêt fervent. Les notions d'imitation et d'illusion – la base de toute compréhension de la représentation dans l'art classique – n'ont pas disparu de cette imagerie au service de l'imagination et de la fantaisie. La mimésis y est toujours présente, mais elle cherche des chimères.

Les artistes de la Haute Renaissance qui adoptaient avidement le nouveau style, tels que Filippino Lippi, Pinturicchio, Raphaël, Giovanni da Udine, Perino del Vaga, Taddeo Zucchero et Michel-Ange, distinguaient le côté terrible et diabolique des fresques – leur extravagante hybridité située

dans la scène funèbre des ruines antiques – de leur côté merveilleux, dans lequel les choses naguère opposées trouvaient une harmonie belle et innovatrice (Chastel, 1988, p. 3). Ce genre de division, ou de dissociation même, persiste à travers l’histoire du grotesque, si bien qu’on puisse croire qu’il s’agit de l’une de ses caractéristiques fondamentales³⁷. Cependant, ce type de conflit interne n’existe pas dans le discours antique portant sur le troisième style pompéien, dont l’architecte romain Vitruve (Marcus Vitruvius Pollio) fournit l’exemple le plus connu. Dans un fameux passage de son traité *De architectura*³⁸ (vers 25 av. J.-C.), Vitruve rejette de façon véhémement l’imagerie des fresques du troisième style pompéien comme des « monstres extravagants » et une marque de mauvais goût (*moribus improbantur*)³⁹. Il ne laisse aucun doute

³⁷ Victor Hugo (1827/1949), par exemple, loue le grotesque comme antidote à la monotonie excessive du néoclassicisme qui met « le sublime sur le sublime » et qui offre « un temps d’arrêt, un terme de comparaison, un point de départ d’où l’on s’élève vers le beau avec une perception plus fraîche et plus excitée » (p.24). Cette célébration romantique est néanmoins hantée par un dégoût caché pour l’objet grotesque en soi. « Nous dirons seulement ici que, comme objectif auprès du sublime, comme moyen de contraste, le grotesque est, selon nous, la plus riche source que la nature puisse ouvrir à l’art » (p.23-24). Il faut entendre par là que le grotesque tout seul ne serait pas aussi désirable. Si le gnome grotesque embellit le sylphe sublime, pour emprunter l’exemple d’Hugo, ce premier perdrait son statut positif hors de cette relation. Hugo reprend donc un point de vue assez italien, selon lequel le grotesque positif libère sans abandonner complètement la règle. La théorie de John Ruskin (1881) divise également le grotesque en deux registres : le noble et l’ignoble. Selon Ruskin, le grotesque noble donne libre cours à l’imagination dans le contexte d’un objectif raisonnable et sérieux. « *A fine grotesque is the expression, in a moment, by a series of symbols thrown together in bold and fearless connection, of truth which it would have taken a long time to express in any verbal way* » (p. 121-122). Le grotesque ignoble, en revanche, relève d’une espièglerie frivole qui renvoie, dans les meilleurs des cas, à un non-sens extravagant, mais dans les pires, à un avortement monstrueux (Connelly, 2012, p 151). Cette habitude persiste jusqu’à nos jours. Le critique littéraire américain James Goodwin (2009), par exemple, oppose un grotesque « traditionnel » à sa forme contemporaine contrefaite (p. 188), tandis que l’historienne de l’art Eva Kuryluk (1987, p. 6-7) distingue un vieux grotesque authentique de la quasi grotesque hétérogénéité de l’art plus récent.

³⁸ Dans ce passage célèbre, Vitruve (25 av. J.-C./2005) vitupère : « On ne peint à présent sur les murailles que des monstres extravagants, au lieu de choses véritables et régulières. On met pour colonnes des roseaux qui soutiennent un entortillement de tiges, des plantes cannelées, avec leurs feuillages refendus et tournés en manière de volutes; on fait des chandeliers qui portent de petits châteaux, desquels, comme si c’étaient des racines, il sort quantité de branches délicates, sur lesquelles des figures sont assises; en d’autres endroits, ces branches aboutissent à des fleurs dont on fait sortir des demi-figures, les unes avec des visages d’hommes, les autres avec des têtes d’animaux; toutes choses qui ne sont point, qui ne peuvent être et qui n’ont jamais été [...]. Personne pourtant ne reprend ces impertinents mensonges; mais on s’y plaît, sans prendre garde si ce sont des choses qui soient possibles ou non; tant les esprits sont peu capables de connaître ce qui, dans les ouvrages, mérite l’approbation des hommes. Pour moi, je crois que l’on ne doit pas estimer la peinture si elle ne représente pas la vérité; car ce n’est pas assez que les choses soient bien peintes, il faut aussi que le dessin soit raisonnable, et qu’il ne s’y trouve rien qui choque le bon sens » (p. 100).

³⁹ Vitruve semble se faire son opinion à l’instar du poète Horace (Quintus Horatius Flaccus), qui songe dans *Art poétique* (v. 19 av. J.-C./1950), « Supposez qu’un peintre ait l’idée d’ajuster à une tête d’homme un cou de cheval et de recouvrir ensuite de plumes multicolores le reste du corps, composé d’éléments hétérogènes; si bien qu’un beau buste de femme se terminerait en une laide queue de poisson. À ce spectacle, pourriez-vous, mes amis, ne pas éclater de rire? Croyez-moi, chers Pisons, un tel tableau donnera tout à fait l’image d’un livre dans lequel seraient représentées, semblables à des rêves de malade, des figures sans réalité, où les pieds ne s’accorderaient pas avec la

que ce style de fresque mine le bon ordre et le bon sens et qu'il devrait être éliminé⁴⁰. Bien que les artistes de la Renaissance connaissent la désapprobation de Vitruve envers ce genre d'ornement fantasque, ils osent quand même l'associer à l'innovation moderne. Là où Vitruve voit « des choses qui ne sont pas, qui ne peuvent être, qui n'ont jamais été » (p. 100), c'est-à-dire une violation de l'ordre classique fondé sur l'imitation des modèles beaux et rationnels, les artistes de la Renaissance, et Giorgio Vasari en particulier, trouvent une façon de combiner les meilleurs aspects de plusieurs modèles antiques et contemporains pour créer un style innovateur et personnel (Schlitt, 2004, p. 377-406). Leur perspective est donc beaucoup plus ambivalente que celle de Vitruve, dans la mesure où les deux côtés du conflit entre l'innovation et la dégénérescence viennent s'intégrer dans une seule idéologie. Selon cette dernière, le grotesque de Michel-Ange est le fruit du génie artistique pur, tandis que les motifs grotesques du gothique proviennent de l'extravagance inculte. Ce caractère moins dichotomique et plus dialectique se fait ressentir au niveau du contenu des images, qui renforce le collectionnisme et l'accumulation bourgeoise, mais rejette « l'extravagance barbare ». En outre, le jugement moral anti-gothique de Vasari est sous-tendu par un conflit nationaliste géopolitique clairement capitaliste qui aligne le gothique allemand à la monstruosité, à la maladie, à la déformation et au pouvoir géopolitique des Goths abominables⁴¹. En effet, contrairement à la Renaissance, les « monstres extravagants » de l'époque de Vitruve sont plutôt raisonnables, dans le sens où ils envahissent seulement la

tête, où il n'y aurait pas d'unité. — Mais, direz-vous, peintres et poètes ont toujours eu le droit de tout oser. — Je le sais; c'est un droit que nous réclamons pour nous et accordons aux autres. Il ne va pourtant pas jusqu'à permettre l'alliance de la douceur et de la brutalité, l'association des serpents et des oiseaux, des tigres et des moutons [...]. Bref, écris ce que tu voudras; que du moins ton sujet ait simplicité et unité » (p. 263-265).

⁴⁰ On ne sait pas s'il y avait des défenseurs antiques de ce style, car leurs écrits n'ont pas été préservés. Pourtant, l'existence des œuvres indique une telle possibilité.

⁴¹ En effet, Vasari paraphrase Vitruve lorsqu'il dénonce le gothique : « *We come at last to another sort of work called German, which both in ornament and in proportion is very different from both the ancient and the modern. Nor is it adopted now by the best architects, but avoided by them as monstrous and barbarous, and lacking everything that can be called order. Nay it should rather be called confusion and disorder. In their buildings, which are so numerous that they sickened the world, doorways are ornamented with columns which are slender and twisted like a screw, and cannot have the strength to sustain a weight, however light it may be. Also, on all the façades, wherever else there is enrichment, they build a malediction of little niches one above the other, with no end of pinnacles and points and leaves, so that, not to speak of the whole erection seeming insecure, it appears impossible that the parts should not topple over at any moment [...] This manner was the invention of the Goths for, after they had ruined the ancient buildings, and killed the architects in the wars, those who were left constructed the buildings in this style. They turned the arches with pointed segments, and filled all Italy with these abominations of buildings, so in order not to have any more of them their style has been totally abandoned. May God protect every country from such ideas and style of buildings! They are such deformities in comparison with the beauty of our buildings that they are not worthy that I should talk more about them* » (Panofsky, 1955, p. 176-177).

couche de l'ordre social dominant ; les personnes réduites en esclavage, par exemple, n'ont pas de fresques fantaisistes sur leurs murs. Les *grottesche*, cependant, envahissent les décors de l'Europe continentale. Tout comme le capital et sa forme-marchandise, elles franchissent les frontières géopolitiques et de classe d'une façon inouïe, pour circuler à une vitesse et sur une étendue inconnues à l'époque de Vitruve.

2.3.2 Le grotesque ornemental et le développement de l'économie capitaliste

Effectivement, dès la fin du XV^e siècle, le grotesque ornemental se répandait rapidement dans la peinture murale, dans la tapisserie et dans l'art graphique européen. Selon P. Morel (2011), il y avait toute une « industrie » des grotesques, « avec les décors de tapisseries, des meubles, des vitraux, des céramiques, des pièces d'orfèvrerie et de tous les autres objets d'art qui confirment l'exceptionnelle diffusion de ce genre de peinture, mais témoignent plus rarement de son originalité ou de sa capacité d'invention » (p. 20). Cette adoption rapide se faisait d'une manière « intoxiquée », de sorte que « les tentatives d'interprétation et les efforts pour légitimer la nouvelle modalité du décor ne sont intervenus que beaucoup plus tard dans le [XVI^e] siècle, après que les réussites spectaculaires – comme celle des Loges de Raphaël et Giovanni da Udine – eurent consacré le modèle » (Chastel, 1988, p. 12). Par conséquent, les critiques de l'époque avaient de la peine à trouver un nom pour le nouveau style (p. 12)⁴².

À l'évidence, la diffusion rapide de ce style ornemental est un élément essentiel de son caractère. Il s'intègre inéluctablement à la révolution industrielle en annonçant la modernité et ses régimes visuels, tel que le collectionnisme éclectique, l'hybridité, la répétition et le spectacle désorientant (Hetherington, 2008). Frances K. Barasch (1971, p. 32) note que l'imitation des peintures de la *Domus aurea* arrive rapidement après leur découverte, d'abord dans les motifs des peintres italiens, et ensuite dans le reste de l'Europe, grâce aux copies gravées et aux motifs de l'art décoratif. En effet, pendant les XVI^e et XVII^e siècles, le style grotesque était plus que populaire : il était envahissant. Cette omniprésence se confirme dans les divers inventaires de meubles de la période (Barasch, 1971, p. 33). Dans l'introduction de son livre sur la falsification, qui date de 1557, Johann Fischart parle des « *strange, peculiar, grottogrotesque, fantastic jars, chests, and*

⁴² Trouver un nom n'est pas la même chose que de trouver une définition. Il faut se méfier, donc, du réflexe à voir dans cette apparente confusion les mêmes questions et préoccupations que chez les théoriciens modernes.

boxes which can now be seen in our pharmacies » (Kayser, 1957/1981, p. 24). Le mot « grotesque » et ses synonymes se retrouvent par la suite dans les écrits de Rabelais, Montaigne et Ronsard, entre autres⁴³. On pourrait donc raisonnablement classer le grotesque ornemental parmi les premiers effets de mode modernes.

Cette ligne de réflexion se confirme lorsqu'on considère le rôle que les fresques grotesques italiennes jouaient, dès le XVI^e siècle, dans l'industrie naissante du tourisme et les relations géopolitiques entre l'Europe du Nord et du Sud. En Angleterre, le grotesque ornemental fut d'abord appelé « anticke » ou « antique »⁴⁴. Avec l'essor des voyages d'agrément, dont les destinations préférées étaient la France et l'Italie, le mot « grotesque » est devenu plus courant (Barasch, 1971, p. 56-71). Le développement du Grand Tour, à partir des années 1760, est venu augmenter l'intérêt pour les motifs ornementaux grotesques, qui figuraient dans l'art et les décors de beaucoup des sites touristiques en vogue. Les contours d'une société de classe, ainsi que des routes commerciales, se renforcent au cours de ces voyages⁴⁵. *La Domus aurea* elle-même fut une sorte d'attraction touristique avant la lettre puisqu'à partir des années 1500, des antiquaires, des artistes et d'autres curieux, y compris Giacomo Casanova et le Marquis de Sade, ont visité et laissé des graffiti sur ses murs (Dacos, 1967; Harpham, 2006, p. 31). À ce sujet, Nicole Dacos (1967) remarque :

[S]'enfonçant dans l'obscurité de la lumière des torches et des chandelles, les hommes avaient conscience de leur exploit. À la manière des pionniers anxieux de planter leur drapeau sur la terre conquise, ces espèces de spéléologues-antiquaires tenaient à ce que le souvenir de leur expédition fût perpétué et [...] ils noircissaient les voûtes d'inscriptions, sans que les effleurât le moins du monde le souci de respecter ces décorations antiques, qu'ils venaient voir à si grand-peine (p.146).

Le rôle que le grotesque jouait dans ce virage socioculturel peut se lire dans sa transformation, vers la fin des années 1600, en mot péjoratif qui évoque le bizarre, l'extravagant, le ridicule, le

⁴³ À noter que, lorsque Rabelais commence à écrire le premier livre de son épopée, publiée en 1532 et considérée comme l'origine de la satire grotesque comme genre, il n'utilise pas le mot « grotesque », qui n'existait pas encore. Le mot se trouve, pourtant, dans le *Cinquième livre*, publié en 1562 (Barasch, 1971, p. 33-34).

⁴⁴ Dans son histoire admirable du mot, Frances K. Barasch (1971) énumère les autres synonymes initiaux du grotesque, dont la crottesque, l'arabesque et le moresque (p. 32-52, 63).

⁴⁵ Le Grand Tour était d'abord une pratique de l'aristocratie adoptée ensuite par la classe bourgeoise, y compris finalement les propriétaires d'usine, ce qui perturba les riches de l'ordre ancien (Gyr, 2010).

caricatural ou le parodique, et qui s'associe, surtout dans un contexte anglais, avec le mauvais goût des classes inférieures et la licence et la paresse du sud de l'Europe et de l'Église catholique⁴⁶. À l'encontre de l'enthousiasme initial pour les *grotesche*, ce courant de pensée voit dans les têtes de monstres parmi les feuilles d'acanthé une renonciation totale de la raison et donc un excès dangereux. Cette imagerie – qui se sert des formes hybrides et contre nature, ainsi que des motifs artificiels et sans objet – implique ainsi un relativisme moral barbare qui brouille la distinction entre le vrai et le faux, et, par conséquent, entre le bien et le mal. Au lieu d'indiquer une liberté créatrice, le grotesque joue plutôt comme symptôme de la dégradation morale et il devient un emblème des conditions sociales déplorablement généralisées. De cette manière, il s'associe étroitement avec la notion du déclin d'empires (Morel, 2011 p. 135-136, 143, 160-165; Connelly, 2003, p. 151, 156-174).

Ce virage idéologique est en phase avec l'essor de l'hégémonie du commerce de l'Atlantique Nord qui vient, au XVII^e siècle, supplanter le vieux centre économique méditerranéen (Rapp, 1975, p. 502). En effet, les produits artisanaux jouaient un rôle décisif dans cette transition, dans la mesure où, durant les années 1600, les pays du Nord, mais surtout l'Angleterre, ont braconné les artisans de Venise, puis développés à partir de leur expertise des techniques quasiment proto-industrielles pour fabriquer les biens de luxe plus rapidement (Rapp, 1975, p. 508; Belfanti, 2017, p. 1128-1131). Ces marchandises, parfois même qualifiées d'« anti-vénitiennes », étaient écoulées sur les marchés du Sud, d'abord grâce aux contrebandiers, et contribuaient largement à la destruction de plusieurs industries italiennes, telle que celle du tissu lainé (Rapp, 1975, p. 511). Le fait que le style ornemental prédominant de l'époque fut grotesque marque le début du lien étroit entre cette catégorie et ce que l'on qualifie maintenant de « kitsch ».

L'arrivée de l'imagerie grotesque, où l'ornement semble communiquer avec la raison et dont l'imaginaire se rapproche du naturalisme, sert, dans un premier temps, à légitimer une pratique artistique moderne qui brise les règles au nom du progrès et, dans la mesure où elle l'emporte sur

⁴⁶ Si pendant la Haute Renaissance le style grotesque des Goths était considéré « barbare », dans un renversement intéressant, pendant le XVIII^e siècle, lorsque l'Empire britannique était en pleine croissance, l'écrivain et le critique d'art anglais John Ruskin liait le « grotesque ignoble » aux grotesques de Raphaël et le « grotesque noble » au style gothique (Ruskin, 1881, p. 122-121, 135-136, 143, 160-165; Connelly, 2003, p. 151, 156-174; Morel, 2011, p. 87-100).

la tradition désuète, elle signale une évolution dans les valeurs et les relations sociales. Cette indépendance artistique nouvelle entraîne la séparation du signe de son référent. À l'opposé des idéaux antiques connus jusque-là, qui mettaient l'accent sur la vraisemblance, l'équilibre, l'autorité fixe des modèles précédents et le corps beau et autonome, les compositions hétérogènes, mais uniformes des *grotesche* donnaient crédit à l'idéal d'un groupe d'individus autonomes unifiés dans une formation harmonieuse et libre. Dans cet idéal, partager le tout ne remet pas en cause la spécificité unique, et la subordination aux règles se révèle paradoxalement une forme d'autodétermination. On peut détecter dans ce modèle esthétique les contours d'une forme de domination sociale se basant sur le consentement plutôt que sur la contrainte⁴⁷. Elle annonce donc le progrès et la civilisation par le dépassement des modèles désuets, comme quand les foires féodales cèdent à l'hybridité internationalisante des marchés modernes (réseau de boutiques, arcades, carrefours, etc.). Toutefois, elle s'associe à la culture de masse qui naît avec l'économie de marché, et dont la devise est le plaisir et le divertissement. Dans ce contexte, l'imagerie grotesque mine l'importance du travail, brouille les différences de classe et menace la formation sociale que cette nouvelle liberté a d'ailleurs rendue possible. Il en résulte que le grotesque et l'extravagance évoluent de façon dialectique au sein de la culture bourgeoise (Stallybrass et White, 1986, p. 27-79). De manière connexe, la notion selon laquelle l'imagerie grotesque comporte une évolution esthétique progressiste est nécessairement contrebalancée par un autre courant de pensée qui le voit comme une espèce de fraude dangereuse menaçant la stabilité sociale.

Bien qu'il puisse sembler un peu anachronique de parler de l'idéologie bourgeoise dans ce contexte – même si, selon certains schémas, l'Italie de la Renaissance est considérée comme le creuset du capitalisme (Goldthwaite, 1993) – cette attitude envers l'ornement correspond à une relation changeante avec l'autorité qui permettrait dans le temps le développement des valeurs capitalistes. L'art joue un rôle important dans cette transformation socioéconomique, qui déclenche une explosion de production de la culture matérielle italienne et crée le premier marché

⁴⁷ Cette analogie se fait plus évidente lorsqu'on considère la façon dont Vasari justifie le grotesque par rapport aux réalisations des maîtres classiques : « Il leur manquait encore une certaine liberté qui, sans être entravée par la règle, ne devait pas la transgresser et ne devait pas entraîner de confusion, ni compromettre l'ordre. Il fallait à celui-ci une invention toujours riche, une beauté présente dans les plus petits détails pour apparaître sous un jour plus relevé » (Vasari, 2005, p. 19).

de l'art au sens moderne (Goldthwaite, 1993). Il ne faut pas comprendre par cela que le grotesque est la source de ce développement, mais plutôt que son évolution en catégorie artistique accompagne ce développement. Par exemple, en même temps que les *grottesche* se popularisent au sud de l'Europe, au Nord, mais surtout dans les pays flamands, les dessins et les motifs comiques et étranges d'un esprit similaire – c'est-à-dire les drôleries naguère réservées aux marges des manuscrits illuminés – deviennent un principe esthétique populaire qui s'entrelace avec l'essor du gothique. Au lieu de témoigner de la persistance des pratiques antiques à travers le Moyen Âge, nous proposons l'idée que cette corrélation signale que l'esthétique de telles images répond aux besoins d'un virage social plus vaste, une évolution que cette thèse tente de relier à la forme-marchandise capitaliste et, à cette époque, à la notion de contrefaçon qui l'accompagne.

Dans cette optique, nous soulignons la manière dont la majorité des historiennes et historiens de l'art préfèrent relier les *grottesche* à l'Antiquité, malgré le caractère inéluctablement moderne de ce style d'ornement, de sorte qu'ils le positionnent comme l'héritage plastique pur des Romains⁴⁸. La vulgarisation de cet héritage sous la Renaissance est donc perçue comme un phénomène négatif, qui conduit à la triste banalisation du style original en papier peint. Chastel (1988) cherche l'origine de cette tendance à la massification dans l'Antiquité même en notant que le troisième style pompéien avait aussi envahi les décors romains, et ce malgré la vive censure de Vitruve : « Fait remarquable, la condamnation de Vitruve et de ses amis n'a rien empêché de tout. Et le phénomène s'est très exactement répété à la Renaissance » (p. 32).

Le lien entre la banalisation du grotesque ornemental et la condamnation de Vitruve est très souvent fait dans l'histoire du grotesque. En effet, peu importe si l'on approuve ou désapprouve le style, la tendance lourde est de chercher ses origines dans l'Antiquité, ou bien de le comprendre comme une esthétique transculturelle et transhistorique⁴⁹. Il convient de noter, pourtant, que la diffusion des grotesques à la Renaissance est un phénomène beaucoup plus étendu que dans l'Antiquité. Il faut se rappeler que les Romains n'avaient pas de la reproduction

⁴⁸ Morel (2011) note, par exemple, que les grotesques « sont d'une certaine façon à la charnière entre deux grandes phases de l'histoire de l'ornement dans l'art occidental », celui de l'Antiquité et celui de la modernité (p. 13).

⁴⁹ Nous examinerons cette tendance à universaliser et rendre éternel le grotesque plus tard dans cette thèse.

technique au sens moderne, et, même s'ils avaient une économie de marché et le travail salarié qui en découle (Temin, 2013, p. 114), ils ne pratiquaient pas le capitalisme ; de même que l'esclavage persiste sous le capitalisme sans que celui-ci puisse se classer comme un système économique antique (Singh, 2016). Le contexte politique, social et économique de l'imagerie des grotesques est donc complètement différent sous la Renaissance, si bien qu'il vaut mieux comprendre le grotesque ornemental comme un phénomène décoratif et esthétique unique à la modernité. La raison principale de cette assertion se trouve dans la structure paradoxale du concept du grotesque et son rapport avec le développement de la société bourgeoise et ses structures politiques et morales. Celles-ci se distinguent des structures antiques et féodales, qui sont dichotomiques, terriennes et régies par le statut social, en favorisant le mouvement dialectique et dynamique, voire une force de pouvoir libre qui peut se métamorphoser et transcender toute frontière nationale⁵⁰. Cette libération passe nécessairement par un affaiblissement des concepts oppositionnels ancré dans le réel et une amplification de la pensée dialectique qui favorise l'ambivalence et l'abstrait. Dans le cadre théorique de Baudrillard, ce virage social coïncide avec la montée du capitalisme et ses « mutations de la loi de la valeur » et donc aux simulacres de 1^{er} ordre⁵¹.

En revanche, le double de la reproduction, qui vient avec la révolution industrielle, met l'accent sur l'équivalence. « Le simulacre de 1^{er} ordre n'abolit jamais la différence : il suppose l'altercation toujours sensible du simulacre et du réel (jeu particulièrement subtil dans la peinture en trompe-l'œil, mais l'art tout entier vit de cet écart) » (Baudrillard, 1976, p. 83). Il s'agit donc de l'imitation de la nature, non comme un hommage rendu à celle-ci, mais plutôt comme méthode pour renforcer le pouvoir croissant des signifiés et leur autonomie fascinante. Là où il y a de l'autonomie des signifiés, pourtant, il doit forcément y avoir de l'aliénation. La merveille de la contrefaçon conduit donc nécessairement à son contraire, la monstruosité. « Contrefaçon et

⁵⁰ Selon l'économiste allemand Johann Karl Roberts (1805-1875), par exemple, « *[C]apital is movement itself. It possesses the power to transform itself into all forms, to transcend all national boundaries* » (Houlton, 1985, p.12).

⁵¹ Il convient de noter une certaine confusion dans la description du 1^{er} ordre de simulacre fournie par Baudrillard (1976, p. 76). Bien qu'il l'identifie comme le premier ordre, il semble qu'un ordre antérieur existe – un ordre « archaïque », plutôt féodal – et que le 1^{er} ordre corresponde mieux à la dissolution du féodalisme dans le capitalisme. Cette orientation correspond à l'assertion que les ordres de simulacres se développent parallèlement aux mutations de la loi de la valeur.

reproduction impliquent toujours une angoisse, une inquiétante étrangeté.⁵² » C'est l'intensification de cet effet d'aliénation et d'inquiétante étrangeté qui marque la transition vers le 2^e ordre des simulacres.

2.4 Le simulacre de 2^e ordre. Le grotesque, le kitsch et le ready-made

Une fois établis, les traits principaux du grotesque – son rapport particulier avec l'(in)authentique, la nature essentiellement dialectique de son concept (innovation-dégénérescence, génie-folie, etc.), sa tendance à la prolifération et son caractère de plus en plus embrouillé – augmentent et s'intensifient. Cette amplification est en phase avec le développement historique du capitalisme et le concept de modernité. Selon la théorie de Baudrillard, elle marque également la transition vers le 2^e ordre des simulacres, celui de la (re)production, c'est-à-dire le capitalisme industriel, dont le paradigme global est la série et la matière essentielle, le plastique. Ici, l'atténuation de la différence entre le réel et l'imaginaire se précipite dans un domaine d'équivalence croissante. Tous les objets d'une série sont les mêmes ; il n'y a pas d'original dans la production de masse. Dans ce contexte, la valeur n'est plus donnée ; elle est produite. Son indice est le travail aliéné et la loi généralisée de l'équivalence de tous les travaux (Baudrillard, 1976, p. 22). Le faux, l'inorganique et l'artificiel ne s'opposent plus à la réalité de façon nette, et l'essor du marketing favorise une culture où les signes se réfèrent et s'échangent entre eux pour créer leur propre valeur, ce que Baudrillard appelle la valeur-signe. Il s'agit d'une réalité « sans image, sans miroir, sans apparence » (p. 83), où le principe de l'illusion théâtrale est remplacé par le principe opérationnel (p. 84). À la place de l'automate, on trouve le robot, à celle du stuc baroque, le kitsch.

Pour mieux comprendre ce bilan et son entrecroisement avec notre sujet, il convient de rappeler que le grotesque a toujours été très étroitement lié à la modernité. En effet, dès qu'il devient une catégorie esthétique, il renvoie à un « signe des temps » modernes. Cette tendance est très bien établie au XIX^e siècle quand Victor Hugo (1827/1949) observe, « Dans la pensée des modernes [...] le grotesque a un rôle immense. Il y est partout ; d'une part, il crée le difforme et l'horrible ;

⁵² Bien que Baudrillard (1976, note 1, p. 83) ne mentionne jamais le grotesque, ses remarques sur l'inquiétante étrangeté et la magie-diablerie-sorcellerie des simulacres s'inscrivent dans le discours sur la catégorie, dans la mesure où elles correspondent clairement aux points de vue freudiens et marxistes.

de l'autre, le comique et le bouffon » (p. 22). Presque cent ans plus tard, Kayser (1957/1981) affirme l'intensification de cette tendance dans l'introduction de son livre sur le grotesque : « *The art of our own day shows a greater affinity to the grotesque than that of any other epoch* » (p. 11-12). Plus récemment, Connelly (2012) renforce cette perspective dans sa propre analyse :

By the twentieth century, modernity veered towards a nearly constant state of flux, where change was the norm and reality itself was rendered unstable. It is not difficult to see why the grotesque has such a robust presence within the modern world: it is strongly aligned with the experience and expression of modernity, and gives visual form to its changeful and contested terrain (p. 17).

Comme nous venons de l'observer, pendant les XV^e et XVI^e siècles, le style grotesque ornemental était omniprésent dans les décors de l'Europe. À cet égard, Barasch (1971) observe, « *Walls, sculptures, tapestries, embroideries, utensils, fabrics, and furniture in Italy, France, and all over Western Europe were saturated with designs in grotesque* » (p. 32). Dans un sens important, donc, la popularité du grotesque ornemental se rapproche d'un phénomène de culture de masse, si bien que nous avons même évoqué la notion de « kitsch ». À l'évidence, les similitudes entre le kitsch et le grotesque sont notables. En 1917, par exemple, le poète Frank Wedekind a remarqué, « *Kitsch is the contemporary form of the Gothic, Rococo, Baroque* » (Călinescu, 1987, p. 225) – trois styles modernes régulièrement associés au grotesque. L'historienne culturelle Celeste Olalquiaga (1998) relie le kitsch à l'« intoxication de la modernité » (p. 11) de la même manière que Chastel et Morel décrivent l'engouement pour les grotesques ornementales comme une sorte d'ivresse se précipitant aveuglément vers l'avant. Les deux concepts sont similairement difficiles à définir⁵³ et ils connotent une relation particulière avec la fausseté⁵⁴. Selon le critique américain Clement Greenberg (1939/1988), par exemple, le kitsch est le « domaine de l'expérience par procuration et des sensations fausses », voire l'incarnation du « ramassis de tous les faux-semblants de la vie de notre temps » (p. 16-17). Harold Rosenberg (1952/1962) y voit quant à lui un « mysticisme faible » et une paresse artistique qui aboutit à l'« apocalyptique papier peint » (p. 33-34), une allusion qui rappelle

⁵³ Selon Călinescu (1987), « *We are dealing here indeed with one of the most bewildering and elusive categories of modern aesthetics[...] kitsch cannot be defined from a single vantage point* » (p. 232).

⁵⁴ « *Kitsch clearly centres around such questions as imitation, forgery, counterfeit, and what we may call the aesthetics of deception and self-deception* » (Călinescu, 1987, p. 229).

l'histoire du grotesque ornemental⁵⁵. Pour sa part, Baudrillard (1970) définit le kitsch comme un « *pseudo-objet*, c'est-à-dire comme simulation, copie, objet factice, stéréotype, comme pauvreté de signification réelle et surabondance de signes, de références allégoriques, de connotations disparates, comme exaltation du détail et saturation par les détails » (p. 165-166). La teneur de telles critiques rappelle celle des censures encourues par le grotesque tout au long de son histoire. Selon John Ruskin (1881), par exemple, le « grotesque ignoble » relève d'une espièglerie frivole qui renvoie, dans les meilleurs des cas, à « *an elaborate and luscious form of nonsense* », mais dans les pires, à un avortement monstrueux qui naît de « *the most hopeless state into which the human mind can fall* » (p. 121-122)⁵⁶. Baudrillard (1970) fait écho à cette récrimination lorsqu'il renvoie le kitsch à « l'excroissance cancéreuse du parc des "*pseudo-objets*" » (p. 166). Plus récemment, Luis Puelles (2012) a observé, « *Something becomes grotesque when we can no longer trust it, when there is no possible way to maintain the illusion of credible meaning once the contiguity of being and believing has been severed* » (p. 31).

⁵⁵ De telles définitions se rapprochent de la teneur des condamnations portées contre le grotesque au cours du XVIII^e siècle, après que la vogue initiale pour le style se soit épuisée. À cette époque, l'écrivaine et poète Lady Mary Wortley Montagu (1718) a remarqué de façon acerbe, « *These grotesque daubers give me a still higher esteem of [...] natural charms* » (Barasch, 1971, p. 97). Idem l'architecte Nicolas Du Bois (1715), qui a dénoncé « les maisons bousillées » de l'architecture gothique en raison de leurs « *chimerical beauties, where the Parts are without proportions, solids without their true bearing, heaps of materials without strength, excessive ornament without grace[...], and a ridiculous mixture of Gothick and Roman, without Judgment, Taste, or Symmetry* » (Barasch, 1971, p. 109).

⁵⁶ Cette conception du grotesque semble, à première vue, assez proche à l'attitude vasarienne. Comme nous l'avons vu, dans un renversement intéressant, Ruskin (1881) lie le grotesque ignoble aux grotesques de Raphaël et le grotesque noble au style gothique.

Figure 2.2. Une tapisserie grotesque, vers la fin du XVI^e siècle, Pays-Bas



2.4.1 Le kitsch et le régime visuel capitaliste

En effet, l'émergence du grotesque est inéluctablement en phase avec celle du régime visuel capitaliste⁵⁷. Celui-ci possède plusieurs traits distinctifs, tous liés à un paradoxe perceptuel particulier. D'un côté, ce régime encourage une perception des choses qui est moins directe, dans le sens où elle ajoute une dimension supplémentaire, celle de la valeur d'échange et de la fabrication en série. Il crée donc une sorte de zone grise de distraction obsessionnelle où le sujet s'isole, médusé par le spectacle en même temps qu'il est animé par l'envie de voyager plus loin dans ce « royaume d'artifice » (Olalquiaga, 1998). De l'autre, il libère les objets de leur simple utilité et leur permet de circuler librement comme marchandises. Il leur donne ainsi « une vie autonome » qui s'exprime d'un point de vue esthétique dans une excroissance d'ornement et de matérialité. Giorgio Agamben (1977/1981) décrit cette efflorescence comme un festin grotesque :

⁵⁷ Normalement, on cherche l'origine du régime visuel capitaliste dans le Crystal Palace de la Grande exposition de 1851, où naissent, selon Kevin Hetherington (2008, p. 167-168), le spectacle moderne et l'idée de la marchandise comme une expression de subjectivité. Parfois on déplace le jalon aux Arcades de Paris, des palais étincelants de marchandises qui inaugurent la foule urbaine, la distraction, l'anonymat moderne, la restructuration de la ville autour de l'idée de loisir et du spectacle, et l'effondrement de la différence entre l'espace intérieur et extérieur, privé et public (Olalquiaga, 1998, p. 19-29). Baudrillard (1976, p. 78-81) cherche les origines de l'esthétique kitsch dans la Baroque, pourtant Gary Tedman (2012, p. 139) va plus loin et cherche cette origine dans le Maniérisme, citant son mélange d'élégance, d'accomplissement, d'invention et de fantaisies bizarres. On pourrait même en rechercher les racines dans les cabinets de curiosités de la Renaissance (*Wunderkammern*) et leur transformation, dès le XVI^e siècle, en représentations de la totalité (Morel, 1997, p. 139-164).

« Avec un incroyable éclectisme, tous les styles et toutes les époques sont invités à banqueter dans le temple extratemporel de la marchandise, sur les dépouilles de l'objet » (p. 77).

Figure 2.3. Carolyn Grossman, *Cherubs, roses and hearts*, 2023, motif de tissu



Il n'y a rien de très controversé dans l'observation que le kitsch soit le produit d'une société régie par des rapports de production et de propriété capitalistes, où l'apparence devient plus importante que la réalité où la valeur d'échange l'emporte sur celle de l'usage. Le lien entre le kitsch et le développement économique capitaliste est même si fort que Matei Călinescu (1987, p. 226) considère l'existence du premier comme indicateur clé de la modernisation. Bien que le grotesque semble entretenir un rapport comparable avec la modernité et la modernisation, l'histoire et la théorie de l'art et de l'esthétique négligent cette corrélation, ainsi que son lien évident avec l'essor du capitalisme mondial. Dans le discours sur le grotesque, le sujet de l'économie politique capitaliste demeure obscur ou évoqué de manière indirecte. Les « virages de la modernité » et l'excroissance du grotesque qui les accompagne apparaissent donc comme des phénomènes autonomes de la montée du capitalisme. Or, le grotesque et les catégories esthétiques modernes connexes, telles que le kitsch, le camp et la quêtainerie, traduisent en images une contradiction essentielle de la société bourgeoise. D'un côté, l'imagerie grotesque touche quelque chose de banal et d'impur – une sorte d'excrétion ou de refus culturel. Dans ce

sens, elle incarne une matérialité excessive et une dégénérescence morale. Tout comme le phénomène des grotesques ornementales tourne autour de l'idée de l'accumulation – dans les compositions surchargées, dans les espaces vides de l'architecture, dans les décors européens – les formes modernes du grotesque se nourrissent de la reproduction mécanique et de l'obsolescence rapide, ainsi que des montagnes de copies et d'ordures qui en résultent. De l'autre côté, l'imagerie grotesque provoque la merveille et les fantaisies idéalistes et même délirantes. Dans les mots de Milan Kundera (2007), qui parle dans ce cas du kitsch, il s'agit d'une chatoyante « négation absolue de la merde [...], [un fantasme] qui exclut de son champ de vision tout ce que l'existence humaine a d'essentiellement inacceptable » (p. 375). Dans ce contexte, le grotesque implique une immatérialité excessive, voire une illusion, une forme de déception et d'autodéception (idéologie) (Călinescu, 1987, p. 229). Son corollaire économique est donc « la richesse des sociétés dans lesquelles règne le mode de production capitaliste » qui, selon Marx (1867/2009, p. 39), apparaît comme une collection gigantesque de marchandises dont le spectacle étincelant jette une grande ombre troublante de pauvreté.

Ce qui est en jeu ici est la notion paradoxale d'une catégorie esthétique qui incarne une nouvelle forme de fausseté tout en affirmant la primauté de l'authentique. La mauvaise copie consolide la suprématie de l'original au moment même où il la met en crise. Dans ce contexte, l'authenticité se transforme ironiquement en quelque chose d'enchanté et de surnaturel – la « fleur bleue » dont parle Benjamin dans son essai sur la reproductibilité technique⁵⁸. À travers les voiles chimériques des rapports de production capitaliste, l'aura de l'authentique se transforme en « halo bleuté » de la marchandise (Agamben, 1977/1981, p. 77):

A true fetish, authenticity stands for an era where the perception of things was more direct, mainly because it lacked both the complicating dimension of capital, with its added symbolic layer of a false equivalence system – exchange value – and the process of mechanical reproduction, in which the proliferation of copies unintentionally enhances the value of immediacy and originality [...] Rather than an intrinsic aspect of an object, therefore, the aura is a consequence of the particular

⁵⁸ « *Au pays de la technique, la saisie immédiate de la réalité comme telle est désormais une fleur bleue* » (Benjamin, 1971-1983, p. 92). La fleur bleue est un symbole central du romantisme allemand et représente le désir et la nostalgie, ainsi que l'infini et l'inatteignable.

mode of production that generated it, much like the glow of a comet, which does not emanate from its body but from the dust that surrounds it (Olalquiaga, 1998, p. 16).

2.4.2 Le ready-made et la métamorphose de la (re)production industrielle

Dans la catégorie du grotesque, tout comme dans la modernité et les simulacres du 2^e ordre, « l'authentique » s'avère à la fois une réalité fantôme (aura) et une illusion réelle (fétiche). Dans ce contexte, la notion de fétichisme se présente dialectiquement comme croyance irrationnelle et explication scientifique, de même que l'aura renvoie aux conditions matérielles sans perdre son aspect religieux⁵⁹. Du point de vue de l'histoire de l'art, nous pouvons mieux saisir cette tension en portant un regard sur le « *readymade* », mais plus précisément l'histoire célèbre de la sculpture *Fountain* de Marcel Duchamp (1887-1968). Si le kitsch et ses ordures étincelantes occupent le pôle dialectique du grotesque où l'excroissance décorative incarne la déréalisation, le ready-made se trouve à l'autre extrême, où l'effet-choc inattendu renverse grossièrement le bon ordre des choses.

Figure 2.4. Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917, 291 Art Gallery. Photo : Alfred Stieglitz



⁵⁹ Nous examinerons la structure ironique et la politique coloniale de l'idée contestée du fétiche et du fétichisme plus en détail dans le cinquième chapitre.

En 1917, Duchamp a tenté de présenter *Fountain* à l'exposition annuelle de la Society of Independent Artists à New York, ce qui a déclenché un conflit au sein de l'organisme concernant le statut d'art de son œuvre. Celle-ci consistait tout simplement en un urinoir signé avec le pseudonyme de R. (Richard) Mutt. D'un côté, le Conseil d'administration de la société déclarait l'œuvre « indécente » et « offensive » ; de l'autre, les amis de Duchamp évoquaient la forme plaisante et anthropomorphique de la sculpture, la comparant même à celle d'un Bouddha (Camfield, 1993, p. 171). Walter Aresnberg, par exemple, a défendu *Fountain* en termes plus esthétiques : « *A lovely form has been revealed, freed from functional purpose, therefore a man clearly has made an aesthetic contribution* » (p. 137). George Bellows, en revanche, affirmait son obscénité : « *It is gross, offensive! There is such a thing as decency* » (p. 139). Au cœur de ce conflit réside une tension essentielle à toute forme esthétique grotesque, celle entre la révélation de la vérité et la dégénérescence morale. Cette forme ambivalente, tout comme *Fountain*, menace donc la distinction claire entre les catégories esthétiques modernes opposées, telles que l'art et le non-art, le beau et le laid, le fait et le fétiche.

Dans le cas de *Fountain*, au moins en 1917, ce jeu de l'(in)authentique est celui des simulacres du 2^e ordre. En tant qu'objet issu d'une manufacture industrielle, cette sculpture n'est pas une œuvre originale ou authentique. En même temps, son aspect obscène ne provient pas de la fausseté, mais plutôt de son statut trop réel de non-art. L'aspect théâtral de la mimésis, qui mise sur l'opposition entre la réalité et l'illusion, est déplacé par un bas « principe opérationnel », où le choix artistique devient équivalent au besoin machinal de « pisser ». Dans ce contexte, les techniques artistiques manuelles acquises difficilement sont remplacées par un simple geste, un tour de main. En effet, d'après Duchamp, le choix presque mécanique du ready-made cherche à libérer l'artiste de la matérialité de l'objet :

C'est que le choix du ready-made a été un grand problème. Il fallait arriver à choisir un objet ou même un tableau que je signais et qui était fait par un autre avec l'idée de ne pas être impressionné par cet objet d'une façon de délectation esthétique d'aucun ordre (Jouffroy, 1997, p. 44).

Cette feinte diabolique rappelle la manière selon laquelle les simulacres de 2^e ordre se libèrent « de toute ressemblance » (Baudrillard, 1976, p. 83), c'est-à-dire de jeu de la contrefaçon, afin de se reproduire exponentiellement dans une autre « réalité sans image, sans écho, sans miroir, sans

apparence » (p. 83), comme le balai dans le mythe de l'apprenti sorcier. Comme Baudrillard (1997) explique dans *L'échange symbolique et la mort*,

La revanche du simulacre, qui alimente le mythe de l'apprenti sorcier, n'a pas lieu avec l'automate – elle est par contre la loi du 2^e ordre : il y a toujours hégémonie du robot, de la machine, du travail mort sur le travail vivant, qui en procède. Cette hégémonie est nécessaire au cycle de la production et de la reproduction. C'est avec ce retournement qu'on sort de la contrefaçon pour entrer dans la (re)production. On sort de la loi naturelle de la valeur et de ses jeux de formes pour entrer dans la loi marchande de la valeur et ses calculs de forces (p. 84).

L'histoire de *Fountain* nous intéresse d'autant plus qu'elle montre comment un simulacre du 2^e ordre peut passer à l'ordre suivant. En 1963, presque cinquante ans après la débâcle de la Society of Independent Artists, *Fountain* faisait partie d'une exposition d'envergure, organisée par le Pasadena Art Museum, qui présentait la pratique artistique de Duchamp à un public plus large. L'œuvre incluse dans cette exposition n'était pas l'urinoir « original » de 1917, qui a été perdu quelque temps après sa création, mais une « copie » faite par l'artiste. C'est lors de cette exposition que les artistes pop et conceptuels prennent conscience de l'urinoir et des autres ready-mades de Duchamp. Dans un essai perspicace, l'historien de l'art William Camfield (1993) note le contexte artistique complètement différent :

In a telling reflection of the new context [...] the critics of the 1960s who perceived Fountain as anti-art were not the counterparts of those conservative philistine folk of 1917. More often than not they were notable figures in the artworld who respected Duchamp and viewed the anti-art nature of Fountain as praiseworthy or as a significant historical fact (p. 163).

Figure 2.5. Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917, 5^e version, 1964, collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa



Nous pouvons relier *Fountain* dans ces deux contextes historiques différents à la transformation des modes de production industrielle, aussi bien qu'à l'évolution des attitudes à l'égard de l'authenticité sous le capitalisme. Aux deux extrêmes – l'un esthétisant, l'autre avant-gardiste – *Fountain* fait toujours partie de la dialectique de l'art et du non-art, de l'original et de la copie. Pourtant, en 1963, il y a une autre force évidemment à l'œuvre. Si, en 1917, *Fountain* existait en quelque sorte comme une œuvre d'art originale, en 1963, il n'existait que des copies. Au cours des décennies suivantes (la période du postmoderne, qui correspond au 3^e ordre des simulacres), le ready-made devient donc moins une question de l'original opposé à la copie – voire une confusion entre l'authentique et la production en série, l'aura et la reproduction technique, l'institution de l'art et l'avant-garde –, et plus un dispositif pour un certain type de pratique artistique. L'artiste Jeff Koons (2006) témoigne de cette transformation particulière lorsqu'il décrit le ready-made comme la recherche de « grâce » et le « retrait des jugements » :

My hero of twentieth century art is Duchamp, as the contribution of the readymade is wonderful. People think of him as an aloof outsider and never talk about him in terms of generosity. They see Duchamp as being more of an alienator, in that the work is very esoteric, but the core of it, the very base of it, is about finding grace in the world

around us. The readymade has always been for me about the acceptance of people and the removal of judgements (p. 66).

Figure 2.6. Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917, 5^e version, 1964, et Jeff Koons, *Moon (Light Blue)*, 1995-2000, comme sur la couverture du livre *Appearance Stipped Bare: Desire and the Object in the Work of Marcel Duchamp and Jeff Koons, Even* (2019), M. Gioni (dir.), Phaidon



Dans cette explication du ready-made, Koons ne réfère pas aux choix esthétiques se basant sur « une délectation esthétique », pour emprunter les mots de Duchamp, mais plutôt à un état d’ambivalence où l’opposition entre le vrai et le faux, le bien et le mal, a perdu tout son pouvoir moral et idéologique. La nature de cette ambivalence correspond bien à la constellation de virages socioéconomiques connus sous le terme « postmoderne ». Sur ce point Fredric Jameson (1991) est particulièrement éloquent :

The problem of postmodernism—how its fundamental characteristics are to be described, whether it even exists in the first place, whether the very concept is of any use, or is, on the contrary, a mystification—this problem is at one and the same time an aesthetic and a political one (p. 55).

2.5 Les simulacres de 3^e ordre. La simulation et le postmoderne

La domination croissante d'une forme de réalité irréaliste, disons esthétique, correspond au « capitalisme tardif » et à la période du « postmoderne⁶⁰ ». Baudrillard (1981) tente de rendre l'idée de ce « réalisme » de la simulation, qui abolit la différence du vrai et du faux, avec la notion d'« hyperréel » (p. 12). Celui-ci « substitue au réel des signes du réel » (p. 11) et se retrouve sous la rubrique du 3^e ordre des simulacres. Sous cet ordre, les formes ne sont plus produites, ni reproduites, mais conçues en fonction de leur reproductibilité. Le capitalisme accède à un stade nouveau, celui de la mondialisation et du capital financier (hypercapitalisme) (Baudrillard, 1976, p. 23). La découverte de l'ADN positionne les êtres humains, non comme des produits variables de la nature, mais comme des expressions d'un code génétique préexistant. Le « craquage » de ce code rend possible la création de clones. La différence entre le réel et l'imaginaire devient une question d'indifférence conceptuelle, une implosion du rapport antithétique des contraires classiques, qui entraîne la croissance des « machines de dissuasion » destinées à simuler cette différence perdue.

Si les modernistes avaient détecté dans la (re)production la fin de l'art de qualité (goût, moralité, aura, etc.), les avant-gardistes y voyaient la fin de l'art autonome (dépassement d'une contradiction dialectique, révolution, *Aufhebung*, etc.). Sous le 3^e ordre des simulacres, pourtant, les manifestations avant-gardistes contre l'institution de l'art sont acceptées dans le cadre de cette intuition et la contestation artistique vient obscurcir ironiquement la réalité de son absence. Nous venons de voir comment cette transition se manifeste dans l'histoire importante du ready-made : au début du vingtième siècle, cette pratique s'attaque aux institutions de l'art, mais, en 1963, elle fait partie intégrante de leur structure.

⁶⁰ La question du postmoderne est aussi complexe que celle du grotesque. En France, par exemple, le postmoderne est souvent considéré comme une période historique tandis qu'en Amérique du Nord il obtient le statut d'un paradigme intellectuel équivalent à la modernité. Une grande partie de la théorie postmoderne repose sur les traductions anglaises des ouvrages philosophiques français qui n'emploient jamais le terme postmoderne, et participent encore moins à son discours. En tant que catégorie esthétique, le postmoderne est lié aux formes paradoxales, contradictoires, hybrides ou multiples, et, tout comme le grotesque, il échappe à tout travail de fixation. Pour comprendre ce qu'est le postmoderne, il est important de tenir compte de son imbrication dans une série de virages socio-économiques se produisant dans les pays industrialisés après la Seconde Guerre mondiale. Ceux-ci comprennent, sans s'y limiter, l'échec politique de 1968, le début de la période néolibérale (1979), la fin de l'étalon-or, le début du régime de changes flottants, l'essor du capitalisme financier, la « révolution » numérique, l'expansion des moyens de communication et le « craquage » du code génétique.

2.5.1 La crise du grotesque

On pourrait penser que les théoriciens du grotesque sont ravis de se plonger dans une période culturelle si favorable à leur sujet de recherche. Curieusement, l'ère de l'« *indetermanence* » postmoderne – où règne, selon Ihab Hassan (1987, p. 92), l'ambiguïté, la discontinuité, la simulation, l'hétérodoxie, le pluralisme, l'aléatoire, la révolte, la perversion, la déformation et la rhétorique de l'ironie et de la rupture – déclenche une crise dans la théorie du grotesque. Si, jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, l'histoire de cette catégorie donne souvent l'impression d'un phénomène esthétique en état d'intensification constante, entre 1980 et 2000, cette croissance atteint une masse critique et les théoriciens du grotesque commencent à s'inquiéter de la disparition éventuelle de la catégorie. La raison de cette préoccupation ne réside pas, comme jadis, dans la nature obscure et insaisissable du concept, mais plutôt dans son omniprésence grandissante. D. Iehl observe (1997), par exemple, que « le grotesque, longtemps tenu pour une forme d'insignifiance ou de bizarrerie, est associé de plus en plus à toute l'activité humaine, et souvent à la plus haute [...] L'homme contemporain se retrouve dans le monde des grotesques » (p. 122). Ce monde des grotesques, dont le caractère rappelle si bien celui du postmoderne, amène quelques historiennes et historiens de l'art à prononcer la mort du grotesque. Selon l'artiste et l'historienne de l'art polonaise, Eva Kuryluk (1987) : « *The old grotesque is dead. Every aspect of contemporary culture has become heterogeneous, and the chaotic and confused has become the principal of our time [...] it makes no sense to uphold the traditional notion of a cultural underground* » (p. 6-7). Dans une optique similaire, Iehl observe (1997), « Les grotesques omniprésents risquent de cacher le grotesque » (p. 121)⁶¹. La formulation de la problématique la plus réfléchie se retrouve, pourtant, dans les écrits de G. Harpham (1982/2006) :

Despite the accelerating acceptance of the grotesque as a “mode” in contemporary art [...] [it] is becoming less and less possible because of the pervasive, soupy tolerance of disorder, of the genre mixte [...] In short, the grotesque – with the help of technology – is becoming the victim of its own success: having existed for many centuries on the disorderly margins of Western culture and the aesthetic conventions that constitute that culture, it is now faced with a situation where the centre cannot, or does not choose to, hold; where nothing is incompatible with anything else; and

⁶¹ Dans le même ordre d'idées, le critique littéraire américain James Goodwin (2009) oppose le grotesque « traditionnel » à sa forme actuelle contrefaite : « *Instead of the grotesque in its traditional senses, a current reader and observer is much more likely to encounter the gratuitous and the utterly ridiculous and on occasion the monstrous as the signs now of our times* » (p. 188).

where the marginal is indistinguishable from the typical. Thus the grotesque, in endlessly diluting forms, is always and everywhere around us – and increasingly invisible (p. xxvi-xxvii).

Selon notre perspective, évidemment, le grotesque n'a jamais été marginal au sein de la culture euroaméricaine. Comme nous l'avons déjà observé, ses formes et son imagerie sont répandues dans cette culture. Malgré cette envergure, pourtant, le grotesque est si peu étudié qu'on pourrait croire qu'il fait l'objet d'une censure active. Qui plus est, le discours mince qui existe détient un aspect auto-réprimant, dans la mesure où il insiste sur le fait que le grotesque ne peut pas être défini. Dans le postmoderne, pourtant, ce refoulement semble s'affaiblir au point où le concept du grotesque risque ironiquement de perdre sa charge dialectique pour devenir complètement inutile. Son ubiquité mine radicalement sa dynamique conflictuelle, qui puise son pouvoir « révolutionnaire » dans les ombres de la marge et les distorsions de l'anormal. Comme l'explique bien Brian Crews (2010),

The postmodern grotesque is different in that a grotesque transformation, rather than alluding to an absent normality, has become accepted as the norm itself, and one reason for this stems from what we might call a new sense of order, a generalized shift in the old established hierarchies, both social and cultural as well as literary, which postmodernism seems to have deliberately sought [...] We now accept the distorted image as real (p. 684).

Face au triomphe apparent de la simulation, qui est, en outre, le triomphe de l'économie d'échange et l'apothéose de la marchandise, Baudrillard offre comme solution un projet sociosémiotique qui pousse la logique de cet ordre jusqu'à l'absolu, ce qu'il appelle, à l'instar de Baudelaire, « la marchandise absolue » (Baudrillard, 1988). Celle-ci paraît comme l'implosion du fétichisme de la marchandise, dans le sens où la valeur d'échange l'emporte sur la valeur d'usage jusqu'au point où la valeur s'anéantit. Selon Baudrillard (1988), l'œuvre d'art postmoderne fournit la référence par excellence de cette modalité critique nouvelle. « L'objet d'art, nouveau fétiche triomphant (et non triste fétiche aliéné !), doit travailler à déconstruire de lui-même son aura traditionnelle, son autorité et sa puissance d'illusion pour resplendir dans l'obscénité pure de la marchandise. Il doit s'anéantir comme objet familier et devenir *monstrueusement étranger* » (p. 9). Dans cette formulation nouvelle, la dialectique du grotesque, tout comme celle du fétichisme de la marchandise, implose en super-grotesque (p. 9).

On a souvent constaté que les théories de Baudrillard ne représentent pas précisément les conditions d'existence vécues au sein du capitalisme avancé, mais plutôt les fantaisies de l'économie de marché. En effet, selon la logique de sa propre théorie, le triomphe révolutionnaire de la marchandise absolue n'est qu'un feu d'artifice. Une lecture à rebours de son travail nous permet donc d'imaginer une situation sociale dans laquelle la démesure et la transgression ne sont que des simulations servant à masquer un ordre politique plus oppressif que jamais. Dans ce contexte, l'œuvre d'art grotesque revient à un délit qui sert paradoxalement à renforcer les limites mêmes qu'elle prétend dépasser, en d'autres termes un simulacre de la transgression qui cherche à cacher que la transgression n'a jamais eu lieu. Selon un tel scénario, le pluralisme et l'indétermination typiquement associés de façon positive au grotesque ne servent pas de moyen de libération, mais au contraire, en tant que cage totalisante, deviennent un dispositif hégémonique qui transforme la transgression de règles en forme d'obéissance.

2.5.2 La connerie et la persistance du grotesque

Comme c'est souvent le cas, le vocabulaire grotesque nous fournit un terme très pertinent au sujet du rapport entre l'hyperréel et la marchandise absolue : la connerie (*bullshit*). En effet, la connerie est la véritable ombre du postmoderne, si bien que l'argot « *postmodern bullshit* » était très présent dans le milieu universitaire nord-américain des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix. En effet, la connerie est le sujet d'un essai très populaire du philosophe américain Harry G. Frankfurt publié initialement en 1986 dans la revue littéraire *Raritan Quarterly*, puis réédité sous forme de livre en 2005. Le livre *On Bullshit* a obtenu un grand succès, occupant pendant vingt-sept semaines la liste des meilleures ventes publiée par le *New York Times*. Il fut par la suite traduit en français sous le titre *De l'art de dire des conneries* (2006), une traduction qui devait influencer le philosophe Maurizio Ferraris, l'auteur du livre plus récent *L'imbécilité est une chose sérieuse* (2017), aussi bien que d'autres théoriciens de l'« ère post-vérité ». En effet, Frankfurt a écrit son essai lorsqu'il enseignait la philosophie à l'université Yale durant la période de « la tyrannie des critiques Yale » (Campbell, 1986, p. 20), un groupe de théoriciens poststructuralistes qui comptait dans leurs rangs Paul de Man et Jacques Derrida⁶².

⁶² Frankfurt insiste pourtant qu'il n'a jamais eu l'intention d'attaquer le postmodernisme (2006, p. 12-13).

Tout comme les simulacres du 3^e ordre, la connerie ne constitue pas une trahison ou une moquerie de ce qui est juste, vrai ou pur, mais plutôt une sorte d'imposture fluide – un penchant, mieux qu'un calcul. Selon Frankfurt (1986/2006), par exemple, « l'essence même [de la connerie] est l'imposture, et non pas la fausseté⁶³ » (p. 57). Conforme à cette distinction, le déconneur est donc une personne qui « se moque de savoir s'il décrit correctement la réalité » (p. 57). Au contraire, « Il se contente de choisir certains éléments ou d'en inventer d'autres en fonction de son objectif » (p. 56). La connerie comme telle est un art panoramique qui se pratique sans considérer l'existence des faits réels. Il ne s'agit pas de mentir au sens propre, mais plutôt d'improviser sans connaître ni le vrai ni le faux. Parce que cette approche est plus expansive et pleine d'improvisation que celle du menteur toujours cerné par un but précis, Frankfurt infère que la connerie est « *less a matter of craft than art* » (2005, p. 53)⁶⁴. Damien Hirst démontre bien l'évolution de ce détournement lorsqu'il décrit le ready-made comme une manifestation flottante du pouvoir autocréant de l'artiste :

I'm operating at the top end of the art world [...] so I can come in and you're not going to think, "It's a fucking birthday card." So I can take a birthday card and re-represent it to you and you're gonna go, "Fucking hell, that's gotta be important if it's been put here" (Osborn, 2006).

Si nous acceptons que le kitsch, en tant qu'un simulacre du 2^e ordre, est un mensonge qui dit une vérité, la connerie se distingue, donc, par son aspect plutôt autotélique : le mensonge pour le mensonge. Déconner (bullshiter) n'est pas mentir au sens propre, mais plutôt improviser sans connaître ni le vrai ni le faux. Comme nous l'avons déjà indiqué, Baudrillard appelle ce genre d'improvisation « dissuasion » : la création d'une sorte d'effet de réel qui sert paradoxalement à éliminer le réel. Sous le 3^e ordre des simulacres, donc, c'est la différence même entre la réalité et la simulation qui est, en effet, simulée. Cela est observable dans la plupart des formes de la reproduction sociale, mais surtout la téléralité, les médias sociaux, la publicité et d'autres formes de la réalité virtuelle. Selon Baudrillard (1981),

⁶³ « *The essence of bullshit is not that it is false but that it is phony* » (Frankfurt, 2005, p. 47).

⁶⁴ La traduction française de cet extrait ne convient pas : « Il demande le talent d'un artiste plutôt d'un artisan » (Frankfurt, 2006, p. 63).

Il ne s'agit plus d'imitation, ni de redoublement, ni même de parodie. Il s'agit d'une substitution au réel des signes du réel, c'est-à-dire d'une opération de dissuasion de tout processus réel par son double opératoire [...] qui offre tous les signes du réel et en court-circuite toutes les péripéties (p. 11).

2.6 Le grotesque capitaliste

Dans ce chapitre, nous avons examiné l'essor du capitalisme et sa curieuse corrélation avec la prolifération du grotesque. Comme nous l'avons découvert dans le cadre de cette analyse, le discours historique et actuel sur le grotesque, et tout particulièrement sur l'œuvre d'art grotesque, néglige complètement cette corrélation. Cette lacune devient d'autant plus surprenante lorsqu'on cherche une catégorie esthétique qui convient aux bizarreries du système capitaliste, qui est fondé sur l'incongruité, la croissance et l'aliénation, et qui se caractérise par un éloignement progressif de la réalité. Certes, l'idéologie libérale classique tient à nier cette connexion, associant le capitalisme plutôt à la rationalité, à l'épargne et au sublime. Pourtant, l'économie capitaliste s'épanouit dans des zones intermédiaires, dont le caractère douteux prévoit le détournement des relations autrefois directes. En effet, parmi les premières manifestations du capitalisme, on trouve la création d'une sphère de circulation aux abords du marché public – un terrain flou, fuyant la transparence, qui rompt les relations directes entre producteur et consommateur, pour mettre en place de longues chaînes marchandes (Braudel, 1985, p. 56-57). Cette sphère vient d'être qualifiée de marché privé, mais l'historien français Fernand Braudel (1985) préfère le terme « contre-marché » pour souligner la nature inégale et essentiellement transgressive de ce milieu. En fait, derrière les prétentions rationalistes de l'économie politique libérale, on trouve une dynamique déraisonnable qui privilégie implicitement la transgression des règles, la subversion des relations sociales « traditionnelles », la multiplicité, la fluidité et la croissance démesurée – soit la non-définition même du grotesque contemporain. Son moteur est, comme Marx le savait bien, une force monstrueuse qui cherche à se libérer de toute limite.

L'aspect économique du grotesque est très peu analysé, ce qui contribue à la notion qu'il s'agit d'une catégorie esthétique universelle et transhistorique. À notre connaissance, il n'existe qu'un seul ouvrage qui relie le grotesque à l'économie politique d'une façon directe. Dans son livre intéressant *Absolute Erotic, Absolute Grotesque : The Living, Dead, and Undead in Japan's Imperialism, 1895-1945* (2019), Marc Driscoll rapporte le grotesque au biopolitique capitaliste et à la forme-marchandise, si bien qu'il utilise le verbe « grotesquer » pour décrire la « nécrologie »

du capitalisme et son usurpation du « travail vivant » et de la « production désirante ». Pourtant, malgré l'importance de son livre et la nouveauté de sa démarche, Driscoll ne présente pas une vue complète du sujet, parce qu'il néglige complètement la théorie esthétique et le développement historique du grotesque en tant que catégorie occidentale. Cela s'explique en partie du fait qu'il importe le terme du travail du sociologue japonais Akagami Yoshitsuge et le discours sur l'« *ero guro nansensu* », un mouvement artistique japonais des années 1930 qui se concentrait sur l'érotique, le contre-nature, le corrompu et la décadence⁶⁵. De cette manière, Driscoll n'explique pas ce qu'il veut dire par grotesque ni sa façon de différencier entre celui-ci et les traditions esthétiques japonaises précédant la période moderne, telles qu'on les trouve dans l'Ukiyo-e. Qui plus est, il limite le grotesque à une manifestation purement négative.

La tendance dominante est, pourtant, de comprendre le grotesque comme une catégorie universelle, même si elle est susceptible de changements historiques et peut varier selon le contexte culturel. Mikhaïl Bakhtine (1970), par exemple, commence son historique du grotesque en notant que « la méthode [grotesque] de construction des images date de l'époque la plus reculée : nous la rencontrons dans la mythologie et dans l'art archaïque de tous les peuples, y compris l'art préclassique des Grecs et Romains » (p. 40). Selon G. Harpham (1982/2006), le grotesque a sans doute toujours existé, mais chaque culture individuelle apporte les conventions et les suppositions qui déterminent sa forme particulière (p. xxvi). Leonard Cassuto (1997) partage cet avis : « *Every culture has its grotesque. As cultures differ across time and place, so does the grotesque. (This variability is one reason the term is so difficult to define* » (p. 7).

Plus récemment, quelques historiennes et historiens de l'art ont commencé à contester le statut du grotesque comme catégorie esthétique universelle. Frances S. Connelly (2003) note, par exemple, que le grotesque est « particulièrement occidental », comme l'indique son rapport avec l'aliénation et l'art dit « primitif » (p. 6). Elle poursuit :

Many image traditions throughout the world include structures that resemble the western grotesque, but they do not carry the same cultural associations. On one hand, this belies modernist (and primitivist) myths of universality, but also

⁶⁵ En effet, le terme *ero guro nansensu* est une locution dont l'étymologie est entièrement anglaise (un *wasei-eigo*) dérivé des mots « *erotic* » (*ero*), « *grotesque* » (*guro*) et « *nonsense* » (*nansensu*).

demonstrates the extent to which the grotesque is rooted in the powerful mind-body duality of western thought (p.6).

Pourtant, Connelly n'examine pas le développement historique de cette dualité ni son importance dans la pensée libérale en particulier, et l'idée que l'œuvre d'art grotesque est plutôt ancrée dans une critique sociale progressiste de gauche demeure intacte. Comme nous l'avons montré dans le premier chapitre, la notion voulant que l'œuvre d'art grotesque transgresse toujours, et que cette transgression sert plutôt les intérêts politiques des groupes marginaux opprimés, est tenace et généralisée dans le discours de l'art contemporain et actuel. Cependant, dans l'histoire de la pensée occidentale, la notion de transgression n'est pas du tout immuable. Si aujourd'hui elle s'inscrit « au cœur du système de production de nos images » (Bartholyens, Dittmar, Jolivet, 2008, p. 9), ce n'était pas le cas pendant le Moyen Âge, où les images qu'on classerait aujourd'hui comme « transgressives » – tels que des marginalia montrant des scènes de sodomie ou des bas-reliefs d'église figurant des organes génitaux – proliféraient et sont souvent commandées par les garants de l'ordre pour exprimer la norme et renforcer la morale (p. 9). De toute évidence, pendant cette période historique, on ne débat pas de la décence d'une image, même si le discours normatif est exigeant et autoritaire (p. 9). Ce n'est qu'avec l'essor de la culture bourgeoise que la décence et l'indécence des images deviennent un problème urgent. En effet, cette morale binaire structure l'idéologie bourgeoise, et, comme nous allons le voir, elle est essentielle à la construction de l'identité de celle-ci et de son inconscient politique.

Nous avons proposé que le grotesque soit, d'abord et fondamentalement, une catégorie européenne moderne qui émerge tôt dans le processus complexe et non linéaire de la transition du féodalisme au capitalisme. Ce qui distingue ce concept de ses précédents comiques et esthétiques est la notion d'illusion référentielle – tel qu'elle se manifeste dans la contrefaçon, la (re)production et la simulation – qui mine une sémiotique féodale ou précapitaliste, où les signes sont fixes et gouvernés par l'obligation. Ce constat important ouvre la voie à une théorie du lien fondamental entre le grotesque et le capitalisme. Si l'on cherche à préciser le rapport entre ce phénomène et la société capitaliste, une voie s'élève au-dessus de toutes les autres : celle de la forme-marchandise, cette entité à la fois saisissable et insaisissable, réelle et irréelle, qui, selon Benjamin (1939/1982), « accouple le corps vivant au monde inorganique » (p. 11). Comme nous espérons le démontrer par la suite, cette corrélation, qui hante le discours sur le grotesque,

devient tout à fait évidente dans le travail de Karl Marx (1867/2009, p. 81-95), mais surtout dans la partie du premier tome du *Capital*, où est énoncée la théorie du fétichisme de la marchandise.

CHAPITRE 3

L'ŒUVRE D'ART GROTESQUE ET LA FORME-MARCHANDISE CAPITALISTE

Le troisième chapitre de cette thèse porte sur la question de l'œuvre d'art grotesque et son rapport avec la forme-marchandise capitaliste, mais plus particulièrement le « caractère fétiche » de celle-ci. Selon notre hypothèse, l'œuvre d'art grotesque ne fonctionne ni comme une subversion simple de l'ordre dominant ni comme un renforcement simple des pouvoirs en place. Il s'agit plutôt de la traduction en image d'une relation sociale particulière à une société capitaliste. Nous proposons que le meilleur paradigme théorique pour comprendre cette relation soit celui de la forme-marchandise. Nous vérifierons cette hypothèse avec deux œuvres d'art grotesques qui incarnent la dialectique de la forme-marchandise telle qu'elle est décrite par Marx (1867/2009, p. 39-164). Par la suite, nous examinerons les symétries entre cette dialectique et celle de l'œuvre d'art grotesque. Tout comme la forme-marchandise, celle-ci est censée révéler une vérité cachée et une distorsion de la réalité. Cette analyse nous conduira à nous pencher sur la principale opposition du champ théorique du grotesque, celle qui existe entre les théories de Wolfgang Kayser et Mikhaïl Bakhtine. Par le biais d'une réévaluation de la pensée de Kayser, de concert avec une critique de la théorie de Bakhtine, nous effleurerons la question du rapport entre le grotesque et l'idéologie avant de passer à un examen de l'interdépendance de la forme-grotesque et la forme-marchandise capitaliste. Le chapitre se termine avec une considération de la dialectique de « la seconde vie » grotesque de la forme-marchandise capitaliste.

3.1 De la vie au cirque au spectacle de la marchandise. Les valences de l'œuvre d'art grotesque

Afin de clarifier cet argument, nous analyserons deux œuvres, l'une d'Andy Feehan (né en 1950) et l'autre de Wim Delvoye (né en 1965), qui portent toutes deux sur le symbolisme socioéconomique du cochon. Dans leur livre important *The Politics and Poetics of Transgression* (1986, p. 49), Peter Stallybrass et Allon White notent que la portée symbolique du cochon est fluide, se transformant selon le contexte et à l'intérieur des pratiques discursives complexes et contradictoires qui structurent les diverses sphères culturelles. Une « créature de seuil » qui incarne à la fois l'utilité et l'excès, la sauvagerie et la domesticité, le carnaval et l'État, la richesse et la pauvreté, le prolétaire et le capitaliste, la police et le criminel (p. 44-59), le cochon figure

l'aspect conflictuel du grotesque aussi bien que la double face de la forme-marchandise capitaliste. Il nous sert, donc, comme un point de repère symbolique qui rattache la problématique du grotesque à celle du capitalisme.

Les deux œuvres ciblées de notre étude de cas datent de la période néolibérale, qui commence dans les années soixante-dix et s'étend jusqu'à aujourd'hui. Elles sont censées critiquer les modes de production capitalistes en brouillant la distinction entre l'art et la vie quotidienne, l'être humain et l'animal, le sujet et l'objet. Pourtant, elles occupent des positions politiques assez différentes. Le travail d'Andy Feehan, par exemple, cherche à sauver de l'abattoir deux porcs en les transformant en artéfacts esthétiques. Wim Delvoye, par contre, prétend sauver des cochons du même destin en les transformant en marchandises de luxe. La démarche politique de Feehan repose donc sur une séparation nette entre le monde de l'art et celui de l'économie. En revanche, celle de Delvoye mise sur la destruction de cette distinction. Ces deux œuvres interrogent, même si c'est de façon différente, la catégorie esthétique du grotesque, et plus largement troublent l'autonomie de l'art et l'efficacité politique de l'art grotesque. La question du fétichisme de la marchandise se trouve au cœur de ces enjeux.

3.1.1 Andy Feehan, *Tattooed Pigs* (1976-1984)

Entre 1974 et 1984, l'artiste américain Andy Feehan obtient et tatoue deux porcelets qu'il baptise *Minnesota* (1975-1977) et *Artemis* (1984). Ce projet débute après qu'une vision d'un cochon volant lui soit venue en rêve. Peu après, l'artiste devient « obsédé » par l'idée de tatouer une paire d'ailes sur un cochon vivant. En réalisant cette impulsion, il croit participer à un processus naturel d'individuation stimulé par une image de son inconscient qui souligne une contradiction personnelle ayant besoin de résolution (Feehan, 1977, p. 2). Cette quête personnelle atteint un niveau politique lorsque l'artiste la comprend également comme une façon de sauver des cochons de l'abattoir. « *My intention, in addition to making them art, was to save their lives* » (Kavini, 2014).

Figure 3.1. Andy Feehan, *Artemis the Tattooed Pig*, 1984. Photo: Mark Green

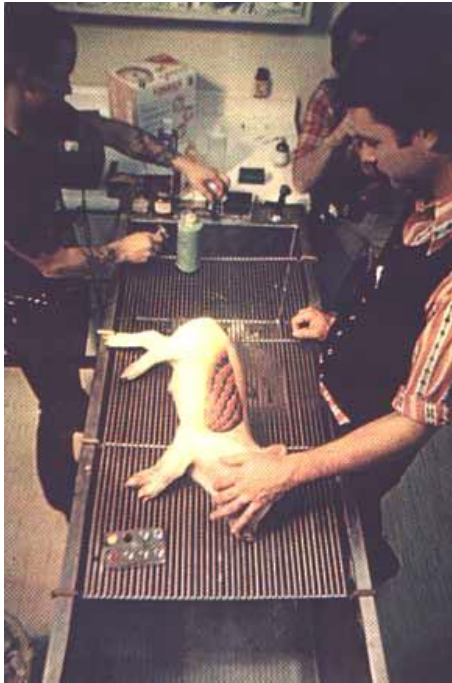


Pour achever son projet, Feehan fait des recherches exhaustives sur différentes espèces de cochons, ainsi que le sort qui leur est réservé dans des fermes industrielles et des laboratoires voués à la recherche scientifique. À un moment donné, il tente de se procurer un porc d'un laboratoire pratiquant des nécropsies sur des animaux intoxiqués. Ironiquement, sa demande est refusée car son projet est jugé trop cruel et immoral (Kalil, 2000, p. 34). Feehan est souvent déconcerté par l'outrage provoqué par un seul cochon tatoué, alors que les horreurs que l'industrie agro-alimentaire inflige à des millions de bêtes semblent passer inaperçues (Kalil, 2000, p. 34).

L'aspect bricolage collaboratif de ce projet s'annonce dès le début. Puisqu'il est impossible pour Feehan de tatouer un cochon tout seul, il faut former une équipe de professionnels prêts à le faire, dont un éleveur de porcs, un tatoueur, un vétérinaire, un photographe et un vidéographe (Feehan, 1977). Vu que le projet se déroule en 1975, époque à laquelle cette pratique artistique est encore très marginale, il est évidemment difficile de trouver des participants ouverts d'esprit. Selon l'artiste, « *It was definitely outside of what I knew about. So I was kind of on my own and had to make things up as I went along* » (Kalil, 2000, p. 34). Il faut noter que, durant les années 1970, les tatouages sont associés à la classe ouvrière, ainsi qu'aux criminels. Il est donc difficile pour Feehan de trouver un tatoueur ouvert à son projet, non pas nécessairement pour des raisons morales, mais à cause de la position sociale précaire de toute personne travaillant dans ce domaine, ainsi que la crainte d'être poursuivi pour violation des codes sanitaires. Pour des raisons similaires, Feehan éprouve des difficultés à trouver un vétérinaire pour anesthésier le cochon. À

ces obstacles s'ajoute en outre une interdiction totale portant sur la présence des cochons dans les limites de la ville ; un propriétaire irrité et des voisins mécontents ; et la mort de sa première truie, Rosebud, tuée par des chiens sauvages (Feehan, 1977, p. 11).

Figure 3.2. Le cochon Minnesota reçoit ses ailles le 21 novembre 1976



Après avoir surmonté une myriade d'obstacles, Minnesota, un petit cochon Chester White, obtient ses ailles le 21 novembre 1976 et Feehan le présente dans le cadre de l'obtention de sa maîtrise en arts visuels. L'exposition de cette œuvre déclenche une petite controverse, dont la teneur morale est bien résumée dans une lettre écrite par Kim J. Campbell (1977) au *North Texas Daily* :

Suffering through a tattooing is humiliating enough, but having the operation photographed and videotaped is outright overkill [...] The best part of opening night was the spectators, comprised of numerous Femme Fatales and Screaming Fags trying to out-strut each other. Maybe it was Little Minnesota, the Texas Tattooed Pig, who finally made the most sincere statement of the night when he urinated on his plastic pigsty (p. 67).

Pour plusieurs raisons, Feehan finit par être désillusionné de son projet. Après que les circonstances le forcent à trouver un autre abri pour son œuvre, l'artiste se met en contact avec

Stanley Marsh ⁶⁶, un homme d'affaires, mécène et « *prankster* » célèbre d'Amarillo, Texas. Bien que l'artiste ne connaisse pas personnellement cet homme, ses contributions au fameux *Cadillac Ranch* d'Ant Farm lui font croire qu'il pourrait adopter Minnesota. Justement, Marsh est ravi de trouver une place pour le porc ailé dans sa ménagerie de paons, de chevaux miniatures et de lamas. Feehan consent à donner son œuvre au millionnaire excentrique à condition que Minnesota ne soit jamais abattu. Deux mois plus tard, Minnesota meurt. Dans une lettre adressée à l'artiste, Marsh explique que le cochon « *overdosed on chocolate Easter eggs and champagne* » (Feehan, 2014). Marsh empaillle le porc qui apparaît plus tard dans un épisode du *Today Show* consacré à son mode de vie extravagant. À plusieurs reprises, il déclare que c'est lui qui a eu l'idée de tatouer des ailes sur un cochon⁶⁷.

Dégoûté, Feehan décide de ne plus tatouer de cochons. Pourtant, dix ans plus tard, un ami le convainc de reprendre son projet. Cette fois-ci, il s'agit d'un cadeau d'anniversaire pour un ancien parlementaire. Appelée Artemis, la truie vit une expérience terrifiante quand elle est présentée à son nouveau propriétaire pendant la fête d'anniversaire, une soirée de bon goût tenue dans un château de Beverly Hills. Terrorisée par un neveu intoxiqué de l'invitée d'honneur, la truie finit par déféquer de peur sur le grand buffet et plusieurs invités. Peu après cet incident, Feehan découvre qu'Artemis a été abattue par le parlementaire, qui n'aimait pas son cadeau insolite⁶⁸. L'artiste renonce à son projet une fois pour toutes (Feehan, 2014 ; Kalil, 2000).

3.1.2 Wim Delvoye, *Art Farm* (1998-2008)

Tournons notre attention vers un projet contemporain similaire : l'*Art Farm* de l'artiste belge Wim Delvoye. Ce projet célèbre, qui a été réalisé entre 1998 et 2008, implique deux fermes porcines près de Beijing en Chine, où l'artiste engage des équipes d'ouvriers pour élever et tatouer des porcelets qui sont soumis à la spéculation des collectionneurs-investisseurs. Dès leur mort, les animaux sont écorchés et souvent empaillés, puis exposés comme des œuvres d'art plus traditionnelles. Même si Delvoye préfère exposer ses cochons tatoués vivants, les collectionneurs-investisseurs ont toujours le droit de réaliser leur capital en faisant tuer leur porc

⁶⁶ Pour des raisons plutôt égoïstes, Marsh préfère ne pas utiliser les chiffres romains dans son nom.

⁶⁷ Éventuellement, Marsh et Feehan se réconcilient, puis le mécène finance un autre projet de l'artiste.

⁶⁸ Pour une narration de cette histoire, voir Feehan (2014).

(Kieffer, 2013). Ils ont alors le choix entre une taxidermie ou une peau encadrée comme un tableau. Les images que l'artiste choisit pour les tatouages sont souvent des appropriations de marques commerciales ou de la culture de masse, dont des personnages de Walt Disney, des motifs de Louis Vuitton, des super héros de bandes dessinées, des figures politiques (Lénine) et religieuses (Bouddha, le Christ) et des dessins inspirés par des tatouages de prisonniers russes. Cette imagerie est conforme au personnage de macho entreprenant de Delvoye : « Je suis un garçon, dit-il, et je n'ai pas honte de ce qui me constitue : la science, les camions, les voitures, les maquettes, aussi un peu le côté agressif » (Bourriaud, 2010, p. 17).

Figure 3.3. Wim Delvoye, *Art Farm*, 1998-2008, porcs vivants tatoués



Figure 3.4. Wim Delvoye, *Sylvie*, 2006, porc tatoué empaillé



Aucun critique d'art ne rate l'aspect grotesque d'*Art Farm*, qui s'exprime dans une convergence de contradictions et d'alliances dérangeantes, dont la vie et la mort, l'art et la marchandise, l'être humain et l'animal, l'artiste et le capitaliste, l'objet et le sujet, le rural et l'urbain, l'ordurier et l'ornemental, sans parler des enjeux des diverses classes sociales. « J'ai toujours travesti les choses, explique l'artiste, alors pourquoi ne pas tatouer un cochon ? En plus, sur un cochon, un tatouage devient complètement futile, perd de son sens » (Thély, 1999, p. 56-57). Il poursuit : « Mais tout ce qui est bien dans l'art est "inutile". Il faut accepter d'être irrationnel » (Bourriaud, 2007, p. 9).

Il faut souligner que les journalistes et les critiques d'art associent souvent l'œuvre de Delvoye à un monde ou à un univers autre – un espace incroyable et diabolique qui attire autant qu'il repousse. On ne compte plus les textes qui commencent par la phrase, « Bienvenue dans le monde de Wim Delvoye », puis se précipitent dans une description de son projet actuel le plus choquant. Simultanément, ces mêmes textes attestent de la mission de l'artiste « de montrer la société telle qu'elle est. Une société de consommation qui mélange les codes et les valeurs » (Naa, 2007, p. 40-42). L'idée que ses œuvres fonctionnent comme un miroir social mettant à nu la logique du système capitaliste côtoie l'idée qu'elles constituent leur propre univers à part. Dans cette optique, elles incarnent à la fois un reflet fidèle et une distorsion de l'envers du miroir. Ce reflet et cette distorsion sont en harmonie avec l'ambivalence inhérente à l'œuvre de Delvoye, qui

cherche à brouiller les frontières entre l'art et la vie, mais renforce une division du travail basée sur cette même distinction (par ex. capitaliste/ouvrier, artiste/artisanat, etc.). Cette contradiction est évidente dans son attitude envers ses cochons aussi bien que ses employés. Par exemple, selon l'artiste,

The pig represents the ultimate proletarian. It is one of the least prestigious animals and at the same time, one of the most despised. I like producing art that involves these kinds of elements; elements with no prestige like shit, pigs, ironing boards, or shovels. These truly are democratic elements; the equalisers. The pig is a great equaliser (Singer et Rinaldo, 2010, p. 49).

Pourtant, lorsqu'un intervieweur lui demande s'il fait plus d'argent que ses artisans, Delvoye répond comme un véritable capitaliste : « *I hope so. I bring the idea, without me there is no artwork, and I take the risk* » (Landauro, 2014).

Cette contradiction trouve son autre versant dans le projet de Feehan, qui tente d'extraire du monde réel, c'est-à-dire du monde de l'abattoir industriel, deux porcs pour les mettre à l'abri dans le monde de l'art autonome : « *I wanted to extract them permanently from the pig factory. I wanted them to be art. I wanted them to have an unusual life of luxury, like a pet, like a precious weird animal in the circus of humanity* » (Kalil, 2000, p. 34). Dans ce projet, les animaux cessent d'être des métonymies, ou des marques, et deviennent des individus qui cherchent à se dégager de la tyrannie de la valeur. Ils sont des marchandises qui fuient le marché pour se réfugier dans le monde de l'art, comme de vrais bohémiens utopistes. Tragiquement, cependant, chaque fois qu'ils se croient sauvés de la règle de la marchandise, ils aboutissent dans les griffes d'un capitaliste ou d'un politicien qui les retournent au « cycle naturel de la vie ».

Dans les deux œuvres, il s'agit donc d'une incertitude concernant la relation de l'art à l'économie et à la reproduction de la vie quotidienne. Dans les deux cas, cette instabilité a des aspects réels et illusoire. Par exemple, le désir de Delvoye de montrer au monde des œuvres d'art tellement vivantes, tellement réelles, qu'elles doivent être vaccinées (Breerette, 2005), repose sur l'hypothèse que ses cochons ne sont pas réels au sens quotidien de cette espèce, mais différent, dans un monde à part, celui de l'art. Le travail de Feehan, par contre, montre que cette différence entre le monde de l'art et la vie quotidienne est illusoire. Dès qu'on tente d'extraire les valeurs

d'usage du cycle d'échange en les enfermant dans la tour d'ivoire de l'art, on les livre soit à l'abattoir, soit à une forme plus avancée du capitalisme. Cette incertitude, comme nous l'avons déjà remarqué, est un aspect fondamental de l'œuvre d'art grotesque, qui est censée incarner à la fois une distorsion extrême et une vérité profonde.

3.2 La réalité et l'illusion dans la théorie du grotesque

En général, les théoriciens du grotesque s'entendent pour dire que la catégorie entretient une relation instable avec la réalité. Nous avons déjà remarqué comment la nature ambivalente de ce rapport crée des incertitudes quant à la fonction sociale du grotesque, qui est, selon certaines théories, émissaire d'une vérité cachée, et selon d'autres, l'imagination devenue incontrôlable. Il s'agit, donc, d'un mélange particulier de réalité et d'illusion, dont l'orientation morale et politique reste incertaine. Nous venons de voir dans nos études de cas comment cette ambivalence pourrait miner les objectifs de l'artiste en introduisant l'illusion là où on cherchait la réalité et inversement. En mettant l'accent sur l'autonomie du grotesque – qui est, selon Baudelaire (1885/1992, p. 195), celle de l'art pour l'art – l'œuvre de Feehan se trouve confrontée au caractère illusoire de cette autonomie, qui se révèle n'être rien d'autre qu'un produit du système socioéconomique. En revanche, celle de Delvoye brouille cette autonomie au service d'une critique de l'idéologie capitaliste pour finalement arriver à une perpétuation extrême de sa logique.

Il est important de souligner que cette dichotomie structure le champ théorique du grotesque et la façon dont il s'applique aux œuvres. En général, les théoriciens ont tendance à situer le grotesque entre la réalité et la fantaisie, ou mieux, dans une zone de conflit entre les deux. Certains estiment que le grotesque corrode notre perception de la réalité, tandis que d'autres observent que ses distorsions servent ironiquement à l'augmenter. Selon Gerhard Mensching, par exemple, la marque du grotesque est la confusion volontaire de la fantaisie et de la réalité (Thomson, 1972, p. 24). Dans le même registre, Iehl (1997, p. 26, 69) distingue entre le fantastique et le grotesque en notant que ce dernier s'appuie sur le réel comme domaine du sens et de la raison ; engendre une inquiétante étrangeté qui traduit un malaise existentiel ; et provoque le rire. Selon Hegel (1843), dans le grotesque, l'imagination s'affirme par des distorsions et fait « place à un monde d'énigmes » (p. 215). Baudelaire veille également au côté création du grotesque, mais il lui

impute un aspect positif, tandis que Kayser (1957/1981, p. 184-185) définit le grotesque comme le monde quotidien devenu étrange et aliéné. La conception du grotesque comme dégradation de la réalité atteint son apogée dans un contexte postmoderne où le mot devient, selon Pilippe Wellnitz (2004), « synonyme de factice et simulacre » (p. 25).

Bien que la théorie du grotesque comme inversion ou corruption de la réalité soit importante, il existe des penseurs essentiels qui affirment le contraire. Victor Hugo (1827/1949), par exemple, rattache le grotesque au réel plutôt qu'au fantastique. Idem pour Thomas Mann (1975), qui prend une position encore plus radicale, définissant le grotesque comme « ce qui est plus vrai et absolument réel, non pas l'arbitraire, le faux, le contraire du réel et l'absurde » (p. 470). Pour sa part, Bakhtine parle d'un « réalisme grotesque » qui glorifie le monde corporel excessif et qui fonctionne comme « le correctif matériel, corporel et universel aux prétentions individuelles, abstraites, et spirituelles » (Bakhtine, 1970, p. 31).

Cette faille du champ théorique du grotesque est souvent réduite à une opposition nette entre les théories de Kayser et Bakhtine. Selon plusieurs penseurs, il s'agit d'un conflit central du discours. Iehl (1997), par exemple, parle même de « deux pôles du grotesque » et maintient que Kayser et Bakhtine « utilisent le même mot pour décrire deux réalités qui semblent totalement étrangères l'une de l'autre » (p. 9). Selon Kayser (1957/1981), le grotesque réside dans la distorsion et la fusion d'opposés sinistres et inquiétants. Il s'agit de « *the distortion of all ingredients, the fusion of different realms, the coexistence of beautiful, bizarre, ghastly, and repulsive elements, the merger of the parts into a turbulent whole, the withdrawal into a phantasmagoric and nocturnal world* » (p. 79). Cependant, Bakhtine (1965/1970, p. 56-61) est très critique envers cette conception du grotesque, parce qu'il pense qu'elle est seulement applicable à certaines manifestations modernes. Selon sa propre théorie, le grotesque est un phénomène beaucoup plus complexe, dont les caractéristiques majeures sont l'ambivalence, le rabaissement, l'inachèvement et le rire. Incarnant une force à la fois destructive et régénératrice, le grotesque « offre la possibilité d'un monde totalement autre, d'un autre ordre mondial, d'une autre structure de la vie. Il fait franchir les limites de l'unité, de l'indiscutabilité, de l'immutabilité factices (mensongères) du monde existant » (p. 57). Afin de comprendre cette opposition, il convient d'analyser ces deux théories incontournables plus en détail.

3.3 Wolfgang Kayser. Le monde devenu étrange

Dans la préface de sa pièce de théâtre *Cromwell* (1827), Victor Hugo songeait, « Il y aurait, à notre avis, un livre bien nouveau à faire sur l'emploi du grotesque dans les arts » (p. 23). Défini d'abord en 1761⁶⁹ comme notion esthétique autonome du style ornemental dont il est issu, le grotesque n'est le sujet d'aucun livre entier jusqu'à ce que Kayser publie son ouvrage *Das Grotteske : seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* (Le grotesque dans l'art et la littérature) en 1957. Bien que Bakhtine rédige une dissertation portant sur le grotesque dans l'œuvre de Rabelais pendant les années quarante, son livre *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* ne voit pas le jour avant 1965, avec les traductions en anglais et en français qui apparaissent en 1968 et 1970 respectivement⁷⁰.

Kayser et Bakhtine sont d'accord sur un point : le grotesque existe depuis toujours et appartient à toutes les cultures (Kayser, 1957/1981, p. 10; Bakhtine, 1970, p. 40). En effet, le projet de Kayser naît durant sa première visite au Museo Nacional del Prado, où il voit se répéter à travers les œuvres de Velásquez, de Goya et de Bosch les mêmes caractéristiques esthétiques déroutantes (Kayser, 1957/1981, p. 9-10). Par les écrits de Jean Paul⁷¹, il arrive au concept du grotesque, qui le préoccupe pendant plusieurs années, même si, dans la préface de son livre, il avoue, « *My prolonged concern with the grotesque must not be taken as a sign of wholehearted enthusiasm for the subject* » (Kayser, 1957/1981, p. 10-11). En effet, il dresse un portrait du grotesque comme une catégorie esthétique plutôt négative, qui correspond bien aux peurs et aux anxiétés du monde moderne. Dans un sens, il entame ce projet historique afin de mieux comprendre l'art de sa propre époque (Kayser, 1957/1981, p. 12). Alors, d'un côté, Bakhtine a raison lorsqu'il accuse Kayser d'avoir modernisé le concept. De l'autre, comme nous allons le voir, Bakhtine modernise le grotesque à sa propre façon.

Aujourd'hui, la théorie de Kayser a moins d'importance que celle de Bakhtine. En général, il est convenu que la critique menée par le philosophe russe contre sa contrepartie allemande reste

⁶⁹ Iehl (1997) cite l'essai « Harlequin ou la défense du comique grotesque » de Justus Möser (1761) comme le premier texte à définir le grotesque « comme une notion autonome et positive » (p. 27).

⁷⁰ Même selon Bakhtine, « l'ouvrage de Kayser est la première étude [...] consacrée à la théorie du grotesque. » (1970, p. 55).

⁷¹ Jean Paul appelle le grotesque « l'humour meurtrier. »

toujours valable. Cela a été particulièrement le cas pendant les années quatre-vingt-dix, quand le monde des arts visuels nord-américain se préoccupait davantage des concepts d'excès, tels que l'abject et le carnavalesque. Il en résulte que les idées de Kayser sont souvent abordées à travers celles de Bakhtine. Sa théorie est ainsi réduite à une définition simple du grotesque – le monde devenu étrange – qui semble exister seulement en opposition à celle de son détracteur. Pourtant, Kayser élabore une théorie robuste du grotesque moderne, dont il trace l'évolution du XVI^e au XXI^e siècle. Malgré les limitations de cette théorie, elle ouvre, comme nous espérons le montrer, une piste de réflexion importante sur le rapport entre le grotesque et l'économie politique capitaliste, une piste que Bakhtine néglige.

Pour Kayser (1957/1981, p. 10, 180), le grotesque est une structure esthétique soumise au développement historique. Face aux difficultés de la définition du terme, il insiste néanmoins sur son statut comme un principe structurel exhaustif des œuvres d'art qui peut être retracé à travers l'histoire. Selon sa fameuse définition, le monde grotesque est, et n'est pas, notre monde : c'est la réalité envahie par des forces obscures et sinistres, qui déclenchent un vertige et une épouvante ainsi qu'un sentiment de désenchantement. Selon lui, « *The ambiguous way in which we are affected by [the grotesque] results from our awareness that the familiar and apparently harmonious world is alienated under the impact of abysmal forces, which break it up and shatter its coherence* » (p. 37).

La définition complète du grotesque fournie par Kayser (1957/1981) comporte trois parties qui sont souvent réduites à une seule. En plus d'être une question d'aliénation, le grotesque kayserien est également « *a play with the absurd* » et « *an attempt to invoke and subdue the demonic aspects of the world* » (p. 187-188). Il s'agit donc d'une structure esthétique qui s'amplifie avec le développement de la période moderne ; une stratégie artistique libérée des règles du sens commun ; et une forme de déblocage avec un aspect social. Vue sous cette optique, l'œuvre d'art grotesque est terrifiante, car on y trouve un reflet reconnaissable, mais non fiable du monde existant. Les éléments familiers de la réalité quotidienne s'y révèlent soudainement arbitraires et diaboliquement vivants, comme s'ils s'ouvraient sur un domaine obscur et inhumain qui risque de tout dévorer (p. 157). Kayser comprend la surprise et l'inquiétude que nous éprouvons devant l'œuvre d'art grotesque comme « *an agonizing fear of the dissolution of the world* » (p. 31). Cette peur naît dans une zone étrange où la fantaisie semble infecter notre réalité, ce qui veut

dire, en revanche, que l'illusion y est confrontée à des aspects vrais (p. 31). L'œuvre d'art grotesque, donc, se situe entre le monde réel et des forces sinistres envahissantes provenant de l'inconnu. Dans ce sens, elle traduit en image l'aliénation au cœur des relations sociales sous le capitalisme.

3.4 Mikhaïl Bakhtine. La possibilité d'un monde totalement autre

Pour Bakhtine, l'idée selon laquelle le grotesque se définit par un effet ou une expérience horrifiante d'aliénation, dont le seul apport social serait une confrontation plutôt surnaturelle avec les aspects démoniaques du monde (Kayser, 1957/1981, p. 188), trahit la complexité du concept et sa dimension politique en le réduisant à ses aspects négatifs et statiques modernes. Dans cette optique, Kayser fournit une théorie moderne du grotesque qui est « inapplicable aux millénaires de cheminement antérieurs au romantisme » (Bakhtine, 1970, p. 56). Au moyen de cette théorie, il présente le monde grotesque comme « lugubre, terrible et effrayant » et déforme toute l'histoire de la catégorie en négligeant sa proximité avec la culture comique populaire (Bakhtine, 1970, p. 56-58). Tout comme Kayser, pourtant, Bakhtine attribue une qualité transhistorique au grotesque (Bakhtine, 1970, p. 40). Dans son cas, cependant, la période la plus importante, sur la base de laquelle il érige toute sa théorie, est celle du Moyen Âge.

Bakhtine (1923/1998) arrive à la question du grotesque grâce à son intérêt pour le carnaval et l'influence de celui-ci sur la littérature, ce qu'il nomme d'abord « la carnavalisation » (p. 189-191). Il aborde ce sujet pour la première fois dans son livre important *La Poétique de Dostoïevski* (1923), où il présente le noyau d'un argument qu'il développera dans son projet sur Rabelais, sur la base duquel il fera évoluer sa théorie du « réalisme grotesque ». Pour plusieurs raisons, les recherches de Bakhtine irritaient les autorités staliniennes (le fait que son projet était une allégorie antisoviétique n'était pas la moindre) (Stallybrass et White, 1986 p. 11). Après la publication de son étude sur Dostoïevski, il s'est exilé au Kazakhstan pendant six ans, et sa dissertation sur Rabelais, soumise en 1940, a été rejetée, retardant la publication de son livre jusqu'en 1965 (Lacapra, 1983, p. 292). Afin de mieux comprendre la conception du grotesque avancée par Bakhtine, il faut faire la distinction entre les divers concepts informant sa théorie, tels que le carnaval, le carnavalesque et le rire populaire. Ces catégories distinctes sont souvent confondues, alors il convient de prendre le temps nécessaire pour les démêler.

3.4.1 Le carnaval, le carnavalesque et le réalisme grotesque dans la pensée de Bakhtine

L'objectif ostensible du projet de Bakhtine (1965/1970) est de « déchiffrer » les images énigmatiques de l'œuvre de Rabelais. Selon le philosophe, le seul moyen pour ce faire est « de se livrer à une étude approfondie de ses sources populaires » (p. 11), dont le carnaval en particulier. Malgré l'accent qu'il met sur cette démarche, sa conception du carnaval est idéalisée et nostalgique, et elle n'est donc pas nécessairement conforme au rôle social véritable du phénomène (Lacapra, 1983, p. 294-295). En bref, selon Bakhtine (1970), pendant le Moyen Âge et sous la Renaissance, le carnaval est le lieu prééminent du rire populaire. Il s'agit d'« un spectacle sans la rampe et sans la séparation en [sic] acteurs et spectateurs » (Bakhtine, 1923/1998, p. 180), situé « aux frontières de l'art et de la vie », qui s'oppose « à la culture officielle, au ton sérieux, religieux et féodal » (Bakhtine, 1965/1970, p. 15-18). C'est un lieu collectif édifié à côté du monde officiel, voire « un second monde et une seconde vie », et son principe est un mélange non hiérarchique régi par le rire collectif (p. 13). Bakhtine insiste sur l'idée du carnaval comme rituel collectif vécu par l'ensemble du peuple. Il précise :

Pendant toute la durée du carnaval, personne ne connaît d'autre vie que celle du carnaval. Impossible d'y échapper, le carnaval n'a aucune frontière spatiale. Tout au long de la fête, on ne peut vivre que conformément à ses lois, c'est-à-dire selon les lois de la liberté (p. 15) [...] La fête marquait en quelque sorte une interruption provisoire de tout le système officiel, avec ses interdits et barrières hiérarchiques. Pour un bref laps de temps, la vie sortait de son ornière habituelle, légalisée et consacrée, et pénétrait dans le domaine de la liberté utopique. Le caractère éphémère de cette liberté ne faisait qu'intensifier l'effet de fantastique et de radicalisme utopique des images nées dans ce climat particulier (p. 97).

Vu sous cette optique, le carnaval signale à la fois une espèce de cohésion sociale importante et « une fuite provisoire », mais quand même puissante, « hors du monde de vie ordinaire (c'est-à-dire officiel) » (Bakhtine, 1970, p. 16). Dans cette fuite joyeuse et régénératrice, les rapports hiérarchiques prédominants s'abolissent pour créer un espace d'égalité dans laquelle l'aliénation féodale cède la place à « un authentique humanisme » qui s'exprime par un type de communication à la fois idéale et réelle (p. 18-19).

À l'opposé de la fête officielle, le carnaval était le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant,

d'abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous [...] [Il] portait ses regards en direction d'un avenir inachevé (p. 18).

Cette seconde vie de libre communication est l'origine du carnavalesque. Celui-ci est essentiellement le principe comique et la conception du monde du carnaval transmués en style de langue et d'art. À l'opposé du carnaval, le carnavalesque n'a pas de temps ni de lieu limité. Pourtant, tout comme le carnaval, sa conception du monde est « hostile à tout ce qui est tout prêt et achevé, à toutes prétentions à l'immuable et à l'éternel » et son esthétique repose sur « des formes d'expression dynamiques changeantes (protéennes), fluctuantes et mouvantes » (Bakhtine, 1970, p. 19). Le rire populaire y joue un rôle très important. Ce rire ne vient pas d'une parodie ou d'une satire purement négative, mais comporte un aspect fort ambivalent. Par ce rire, la peur et l'épouvante prennent un aspect joyeux. Il s'agit du « bien ensemble du peuple [...] Il est joyeux, débordant d'allégresse, mais en même temps il est railleur, sarcastique, il nie et affirme à la fois, ensevelit et ressuscite à la fois » (p. 20).

Selon Bakhtine (1970), le carnavalesque – c'est-à-dire le principe de la vie matérielle et corporelle chez Rabelais et les autres créateurs de la littérature moderne européenne, tels que Boccace, Shakespeare et Cervantès – est « l'héritage de la culture comique populaire » (p. 10), y compris le carnaval et d'autres rites et spectacles joués sur la place publique ; certaines œuvres verbales (parodies ou écrits en langue vulgaire) ; et certaines formes de vocabulaire familier (jurons, injures, etc.) (p. 12). Pourtant, la conception esthétique particulière au carnavalesque est celle du « réalisme grotesque » (p. 28). Bakhtine décrit celui-ci comme un « système d'images de la culture comique populaire du Moyen Âge » et « une méthode de construction des images » (p. 40-41). En général, le réalisme grotesque se caractérise par le principe matériel et corporel positif de la fête traduit en imagerie particulière, dont les traits constitutifs sont le devenir, l'ambivalence et le rabaissement. Cette imagerie « caractérise le phénomène en état de changement, de métamorphose, de la croissance et du devenir » (p. 33). Tout comme dans le carnaval et le carnavalesque, dans le réalisme grotesque « le principe matériel et corporel est perçu comme universel, propre à l'ensemble du peuple » (p. 28). La conception du corps qui y est célébrée s'oppose nettement à celle des idéaux classiques, qui privilégient l'achevé et la maturité parfaite enfermée et sans interface avec le monde extérieur. Sa marque est le corps incomplet, ouvert, non prêt et dans un état de changement. C'est un corps qui, selon Bakhtine, « franchit ses propres

limites » en se mêlant avec le monde, les animaux et les choses (p. 35). À l'égard des canons classiques, il s'agit d'un monstre horrible. Pourtant, pendant le temps des fêtes et du carnaval, il incarne la liberté et le renouvellement d'une vie publique affranchie de la division des classes et des structures sociales féodales fixes. « Le trait marquant du réalisme grotesque est le rabaissement, c'est-à-dire le transfert de tout ce qui est élevé, spirituel, idéal et abstrait sur le plan matériel et corporel, celui de la terre et du corps dans leur indissoluble unité » (p. 29). Dans ce transfert, le sublime rapporte au ciel, lieu par excellence des idéaux, tandis que la terre devient à la fois la tombe, le ventre et le sein maternels. Il s'agit, en effet, du lieu de la mort d'une organisation sociale et la naissance d'une autre (p. 30). « En rabaisant, on ensevelit et on sème du même coup, on donne la mort pour redonner le jour ensuite, mieux et plus » (p. 30).

Malgré la façon selon laquelle cette théorie est souvent abordée dans le domaine des arts visuels contemporains et actuels, Bakhtine maintient que la conception de monde avancée dans le carnavalesque, dont le réalisme grotesque est la traduction en image, ne soit plus en force, tant son aspect positif, régénérateur et collectif a été affaibli et obscurci par l'émergence de la société bourgeoise. « Tout le champ de la littérature réaliste des trois derniers siècles est littéralement jonché des débris du réalisme grotesque, qui parfois même, tout débris qu'ils soient, se montrent des cas des images grotesques qui ont soit entièrement perdu, soit affaibli leur pôle positif, leur lien avec le tout universel du monde en plein devenir » (Bakhtine, 1970, p. 33). Malgré ce scepticisme, pourtant, le philosophe impute néanmoins un pouvoir éternel à cette conception de monde en déclarant le principe de la fête populaire du carnaval indestructible (p. 43). Dans les débris du réalisme grotesque, donc, il voit sommeillant « le souvenir confus des anciennes hardiesses du carnaval, de sa vérité » (p. 37). L'implication est bien que ce souvenir puisse être éveillé et les fragments du réalisme grotesque réunis, afin de nous permettre encore une fois « de jeter un regard nouveau sur l'univers, de sentir à quel point tout ce qui existe est relatif et que, par conséquent, un ordre du monde totalement différent est possible » (p. 44). C'est en partant de cette base que le monde de l'art nord-américain, depuis les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, a embrassé l'idée du réalisme grotesque, d'abord par le biais d'une fascination pour le carnavalesque bakhtinien, et puis dans un intérêt plus général pour la satire, l'humour noir et d'autres formes de contestation comique. Dans ce contexte, le grotesque porte simultanément son aspect moderne et médiéval.

3.4.2 Critique de la théorie du grotesque de Bakhtine

Arriver à une compréhension nette de la théorie du grotesque de Bakhtine c'est donc comme éplucher un oignon. La tentative de réduire sa définition au concept du réalisme grotesque est séduisante, mais elle trahit la complexité de sa vision et l'élan politique qui la sous-tend. Comme nous venons de le voir, les liens entre le carnaval, le carnavalesque, le rire populaire et le réalisme grotesque sont forts, mais il ne s'agit pas d'une seule entité nette. Pour aggraver la situation, le réalisme grotesque n'est qu'un seul moment dans le développement historique global de la catégorie du grotesque. Certes, Bakhtine met l'accent sur ce moment, mais c'est dans le contexte d'une périodisation plus large du grotesque, qu'il faut aussi prendre en considération.

Bakhtine divise le grotesque d'abord en deux régimes temporels majeurs : celui du temps cyclique – dont le grotesque archaïque, qui est dominé par l'alternance des saisons et le cercle bicosmique du cycle de la vie – et celui du temps historique – dont le grotesque carnavalesque, romantique et moderne, qui vient englober des phénomènes sociaux en portant un égard critique sur eux. Ensuite, Bakhtine identifie trois phases du grotesque : l'archaïque, le classique et le postantique. Selon lui, le grotesque du temps historique atteint son apogée dans le postantique pendant le Moyen Âge, et le meilleur reflet de cette culmination se trouve dans l'œuvre de François Rabelais. Dans les grandes lignes de cette évolution historique, le grotesque suit une sorte de trajectoire incurvée. S'il atteint son sommet comme catégorie esthétique au Moyen Âge, ce qui suit consiste essentiellement en l'édulcoration graduelle du concept qui subit les forces néfastes de la société bourgeoise émergente, qui brisent sa dialectique en le réduisant au phénomène plutôt négatif, épouvanté et fondé sur le sujet social isolé. Même si Bakhtine (1965/1970) considère le principe du grotesque comme éternel, il maintient que son état actuel est « édulcoré et dénaturé de son aspect » cosmique et ambivalent (p. 38). Il s'agit du grotesque subjectif et individuel du temps moderne – un « grotesque *de chambre*, une manière de carnaval que l'individuel vit dans la solitude, avec la conscience aigüe de son isolement » (p. 57). En surface, cette périodisation n'est pas trop loin de celle de Kayser, qui s'attarde également sur l'évolution du grotesque en catégorie esthétique de plus en plus sombre et isolante. Pourtant, Bakhtine reste extrêmement hostile à la théorie de l'auteur allemand. En effet, il s'indigne devant sa compréhension unidimensionnelle du grotesque : « Nous sommes frappé en lisant ses

définitions par le ton général lugubre, terrible, effrayant du monde grotesque que l'auteur est le seul à saisir » (p. 56).

Selon Bakhtine, Kayser se trompe en projetant un sens moderne du grotesque sur les phases antérieures du genre qui ne correspond pas à leur vrai contexte sociohistorique. Par le biais de cette erreur, Kayser voit « le monde devenu étrange » là où il devrait voir « la possibilité d'un monde totalement autre » (Bakhtine, 1970, p. 57). Pourtant, si Kayser part de la modernité et recule dans l'histoire afin d'englober le grotesque dans une définition partielle et trop négative, Bakhtine commence au Moyen Âge et avance dans l'histoire pour se débarrasser de la question de l'aliénation. Le philosophe russe comprend donc les manifestations modernes du grotesque comme des mutilations bourgeoises d'une version authentique du grotesque plus positive, hybride et mobile. En plus de commettre la même erreur que Kayser en idéalisant le rôle social du carnaval et du réalisme grotesque selon une perspective moderne, il sous-estime deux choses importantes : le rôle normatif du carnaval, qui pourrait servir les intérêts de l'ordre dominant ou d'autres hiérarchies sociales en expulsant certains éléments sociaux par le rituel du bouc émissaire, ce que Peter Stallybrass et Allon White nomment « *displaced abjection*⁷² » ; et le fait que le carnaval prend lieu dans la place du marché et se retrouve dans le développement même de la société bourgeoise. Écrivant dans le contexte politique de la Russie de Staline, Bakhtine trouve dans le grotesque un populisme qui pourrait s'opposer à cet ordre dominant oppressif particulier. En espérant ainsi trouver une porte de sortie au communisme étatique sans tomber dans le capitalisme, Bakhtine ne voit pas le grotesque comme une expression de réification ni le carnaval comme un lieu d'activité commerciale (Stallybrass et White, 1986, p.28-30). En effet, selon Peter Stallybrass et Allon White (1986), le carnaval ou la foire médiévale était un lieu d'hybridation qui rassemblait l'exotique et le familier, le villageois et le bourgeois, et qui fournissait le squelette d'un réseau marchand. Il s'agissait d'un carrefour de cultures et d'économies qui favorisait l'innovation, la transgression et la mondialisation (Stallybrass et White, 1986, p. 36) : « *Languages, images, symbols and objects met and clashed at the fair and it was their interconnection which made for their significance* » (p. 38). Si le carnaval était bien le

⁷² « *Carnival often violently abuses and demonizes weaker, not stronger, social groups – women, ethnic and religious minorities, those who “don't belong” – in a process of displaced abjection* » (Stallybrass et White, 1986, p. 19).

site d'une opposition aux idéologies officielles féodales, il était également un moyen pour l'intérêt mercantile émergent de stimuler de nouveaux désirs (Stallybrass et White, 1986, p. 38). Au départ, ces deux fonctions ne sont pas en conflit. Pourtant, dès que la classe bourgeoise prend le dessus, elle doit régler ce site de transgression sans enfreindre la circulation du capital et la stimulation du désir du consommateur. La division du carnaval en deux parties – le cirque ou la foire, lieux licencieux et moralement suspects des classes et des cultures inférieures et le marché capitaliste moderne, rationnel et civilisant – aide à résoudre ce problème⁷³. Par ce moyen, tout ce qui est irrationnel, excessif et immoral dans le capitalisme est déplacé du côté de la collectivité sociale (la populace inculte) pour devenir l'hystérie de la foule, tandis que le carnaval cède la place à la « foire permanente » et civilisée des boutiques et par la suite à la fantasmagorie des arcades (Stallybrass et White, 1986, p. 30).

C'est parfois frustrant de lire *L'œuvre de Rabelais* dans cette perspective. En effet, il y a des moments dans le livre où on sent cette erreur comme une sorte d'obstination. La possibilité que l'avenir inachevé soit celui du capitalisme, dont l'élan essentiel favorise la transgression, l'éclatement des barrières, la circulation fluide et l'hybridation, n'est pas admise, même si elle cogne très fort à la porte. Dans le chapitre sur les formes et les images de la fête populaire, par exemple, Bakhtine décrit à la perfection le rôle symbolique que pourrait jouer le carnaval et le réalisme grotesque dans la transition d'une société féodale fondée sur la coercition et les signes fixes vers une société capitaliste fondée sur le consentement et la libre circulation des marchandises et des signifiants. En présentant un rite qui consiste en un détronement, symbole parfait de cette transition, il note comment de tels rites changent « l'ancienne vérité [...] en pantin de carnaval, en épouvantail comique que le peuple déchire à grands éclats de rire sur la place publique » (Bakhtine, 1970, p. 213). Pourtant, sur cette place publique pousse également le germe de l'économie de marché capitaliste où, selon l'idéologie libérale classique, tout le monde est libre et égal.

Comme plusieurs critiques l'ont déjà souligné, la notion bakhtinienne de carnaval ne correspond pas vraiment à sa réalité empirique en tant que phénomène social (Lacapra, 1983; Eco, 1984;

⁷³ « *As the bourgeois laboured to produce the economic as a separate domain, partitioned off from its intimate and manifold interconnectedness with the festive calendar, so they laboured conceptually to reform the fair as either a rational, commercial, trading event or as a popular pleasure ground* » (Stallybrass et White, 1986, p. 30).

Stallybrass et White, 1985). Parmi eux, Umberto Eco sera l'un des plus virulents. Alignant le carnaval et le comique avec le spectacle moderne des médias de masse, Eco (1984) comprend le carnavalesque comme un « instrument de contrôle social » exercé par le pouvoir dominant. Il s'agit donc du contraire des activités révolutionnaires :

Carnival can exist only as an authorized transgression [...] In this sense, comedy and carnival are not instances of real transgression: on the contrary, they represent paramount examples of law reinforcement. They remind us of the existence of the rule (p. 6)⁷⁴.

Eco (1984) contribue ainsi à dissiper les chimères de « l'idéologie hyper-Bakhtinienne du carnaval » (p. 3), mais il va encore plus loin en notant que le carnaval n'existe pas sans une règle à transgresser. Dans un contexte néolibéral, où « le cirque » du marché s'infiltré dans tout aspect de la vie, le carnavalesque n'est alors même plus possible. « *In a world dominated by diabolical powers, in a world of everlasting transgression, nothing remains comic or carnivalesque, nothing can any longer become an object of parody, if not transgression itself* » (Eco, 1984, p. 7). En effet, Eco et Bakhtine sont plutôt d'accord sur ce point. Ils rejoignent ainsi un courant de pensée, examiné dans notre deuxième chapitre, selon lequel le grotesque « authentique » n'est plus possible à cause de l'omniprésence des motifs grotesques et l'affaiblissement de leur pouvoir dans une culture de plus en plus hybride et relativiste (Kuryluk, 1987 ; Harpham, 1982/2006 ; Iehl, 1997 ; Goodwin, 2009). Pourtant, Eco néglige les indications historiques qui montrent que le carnaval est un véritable creuset de soulèvements sociaux (Stallybrass et White, 1986). Il faut donc le reconnaître comme un agent de changement historique effectif. Le problème c'est que la révolution n'a pas le même sens selon notre place sur le spectre politique.

La vision du grotesque présentée par Bakhtine n'est donc pas du tout en conflit avec la dynamique capitaliste. Loin d'être une figure classique lisse et remplie d'elle-même, le capital cherche toujours à déborder ses limites, qui sont ostensiblement celles de l'économie marchande, qu'elle soit traditionnelle ou totale⁷⁵. Alors, il préfère circuler dans des zones énigmatiques où les échanges peuvent éviter « la transparence et le contrôle » (Braudel, 1985, p. 56). Pour reprendre

⁷⁴ À la place du comique, Eco privilégie l'humour comme forme de critique sociale.

⁷⁵ On ne mentionne pas ici les limites du monde matériel (la distance géographique, les besoins physiques des corps ouvrants, l'organisation du temps, etc.).

la terminologie de Fernand Braudel, il s'agit d'un « contre-marché » – un lieu flou, à la marge où, au début, les marchands autonomes achetaient des biens à des producteurs pour les acheminer vers les grandes villes ou les ports exportateurs, superposant ainsi une couche floue de longues chaînes marchandes où le capital pouvait se développer sans entraves⁷⁶. Dans un contexte actuel, cette espace devient celui des contrats dérivés, de l'économie informelle et de l'économie « Big Data ». Pour sa part, Marx aligne cette zone grise qu'est le capital naissant en faisant appel à la conception du monde et au corps grotesques (Neocleous, 2003, p. 668-684 ; McNally, 2011, p. 113-173).

Si la corrélation entre le capitalisme et le grotesque semble peu évidente, c'est parce que le grotesque est en général évacué de la culture bourgeoise. Pourtant, comme nous venons de le voir dans le deuxième chapitre, le fait qu'il soit marginalisé ne signale pas qu'il soit étranger à cette culture ni que son « authenticité libératrice » soit en conflit avec l'individualisme et l'aliénation modernes. Si son esthétique joue un rôle symbolique dans la culture bourgeoise dont la portée ne correspond pas à son statut faible comme sujet du discours esthétique, c'est parce qu'il est partie intégrante de la formation des structures idéologiques de cette culture. Celles-ci cherchent à camoufler leurs propres contradictions en les déplaçant sur des éléments dits « pervers » ou « marginaux ». Dans ce contexte, le corps grotesque horrifiant et indiscipliné vient d'être associé soit avec le corps social collectif monstrueux (le monstre de Frankenstein), soit avec le solitaire abject (le vampire Dracula) (Moretti, 1988), tandis que les sensibilités bourgeoises s'alignent avec l'idéal classique du beau corps qui est associée à la rationalité et l'illumination. Il en résulte que le grotesque est partout dans la culture libérale, mais qu'on l'examine très peu. Si la société libérale est censée régler harmonieusement la tension entre le général et le particulier, l'universel

⁷⁶ Braudel précise : « Que ce type d'échange substitue aux conditions normales du marché collectif des transactions individuelles dont les termes varient arbitrairement selon la situation respective des intéressés, c'est ce que prouvent sans ambiguïté les procès nombreux qu'engendre en Angleterre l'interprétation des petits billets signés par les vendeurs. Il est évident qu'il s'agit d'échanges inégaux où la concurrence – loi essentielle de l'économie de marché – a peu de place, où le marchandise dispose de deux avantages : il a rompu les relations entre producteur et celui à qui est destiné finalement la marchandise (seul il connaît les conditions du marché aux deux bouts de la chaîne, et donc le bénéfice escomptable) et il dispose d'argent comptant, c'est son argument principal. Ainsi, de longues chaînes marchandes se tentent entre production et consommation, et c'est assurément leur efficacité qui les a imposées, en particulier pour le ravitaillement des grandes villes, et qui a incité les autorités à fermer les yeux, pour le moins à relâcher leur contrôle » (Braudel, 1985, p. 57-58).

et l'individuel, la forme et le contenu, le sentiment et le sens, son visage caché – celui du capital – est effectivement un « *grotesque travesty* » de cet idéal (Eagleton, 1990, p. 22).

3.5 Illusion réelle. Le grotesque et l'idéologie

La proposition selon laquelle les écrits de Kayser et de Bakhtine « appartiennent à deux mondes théoriques tout à fait différents et a priori inconciliables » (Eynde, 2003, p. 89) est une idée reçue de la théorie du grotesque. Elle provient de la tendance à envisager ce phénomène esthétique comme une façon de représenter ou déformer la réalité. Nous proposons que ces deux pôles s'harmonisent dès que le grotesque se comprend comme une façon de représenter une relation à la réalité, c'est-à-dire une relation aux conditions de l'existence.

La question de l'idéologie nous semble donc très pertinente pour aborder la problématique de l'œuvre d'art grotesque. Comme nous venons de le noter, la notion que cette œuvre comporte un pouvoir politique se fonde principalement sur la croyance qu'elle entretient une relation particulière avec la réalité. On pourrait qualifier cette relation d'instable : soit l'œuvre d'art grotesque dévoile le côté caché de nos relations sociales ; soit elle déforme la réalité afin de souligner son caractère mutable ; soit elle brouille la distinction entre réalité et fiction pour évoquer la possibilité d'un ordre social totalement autre. Dans tous ces exemples, elle annonce l'existence d'une zone énigmatique et mobile superposée entre les individus et leurs conditions d'existence. Cette médiation rappelle celle de l'idéologie en tant que phénomène social que Marx, et plus largement la théorie marxiste classique, associe à l'univers irréel des rêves et des chimères. Afin de mieux comprendre cette corrélation importante, il convient de réfléchir à la question de l'idéologie.

Tout comme le grotesque, l'idéologie est un concept difficile à cerner dont le champ sémantique inclut des sens très différents, vastes (une vision du monde) ou limités (la fausse conscience). Certaines écoles de pensée la considèrent comme un outil exclusif du pouvoir dominant, tandis que d'autres la discernent aussi dans les slogans scandés des manifestations radicales. Bien qu'à l'origine l'idéologie soit une « science d'idées » iconoclaste sortie de la tradition empiriste, elle en vient finalement à signifier aussi son contraire. Marx et Engels la conçoivent comme un processus d'inversion au moyen duquel les idées finissent par apparaître autonomes et distinctes

de la pratique sociale, assumant ainsi le rôle trompeur de moteur des développements historiques. Les penseurs marxistes après la Deuxième Internationale, par contre, s'efforcent de la justifier comme force proprement matérielle. Le philosophe français Louis Althusser, par exemple, théorise l'idéologie comme une opération éternelle selon laquelle les individus sont « interpellés » comme sujets. D'après lui, elle n'a pas d'histoire ni d'extérieur, et malgré les prévisions marxistes orthodoxes, elle persistera dans toute formation sociale postcapitaliste. Une version excessive de cette conception théorique se trouve dans les travaux de certains penseurs postmodernes, qui mettent fin à l'idéologie en soutenant que toute conscience est socialement déterminée et donc « fausse » (Eagleton, 1991, p. 10).

Les théoriciens de l'idéologie les plus pertinents la traitent plutôt comme concept relationnel. Parmi eux, Althusser (1976) sera le plus influent. Cernant l'idéologie comme « une “représentation” du rapport imaginaire des individus à leurs conditions réelles d'existence », il la comprend comme un processus à travers lequel un sujet se dote d'un sens illusoire de cohérence (interpellation) – un « reflet » qui lui permet de devenir agent social (Althusser, 1976, p. 38). La sphère idéologique n'est donc pas limitée à la vie politique : elle est universelle. Il ne s'agit plus d'une connaissance de la « réalité » vraie ou fausse, mais plutôt d'une forme de méconnaissance de soi – le leurre rassurant d'un sujet ordonné et uniforme. Notre conception de la liberté individuelle s'avère donc être un mécanisme selon lequel nous sommes assujettis au pouvoir dominant.

Le sociologue marxiste Slavoj Žižek élargit la théorie de l'interpellation idéologique d'Althusser par une analyse de ses fondements lacaniens. Il remplace le stade du miroir par le passage du sujet au symbolique. Il distingue ainsi entre une identification imaginaire et une identification symbolique. D'après lui, l'interpellation survient au moment où le sujet entre dans le symbolique (langage, grand Autre). Au lieu de s'identifier à une image, comme dans le scénario althussérien, le sujet finit par s'identifier à un signifiant-maître (communisme, dieu, liberté).⁷⁷ Selon Žižek, celui-ci ne sert qu'à cacher l'identification plus fondamentale du sujet à un manque « traumatique » de l'ordre symbolique. L'idéologie est donc une fantaisie/symptôme qui se

⁷⁷ « *The subject is always fastened, pinned, to a signifier which represents him to the other, and through this pinning he is loaded with a symbolic mandate, he is given a place in the intersubjective network of symbolic relations* » (Žižek, 1989, p. 113).

présente après une identification initiale avec quelque chose d'inaccessible (le réel au sens lacanien, l'inconscience, le non-symbolique), et qui fonctionne comme une sorte de présentation négative⁷⁸.

Žižek rejoint ainsi le penseur allemand Peter Sloterdijk (1983/1987), qui développe le concept de la « fausse conscience éclairée » afin de mieux cerner le rôle de l'idéologie actuelle. Selon les deux penseurs, la conception de l'idéologie marxiste classique ne fonctionne plus dans une société immunisée à la critique moderne. Dans ce contexte, Žižek propose que l'idéologie ne réside pas dans le savoir ou l'ignorance du sujet social, mais plutôt dans ses actions⁷⁹. Les sujets sociaux peuvent connaître la vérité que l'idéologie cache tout en agissant comme si elle leur échappait totalement. L'idéologie fonctionne donc comme un espace fantasmatique qui brouille la véritable horreur de la situation. Si, pour Marx, la religion était l'idéologie par excellence, pour Žižek et Sloterdijk, c'est plutôt le cynisme⁸⁰. L'idéologie n'est donc pas un tissu de mensonges qui voile la réalité ; c'est une fantaisie qui structure notre réalité sociale (García et Sanchez, 2008). Dans un certain sens, sa logique rappelle celle du fétichiste décrit par Freud (1927), qui doit connaître la réalité d'une situation afin de mieux la désavouer.

Malgré leurs différences importantes, au cœur de presque toutes les théories de l'idéologie se trouve la notion d'une forme de tromperie sociale quelconque – une illusion ou une dissimulation qui sert à embrouiller les contradictions qui se produisent entre les idéaux politiques dominants d'une formation sociale et les conditions réelles d'existence de ses sujets. Même dans les cas d'Althusser et Žižek, où la théorie de la fausse conscience ne tient plus, la notion du faux-semblant persiste sous forme d'automéconnaissance du sujet social. Pour emprunter les mots de W. J. T. Mitchell (1986, p. 172), le paradoxe de l'idéologie réside dans le fait qu'il ne s'agit pas

⁷⁸ Une situation grotesque se produit quand il y a un échec d'interpellation, quand « *the hysterical question opens the gap of what is "in the subject more than the subject," of the object in the subject which resists interpellation* » (Žižek, 1989, p. 114). Il s'agit ici de l'angoisse de tout individu qui refuse son mandant symbolique au moment même où il le cloue.

⁷⁹ Selon la tournure fameuse de Žižek, qui parodie les mots de Jésus, « *They know it, but they are doing it anyway* » (Žižek, 1989, p. 30).

⁸⁰ « *Cynicism is enlightened false consciousness. It is that modernized, unhappy consciousness, on which enlightenment has labored both successfully and in vain. It has learned its lessons in enlightenment, but it has not, and probably was not able, to put them into practice. Well off and miserable at the same time, this consciousness no longer feels affected by any critique of ideology; its falseness is already reflexively buffered* » (Sloterdijk, 1987 p. 5).

d'une simple erreur ou de non-sens, mais plutôt de la compréhension erronée – un système d'erreur cohérent et logique qui obéit à ses propres règles.

Nous avons déjà mentionné ci-dessus la tradition marxiste selon laquelle l'idéologie s'associe aux rêves, aux spectres et aux créatures mythologiques telles que les chimères. Selon cette conception, l'idéologie se présente comme illusion spectrale et monstre irréel qui naît d'une aberration dans notre relation à la réalité. Pourtant, ce fantasme n'est pas simplement un phénomène imaginaire – c'est-à-dire une méconnaissance individuelle, qui peut se corriger par un simple changement d'idée – mais plutôt le produit des activités et relations qui ont lieu dans le monde matériel. Il s'agit bien d'une illusion, mais cette illusion est réelle⁸¹. Comme plusieurs penseurs marxistes l'ont déjà souligné, la question de l'image y est très présente⁸². De toute évidence, l'une des raisons de cet iconocentrisme réside dans la théorie de Marx, mais plus particulièrement *L'Idéologie allemande*, où le philosophe et Friedrich Engels relie l'idéologie à l'effet optique d'une camera obscura : un mécanisme proto-photographique qui projette sur le mur d'une chambre noire un reflet fidèle, mais inversé du monde existant⁸³. Selon cette métaphore fameuse, l'illusion de l'idéologie naît des processus historiques fondés sur notre monde matériel « tout comme l'inversion des objets sur la rétine provient de leur processus de vie directement physique » (Marx, 2003, p. 308). Bien que cette métaphore repose sur l'effet spectral d'une illusion optique, il évoque également le terrain grotesque en impliquant une chambre noire, dont l'atmosphère n'est pas très loin d'une grotte, aussi bien que le monde sens dessus dessous de l'enfer. En effet, Marx file cet aspect de la métaphore dans le premier livre du *Capital*, où la chambre noire devient la grotte de l'usine industrielle (Wolff, 1988), et le capitalisme se révèle un enfer social dantesque⁸⁴.

⁸¹ « *Ideology is now less a matter of reality becoming inverted in the mind, than of the mind reflecting a real inversion. In fact it is no longer primarily a question of consciousness at all, but is anchored in the day-to-day operations of the capitalist system* » (Eagleton, 1991, p. 85).

⁸² Mitchell (1986) aborde même le sujet de la perspective de l'iconologie.

⁸³ Évidemment, l'origine plus large de ce biais est l'oculocentrisme de la philosophie occidentale.

⁸⁴ Selon William Clare Roberts (2017), Marx a modélé la structure littéraire du *Capital* sur celle de *l'Enfer* de Dante Alighieri.

Si, dans *L'idéologie allemande*, Marx et Engels (2003) associent l'idéologie aux « chimères » et « êtres d'imagination » (p. 299), c'est alors parce qu'ils la conçoivent comme « illusion pure » – un fantasme qui naît du monde matériel, mais auquel elle ne correspond pas. Il ne s'agit pas d'un reflet fidèle, mais plutôt d'une création à laquelle ses créateurs confèrent de façon erronée le statut de vérité, c'est-à-dire une idole de l'esprit. En développant sa propre théorie de l'idéologie, Althusser (1970) renvoie cette perspective aux théories freudiennes du rêve : « L'idéologie est alors pour Marx un bricolage imaginaire, un pur rêve, vide et vain, constitué par les “résidus diurnes” de la seule réalité pleine et positive, celle de l'histoire concrète des individus concrets, matériels, produisant matériellement leur existence » (p. 36). Pour notre démonstration, il nous est indifférent de savoir qui entre Marx et Althusser a développé la meilleure théorie de l'idéologie. Sous une certaine perspective, ils occupent les deux extrémités de l'argument : d'un côté, l'idéologie est complètement autonome de la réalité ; de l'autre, il s'agit d'une prison totale sans horizon historique. Ce que nous aimerions souligner ici, c'est plutôt la notion que l'idéologie est « une composition arbitraire » et « un bricolage imaginaire. »

Les liens entre l'idéologie définie comme telle et l'œuvre d'art grotesque ne sont pas difficiles à tisser. Leur racine commune semble se trouver dans la création d'une couche supplémentaire – une zone grise, comme nous l'avons nommée – entre la réalité et les idées, de sorte que les deux phénomènes incarnent à la fois la vérité et l'illusion. Pour emprunter les mots de D. Iehl (1997), « Le grotesque est toujours actif et éclate dans la confrontation entre [...] les signes de la réalité et les chevaux de l'idéal » (p. 35). Ce qui est moins évident, pourtant, c'est l'orientation politique de cette zone grise, ainsi que les œuvres d'art qui l'annoncent. Sont-elles les émissaires de l'idéologie en tant qu'illusion totale ? Ou, au contraire, pratiquent-elles la critique de l'idéologie en révélant la nature irréaliste de ses images ? Nous montrent-elles les incohérences et les failles dans la conception du dominant monde ? Ou, servent-elles plutôt à perpétuer l'illusion que les stratégies de l'absurde ou du monde à l'envers transcendent cet ordre et ouvrent sur son extérieur ?

Il convient maintenant de vérifier nos observations auprès des œuvres d'art concrètes. Dans l'œuvre de Feehan, par exemple, tatouer des ailes sur un cochon révèle certaines contradictions de l'idéologie libérale et de sa structure morale. On peut y voir la diabolisation du carnaval bourgeoise en microcosme. Ce qui provoque l'outrage n'est pas le fait que l'économie politique

torture et massacre de façon systématique des millions de cochons ; c'est l'immoralité de contaminer le monde propre et moralement supérieur de l'art avec la saleté et l'immoralité de la place publique et la collectivité sociale. Dans sa critique, Kim J. Campbell associe la dégradation de ce spectacle – et l'humiliation du cochon qui vient ironiquement dans ce contexte à symboliser la violation des codes moraux bourgeois – avec l'image carnavalesque de stéréotypes *queers* et misogynes, ainsi que la miction du cochon sur le sol. En revanche, cette critique utilise elle-même l'imagerie et les stratégies grotesques, telles que le sarcasme et l'ironie, pour montrer les faiblesses idéologiques de l'œuvre. Qui plus est, l'œuvre comporte sa propre critique en mettant en évidence, par sa réalisation même, que l'idée selon laquelle de telles stratégies pourraient transcender l'ordre politique dominant est une fantaisie, ou pire encore qu'elles font partie intégrante de cette structure de domination. À ce titre, cette œuvre illustre la théorie marxiste classique de l'idéologie comme la fausse image d'une réalité vraie.

L'Art Farm, en revanche, figure l'aspect plutôt cynique des structures d'oppression idéologiques actuelles. Même s'il est très évident que Delvoye pratique le capitalisme de bon cœur, on persiste à interpréter largement son œuvre comme une critique du libéralisme. Selon Nicolas Bourriaud, par exemple,

Le geste primordial de l'art de Wim Delvoye réside dans ce brusque mouvement de l'ordurier à l'ornemental, de l'appareil digestif à la pensée pure, du corps dans sa matérialité la plus grossière jusqu'aux figures les plus subtiles de son organisation sociale. En ce sens, il introduit dans le monde des formes un programme philosophique qui plonge ses racines dans celui de Georges Bataille, qui élaborait en son temps [une] machine de guerre contre l'idéalisme (Bourriaud, 2010, p. 43-44).

En même temps, le pouvoir de cette pratique entend résider dans la façon selon laquelle elle matérialise les fantasmes de l'illusion en allant au bout d'une métaphore pour l'installer dans le réel : « [...] autant de chimères de la réalisation desquelles Delvoye tire une force colossale : ça existe » (Bourriaud, 2010, p. 19). À travers cette stratégie clairement grotesque, « ce qui est d'ordinaire opaque s'y révèle transparent ; ce qui apparaît habituellement dans la plénitude d'un corps, ou d'une scène sociale, y devient sombre et inquiétant » (Bourriaud, 2010, p. 15).

3.6 Réalité fantôme. Le grotesque et la forme-marchandise

Le lien entre l'œuvre d'art grotesque et l'économie politique capitaliste se révèle plus clairement, pourtant, lorsqu'on s'éloigne de la question de l'idéologie pour aborder celle de la marchandise. Marx lui-même a suivi cette voie en s'éloignant de la sphère des théories et des idées pour interroger celle des objets matériels et des pratiques concrètes. En effet, c'est par le biais de cette évolution dans sa façon de penser qu'il arrive à la question de la forme-marchandise. Cela ne veut pas dire, pourtant, que la question de l'idéologie n'est plus pertinente. En effet, comme l'explique Mitchell dans son livre *Iconology* (1986), l'idéologie et la marchandise sont les aspects mutuellement satisfaisants d'un seul processus dialectique :

The first thing we might notice about [Marx's] account of the commodity is the way its figures overlap with those of the camera obscura and the optical process as a metaphor for ideology. The commodity is a fantastic form – literally, a form produced by projected light; these forms, like the “ideas” of ideology, are both there and not there – both “perceptible and imperceptible by the sense.” The difference from the images projected by the camera obscura is that the fantastic forms of the commodity are “objective character[s]” in the sense that they are projected outward, “stamped upon the product of [...] labour.” The evanescent, subjective projections of ideology are imprinted and fixed the way a printing press (or photographic press) stamps the “characters” of typographic or graphic imagery (p. 189).

Sans conteste, selon Marx, la nature de cette fantasmagorie – sa forme aussi bien que son contenu – est grotesque. Afin de mieux comprendre cette corrélation, nous passons à une analyse du rapport entre la catégorie du grotesque et ce que Marx (1867/2009) appelle, à la fin du deuxième chapitre du premier volume du *Capital*, « le caractère fétiche de la marchandise » (p. 81)

3.6.1 Le fétichisme de la marchandise

Celles et ceux qui cherchent chez Marx une théorie rigoureuse de l'économie politique ont tendance à ignorer la partie du livre qui traite du fétichisme de la marchandise, surtout parce qu'elle figurait en appendice de la première édition. Ce n'est qu'avec la deuxième édition de l'ouvrage qu'elle prend sa place finale. Les historiennes et historiens de l'art et les théoriciens culturels, au contraire, voient dans ce passage le noyau de la vision marxiste du monde. Cela est dû fort probablement au fait que l'élaboration de cette théorie constitue un des moments

d'inversion dialectique spectaculaire du *Capital*, où Marx le rationaliste des Lumières cède la place à Marx le poète qui cherche à mettre le monde à l'envers (Harvey, 2012, p. 48).

En bref, le « caractère fétiche de la marchandise » est la façon dont Marx décrit une formation idéologique particulière à la société capitaliste⁸⁵. Dans celle-ci, les individus et les entreprises privées créent des valeurs d'usage afin de les échanger et de réaliser leur valeur marchande. Cette économie diffère de celle d'une société féodale, où les paysannes produisent les moyens d'existence pour eux-mêmes, ainsi que pour les propriétaires avec un statut social héréditaire. Bien que les marchandises capitalistes doivent satisfaire les besoins ou les désirs des consommateurs, pour le capitaliste, cette fonction est secondaire à leur rôle comme porteuses de valeur. Puisque la valeur se réalise grâce à l'échange de marchandises, son origine semble résider dans le marché capitaliste. Pourtant, comme fait remarquer Marx dans sa critique de l'économie bourgeoise, « la valeur ne porte [...] pas écrit sur le front ce qu'elle est » (Marx, 1867/2009, p. 85).

Contrairement à ce qui semble se passer dans la circulation, les marchandises ne contiennent pas de valeur intrinsèque et elles ne la génèrent pas à travers l'échange. En effet, selon la théorie valeur-travail marxiste, la valeur est une représentation du travail humain, ou bien le travail dans sa « forme phénoménale ». Cela dit, le montant nécessaire de travail pour produire une marchandise quelconque ne détermine pas sa valeur non plus. Si tel était le cas, comme fait le remarquer Marx (1867/2009), « on pourrait croire que [...] plus un homme sera fainéant ou malhabile, plus sa marchandise aura de valeur, étant donné qu'il lui faudra d'autant plus de temps pour la fabriquer » (p. 43-44). La valeur est plutôt déterminée par ce que Marx nomme « le temps de travail socialement nécessaire », qui est d'ailleurs « le temps de travail qu'il faut pour faire apparaître une valeur d'usage quelconque dans les conditions de production normales d'une société donnée et avec le degré social moyen d'habileté et d'intensité du travail » (p. 44).

Dans la théorie de la valeur-travail marxiste, donc, le travail humain forme de la valeur, tandis que le temps socialement nécessaire correspond à sa grandeur. Pourtant, ils ne sont pas eux-

⁸⁵ Marx utilise l'expression « le caractère fétiche de la marchandise »; « le fétichisme de la marchandise » est l'expression utilisée plutôt par des marxistes ultérieurs.

mêmes valeur (Marx, 1867/2009, p. 58). Le travail humain ne devient valeur qu'« à l'état coagulé, dans une forme objective » (p. 58). Si la forme-marchandise nous apparaît comme une énigme, c'est parce qu'elle est précisément cette « forme objective » : une cristallisation de relations sociales dont l'existence apparemment autonome cache ses origines. Des échanges réels des personnes travaillant sous des conditions sociales particulières y assument « la forme fantasmagorique » (p. 83) d'un échange entre les choses. Comme Marx l'explique dans un passage fameux du *Capital*,

Ce qu'il y a de mystérieux dans la forme-marchandise consiste donc simplement en ceci, qu'elle envoie aux hommes l'image des caractères sociaux de leur propre travail comme des caractères objectifs des produits du travail eux-mêmes, comme des qualités sociales que ces choses possèderaient par nature : elle leur renvoie ainsi l'image du rapport social des producteurs au travail global, comme un rapport social existant en dehors d'eux, entre des objets (p. 82-83).

Vue sous une perspective plus large, cette théorie sert à montrer que la société capitaliste se présente à la conscience d'une façon fautive mais néanmoins réelle. Dans la conception de Marx, la marchandise est une chose utile possédée par un fantôme à deux visages. Pierre Macherey (1996) résume bien cette dualité lorsqu'il remarque,

La marchandise, c'est deux choses à la fois. La marchandise en elle-même, dans son immanence à elle-même, dans son intériorité, dans ses contours et sans bavures, s'appelle la chose ; la marchandise, confrontée à elle-même ou plutôt son double, dans cette expérience décisive qu'est pour elle l'échange, se révèle habitée par quelque chose d'étranger et d'étrange, qui ne lui appartient pas, mais à quoi elle appartient, et qui se nomme valeur (p. 224).

Pour présenter plus avant cette énigme, Marx emploie une figure satirique particulière – un bouffon affreux en guise de créature hybride qui représente la transformation tragicomique des rapports sociaux en choses sociales. Il s'agit, bien sûr, de cette fameuse bête étrange : la table de bois qui fait la culbute et dont la tête dure (*Holzkopf*) éructe des bizarreries. Au premier regard, dit Marx (1867/2009), cette table « semble une chose tout ordinaire », un objet utile fabriqué de matières naturelles (p.81). Toutefois, dès qu'on se met à l'analyser, on constate qu'elle est « une chose extrêmement embrouillée, pleine de subtilités métaphysiques et de lubies théologiques » (p.81). Ce n'est rien de très grave tant qu'elle reste une chose simple, un meuble pratique. « Mais dès qu'elle entre en scène comme marchandise, elle se transforme en une chose sensible

suprasensible » (p. 81). Cette transformation n'est pas chose anodine. En se métamorphosant ainsi, la table « ne tient plus seulement debout en ayant les pieds sur terre, mais elle se met sur la tête, face à toutes les autres marchandises, et sort de sa petite tête de bois toute une série de chimères qui nous surprennent plus encore que si, sans rien demander à personne, elle se mettait soudain à danser » (p. 81).

Cette image carnavalesque est utilisée par Marx précisément parce qu'elle incarne la relation paradoxale que la marchandise entretient avec la réalité, celle d'une illusion devenue réelle et d'une réalité devenue fantôme. D'après Derrida (1993), cette table est un meuble délirant qui « extrait de sa tête de bois toute une lignée de créatures fantastiques ou prodigieuses, des lubies, des chimères (*Grille*), des rôles de composition non ligneuse, c'est-à-dire la lignée d'une progéniture qui ne lui ressemble plus, des inventions bien plus bizarres ou plus merveilleuses (*veil wunderlicher*) que si, jusqu'à tourner la tête, cette table folle, capricieuse et intenable commençait à danser de son propre chef » (p. 242). L'idéologie libérale cherche toujours à cacher de telles contradictions derrière un masque de nécessité imminente et naturelle, tandis que les vomissements de l'esprit de la table surgissent des contradictions sociales que Marx vise à divulguer d'une façon exagérée.

3.7 La seconde vie du grotesque et son secret

En commençant *Le Capital* par la richesse, Marx passe rapidement à sa « forme élémentaire », la marchandise. Ce qui suit consiste en un décorticage rigoureux de la compréhension de la marchandise avancée par l'école classique en économie, ainsi que sa vision du marché comme un terrain rationnel et simple où une valeur s'échange contre une autre valeur égale à la lumière du jour. À la fin de cette autopsie, Marx évoque le fétichisme. Ce faisant, Marx a recours à une image grotesque particulière, celle de la table tournante dansante éructant une tête de bois pleine à en vomir de lubies⁸⁶. La catégorie esthétique qui convient le mieux à cette table est sans doute le grotesque, si bien que certaines traductions anglaises du *Capital* utilisent le mot⁸⁷. L'image

⁸⁶ Comme plusieurs penseurs l'ont déjà remarqué, Marx semble avoir une relation amour-haine avec ce genre d'imagerie. Les figures mythiques et surnaturelles hantent son œuvre d'une façon difficile à ignorer.

⁸⁷ « *It not only stands with its feet on the ground, but, in relation to all other commodities, it stands on its head, and evolves out of its wooden brain grotesque ideas, far more wonderful than if it were to begin dancing of its own free will* » (Marx, 1867/1990, p. 163-164).

comique d'une table faisant la culbute contraste de façon sinistre avec celles des bizarreries éruptant de sa petite tête de bois dure. Objet inanimé et créature pleine de vie, elle est tout à la fois : chose vivante-être mécanique, illusion réelle-réalité fantôme, phénomène cristallisé-matériau habité. Une chose utile possédée par un fantôme à deux visages, cette table dérangeante incarne le paradoxe d'une illusion devenue réelle (c'est-à-dire la forme fantasmagorique⁸⁸) dont l'autre pôle dialectique est la réalité devenue fantôme (c'est-à-dire la forme phénoménale⁸⁹). Elle traduit en image la duplicité perverse, non tout simplement de la marchandise, mais de la société régie par la forme marchandise. Cette forme substitue la part pour le tout en réduisant la collectivité aux fragments ; donne vie aux objets pour mieux objectiver des êtres ; donne corps aux illusions pour saper l'esprit de corps ; et dépouille les signes de leurs référents pour qu'ils puissent s'échanger librement entre eux. En termes simples, il s'agit d'une tromperie propre au capitalisme.

La théorie de Marx révèle qu'il y a une corrélation profonde entre le grotesque et le capitalisme, une corrélation qui trouble la notion que cette catégorie esthétique est « éternelle » et qu'elle comporte toujours une subversion de l'ordre politique dominant. La clé de ce lien semble résider dans la forme-marchandise capitaliste, mais plus particulièrement le « fétichisme » qui s'y rattache et qui réduit les rapports sociaux directs à la matrice magique des choses (Taussig, 1980, p. 32). Cette hypothèse est renforcée par la théorie de Wolfgang Kayser, que nous avons évoqué au début de ce chapitre. Rappelons que, pour Kayser (1957/1981, p. 224), le grotesque constitue une structure d'aliénation particulière qui déstabilise notre relation à la vie quotidienne en la rendant étrange et inquiétante. Dans cette optique, le grotesque est le monde quotidien devenu bizarre et aliéné. On pourrait objecter que Kayser utilise le mot « *Verfremdung* » (distanciation, défamiliarisation) au lieu d'« *Entfremdung* » (aliénation). Or, la description du grotesque qu'il offre se rapproche continuellement de celle du fétichisme de la marchandise, si bien qu'à un moment donné, il décrit l'œuvre d'art grotesque comme la réification d'« un ça » spectral (Kayser, 1957/1981, p. 184). Qui plus est, parmi les motifs du grotesque que Kayser juge les plus importants on trouve « *tools which unfold a dangerous life of their own* » (p. 183), un tour de

⁸⁸ L'aspect fantaisie de la marchandise, qui cache le caractère social propre du travail qui l'a produit (Marx, 1867/2009, p. 81-106).

⁸⁹ La marchandise comme gélification de cette substance sociale que Marx appelle « le temps de travail socialement nécessaire » (Marx, 1867/2009, p. 39-56).

phrase qui rappelle l'animation de la table dansante. En effet, comme D. Iehl (1997) le souligne, « Il ne s'agit pas d'une *Verfremdung* au sens, devenu courant depuis Brecht, d'une distanciation. Kayser, dans une optique fort différente, décrit un processus d'aliénation. L'harmonie entre la conscience de la réalité est rompue, pour faire place à un monde d'incohérence » (p. 13)⁹⁰.

Le grotesque, tout comme le fétichisme de la marchandise, n'est pas tout simplement une question d'objets inanimés prenant vie ; c'est également celle de l'objectivation des êtres vivants. Ainsi Kayser (1957/1981) note que, dans le grotesque, « *the mechanical object is alienated by being brought to life, the human being by being deprived of it* » (p. 183). Dans ce contexte, il est important de remarquer que parmi les motifs grotesques les plus reconnus on trouve les poupées de cire, les marionnettes, les masques et les automates (Thomson, 1972, p. 35). Même Bakhtine (1965/1970) note l'importance grandissante de la marionnette dans le développement historique du grotesque : « Dans le grotesque romantique, les marionnettes jouent un grand rôle. Ce motif n'est évidemment pas étranger au grotesque populaire. Mais le romantisme y place au premier plan l'idée d'une force inhumaine, étrangère, qui régit les hommes et les transforme en marionnette » (p. 50). Thomson (1972) poursuit cette ligne de réflexion plus en détail dans un passage qui semble évoquer à la fois la théorie du fétichisme de la marchandise et la conception du rire bergsonien :

Certainly there is something potentially grotesque about marionettes, automatons and the like. Human-like, animated yet actually lifeless objects, they are apt to be simultaneously comical and eerie – comical because of their imperfect approximation to human form and behaviours, eerie probably because of age-old, deep-rooted fears in man of animated and human-like objects. Conversely, a human being giving the appearance of being a marionette or robot is likewise grotesque: comical and strangely disturbing at the same time (p. 35).

En effet, le grotesque, surtout comme il est défini dans le discours moderne, annonce une forme d'aliénation propre à une société capitaliste – une société où les moyens de production sont massivement concentrés entre les mains d'un nombre limité de capitalistes blancs euro-

⁹⁰ De toute façon, ignorer la connexion entre ses deux formes d'aliénation, c'est opposer trop rigide-ment la désobéissance civile à la désobéissance esthétique, une erreur qui risque de négliger toute l'histoire et la théorie de l'avant-garde. Jonathan A. Neufeild commet cette erreur dans son essai, « *Aesthetic Disobedience* » (2015, p. 115-125).

américains ; où le travail est atomisé et organisé dans un réseau de production dont l'objet est l'exploitation et l'efficacité toujours croissante ; où la majorité de personnes dépend de ce réseau pour sa survie ; et où l'inégalité sociale ainsi créée se maintient par le consentement plutôt que par la coercition (même si celle-ci est toujours présente). Au fond, le grotesque est donc moins une question de peurs associées à l'animisme ou à l'imbrication de l'humain et de l'animal – ces idées ont effectivement existé depuis toujours, mais pas comme une source de crainte⁹¹ – mais plutôt à l'instabilité créée par la confusion généralisée entre la réalité et l'artifice, la nature et le fabriqué, qui se produit sous le capitalisme. Selon un truisme marxiste, dans une société capitaliste, « *The mediation of human activity through the commodity form produces a strange and alien world – one which those who produced it can no longer control or even recognize as their own creation* » (Gunster, 2004, p. 75). L'œuvre d'art grotesque est, tout simplement, la traduction esthétique de cette confusion, de cette aliénation au cœur de laquelle on trouve le fétichisme de la marchandise. Cette œuvre, tout comme cette confusion, a deux visages horribles : le misérable défiguré et le propriétaire cruel. En effet, comme l'indique Franco Moretti dans son texte sur la dialectique de la peur, on pourrait observer à la perfection cette double face dans deux romans grotesques modernes incontournables, dont la source est une soirée pluvieuse de 1816 dans un salon près de Genève : *Frankenstein* de Mary Shelley et *Dracula* de Bram Stoker (Moretti, 1988, p. 83). En effet, dans *Le Capital*, les figures du vampire capitaliste et du monstre prolétaire semblent issues de ces deux histoires d'horreur grotesques, qui viennent chez Marx résumer la dialectique de l'expérience humaine sous le capitalisme. Ensemble, ils sont la contrepartie allégorique de la table à quatre pattes possédée par des esprits qui, quant à elle, dramatise le fétichisme de la marchandise du côté non humain (voire l'inanimé-animé et l'animal-chose).

L'horreur et le caprice de cette dialectique sont très présents dans notre étude de cas.

L'expression anglaise rhétorique « quand les cochons voleront » indique quelque chose d'inconcevable par l'excès absurde de l'image d'un animal associé fortement avec le monde imparfait de la matérialité, s'envolant vers le ciel des idéaux. Alors, tatouer des ailes sur un porcelet est une espèce d'hyperbole visuelle qui joue avec l'absurde tout en renvoyant l'idéalisme

⁹¹ Dans la mythologie grecque et romaine, par exemple, aussi bien que dans les systèmes de croyance d'une multitude de cultures autochtones. Voir Taussig (1980) et Matory (2018).

au domaine du corps. Selon Feehan, la plupart du temps le public réagissait à son projet avec une horreur mêlée de rires : « *They'd laugh out loud, maybe, then show utter disgust* » (Kalil, 2000, p. 34). L'artiste avait conçu son œuvre en termes mythiques et carnavalesques, mais également comme le sauvetage du cochon de l'abattoir (Kalil, 2000, p. 34). Son projet se situe ainsi entre la réalité et l'imaginaire dans une espace hybride qui cherche à créer « une seconde vie » pour les deux animaux qu'il adopte. Cependant, son projet se termine dans l'aliénation ultime de la mort. Alors, le côté fantastique de son projet cède le pas à celui de l'abysal. On veut rire à l'idée d'un cochon dévorant trop de chocolat et buvant trop de champagne ou déféquant sur des banquetteurs bourgeois, pourtant si l'on voit la scène avec la perspective de l'animal, la comédie est tempérée par un fort sens de la tragédie. En revanche, le spectacle d'un porc tatoué et présenté à la place d'un objet esthétique dérange celles et ceux qui défendent l'ordre commun, car de telles aberrations semblent infecter le statu quo avec une altérité excessive et indésirable. Cette combinaison hybride d'art et de vivant est déconcertante, et elle provoque ainsi un dégoût moralisateur.

Le projet de Delvoye provoque une désorientation et un outrage similaires, mais selon une logique inverse. Ceux-ci s'expriment cette fois-ci par la revendication des droits des animaux et le jugement moral sur l'art qui cherche la controverse. Cela est sûrement dû au fait que, contrairement au projet de Feehan, il n'y a pas de doute que l'objectif ultime d'*Art Farm* est la mort des cochons. Si, selon Delvoye, ces porcs vivent comme des œuvres d'art, c'est expressément pour qu'ils puissent mourir dans le même état. Leur seconde vie est donc celle de la consommation et de l'investissement. Voir leurs forces vitales réduites à une croissance économique engendre un sens d'aliénation et de vertige, car les porcs apparaissent ainsi comme extérieurs au cycle de vie « normale », même si cela veut dire que la qualité de leurs vies est bien supérieure à celles de la majorité de leur espèce. Le fait qu'ils ne meurent pas pour nourrir les gens, mais plutôt pour accroître le capital, se joint au fait qu'ils sont mieux traités que la plupart des ouvriers, ce qui crée un sens de l'outrage et une désorientation à deux volets. On y voit les aspects familiers de notre monde, mais ils sont tordus et inversés. Le caractère absurde du projet est contrebalancé par son caractère terrible, qui est souvent compris comme une critique sociale qui tente de montrer les « aspects démoniaques » de l'ordre social, afin de nous pousser à les

chasser.⁹² À l'inverse de cette perspective, on trouve les utopistes tel que le cinéaste Ben Lewis, qui déclare que l'*Art Farm* n'est rien d'autre qu'« un prototype pour un monde meilleur » (Lewis, 2007, p. 30-33). D'un côté, donc, l'artiste imite le capitalisme afin de « met en évidence la nature agressive, brutale ou conquérante de tout geste artistique, à travers l'image d'une *exploitation généralisée* » (Bourriaud, 2010, p. 17) ; de l'autre, il participe au mécanisme capitaliste si bien qu'il le mène à « son paroxysme⁹³ ».

Cette ambivalence est due certainement au fait qu'*Art Farm* présente une version extrême de la forme-marchandise et du mode de production dominante actuelle. L'œuvre touche donc aux fondements de la formation sociale capitaliste. Mais contrairement aux lectures habituelles, il ne s'agit pas de montrer la vérité ou la fausseté de cette formation. Il s'agit plutôt d'exagérer un processus idéologique à travers lequel une pratique sociale contradictoire et embrouillée vient de se naturaliser. On pourrait dire la même chose pour le projet de Feehan, mais dans une logique inverse. Il s'agit moins d'une question de l'interférence de la réalité dans son illusion fantastique, mais plutôt d'une illustration du dispositif idéologique libéral selon lequel l'art est censé être désintéressé et donc capable de se libérer de l'économie politique. Alors, lorsque le collectionneur Stanley Marsh 3 abat et écorche Minnesota, le cochon cesse d'être une œuvre d'art vivante « transcendante » et devient tout simplement « *an awful morbid object* » (Kalil, 2000 p. 35).

Ce qui dérange vraiment dans les deux cas – au point où il est tentant de dire qu'il s'agit du vrai drame derrière la scène – n'est pas l'extravagance ni l'immoralité attribuée à ces œuvres, mais plutôt la notion qu'elles sont à la fois trop vraies (c'est-à-dire du non-art) et trop fausses (c'est-à-dire l'imitation et la tromperie). Dans le cas de Feehan, par exemple, le problème n'est pas tout simplement que ses porcs aillés brouillent la distinction entre l'art et le non-art en introduisant les éléments « bas » du monde matériel et technique (les cochons et le tatouage, mais également le

⁹² Nicolas Bourriaud, par exemple, songe que le projet de Delvoye « pourrait bien être celui d'une représentation apocalyptique de la *praxis*, de "jour d'après" du labeur [...] Le monde de Delvoye est celui du post-travail : d'un côté, un univers fonctionnel figé par le décoratif, activités vivantes saisies par des styles morts; et de l'autre, des productions hollywoodiennes destinées à reconstituer les fonctions les plus banales, comme si l'espèce humaine elle-même n'existait plus que sous verre ou dans un passé lointain, et qu'il fallait reconstituer son folklore social et ses fonctions organiques » (Bourriaud, 2010, p. 30).

⁹³ « Menant à son paroxysme le mécanisme capitaliste, l'*Art Farm* propose d'encherir sur le vivant. Elle en imite le processus économique (élevage, spéculation, mort, exportation, transformation » (Perle et François, 2010, p. 7).

vétérinaire et des technologies audiovisuelles), mais aussi bien que, ce faisant, l'artiste soit perçu ironiquement comme remplaçant l'art avec l'artifice et l'imposture. Ce paradoxe se révèle clairement dans la lettre de Campbell, où l'auteur se plaint à la fois de l'aspect documentaire du projet, qu'elle déclare ennuyeux comme le fait de regarder un bulletin météo, et de l'inauthenticité carnavalesque de cochon-vedette et son entourage *queer* qui brouillent la distinction entre noble et populaire, spectateur-trice et performeur-euse, sans même parler des catégories liées à l'orientation sexuelle⁹⁴. Il s'agit, donc, d'un événement dérangeant qui mélange trop de réel (c'est-à-dire le trop-vivant d'un cochon qui urine sur le plancher et le trop-technique des technologies de documentation perçues comme moyen de preuve) avec trop d'artifice (c'est-à-dire la vanité, l'insincérité, et l'absurdité de l'artiste, de son projet et de ses partisans).

Dans le cas d'*Art Farm*, l'artiste se vante d'avoir créé des œuvres tellement réelles qu'il faut les vacciner (Breerette, 2005). Pourtant, cette authenticité est assujettie au rôle allégorique des porcs comme porteurs de valeur. La vie des truies pourrait s'écouler tranquillement, mais leur valeur continue de s'accroître après leur mort comme un zombie. Nicolas Bourriaud aligne cet aspect réel-irréel du projet avec un renversement du projet (néo)avant-garde, dont l'objet historique était de mettre fin à la distance entre l'art et la vie. « À la déconstruction militante du quotidien et des structures du pouvoir, qui domine le monde de l'art depuis les années 1990, [Delvoye] oppose la construction d'une entreprise biopolitique qui tronçonne toute identité, et s'avère capable de surenchérir par rapport au capitalisme lui-même » (Bourriaud, 2010, p. 15). De cette manière, Bourriaud voit dans l'œuvre de Delvoye une réfection de la narration de l'autonomie de l'art, dans une sorte de distorsion de l'autre côté du miroir, où le capitaliste assume le rôle de l'avant-garde. Dans ce cas, pourtant, celui-ci cherche à brouiller la distinction entre l'art et l'économie pour améliorer cette dernière. L'économie capitaliste continuera, mais elle sera changée en mieux par la subsomption de l'art. De toute évidence, cette fusion a effectivement eu lieu, mais son impact sur la majorité des êtres vivants sur la planète n'est pas du tout positif. Sans surprise, le résultat est plutôt une exacerbation de l'aliénation, de l'inégalité et de l'exploitation. Pour faire référence à la théorie de Baudrillard, on pourrait dire que ce qui est devenu plus réel est l'illusion de la réalité.

⁹⁴ Campbell exprime une homophobie et une aversion pour les femmes agressives.

En fin de compte, nous parlons ici du renversement dialectique de la notion de « la seconde vie ». Comme nous l'avons déjà souligné, Bakhtine loue le carnavalesque dans son essence comme incarnant la possibilité d'une vie ou un monde second, c'est-à-dire la vie transitoire du carnaval qui se déroule en dehors des structures du pouvoir officiel. On connaît déjà les aspects esthétiques de cette vie seconde, qui, selon le philosophe, « pénétrait temporairement dans le royaume utopique de l'universalité, de la liberté, de l'égalité et de l'abondance » (Bakhtine, 1970, p. 17.) On connaît aussi son insistance sur le fait que, au cours des XVIIe et XVIIIe siècles, la vision du monde carnavalesque, « avec son universalité, ses hardiesses, son caractère utopique et son orientation vers l'avenir, commence à se transformer en simple humeur de fête » (p. 43). Avec l'essor de la culture bourgeoise, « la fête a *quasiment* cessé d'être la seconde vie du peuple, sa renaissance et rénovation temporaires » (p. 43).

Mais qu'est-ce que cette seconde vie ? D'où naît-elle ? Selon Bakhtine (1970) lui-même, son territoire est la place publique qui est aussi la place du marché : « Cette place livrée à la fête [...] constituait un second monde spécial à l'intérieur du monde officiel du Moyen Âge. Un type particulier de communication humaine y présidait : le commerce libre et familial » (p. 157). Si l'on retrace l'évolution historique du pouvoir de cette place, et ainsi de cette seconde vie, on ne trouve pas qu'elles se dissipent et s'affaiblissent avec l'ascension de la culture bourgeoise. Au contraire, elles sont au cœur de sa domination croissante. Mark Driscoll (2010) résume bien la nature de cette emprise : « *Working to shock and awe metropolitan subjects into a state of stupefaction, neuropolitical capitalism then allows stunned subjects to purchase a substitute "second life" back from capitalism in the form of consumable commodities.* » Tout comme le grotesque, cette seconde vie est ambivalente : elle libère et assujettit à la fois. Il ne s'agit pas, tout simplement, de la possibilité d'un autre monde, mais plutôt de cette possibilité comme forme d'emprisonnement dans le monde existant.

En plus d'être intéressant en soi, le lien apparent entre le grotesque et la forme-marchandise met en doute encore une fois l'idée que l'œuvre d'art grotesque conteste toujours l'ordre socioéconomique dominant. Certes, elle peut s'opposer à la culture officielle, renverser les hiérarchies et rabaisser ce qui règne d'en-haut en se revêtant d'un corps qui, selon Bakhtine (1965/1970), « n'est pas démarqué du restant du monde, n'est pas enfermé, achevé ni tout prêt, mais [qui] se dépasse lui-même, franchit ses propres limites » (p. 35). Pourtant, cette vision n'est

pas du tout en conflit avec la dynamique capitaliste, dont « l'articulation entre ordre et désordre » est le moteur (Boltanski et Esquerre, 2017, p. 13). Loin d'être une figure classique belle et autonome, le capital est, selon Marx (1867/2009), un monstre aberrant qui « vient au monde dégoulinant de sang et de saleté par tous ses pores » (p. 853). Qui plus est, il n'est pas garanti que la révolution prolétarienne laisse place à une société « meilleure ». Bien que « les guerres culturelles » nous aient formés pour associer la transgression culturelle à la pensée de gauche, la politique de droite a toujours pratiqué l'abjection déplacée et, de plus en plus, elle utilise des stratégies artistiques transgressives, voire (néo)avant-gardistes, avec beaucoup d'efficacité. Dans ce contexte, subvertir l'ordre dominant devient la justification morale pour la misogynie et la suprématie blanche. Avec le trumpisme et la montée actuelle du populisme d'extrême droite, cela semble de moins en moins comme « une fuite provisoire hors du monde de vie ordinaire » (Bakhtine, 1970, p. 16). Comme le souligne Angela Nagel (2017), « *The emergence of this new online right is the full coming to fruition of the transgressive anti-moral style, its final detachment from any egalitarian philosophy of the left or Christian morality of the right* » (p. 36-39).

D'autre part, Marx lui-même pratiquait le « *schadenfreude* ethnologique » lorsqu'il a utilisé l'esclave noir comme « socle » pour l'élévation du travailleur salarié blanc européen⁹⁵. Selon J. Lorand Matory (2018), Marx évacue l'esclave noir et son pouvoir économique et politique de l'analyse du capitalisme (par exemple, Marx ne fait aucune référence à la révolution haïtienne dans les pages du *Capital*). En outre, il transforme l'esclave noir en appareil rhétorique pour suggérer que les conditions de travail du prolétaire blanc européen sont en quelque sorte pires que celle des personnes réduites en esclavage⁹⁶. En effet, la politique de gauche n'est pas du tout exempte des extrêmes néfastes de la rhétorique grotesque, qui vise à égaliser le pouvoir social (ou

⁹⁵ En effet, Marx affirme une théorie de l'évolution sociale linéaire, selon laquelle la société capitaliste constitue une évolution de la pratique « primitive » de l'esclavage (entre autres pratiques socioéconomiques féodales) en nouvelles formes de domination subtiles et sophistiquées.

⁹⁶ Voir tout le chapitre sur la journée de travail dans *Le Capital*, mais plus particulièrement la sixième section sur la lutte pour la journée de travail normale et les paragraphes qui closent le chapitre (Marx, 1867/2009, p. 313 et 337-338). En revanche, Matory commet lui-même l'abjection déplacée lorsqu'il recourt à l'antisémitisme pour expliquer le racisme de Marx. Selon lui, le philosophe a commis cette distorsion, parce qu'il était un juif hypocrite avec un dégoût de soi-même et des aspirations bourgeoises. Dans un rebondissement encore plus bizarre, Matory va aussi loin que de veiller sur les traits physiques « noirs » de Marx – sa coiffure afro, par exemple – et offre comme preuve (presque phrénologique, il faut le dire) la juxtaposition de son portrait à celui de Frederick Douglass. (Matory, 2018, p. 57, 64, 86-87, 88.)

bien, la distribution du sensible) d'une manière choquante, excessive ou transgressive, et dont l'effet secondaire pernicieux est souvent le renforcement des suppositions implicites de ce même déséquilibre socio-symbolique. Mark Fisher, par exemple, comparait « *left-wing Twitter* » à un château de vampire où le néolibéralisme s'alimente de jeunes crédules (voire « *dupe-servants of the ruling class* ») qui ont commis le « grand sacrilège » de ne pas pratiquer la politique de classe comme l'a décrété le marxisme (Fisher, 2013). D'une façon similaire, Marc Léger (2013) déplace sa propre abjection comme marxiste blanc mis sur la touche par des activistes femmes, noires, autochtones et de couleur sur les auteures et les signataires d'une lettre ouverte (Falvey et Placentile, 2010) à Marc Mayer (alors directeur du Musée des beaux-arts du Canada), qui condamnait les paroles racistes de celui-ci lors d'une entrevue diffusée par la CBC en 2010 (CBC The National, 2010). Dans son livre *The Neoliberal Undead* (2013), Léger traite cette lettre comme une l'idiotie dangereuse de zombies qui ne reconnaissent pas leur asservissement à l'idéologie libérale :

This is indeed a frightening situation since these are not the slow-moving, funny zombies of the early Romero films, but the quick, weapon-wielding, flying, and severed-skull type Nazi zombies weaned on the blood and bile of post-structuralism, discourse theory and difference politics (p. 11).

Pourtant, selon la perspective des penseurs postmarxistes, tels que Jacques Rancière, c'est précisément cette attitude de maîtrise envers des « subalternes » qui sert à abrutir les gens : « Ce que les ambitieux gagnent de pouvoir intellectuel en ne se jugeant inférieurs à quiconque, ils le reperdent en se jugeant supérieurs à tous les autres » (Rancière, 1987/2010, p. 96-97). En outre, le zombie, comme toute figure grotesque d'ailleurs, recèle une ambivalence importante. Certes, dans un contexte blanc nord-américain, il pourrait symboliser le sujet libéral décérébré par l'idéologie dominante. Pourtant, en tant que collectif, les zombies semblent beaucoup mieux organisés que la plupart des marxistes actuels. En effet, ils s'organisent et travaillent à la réalisation d'un objectif commun de façon très efficace. On dirait même que leur collectivité fait leur force dans une lutte contre l'oppression de l'individualisme bourgeois renfermé dans le fantasme d'une vie autonome (Weed, 2009, p. 20-30). Du plus, selon Sarah Juliet Lauro, le zombie populaire relève directement de l'histoire du colonialisme, de l'esclavage, de l'exploitation et du vol capitalistes. À l'origine, il s'agit d'une figure grotesque créée à partir des mythes africains de « la capture d'âme » par des esclaves noirs africains enlevés de leurs terres et

transportés en Haïti par des capitalistes blancs européens. « *In its earliest iteration, the zombi was read as symbolic of the Caribbean country's past as a plantation economy built on slave labor: drained of its own resources and existing only for the benefit of others* » (Lauro, 2017, p. ix-x). Pourtant, Haïti est aussi le lieu de la première révolte d'esclaves réussie du monde moderne. Si le *zombi* haïtien symbolise le vol du pouvoir de l'autodétermination des Africains asservis par des vampires capitalistes européens, il est également, en tant que produit culturel des esclaves auto-libérés, une réappropriation de ce même pouvoir.

L'œuvre d'art grotesque ne se réduit donc pas à une subversion simple de l'ordre dominant que ce soit politique, esthétique ou autre, parce que son développement historique l'attache profondément à celui du capitalisme. Cependant, vu que cette œuvre détient néanmoins un pouvoir transgressif réel, on ne devrait pas non plus conclure tout simplement qu'elle renforce le dominant. Nous avons souligné le rapport complexe et difficile qu'elle entretient avec l'illusion et la réalité, l'idéologie et le fétiche. Incarnant à la fois une distorsion extrême et une vérité profonde, elle est simultanément un produit de l'idéologie et de la critique de l'idéologie. Nous soutenons que cette instabilité est la clé pour comprendre cette œuvre qui, selon nous, traduit en image une relation sociale particulière dans une société capitaliste, celle que Marx a cernée dans l'aliénation et le caractère fétiche de la forme-marchandise. Dès qu'on met le conflit politique essentiel à l'œuvre d'art grotesque dans ce contexte – c'est-à-dire son statut comme soit un signe avant-coureur de la libération sociale, soit une forme étrangement inquiétante oppressive – cette dialectique s'avère fausse ou bien contrefaite⁹⁷, parce que le capitalisme, l'ordre social dominant depuis le XVIII^e siècle, semble occuper les deux côtés du conflit.

⁹⁷ Une dialectique contrefaite divise pour mieux régner. Selon Gary Tedman (2012), il ne s'agit pas d'une « *simple singular proposition that can therefore be simply refuted with its "opposite", it always parasitically reflects and warps a material dialectic, and always has at least two (superficially) "oppositional" sides, so that if you don't fall for one, you become susceptible to the allure of the other* » (p. 38).

DEUXIÈME VOLET. NAUFRAGES

CHAPITRE 4
NAUFRAGES AVEC SPECTATEURS. LE GROTESQUE ET LA POSSESSION
BLANCHE

Il est doux, quand les vents troublent au loin les ondes,
De contempler du bord sur les vagues profondes
Un naufrage imminent. Non que le cœur jaloux
Jouisse du malheur d'autrui ; mais il est doux
De voir ce que le sort nous épargne de peines.

– Lucrèce, *De la nature des choses*

Dans ce chapitre, nous réunirons plusieurs fils conducteurs principaux afin de mieux comprendre la dimension politique de l'œuvre d'art grotesque actuelle. Notre objectif serait d'abord de mettre deux œuvres importantes d'art actuelles transgressives en opposition dialectique afin de reconcevoir leur conflit apparent comme une concordance. L'étude de cas la plus favorable à cette analyse se trouve dans la Biennale de Venise, un événement mondial à grande échelle qui réunit l'aspect critique et économique de notre sujet. Deux volets récents de la biennale, en 2017 et 2019, ont fourni deux projets artistiques grotesques qui semblent, en surface, s'opposer. Il s'agit de deux projets grandioses qui exploitent la notion de naufrage : *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* (2017) de Damien Hirst et *Barca Nostra* (2019) de Christoph Büchel. D'un côté, on trouve un projet démesuré qui met en œuvre le délire et la fantasmagorie ; de l'autre, un projet monumental qui implique la phénoménalité et la convocation des spectres. Ensemble, ces œuvres incarnent les deux valences de la forme-marchandise décrites par Marx. En examinant ces deux projets, individuellement et dans un dialogue, notre examen tente de les décrire comme les deux faces d'une seule médaille esthétique-économique. Une analyse détaillée de la réception critique de chaque œuvre reprendra la dialectique du génie artistique et de la dégénérescence morale, examinée dans notre premier chapitre, qui marque toute œuvre d'art grotesque. Notre objectif sera de repenser ce « conflit » comme un faux-fuyant capitaliste qui sert à assurer que les questions de la forme-marchandise et de l'économie politique ne se posent pas. Au lieu d'une opposition, il s'agit donc d'une entente, dans le cadre de laquelle la célébration de l'innovation et du génie artistique sert à embrouiller la transgression capitaliste et le vol colonialiste. Dans le même cadre, les débats sur le « mauvais goût » servent également à obscurcir l'exploitation et l'abus systémiques. Cette analyse sera complétée par l'ajout d'une troisième œuvre, une

performance de l'artiste noire américaine Tsedaye Makonnen intitulée *When Drowning is the Best Option* (2019). Celle-ci prend la forme d'une réponse artistique quasiment spontanée à l'œuvre de Büchel. À travers un examen de cette performance, nous abordons la question de l'exploitation raciste qui existe au cœur de l'idéologie de la transgression artistique actuelle.

4.1 La politique du naufrage. Du spectacle sublime à la noyade grotesque

Dans son livre *Naufrage avec spectateur* (1985), le « métaphorologue » allemand Hans Blumenberg retrace la métaphore occidentale du naufrage de l'antiquité au début de la période postmoderne. Passant des conceptions classiques de la navigation comme une profession mauvaise et contre-nature à ses incarnations modernes comme l'image même de la curiosité de la Renaissance et du siècle des Lumières, l'auteur examine le rapport entre l'individu qui risque le naufrage et celui qui le contemple de loin : le dilemme éternel entre la distance critique et l'engagement vécu. Un traité convaincant et soigneusement élaboré, *Naufrage avec spectateur* néglige néanmoins un aspect essentiel de la métaphore de la navigation : celui qui représente, non les actes délibérés des aventuriers motivés par la passion, l'avarice ou la curiosité, mais la situation désespérée des personnes qui sont à la merci de la calamité, du stigmatisme social ou de l'économie de l'esclavage. Dans ce contexte, les naufrages symbolisent l'oppression, l'exploitation et le colonialisme dévastateur. Ces trois aspects de la métaphore du naufrage – celui de l'observateur lointain, celui de l'aventurier et celui du noyé – sont présents dans les trois œuvres de notre étude de cas, qui englobe également les extrêmes de l'art critique et son échec. Cette tension s'exprime dans les œuvres elles-mêmes, aussi bien que dans le discours qu'elles suscitent.

4.2 Damien Hirst. *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* (2017)

Il existe peu d'autres expositions qui résument si parfaitement la question du grotesque et la forme-marchandise en art actuel que celle de l'artiste britannique Damien Hirst (né en 1965) intitulée *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* (2017). De son esthétique carnavalesque, qui se régale de la notion de l'excès, de la débauche, du merveilleux et de l'imaginaire, à son aspect fantasmagorique, qui brouille la distinction entre l'illusion et la réalité, cette exposition relie clairement la question de l'œuvre d'art grotesque à l'économie politique actuelle sans perdre de vue les précédents historiques, notamment l'importance de Venise dans l'histoire de cette

catégorie esthétique. Malgré sa grande utilité, qui met en évidence le lien fort entre le grotesque et les excès démesurés engendrés dans une formation sociale capitaliste, l'exposition est souvent réduite aux folies personnelles de l'artiste, voire sa propre cupidité ou surdité face à la situation géopolitique actuelle, ou au thème éternel de l'avidité humaine. Celles-ci sont les perspectives qui conviennent le mieux à l'idéologie néolibérale, qui préfère présenter les inégalités les plus flagrantes du système économique comme la faiblesse morale de quelques mauvais individus⁹⁸. Pour ces raisons, et beaucoup d'autres encore, cette exposition nous offre une occasion sans pareille d'examiner le lien entre l'œuvre d'art grotesque et l'économie politique.

En avril 2017, à l'occasion de la 57^e Biennale de Venise, mais hors de son programme officiel, Hirst fit sensation lorsqu'il dévoilait l'exposition époustouflante *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*. En gestion depuis une décennie, cette exposition fut présentée comme le retour remarquable de l'artiste-provocateur et le fruit de dix ans de recherche, d'invention, de fabrication et d'investissement grandioses. Présentée au Palazzo Grassi, un palais du XIII^e siècle construit pour la famille de Grassi, et à la Punta della Dogana, l'ancien point des douanes de Venise, l'exposition couvrait 5 016 m² – la quasi-totalité du musée d'art moderne et contemporain du milliardaire et homme d'affaires François Pinault. Organisée par la commissaire Elena Geuna, dont la gamme de responsabilités incluait l'orchestration du transport de plusieurs gigantesques sculptures en bronze d'une fonderie du Gloucestershire jusqu'à l'installation d'une douzaine de petits écrans vidéo dans une multitude de vitrines, l'exposition était censée relancer la carrière de l'artiste, qui souffrait d'un ralentissement depuis la crise financière mondiale de 2008 (Vogel, 2017).

Au cœur de ce projet démesuré, on trouvait une histoire fabuleuse, inventée par Hirst bien en amont de la fabrication des œuvres, qui servait de base à la conception de l'exposition⁹⁹. Cette affabulation épique tournait autour d'un esclave affranchi turc du 1^{er} siècle appelé Aulus Calidius Amotan, aussi connu sous le nom Cif Amotan II ; cette dernière appellation figure parmi de nombreuses anagrammes dans l'exposition et se décode comme la phrase « I am fiction ». Ce

⁹⁸ Il s'agit ici de l'équivalent pour le milieu artistique du mythe des quelques pommes pourries.

⁹⁹ Pour ce qui suit, les références principales sont Vogel (2017) ; Dalley (2017) ; Russeth (2017) ; Jones, (2017) ; Sooke (2017) ; Lejins (2017) ; et Aloi (2017).

personnage entreprenant, soudainement libre et mystérieusement riche, aurait rapidement assemblé une bouleversante collection d'art, d'artéfacts et de trésors de tous les coins du monde, dont l'Égypte, l'Inde, l'Afrique, la Grèce classique, la Rome des empereurs, la Bali et le Pérou. Malgré tous les détails séduisants de cette fanfaronnade présentée comme vérité historique, Hirst n'explique nulle part comment un esclave affranchi d'Antioche aurait pu amasser une collection si merveilleuse. Cette espèce d'accumulation demeure donc mystérieuse.

Malheureusement pour Cif Amotan II, une grande partie de sa collection s'est perdue lors du naufrage de l'Apistos – ce mot en grec ancien peut se traduire par « incroyable » et « désobéissant », mais également par « invraisemblable » et « pas digne de confiance » (Bailly, et al., 2000, p. 215) – un navire chargé de transporter une centaine de ses plus beaux trésors (400 tonnes d'artéfacts) vers un lointain temple du soleil. Ayant coulé au large des côtes de l'Afrique orientale, ce vaisseau capricieux a déposé sa précieuse cargaison au fond de l'océan Indien, où elle serait restée pendant 2 000 ans, peu à peu incrustées de dentelles de corail et de crustacés. Le public est donc invité à croire que l'artiste a découvert ce trésor inouï, qu'il a consacré les dix dernières années à son sauvetage, et que l'exposition est le fruit de ce travail. À l'occasion de l'avant-première à la presse de l'exposition, la commissaire a raconté cette histoire sans s'esclaffer, aidée peut-être par un article écrit par Catherine Mayer, paru une semaine avant dans le journal londonien *Financial Times*, qui donnait une légère crédibilité à la narration¹⁰⁰, sans mentionner les photographies et les vidéos qui parsemaient l'exposition, et qui semblaient fournir la preuve documentaire de l'histoire. En effet, Hirst a déposé ses propres œuvres au fond de l'océan Indien afin de conférer une aura de légitimité à leur récupération. Par la suite, il a vendu un « documentaire » détaillant l'histoire de la collection et son sauvetage à Netflix. Celui-ci a enchanté de nombreuses personnes, mais notamment les participants au site web communautaire Reddit, qui se trouvaient agréablement dupés par la fable jusqu'au grand dévoilement à la fin du film (Halpern, 2018).

Quant au contenu de l'exposition, c'est assez grotesque dans tous les sens du terme. Elle comprend 189 œuvres (100 sculptures, une vingtaine de vitrines, et plusieurs dessins, photographies et vidéos) fabriquées dans une gamme de matières somptueuses par plus de 1 000

¹⁰⁰ Pourtant, le ton ironique de son texte est très évident (Mayer, 2017, p. 18).

fournisseurs et artisans provenant d'Italie, d'Allemagne, d'Angleterre, des États-Unis et de l'Afrique du Sud, parmi d'autres pays. Chaque œuvre est produite en trois versions – un corail (l'œuvre « originale » découverte au fond de l'océan), un trésor (l'œuvre restaurée par les conservateurs) et une copie (une reproduction moderne de l'originale) (Schacter, 2017; Vogel, 2017; Dalley, 2017, p. 11). De façon intéressante, ce schéma correspond aux ordres du simulacre décrits par Baudrillard : la contrefaçon, la (re)production et la simulation. Chaque version est également produite en éditions de trois avec deux épreuves d'artiste, pour un total de cinq (Dalley, 2017, p. 11). Alors, un calcul rapide fixe le nombre total d'œuvres à 2 835. C'est donc littéralement une « gigantesque collection de marchandises » (Marx, 1867/2009, p. 39) qui participe à une « immense accumulation de spectacles » où, selon Debord (1967/1992, p. 15), tout ce qui est directement vécu s'éloigne dans une représentation. En effet, les trois ordres de simulacre, examinés dans notre deuxième chapitre, s'entrecroisent dans cette fantasmagorie grotesque pour la transformer en leurre d'une marchandise absolue.

Sans surprise, donc, le parcours de l'exposition se présente au public comme une orgie d'opulence où des objets curieux et extravagants fabriqués dans des matières absurdement riches (le bronze doré, le marbre de Carrare, le jade, le lapis-lazuli, le cristal, le granite bleu et rouge, l'agate et la malachite) et ornés de vrais bijoux (les émeraudes, les rubis, les saphirs et les perles) envahissent l'espace. Ostensiblement, l'exposition commence avec une pierre de soleil aztèque, mais, à l'extérieur du Palazzo Grassi, sur le Grand Canal, on trouve également un monument en bronze représentant en grandeur réelle un homme sur un cheval cabré enserré par un serpent énorme aux dents acérées (*The Fate of a Banished Man [Rearing]*, 2017) ; une version encore plus opulente de cette sculpture se trouve à l'extérieur de la Punta della dogana (*The Fate of a Banished Man [Standing]*, 2017), cette fois-ci taillée en marbre de Carrare. L'atrium du Palazzo est rempli d'une sculpture monumentale d'une figure sans tête (1 822 x 789 x 1 144 cm) fabriquée en résine peinte en imitation de bronze (*Demon with Bowl [Exhibition Enlargement]*, 2017), tandis que l'intérieur du palais comporte les plus extravagantes sculptures en bronze. Celles-ci sont peintes de manière à ressembler à des trésors incrustés de coraux et de crustacés et parsemés de trous de vers de mer. À l'ancienne Pointe de la douane, opportunément construite au XV^e siècle en forme de bateau, on trouve plusieurs vitrines renfermant une collection vertigineuse d'artéfacts anthropologiques et d'histoire de l'art. Ceux-ci font référence aux

cabinets de curiosité, un motif récurrent dans l'œuvre de Hirst. À travers l'exposition, on rencontre également des caissons lumineux contenant des photographies documentaires du sauvetage du trésor, ainsi que des séquences documentaires présentées sur écrans vidéo.

Figure 4.1. Damien Hirst, *The Fate of a Banished Man* (standing), 2017, marbre de carrare. Photo : Tiernan Morgan (*Hyperallergic*)



4.2.1 Le faux-semblant. La stratégie artistique de Hirst

Afin de mieux comprendre la stratégie artistique de Hirst, il est opportun d'examiner certaines œuvres célèbres. Parmi les plus remarquées, on trouve, par exemple, *The Warrior Bear* (2017), une sculpture géante en bronze (713 x 260 x 203 cm) représentant une ourse debout sur ses pattes, rugissant, avec une femme guerrière – rugissant elle aussi et brandissant deux épées – à califourchon sur les épaules de l'animal. Le tout est recouvert de coraux et de crustacés soigneusement reproduits, mais peints dans des couleurs artificielles et même « kitsch ». Un cartel didactique nous explique que cette sculpture est fabriquée à l'aide d'une technique ancienne – la cire perdue – et qu'elle fait référence à l'« arkteia », un rite des Grecs anciens pendant lequel les filles athéniennes imitaient des ourses en dansant et « pratiquant des sacrifices » (Fondation Pineault, 2017, p. 7). Le cartel se poursuit : « *While the practice of arkteia was intended to expel the animalistic qualities of a woman's nature in preparation for a life of domesticity, this figure subverts the tradition by celebrating the ferocity that inhered within the goddess* » (Fondation Pineault, 2017, p. 7). On reculerait devant le ton de cette explication, qui rappelle celle d'une œuvre d'art contemporaine pseudo-féministe plutôt que celle d'un artefact

historique. En effet, on ne met pas longtemps à remarquer que l'ourse ressemble à un animal de cirque, tandis que la femme guerrière à l'air d'un mannequin, et tout cela sans rien dire des couleurs criardes des débris océaniques. Ce jeu se poursuit à travers l'exposition. Dans la sculpture *Andromeda and the Sea Monster*, une femme nue avec un corps fortement sexualisé se trouve enchaînée à une roche tout en étant menacée par un serpent de mer et un requin qui ressemble étrangement à celui du thriller américain *Jaws* (1975). Le tout est coulé en bronze, mais le produit final est peint de manière à ressembler au plastique de piètre qualité de certains jeux d'enfants fabriqués en série. Dans une autre salle, une série de trois statues nues grecques en forme de torse sans membres rappellent la taille de *Barbie* (*Five Grecian Nudes*) ; elles sont accompagnées d'une photographie de la première exposition surréaliste britannique « photoshoppée » pour faire croire qu'elles en faisaient partie (cet anachronisme est particulièrement en conflit avec la chronologie de l'histoire de Cif Amotan II). Le visage du collectionneur incarné dans l'œuvre *Bust of the Collector* n'est autre que celle de Hirst, et il a également signé quelques œuvres « *In this dream* », une anagramme de son propre nom, Damien Hirst (Dalley, 2017).

Figure 4.2. Damien Hirst, *Warrior Bear*, 2015, bronze et *Bust of the Collector*, 2016, bronze, vues de l'exposition, *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, 2017



Outre ces références interminables à la culture populaire, l'exposition recèle un éventail ahurissant de repères mythologiques, anthropologiques et d'histoire de l'art. On y trouve une armure grecque, des cloches chinoises, des sphinx, des crânes de licorne moulés en or et en argent, des devises anciennes (inventées), des vases à boire corrodés, des armes d'antan émoussées et des déesses mésopotamiennes. Tout cela se côtoie avec une myriade de références à l'art occidental, y compris des artistes canoniques, tels qu'Albrecht Dürer, William Blake, Michel-Ange et Léonard de Vinci, ainsi que des œuvres d'art classiques importantes, telles que le *Groupe du Laocoon*. Il faut noter, cependant, que ces références n'apparaissent jamais sans un aspect canular. Le meilleur exemple à ce sujet serait *Demon with Bowl*, qui est parmi l'une des œuvres à la référence la plus explicite de l'exposition. Cette sculpture colossale, fabriquée en résine peinte imitant le bronze, remplit entièrement l'atrium du Palazzo Grassi. Elle reprend une figure de l'œuvre *The Ghost of a Flea* (vers 1819-1820), une peinture miniature fantastique de l'artiste et poète anglais William Blake (en effet, c'est l'une de ses plus petites œuvres) afin de la rendre gigantesque et balourde. Le monstre minuscule hématophage de Blake se retrouve absurdement gonflé puis décapité par Hirst, qui dépose sa tête un peu plus loin dans l'entrée du palais, comme les restes d'un artefact trouvé dans un état de grave dégradation.

Figure 4.3. William Blake, *The Ghost of a Flea*, v.1819-1820, tempera avec feuille or métallisée, collection de la Tate; Damien Hirst, *Demon with a Bowl*, 2014, vue de l'exposition, *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, 2017. Photo: ARTnews



De toute évidence, il n’y a rien de subtil dans cette farce. Effectivement, pour croire à la prémisse de l’exposition, il faudrait soit ne rien connaître à l’art contemporain, à l’histoire de l’art, à la mythologie et à la culture populaire américaine (presque impossible), soit être crédule jusqu’à la sottise¹⁰¹. Le jeu entre la vérité et la fiction est explicitement le fils conducteur du projet et l’artiste fait des efforts extraordinaires pour que son conte semble réel seulement pour le plaisir de mieux le faire dérailler. En effet, ce serait une erreur de comprendre l’exposition comme une espèce de fraude, car elle est tellement pleine d’indications flagrantes que l’artiste joue avec son audience. Si la fraude et la contrefaçon essaient toujours de passer pour la vérité, ce qui est en œuvre ici est plutôt le faux-semblant, parce que l’exposition trouve toute sa force dans le fait qu’elle ne présente pas un simulacre complètement convaincant. Comme le trompe-l’œil ou le musée de cire, elle triche, mais on ne peut pas l’apprécier sans savoir qu’elle triche.

4.2.2 Génie et dégénérescence. La réception critique de *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*

En effet, le fait que Hirst essaie de berner son audience avec une histoire invraisemblable ne figure pas parmi les vraies controverses entourant l’exposition. Hormis un conflit autour de la question de l’appropriation culturelle (Meiselman, 2017), tristement minimisé dans les médias, et une manifestation mal conçue d’une association pour la défense des animaux (il n’y avait pas d’animaux dans l’exposition), qui a vu 40 kilos de fumier jetés à proximité du Palazzo Grassi avec une notice implorant l’artiste de rentrer chez lui (Muñoz-Alonso, 2017) les deux controverses principales gravitaient autour des choix esthétiques de l’artiste et du contexte économique de son projet. En ce qui concerne ce dernier, il n’y a rien de surprenant dans la formulation du reproche. En effet, un grand nombre de critiques voyaient cette exposition comme un exercice économique vulgaire, conçue tout simplement pour enrichir l’artiste et ses collectionneurs, et ce parce qu’elle était financée principalement par Hirst et le milliardaire François Pinault. En plus d’être le propriétaire à la fois du musée où l’exposition a été présentée et de la maison de vente aux enchères Christie’s, ce dernier est depuis trente ans un grand collectionneur des œuvres de Hirst (Vogel, 2017). Dans un entretien avec la BBC (2018), Hirst affirmait qu’il avait investi 50 millions d’euros de ses propres fonds dans l’exposition et que celle-ci avait coûté entre 50 millions et 100 millions d’euros à produire. Bien avant l’ouverture

¹⁰¹ Cela dit, pourtant, au départ certains membres du public se sont bien trompés (Cumming, 2017).

officielle de l'exposition, les agents de vente des galeries commerciales Gagosian Gallery et White Cube ont mené une « tournée » au cours de laquelle il a voyagé à travers le monde, armé d'iPad, aux fins de convaincre les collectionneuses, les collectionneurs potentiels d'acheter une ou plusieurs œuvres¹⁰² (Vogel, 2017). Comme nous le signalons plus haut, le nombre d'œuvres fabriquées est frappant, surtout lorsqu'on considère que leurs prix commencent à 500 000 pour atteindre 5 millions de dollars. Selon une estimation qui donne à réfléchir, la valeur totale de l'exposition approche un milliard de dollars¹⁰³ (Lejins, 2017 ; Schachter, 2017). Ce chiffre dépasse largement celui des deux aventures économiques notoires précédentes de Hirst, c'est-à-dire le crâne recouvert de diamants (*For the Love of God*, 2007) évalué à 50 millions d'euros et la vente aux enchères de Sotheby's de 2008, au moyen de laquelle Hirst a contourné ses marchands d'art afin de faire des profits de 111,5 millions de livres sterling (Morris, 2017). Il convient de noter que la date de cette dernière affaire, le 15 septembre 2008, coïncide avec le jour même où la banque d'investissement multinational Lehman Brothers a fait faillite, aussi bien que la « découverte » du trésor de Cif Amotan II.

Malgré le cynisme qui teinte toute cette exposition, Pinault et Hirst ont faiblement essayé d'adopter un comportement désintéressé. Lorsqu'un journaliste accusait Pinault d'avoir utilisé son espace muséal à des fins commerciales, il répondit avec résignation, « *What can I say? I cannot avoid these comments. But this is not commercial. It's about showing the art that I love* » (Vogel, 2017). Hirst, pour sa part, insistait sur son projet comme une célébration du pouvoir de l'imagination confrontée à une situation sociale difficile :

When you're an artist, everything you do you think is about the world we are living in today. And now, with all the liars running our governments, it's far easier to believe in the past than [in] the future [...] Believing, it's different from religion. It's what we need to do today (Vogel, 2017).

C'est l'insincérité de ces explications, plutôt que l'artifice des œuvres, qui a horrifié un grand nombre de journalistes, qui condamnaient le gaspillage de temps, d'argent et d'expertise du

¹⁰² Plusieurs collectionneurs ont mordu à l'hameçon, y compris la famille Mugarbi, la famille Nahmad et le milliardaire chinois Qiao Zhibing. Le collectionneur canadien François Odermatt, récemment accusé d'inconduite sexuelle, a obtenu une œuvre au prix de 2 millions de dollars (Freeman, 2018).

¹⁰³ Selon Hirst, au début du mois de novembre 2017, l'exposition a déjà tiré des profits de 330 millions de dollars de profits (Coleman, 2017)

projet, ainsi que l'insensibilité de l'artiste face au contexte politique global actuel. À leurs yeux, Hirst semblait inconscient des menaces actuelles déclenchées par le capitalisme mondial, dont la crise migratoire (l'Italie figure parmi les pays européens les plus affectés) ; le réchauffement climatique (Venise est particulièrement menacé par ce phénomène, et, pendant l'exposition, l'Europe a souffert d'une canicule exceptionnelle baptisée Lucifer) ; et l'essor du nationalisme d'extrême droite dans les pays occidentaux, pour n'en citer que quelques-unes. Pour utiliser un exemple emprunté au grotesque, il semblait que Hirst avait fait une folie néronienne et jouait du violon pendant que Rome brûlait. En effet, l'opulence folle de l'exposition rappelle parfaitement celle de la *Domus aurea* de Néron, qui, selon Suétone, était « dorée et enrichie de pierreries et de coquillages à grosses perles » et recélait dans son vestibule une statue colossale de l'empereur (Suétone, 1893/2001).

Malgré la quasi-omniprésence de ce genre de condamnation, le différend le plus tranchant tourne autour de la question de la qualité esthétique de l'exposition et le goût de l'artiste et de ses partisans. Dans ce cadre, deux groupes complètement opposés s'affrontent : celui qui voit l'exposition comme le fruit d'un génie artistique époustouflant et celui qui la juge comme un échec total issu d'une faillite morale sans remède¹⁰⁴. Pour ce qui est de ce premier groupe, en général il souscrit à la notion que *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* n'est rien d'autre que le retour en forme foudroyant, voire même le salut, d'un des plus grands génies artistiques de tous les temps. À cet effet, Jonathan Jones, critique d'art pour le journal *The Guardian*, proclame,

[Art] has made Damien Hirst rich, colossally so, and now it has done something else. It has redeemed him. For years he appeared a figure of strangely wasted promise and ruin, whose commercialism snuffed out his creative spark. Yet with his exhibition Treasures from the Wreck of the Unbelievable [...] the arrogant, exciting, hilarious and mind-boggling imagination that made him such a thrilling artist in the 1990s is audaciously and beautifully reborn. The young artist who put a tiger shark in a glass tank never died, after all, and we who lost faith in him look like fools for failing to believe (Jones, 2017).

¹⁰⁴ Pour ce qui est du premier groupe, les meilleurs exemples sont Jonathan Jones et Laura Cumming, critiques d'art pour le journal *The Guardian*; Matthew Collings, critique d'art pour le journal *The Evening Standard*; et Karen Wright, critique d'art pour le journal *The Independent*.

Dans cette optique, l'exposition constitue le retour triomphal de l'artiste, dans lequel il médite assidument sur la question de la croyance tout en nous présentant « *the end of our world reflected in the end of ancient worlds* » (Collings, 2017). Il s'agit donc d'une « *extravaganza* » incroyable, merveilleuse, prodigieuse, comique et monstrueuse conçue pour l'ère post-vérité (Cumming, 2017) – un « *comeback* » qui met en avant l'imagination fertile de l'artiste, ainsi que sa capacité à amuser et mystifier son audience (Wright, 2017). Cette perspective rappelle celle que nous avons effleurée dans le premier chapitre lors de notre analyse de la réception des œuvres des frères Chapman, qui sont souvent mises dans la même catégorie que celles de Hirst. Dans ce contexte, l'exposition de Hirst serait issue d'un génie artistique insondable, mais merveilleux – ce que Jones appelle « *the underwater grotto in his mind where the monsters live* » (Jones, 2017). Ce produit de son génie nous amène, soit à croire comme des convertis séduits à sa passion et son amour de l'art, soit à faire face aux contradictions qui sous-tendent notre situation sociale actuelle, en ce cas la nature fallacieuse, mais réelle de l'ère post-vérité. Dans tous les cas, la transgression et l'excès sont permis, et même salués, parce qu'ils dirigent le public vers une vérité plus profonde. « *The joke is already more subtle than many of the objects*, nous explique Laura Cumming en résumant bien ce point de vue,

[T]his is art for the post-truth world [...] It gradually becomes apparent that this is not just a spectacular combination of storytelling, visual invention, and slow-building humour, but a meditation on belief and truth [...] [But] the joke turns serious. Every time you are invited to regard some artefact as farfetched, outlandish, you are urged to consider something equally improbable from real life [...] The true artwork was the whole astonishing vision, the spectacle of a lifetime – his wondrous invented museum (2017).

À l'opposé de ces critiques d'art et des journalistes qui défendent *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* comme la révélation brillante d'un génie artistique, on trouve celles et ceux qui affirment ardemment son statut d'échec ennuyeux. Leurs voix se mêlent à celles qui déclarent l'exposition obscène, criarde, repoussante, forcée et de mauvais goût. Bien que ces deux groupes de censeurs puissent sembler en conflit, comme nous avons noté dans le premier chapitre, la plainte d'insipidité sert plutôt comme antidote aux sensations de choc et d'outrage sollicitées par l'artiste. Au bout du compte, cette plainte rejoint la perspective moralisatrice de celles et ceux qui se présentent comme scandalisé.e.s par la répugnance tant esthétique qu'éthique des œuvres. Au fond de ces deux critiques morales réside l'idée que l'artiste est allé trop loin, qu'il n'a pas réussi,

comme un artiste vrai et bon, à créer des formes artistiques belles et inventives, et qu'il est tombé dans un vortex d'excès et d'inutilité absurde et dépravé¹⁰⁵.

En général, ce genre de critique prend plusieurs formes qui ne sont pas mutuellement exclusives. D'abord, l'exposition est souvent condamnée comme scandaleusement banale et sans vie. Dans cet ordre d'idées, on trouve un article d'Andrew Russeth, critique d'art pour l'*ARTnews*, qui la déclare à court d'idées, esthétiquement insipide et « *ultimately snooze inducing* » (Russeth, 2017). Dans cette optique, tout comme dans celle qui censure les frères Chapman pour leur manque d'originalité, la grande transgression de Hirst est d'avoir échoué à transgresser « réellement ». Étroitement liée à cette critique, on trouve l'idée que l'exposition est une folie égocentrique machiste. Dans ce contexte, Hirst est perçu comme une caricature d'orgueil macho qui est allé si loin qu'il tombe dans son contraire. Il convient de noter l'homophobie et la misogynie qui se cache à peine derrière cette perspective. Selon la critique d'art britannique Hettie Judah (2017), l'exposition est tellement masculine qu'elle tombe ironiquement dans un « *high camp* » qui rappelle *Physique*, un magazine de musculation *queer* des années soixante. Kenny Schachter, pour sa part, associe cette extravagance plutôt à la prostitution féminine en qualifiant Hirst de « *diamond-encrusted, gold-plated whore* » (Schachter, 2017).

Un grand nombre de critiques se plaignent également de l'énorme gaspillage de ressources, de matières, d'expertise technique, et de talents artistiques nécessaire à l'exposition. Selon cette perspective, la grande folie de Hirst, voire même son crime, est d'avoir transformé des choses pures, bonnes et altruistes en stupidités dépravées et égocentriques. Vu sous cet angle, les compétences des artisans qui ont fabriqué les œuvres pour l'exposition, et qui semblent à ce titre représenter un idéal romanesque de travail commun, sont perverties lors de leur appropriation par Hirst. Le fait que Hirst dispose des moyens pour produire un tel délire inutile est dûment

¹⁰⁵ Il convient de noter que le nombre de critiques d'art qui avancent cette perspective est plus élevé que celui qui déclare l'exposition une réussite spectaculaire. À l'exception de Panero (*The New Criterion*) et Jan Dalley (*Financial Times*), il s'agit plutôt d'écrivains autonomes travaillant pour les médias en ligne. On y compte Andrew Russeth (*ARTnews*), Pracilla Frank (*Huffington Post*), Kenny Schachter (*artnetnews*), Alistair Sooke (*The Telegraph*), Hettie Judah (*iNews* et *artnetnews*), et Tiernan Morgan (*Hyperallergic*), ainsi que d'innombrables bloggeurs et utilisateurs de Facebook.

revendiqué comme une injustice déplorable, laquelle, selon un critique vraiment en colère, aurait même de graves implications négatives pour le changement climatique (Schachter, 2017).

Comme nous l'avons déjà indiqué, la critique la plus omniprésente tourne autour de la question du mauvais goût, et ce d'une manière étrangement démodée pour le XXI^e siècle. Dans un article publié sous le titre « Death of Taste in Venice », pour en prendre l'exemple le plus évident, James Panero se lamente, « *Here, in the town of Titian, among the genuine treasures of culture, Damien Hirst has furthered the decline of art into artifice with his fraudulent spectacle* » (Panero, 2017). Cela n'est pas si étonnant pour le directeur général de *The New Criterion*, une publication connue pour son conservatisme culturel. Pourtant, même les critiques les plus enracinées dans les enjeux théoriques du postmodernisme et de l'ère post-vérité semblent incapables de s'empêcher des remarques subjectives laissant transparaître leur jugement de goût. Dans l'article de loin le plus percutant sur le sujet de l'exposition, Giovanni Aloï observe, par exemple, que les œuvres de l'artiste bouleversent les chronologies de l'histoire de l'art tout en ébranlant les normes de goût, et que l'exposition est en quelque sorte une punition proportionnelle aux délits de la post-vérité (Aloï, 2017). Quant aux autres critiques de ce genre, ils s'expriment d'une façon beaucoup plus violente en se servant d'un vocabulaire vif qui englobe des mots et de termes critiques colorés, tels que vomitif, « *tone deaf* », « *tasteless* », « *garish* », « *kitsch* », « *lurid* », « *schlock* », « *tawdry* », « *bling* », contrefait et frivole.

Finalement, on trouve une tendance critique qui passe des faiblesses morales de l'artiste et de ses œuvres à celles de la société dont ces derniers sont issus. G. Aloï observe, par exemple, que l'exposition de Hirst semble être ancrée profondément dans l'essence de notre temps :

As a meditation on systems of belief and truth, [Treasures from the Wreck of the Unbelievable] is the art exhibit the post-truth world deserves [...] To some, Hirst's work might be too easy, too tacky, too superficial, too concerned with the wallets of its clientele. But whether we like it or not, it also deeply incarnates the cultural essence of this particularly troubling moment in time (Aloï, 2017).

De même, Janice Lejins, critique pour le journal *The Guardian*, remarque que l'exposition de Hirst « *best surmises the prevailing vapidity of our current cultural moment* » (Lejins, 2017). Dans cette optique, *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* ne devrait pas être réduit aux fautes

d'un seul individu, parce qu'elle incarne une dégénérescence morale plus grande. Selon cette logique, l'exposition ne peut pas être autre que dégénérée, parce qu'elle est le produit d'une société souffrant de cette condition. À ce titre, elle fonctionne soit comme un bouc émissaire sur lequel on pourrait déplacer notre abjection, soit comme une révélation d'un état social qu'on préfère ne pas voir.

4.3 Christoph Büchel. *Barca Nostra* (2019)

Si *Barca Nostra* se rapproche de *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* en termes de dimensions et de posture provocatrice, à plusieurs égards les deux œuvres semblent complètement opposées. Là où Hirst propose une mise en scène baroque – une constellation complexe comprenant une profusion écrasante d'œuvres à faire jalouser un cabinet de curiosité, ou bien un ramasseur compulsif – le projet de l'artiste suisse Christoph Büchel (né en 1966) bouleverse par sa simplicité conceptuelle. En effet, il s'agit tout simplement d'obtenir et présenter au cœur de la 58^e Biennale de Venise l'épave d'un chalutier qui sombra dans la Méditerranée avec des centaines de migrants. L'un des pires naufrages de la crise migratoire en Europe¹⁰⁶, ce bateau de pêche d'environ vingt mètres de long et conçu pour accueillir vingt personnes a échoué dans les eaux libyennes en avril 2015. Au moment de la tragédie, il transportait de 900 à 1 000 immigrants clandestins d'origine africaine – ou qui utilisaient l'Afrique comme porte d'entrée vers l'Europe –, y compris une cinquantaine d'enfants et 200 femmes, dont la majorité était enfermée dans les cales. Ces migrants fuyaient leur pays d'origine, tel que l'Érythrée, le Bangladesh et l'Éthiopie, pour plusieurs raisons, dont l'instabilité politique, la pauvreté, la persécution et l'exploitation économique. Dès que le chalutier est entré dans les eaux internationales, les trafiquants libyens ont envoyé un signe de détresse. À ce moment, selon la loi des mers, tout vaisseau dans son voisinage est obligé de l'aider. Le bateau a chaviré en cinq minutes après être entré en collision avec un navire portugais qui répondait à l'appel de détresse. Se transformant rapidement en cercueil flottant, le chalutier a sombré en pleine nuit, à environ 200 km de l'Île italienne de Lampedusa. Bien que les garde-côtes italiens aient monté une importante opération de secours, ils n'arrivèrent à sauver qu'une vingtaine de personnes, y compris le capitaine tunisien Mohammed Ali Malek, qui a été finalement poursuivi pour trafic

¹⁰⁶ Selon le NGO United for Intercultural Action (UNITED), à compter du 20 juin 2018, 34 361 migrants ont péri dans la crise migratoire (McIntyre et Rice-Oxley, 2018).

d'êtres humains et meurtre (« Mediterranean capsized », 2015). Pour faire suite à cette catastrophe, une réunion d'urgence du Conseil européen sur les « pressions migratoires en Méditerranée » a été convoquée pour répondre à la crise migratoire croissante, qui voyait et continue de voir, des dizaines de milliers de personnes tentant de rejoindre l'Europe dans des bateaux décrépits et surchargés, faisant ainsi des milliers de morts (BBC News, 2015). En 2016, la marine italienne a fait remonter à la surface le bateau, qui a été transporté par la suite à Melilli, une base navale de l'OTAN près d'Augusta en Sicile. À cet endroit, un commissaire spécialement nommé par le gouvernement a supervisé l'identification des morts (Mezzofiore et Borghese, 2019).

4.3.1 Le semblant faux. La stratégie esthétique de Büchel

Il pourrait sembler insensible de parler de l'aspect esthétique de cette œuvre au lieu de réfléchir sur la perte de vies dans laquelle elle est impliquée. On proposerait ainsi des explications en apparence dépourvues d'empathie, qui se concentreraient sur la façon dont l'œuvre emploie des stratégies esthétiques, telles que la fusion des contraires (attraction/répulsion, affinité/antagonisme, vie/mort, etc.), le détournement (matière déplacée, ready-made) et l'ambivalence, afin de produire une réponse particulière chez la spectatrice ou le spectateur. Pourtant, dire sans réfléchir que l'œuvre est dégoûtante et que l'artiste est ainsi immoral, n'est pas non plus une posture compatissante. Certes, il y eu des personnes horrifiées à juste titre par cette œuvre. Celles-ci l'ont déclarée répugnante, obscène, nauséabonde et « absolument vile » (Pes et Rea, 2019) en réclamant qu'elle soit enlevée de la Biennale. Là encore, les calomnies portaient plutôt sur le cynisme de l'artiste et son statut d'homme blanc privilégié plutôt que sur la géopolitique du système économique qui permet ce privilège en infligeant de la souffrance à des personnes de couleur dont la richesse a été volée par les empires coloniaux. Cette posture morale rappelle l'accueil négatif accordé à l'exposition de Hirst, où les personnes outrées affichaient leur dégoût comme preuve de leur supériorité morale.

Figure 4.4. Christoph Büchel, *Barca Nostra*, 2019, Biennale de Venise. Photo: Jean-Pierre Dalbéra



Bien que les critiques de *Barca Nostra* aiment présenter la conception artistique du projet comme le produit unique d'un artiste blanc, privilégié et insensible, l'idée d'exposer au public la carcasse du bateau s'était déjà présentée à plusieurs reprises. C'était, par exemple, un projet envisagé par Sebastiano Tusa, un biologiste marin et homme politique italien, avant que celui-ci ne périsse dans l'écrasement du vol 302 d'Ethiopian Airlines (O'Grady, 2019). Selon un article du *Washington Post*, qui cite Giovanni Angileri, chef du personnel du département du patrimoine sicilien, l'un des derniers messages du biologiste a été de souligner l'importance de faire de la carcasse du bateau un monument : « *[The public display of the boat] is a very important project, that boat is the symbol both of the human tragedy and of the political crisis that the migrant flow is causing to all of Europe* » (O'Grady, 2019). En effet, plusieurs initiatives de ce genre se sont présentées pendant les années qui suivirent la récupération du bateau. Selon divers récits en ligne, y compris la page web pour *Barca Nostra* sur le site web de la Biennale de Venise, en 2016, Matteo Renzi, premier ministre de l'Italie de l'époque, proposait de transporter la carcasse à Bruxelles, afin de critiquer l'Europe pour son inaction face à la crise migratoire¹⁰⁷. Un an plus tard, il y a eu un projet consistant à inclure le bateau dans un nouveau musée pour les droits de la personne à Milan, un projet qui a été subventionné par le gouvernement Gentiloni à hauteur de 500 000 d'euros (Paynter et Miller, 2019). Ce projet a été torpillé après les élections générales de 2018, qui voyaient l'élection du gouvernement de coalition de droite de Giuseppe Conte. La même année, une pétition est apparue sur l'internet pour un projet appelé « Barca Nostra : A

¹⁰⁷ Nous n'arrivons pas à trouver la source primaire pour cette proposition.

Monument to the European Union » (EU Refugee crisis, 2018). Celui-ci se présentait comme l'initiative d'un groupe communautaire migrant situé à Palerme, qui réclamait la carcasse du bateau dans un acte d'appropriation chargée de signification symbolique et politique, pour le transporter au Parlement européen dans une procession similaire à celle de la Santa Rosalia, au cours de laquelle une effigie du premier navire à amener la peste à Palerme est brûlée comme symbole du triomphe de la vie sur la mort. Par la suite, la carcasse du bateau serait devenue un monument mobile, traversant les frontières de l'Europe grâce au droit de la liberté de circulation (Barca Nostra, an Exhibition, 2019).

Alors, c'est à Palerme que Büchel s'est impliqué pour la première fois dans cette histoire. Selon un article paru dans le journal *The Guardian*, c'est en visitant cette ville pendant Manifesta 12, en 2017, que l'idée de *Barca Nostra* « came to him » (Higgins, 2019). Un autre article plus élaboré, paru cette fois dans la revue le *Los Angeles Review of Books*, indique que l'artiste avait participé à la scène politique des droits des migrants à Palerme. Pourtant, vu que Büchel n'accorde jamais d'entretiens, il est difficile de connaître la totalité de ses activités liées à cette communauté. Il est à noter que, en 2017, Büchel a transformé une grande partie du rez-de-chaussée du musée municipal d'art actuel S.M.A.K., Gand, en centre d'accueil pour réfugiés (Desseau, 2017). L'artiste inaugure ensuite une relation de travail avec la commissaire italienne Maria Chiara di Trapani, qui intervenait comme coordinatrice et comme visage public du projet. À ce moment-là, cependant, le changement du climat politique en Italie produit une situation où le bateau est effectivement abandonné, car il est devenu un symbole que personne ne voulait toucher (Paynter et Miller, 2019). Les migrants qui s'impliquaient dans le projet initial ont été forcés de s'en retirer pour des raisons diverses liées à leurs situations de plus en plus précaires (Paynter et Miller, 2019). En avril 2019, la marine italienne a transféré la propriété du bateau à la ville d'Augusta, qui la fait parvenir par la suite à Büchel et son équipe (Paynter et Miller, 2019). Bien que le site web de la Biennale fasse une vague référence à cette histoire complexe, l'ensemble est largement minimisé afin de présenter l'idée de l'œuvre comme celle de l'artiste, ce qui fait du bateau et du discours qui l'entoure une sorte de ready-made monumental¹⁰⁸.

¹⁰⁸ L'évolution du projet et son contexte politique sont admirablement élaborés dans un excellent article d'Eleanor Payante et Nicole Miller, paru dans le *Los Angeles Reveiw of Books* (2019).

Büchel intervenait en fait dans un projet social déjà en cours, dont l'objet était de transformer un naufrage tragique et évitable en monument et memento mori public itinérant. La contribution de l'artiste s'apparentait donc largement à celle d'un producteur, celui qui établit et dirige les moyens logistiques à travers les réseaux complexes de lois et de télécommunications capitalistes. En s'appropriant le concept de l'œuvre issu des groupes sociaux, le travail de Büchel et de son équipe consistait largement à collecter des fonds et à négocier avec plusieurs entités gouvernementales italiennes. Bien que ce travail ne soit pas insignifiant – en effet, le projet a été entravé par de multiples obstacles bureaucratiques, notamment le fait que personne n'était propriétaire du bateau, étant donné que, selon la loi italienne, tout reste d'un naufrage doit être détruit (Higgins, 2019) – il ne s'agit pas du génie artistique au sens stéréotypé, qui se profile toujours dans la notion d'art conceptuel lorsqu'il met l'accent sur la capacité de l'artiste seul à définir ce qui est l'art. Dans ce sens, la pratique de Büchel s'approche de celle de Hirst, qui, selon Luke White, est issue d'une « *phantasy of the power of telecommunications, when backed with money, to set an enormous logistical machine in motion across the world from one's armchair or desk* » (White, 2009b, p. 6). Ironiquement, la souplesse et la fluidité de cette machine contrastent sombrement avec le nouvel aspect statique apporté au naufrage par la Biennale, qui le transforme en une chose lourde et immobile, symbolisant ainsi le triomphe de la mort sur la vie – un art « zombie », pour emprunter les mots d'un critique dégoûté (Prichard, 2019) – plutôt qu'une conjuration commune par laquelle on pourrait partager la souffrance ainsi que la responsabilité collective.

4.3.2 Spectacle, spectateurs-trices et spectres. La réception critique de *Barca Nostra*

Outre sa forme matérielle imposante, *Barca Nostra* comprend également des aspects importants à la fois spectaculaires et spectraux. Elle s'annonçait d'abord au public par sa seule présence physique sur la partie de l'Arsenal de Venise consacré à la Biennale, où la carcasse du bateau se trouvait en exposition, sans aucune affiche explicative, près d'un café, de la salle de presse de la Biennale (lieu d'un point d'accès Wifi) et de quelques toilettes portatives (Stock, 2019). Elle servait ainsi de pont symbolique curieux entre la vie antérieure du lieu, qui a été jadis un chantier naval industriel d'importance mondiale, et son utilisation actuelle plutôt culturelle – un lieu emblématique aussi bien régional que mondial de la transition d'une économie industrielle vers une économie de l'enrichissement (Boltanski et Esquerre, 2017). L'énorme coque du chalutier

surgissait au-dessus des passants, qui prenaient des « selfies » devant, ainsi que des touristes et des amateurs d'art, qui s'amusaient dans le café voisin. Petit à petit, la nouvelle qu'il s'agissait du pire naufrage de la crise migratoire s'est répandue. Cette information a été affichée dans plusieurs endroits, tels que le site web et la publication officiels de la Biennale, et diffusée par des annonces de presse et d'autres moyens de communication moins scrupuleux, telles que la rumeur et les médias sociaux. C'est au moment où il y eu une masse critique de personnes au courant de l'histoire de l'objet que la controverse s'est déclenchée.

Figure 4.5. Une personne prend un « selfie » devant *Barca Nostra*, 2019, de Christophe Büchel. Photo : David Levene (The Guardian)



Bien que plusieurs critiques d'art aient d'abord compris l'œuvre dans la logique du ready-made, il s'agissait en effet de son rejeton, l'art social. Dans ce contexte, *Barca Nostra* ne se limite pas au spectacle « sublime » du bateau, mais s'ancre profondément dans l'interaction et la réaction publique qui l'entoure. Selon une annonce officielle de l'équipe de l'artiste, par exemple, le bateau n'était pas l'œuvre d'art ; l'œuvre d'art était l'histoire et le voyage continu du bateau, y compris la réponse publique (articles de presse, essais critiques, médias sociaux, cette thèse même, etc.) (Ruiz, 2019). Cette stratégie artistique est typique de Büchel, qui est connu pour sa pratique esthétique relationnelle provocatrice¹⁰⁹.

¹⁰⁹ Son projet précédent à Venise, intitulé *The Mosque* (2015), consistait en une église historique du Xe siècle transformé temporairement en mosquée et centre communautaire musulman. Celle-ci était censée être active pour la

Bien qu'il soit trompeur de dire que l'indignation provoquée par *Barca Nostra* soit exactement la même que celle catalysée par le projet de Hirst, elle suit certainement des pistes similaires. Il y avait, bien sûr, les personnes qui comprenaient l'œuvre de Büchel comme un geste critique puissant. Dans ce contexte, on connaît bien déjà la nature des arguments évoqués, dont nous avons examiné la portée dans notre premier chapitre. Rappelons les trois catégories de critique que nous avons identifiées jusqu'ici : la critique sociale, la critique institutionnelle et la critique historique. Elles sont toutes présentes dans le discours élogieux sur l'œuvre, qui l'établit comme « une invitation au silence et à la méditation » (« Migrant death ship », 2019) ; un rappel éloquent à l'inégalité créée dans le monde par le militarisme, le colonialisme et l'exploitation économique (Collings, 2019); une critique de la structure économique du monde de l'art et plus particulièrement de la géopolitique de la Biennale conçue comme « *a showroom for oligarchs* » (Thaddeus-Johns, 2022) ; et un monument commémoratif aux atrocités historiques et les politiques collectives qui créent de telles tragédies (« La Biennale di Venezia », 2019)¹¹⁰. Le terrain d'entente de ces critiques est la croyance que l'objectif de *Barca Nostra* soit pédagogique et mnémonique, c'est-à-dire qu'elle sert à instruire le grand public à travers un geste révélateur par lequel on est censé devenir conscient d'une vérité importante cachée, ignorée ou oubliée.

Malgré cette louange importante, les voix critiques dominent le discours public autour du projet. Là aussi, les censures suivent un schéma connu de nos analyses antérieures. D'un côté, on trouve les critiques s'indignent devant la banalité de l'œuvre ; de l'autre, celles et ceux qui se

durée de la biennale, pourtant la police italienne l'a fermée « pour des raisons de sécurité » liées au nombre de participants dans l'édifice (Kennedy, 2015). Cette injonction, qui censurait l'œuvre tout en soulevant la peur des musulmans au sein du public, semble conçue cyniquement à l'appui de perspectives populistes de droite sur l'immigration (Kennedy, 2015).

¹¹⁰ Un éditorial dans *La voce di New York* résume bien les trois perspectives en déclarant, « *Barca Nostra is [...] a relic of a human tragedy but also a monument to contemporary migration, engaging real and symbolic borders and the (im)possibility of freedom of movement of information and people [...] The public exhibition of Barca Nostra at the Arsenale – in the context of the cultural spectacle and economic operation of the Biennale in Venice, a city based on migration that feeds the machine of its own destruction through mass tourism – opens up the possibility of actively using the collective shipwreck Barca Nostra as a vehicle of significant sociopolitical, ethical, and historical importance* » (Barca Nostra, an Exhibition, 2019). Le critique d'art Vladimir Bjelicic adopte la même perspective lorsqu'il observe dans un article paru le lendemain, « *Barca Nostra surely is more than just a shipwreck; rather, it is a signifier of our reality, a relic of a human tragedy, as well as a monument to migration narrating the contemporary status of freedom of movement on a global scale. It is an indicator of collective responsibility and the horridness of nationalist discourses and current policies of the majority of European societies today* » (Bjelcici, 2019).

dégoutent de son aspect sensationnel, ainsi que son prix exorbitant¹¹¹. Cependant, il y a dans ce discours certaines inversions importantes. D'abord, personne ne dit que *Barca Nostra* est une œuvre ennuyeuse par son aspect spectaculaire à l'instar de *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*. Au contraire, le problème dans ce contexte est que l'œuvre s'avère trop banale, c'est-à-dire qu'elle apparaît d'abord comme un vaisseau ordinaire, tandis qu'elle recèle une histoire exemplaire de la souffrance d'une multitude de personnes privées de leurs droits et de leurs vies. Là où Hirst agresse la spectatrice ou le spectateur avec trop de cartels, pleins de niaiseries coquines, Büchel laisse son œuvre sans aucun repère artistique habituel, afin que son monument devienne une sorte d'anti-monument, dont l'histoire est chuchotée sur la place publique, voire dans les médias aussi bien que sur la place de l'Arsenal. Cette forme de communication minimale a outré un grand nombre de personnes, qui ont réagi comme si les informations sur l'œuvre ne pouvaient pas circuler éthiquement sans le cadre institutionnel de l'art. La critique Christina Ruiz (2019), par exemple, déclarait l'œuvre la plus troublante de la Biennale en raison de l'absence de cartel. Selon elle, cette absence marquait la ligne entre une œuvre d'art réussie, qui traite des questions les plus importantes de notre époque, et une œuvre d'art cynique, qui profite d'une tragédie dont la majorité de visiteurs de l'exposition ne connaîtrait jamais les protagonistes¹¹².

Cette critique se répète à travers les médias traditionnels et sociaux en se concentrant sur le style de communication de l'œuvre plutôt que sur son contenu. Elle atteint son apogée dans une pétition en ligne initiée par la photographe, mannequine et « influenceuse » Siima Itabaaza, qui appelait au retrait de l'œuvre de la Biennale. La pétition résume la controverse ainsi :

Art exists to probe, upset and dismantle the status quo. The ongoing deaths of migrants on the Mediterranean sea is a global crisis that many of us seem oblivious to. Barca Nostra, if displayed in a different manner could have played an important role in drawing attention and raising awareness to the crisis. However, there are no signs and labels around the boat. The only information about the significance of the vessel is available in the Biennale catalogue which only a small number of visitors

¹¹¹ Selon un article publié par l'organe de presse égyptien *Mada*, elle aurait coûté 33 millions d'euros à réaliser, mais ce chiffre semble exagéré (Stock, 2019).

¹¹² Ruiz (2019) se poursuit : « *So many, if not most, exhibition goers will eat and drink in the shadow of this ship (it is positioned near a cafe) with absolutely no idea of the tragedy that unfolded there. We will trudge past it without knowing it is the site where hundreds perished because we have failed to solve one of the most urgent crises of our time. "Peak art world" as one user put it on Twitter* ».

purchase. Lack of information about the boat in the Arsenale reduces the boat, a deathtrap and grave, to a mere object that visitors dine around (there is a cafe near the vessel) and use as a prop for their selfies and photographs. This is grossly disrespectful and insensitive to the victims, their loved ones and indeed Black people as we are reminded of the ceaseless consumption of Black death (Itabaaza, 2019).

Bien que l'impulsion derrière cette critique soit louable, elle est plutôt inconsciente de l'hypocrisie de sa position. Au lieu de répondre aux questions soulevées par l'œuvre, quelle que soit la manière inepte dont elle le fait, elle convertit l'outrage provoqué par un symbole viscéral de la crise migratoire et l'oppression des personnes de couleur en outrage contre l'artiste et sa violation de l'éthique du monde de l'art. La pétition en ligne, par exemple, met en doute le statut d'art de l'œuvre tout en proposant, bizarrement, que l'ajout d'un cartel didactique ait désamorcé ce spectacle public de la violence blanche contre le corps noir¹¹³. Elle demande l'enlèvement de l'œuvre, non pas parce que l'artiste maltraite un sujet délicat, mais parce qu'il ne répond pas aux exigences de l'art qui est censé examiner, troubler et démanteler le statu quo (Itabaaza, 2019). Vu sous cet angle, *Barca Nostra* devient un projet artistique « dégoûtant » parce que l'artiste ne respecte pas les lois existentielles de l'art, plutôt que parce qu'il exploite la mort réelle de près d'un millier de personnes de couleur opprimées. Pire encore, le crime visé devient le fait que Büchel n'a pas affiché son œuvre respectueusement, une censure qui semble ironiquement contredire l'exigence de troubler les pouvoirs en place. Confrontés par cette œuvre, les visiteurs de la Biennale semblent s'excuser de leur privilège, aussi bien que leur manque d'empathie, en raison de l'absence d'un cartel. Ils se dégoûtent ; ils plaident l'ignorance. Leur dégoût devient ainsi une manifestation de leur innocence. Soyons clairs : nul parmi eux ne s'indigne de l'histoire du naufrage. Malheureusement, il ne s'agit pas d'une histoire rare ou inconnue. En 2019, on entend des nouvelles sur la crise migratoire quotidiennement. Au contraire, ils se sont révoltés parce qu'ils ont découvert cette histoire-là où ils ne la cherchaient

¹¹³ « Moreover, the boat being displayed as an “artwork”, without any explanatory text by a White male artist, continues the violence of White people appropriating Black bodies and Black death for public spectatorship and consumption » (Itabaaza, 2019).

pas – à la Biennale de Venise ; pire encore, ces informations leur sont venues par la rumeur et le ouï-dire¹¹⁴.

Sous cette optique, *Barca Nostra* est troublante parce que sa présence physique aussi bien que son message symbolique se trouvent au mauvais endroit. Dans ce sens, sa condition rappelle celle de la saleté comme la définit Mary Douglas dans son livre *De la souillure : Essai sur les notions de pollution et de tabou* (1966/2001). Selon l’anthropologue, la saleté est tout simplement « quelque chose qui n’est pas à sa place¹¹⁵ » (Douglas, 1966/2001, p. 55) et sa condition indisciplinée confirme l’existence de deux choses : un ensemble de relations ordonnées et une infraction à cet ordre. « La saleté n’est donc jamais un phénomène unique, isolé (p. 55). Là où il y a saleté, il y a système. La saleté est le sous-produit d’une organisation et d’une classification de la matière, dans la mesure où toute mise en ordre entraîne le rejet d’éléments non appropriés. » (p. 55). En principe, donc, éliminer la saleté n’est pas une ligne de conduite négative, mais un effort positif d’organiser notre environnement (p. 24). Pourtant, le cadre éthique change beaucoup lorsqu’on parle des personnes déplacées, comme dans la crise migratoire, un glissement symbolique exploité à la perfection par l’œuvre. En effet, l’Europe et beaucoup d’autres économies au PIB élevé ne veulent pas trouver des places pour les migrants au sein de leurs ordres sociaux.

4.4 La transgression artistique et son caractère raciste

Bien que la notion de matière déplacée soit pleine de promesses, l’analyse plus poussée montre qu’elle ne correspond pas vraiment au statut de *Barca Nostra*. Comme le concept de la saleté s’érige sur une logique binaire (ordre/désordre), la matière déplacée n’est pas vraiment en exil du système, dans le sens où elle peut toujours trouver sa place à l’intérieur de l’ordre visé, c’est-à-dire que l’on peut toujours mettre de l’ordre là où c’est nécessaire (Douglas, 1966/2001). La condition de *Barca Nostra* est pourtant plus complexe. En effet, il s’agit d’une œuvre d’art grotesque plutôt que d’une œuvre d’art tout simplement laide, parce que son registre esthétique

¹¹⁴ En effet, les critiques les plus outrés ont souvent appris l’histoire du bateau par le bouche-à-oreille. « *I didn’t realize the wreckage was part of the main exhibition until I ran into a friend who pointed over my shoulder as we were standing in the rain and asked if I’d noticed the boat by the “Swiss-Icelandic artist who made that controversial mosque a few years ago”* » (Stock, 2019).

¹¹⁵ Dans la version anglaise originale, il s’agit de « *matter out of place* » (Douglas, 1966/1984, p. 36).

est noble et ignoble à la fois. Nous sommes donc en présence d'une contradiction (l'ordre et le désordre à la fois) plutôt qu'une opposition (le désordre comme opposé de l'ordre). Michel Chaouli (2003) formule cette différence avec clarté : « *The grotesque names a way of assembling and disassembling, of permitting one thing to morph into another – in short: it names an operation. And this operation, we are told, is mainly concerned with “transgressing, merging, overflowing, destabilizing” the boundaries hemming in conventional works of art* » (p. 47). Dans la controverse qui entoure *Barca Nostra*, donc, cette opération porte sur la question de la mimésis, et plus précisément sur l'élément fétichiste de toute œuvre d'art qui cherche le plaisir par la tromperie. Traditionnellement, afin d'obtenir ce plaisir « magique », on doit simultanément reconnaître et désavouer la ruse mimétique, comme au moment d'éprouver l'impulsion de toucher à un trompe-l'œil réussi. Pourtant, comme la théorie de l'esthétique depuis le XVIIIe siècle nous le rappelle, trop de mimésis – c'est-à-dire une représentation qui ressemble trop à la réalité – provoque le dégoût (Chaouli, 2003, p. 50-53). Dès que ce sentiment survient, il doit être banni, sinon on risque d'abîmer le cadre d'art et perdre ainsi notre sensibilité. Chaouli (2003) résume bien la situation encore : « *When the deception deceives so well [...] that the difference between nature and imitation vanishes, that nature seems to lie before us, as it were, nakedly, this excess of deception – and hence excess of truth – becomes [...] unbearable* » (p. 50-53).

Pour mieux exprimer cette observation, Chaouli donne comme exemple un objet de fantaisie vendu dans les boutiques de certains musées et appelé tout simplement « L'oreille de Van Gogh ». Il s'avère utile de le reprendre ici. « L'oreille de Van Gogh » consiste en une oreille moulée en plastique – entièrement détaillée, pâle et sans vie – que le consommateur pourrait porter du côté gauche de la tête, c'est-à-dire au-dessus de l'oreille que Van Gogh est censé faussement avoir coupée. Cette fausse oreille troublante, qui se ressemble trop à une oreille et même flageole organiquement au toucher, est emballée sous plastique et vendue avec une reproduction de l'autportrait célèbre de l'artiste. L'organe artificiel, qui se trouve à la place de l'oreille gauche de Van Gogh, est simultanément annexe et autonome du visage de l'artiste. Cela fait en sorte qu'il ne se limite pas à sa position spatiale et semble plutôt sur le point d'engloutir l'ensemble de la tête. Si la saleté renvoie au déplacement de la matière se trouvant au mauvais endroit, cette oreille dégoûtante est plutôt sans lieu, ou mieux encore, elle n'est pas liée à un endroit, car elle occupe cet endroit trop emphatiquement. Chaouli (2003) poursuit :

“Van Gogh’s Ear” disgusts us precisely because it is where it ought to be. We look at an image, arrive at a place where according to the rules of anatomy and, more important, composition we might expect an ear, and there it is staring us in the face. Only it is too much ear, as it were, too large, large enough to cover the whole portrait. It is too little painted and too organic; too similar to the real ear (p. 52).

« L’oreille de Van Gogh » se présente ainsi comme l’inverse grotesque de l’autoportrait original, c’est-à-dire le contraire du génie artistique et de sa noblesse. Dans le contexte de l’histoire sublime de Van Gogh, dans laquelle la vision artistique clairvoyante rencontre la tragédie personnelle, cet organe artificiel apparaît ridicule et vulgaire. Il s’agit d’un gag trop facile en guise d’un faux-semblant malhabile. Qui plus est, il est repoussant – il a l’air biogénique et il ressemble trop à une oreille réelle. Pour reprendre les mots de Chaouli, il s’agit de trop d’oreille. Pourtant, aux deux extrêmes le cadre de compréhension reste uniforme et cohérent dans la mesure où il s’agit toujours de l’oreille d’un homme blanc. Cette observation soulève plusieurs questions importantes. Qu’est-ce que cela signifierait, par exemple, pour une personne de couleur, ou bien une femme de couleur, de porter l’oreille de Van Gogh ? Comment un tel geste performatif renverserait-il l’idée de sublime ou de ridicule-dégoûtant visée ?

À la lumière de ces observations, nous pouvons comprendre l’outrage provoqué par *Barca Nostra* comme le produit d’un excès intolérable aussi bien que d’un manque. Dans ce contexte, l’œuvre est troublante, non pas parce qu’elle est au mauvais endroit, mais parce qu’elle est beaucoup trop au bon endroit. Il s’agit d’un monument à la domination blanche au sein même d’une espace qui est la représentation par excellence de son privilège. Vu sous cet angle, le statut d’art de l’œuvre est mis en question parce qu’elle contient, en effet, trop d’art¹¹⁶. L’alibi du cartel manquant ne tient pas, donc, parce que l’œuvre s’intègre trop parfaitement à la structure de la Biennale. En effet, on ne peut pas avoir un cartel plus efficace pour annoncer le statut d’art d’un bateau « ordinaire ». Pour emprunter les mots directs de l’artiste noire Tsedaye Makonnen, « *Everyone who was there knew what the fuck was going on* » (Lanay, 2020). Vue de loin, la controverse provoquée par *Barca Nostra* devient ainsi un exemple spectaculaire de l’hégémonie de l’art occidental et sa « fragilité blanche ». Celle-ci détourne l’expérience de la violence raciale vécue

¹¹⁶ Selon Eleanor Paynter et Nicole Miller, qui ont écrit d’ailleurs le seul article lucide à ce sujet, l’œuvre échoue précisément parce qu’elle ignore son propre contenu afin de poser plutôt des questions sur la manière dont on reconnaît ou méconnaît une œuvre d’art (Paynter et Miller, 2019).

quotidiennement par les personnes de couleur, afin de rediriger les ressources collectives vers une amélioration de l'inconfort provoqué par l'avènement importun de la culpabilité blanche et le stress racial qui en résulte (DiAngelo, 2011). Dans ce contexte, la question du cartel n'est qu'un faux-fuyant et le discours « critique » sert à renforcer le racisme tacite de l'idéologie esthétique dominante.

4.5 La possession blanche

Cela ne veut pas dire, pourtant, que l'histoire tragique du bateau a été négligée. Effectivement, la controverse la plus importante de *Barca Nostra* portait sur le statut de l'œuvre comme un lieu de mort et le lien entre la tragédie et l'exploitation capitaliste des corps noirs. Il est à noter que cette question fait aussi partie du projet de Hirst. En effet, tous les bijoux et les pierres précieuses utilisées dans *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* sont les produits du capitalisme extractif, dont les activités se concentrent en Afrique, en Amérique du Sud et en Asie, et dépouillent l'environnement et vampirisent les personnes noires, de couleur et autochtones et leurs enfants. Pourtant, ce lien n'est pas du tout mis en avant dans le discours sur l'exposition, même si, en 2007, il y avait eu des rumeurs comme quoi *For The Love of God* comprenait des diamants de guerre (Shaw, 2007). Dans ce cas, comme nous venons de le remarquer, l'accent est mis sur l'aspect spectaculaire du projet afin d'aligner sa vulgarité et son immoralité avec le narcissisme, le gaspillage et le mauvais goût. Même quand les questions de l'exploitation et du colonialisme sont soulevées, c'est uniquement dans le contexte de l'appropriation culturelle, disons la forme fantasmagorique de l'exploitation économique. L'artiste nigérian Victor Ehikhamenor, par exemple, critique l'usage que fait Hirst d'une sculpture yoruba de la déesse Ife volée par les Britanniques pendant la période coloniale : « *The British are back for more. For the thousands of viewers seeing this for the first time, they won't think Ife, they won't think Nigeria. Their young ones will grow up to know this work as Damien Hirst's* » (Meiselman, 2017). Dans ce contexte, l'exploitation économique reste plutôt historique et l'exposition de Hirst rappelle le colonialisme et l'esclavage au lieu de les renforcer réellement.

Quant au côté sensationnel, il reste surtout dominé par le coût de l'exposition, dont l'excès confirme, ou même parodie, l'opulence folle de « notre temps ». Là encore, c'est plutôt rare qu'on pose la question de la provenance des matières et du capital utilisés par Hirst. En effet, la

cargaison spectaculaire et son naufrage fictif poussent le déplacement effectué par la marchandise capitaliste à un nouvel extrême, d'où naissent les lubies de son projet, sans rien dire de la manière bizarre de juxtaposer le temps et l'espace (Taussig, 2000, p. 250). L'imagerie nostalgique du temps des voiliers sert dans ce cadre à dissimuler notre dépendance actuelle par rapport au transport des marchandises par voie maritime¹¹⁷. Dans le même registre d'invisibilité se trouve l'origine des matières extravagantes utilisées dans l'exposition. Le fait que l'or et les pierres précieuses proviennent des pratiques de l'extraction dévastatrice, qui se déroulent souvent sur des territoires autochtones non cédés, ou découlent des conflits créés par l'avidité des empires blancs, est ignoré. C'est tout particulièrement vrai en Afrique subsaharienne, où la mondialisation se repaît de ressources autrefois communautaires et s'enrichit du sang de la main-d'œuvre dépossédée et déplacée (McNally, 2011, p. 213-228), fait qui reste également peu remarqué. Pire encore, la question de l'esclavage transatlantique, par laquelle des personnes noires et autochtones deviennent elles-mêmes des marchandises, reste complètement ignorée, bien qu'elle soit explicitement présente dans la narration de l'œuvre. Qu'est-ce que cela signifie, par exemple, que Hirst ait choisi un esclave noir « affranchi » comme l'avatar de son succès artistique et financier ? N'est-ce pas là l'équivalent esthétique du « *blackface* » ?

Effectivement, cette exposition fantasmagorique n'est rien d'autre qu'une célébration opulente de ce que la féministe autochtone Aileen Moreton-Robinson nomme « le possessif blanc » (Moreton-Robinson, 2015). Celui-ci nourrit le régime de pouvoir de la souveraineté patriarcale blanche à travers des actes de possession illégale et non éthique, aussi bien que la réglementation des espaces et des pratiques culturelles quotidiennes. Le *blackface* réel ou figuratif, ou des pratiques de domination performatives qui se présentent comme plus anodines, telles que la vénération du bronzage, servent ainsi à renforcer la notion que des personnes non blanches sont des êtres sans propriété dont l'identité peut être acquise comme une sorte d'accoutrement temporaire. À l'encontre de telles acquisitions, la blancheur se renforce comme un état de posséder – les choses, les droits, les terres, la liberté – qui est ontologique et permanent. Comme l'indique Moreton-Robinson (2015, p. 36), les actes performatifs du possessif blanc sont

¹¹⁷ « *The conduct of life today is completely and utterly dependant on the sea and the ships it bears, yet nothing is more invisible* » (Taussig, 2000, p. 251).

constitués, comme le carnaval d'ailleurs, par la violence, la transgression, le voyeurisme, le plaisir et la fierté.

L'ignorance volontaire quant au racisme inhérent du projet de Hirst persiste en ce qui concerne *Barca Nostra*, mais d'une manière inverse. Dans ce cas, la question de l'exploitation et de la mort des personnes noires est au cœur du débat public. Pourtant, comme nous venons de l'observer, la portée critique de ce débat s'oriente plutôt sur les questions de la définition de l'art et la culpabilité de l'artiste comme homme blanc privilégié. De cette manière, les paramètres de l'affrontement sont alignés encore avec ceux du goût et de la sensibilité morale occidentale, qui œuvrent ensemble à renforcer la blancheur tacite de l'idéologie esthétique en jeu. La possibilité d'une autre vision de l'art – d'une perspective hors de la configuration sociale dominante – est donc écartée au moment même où elle émerge. Au lieu d'une dialectique, on est donc pris dans une tension futile. Cette tension trouve son équivalence dans l'ambivalence trompeuse déclenchée par cette œuvre. D'un côté, elle n'est pas *assez* – elle manque de cartel, elle ne répond pas aux critères de l'art et la diffusion de sa signification est trop basse pour être respectable. De l'autre, elle est *trop* – sa signification est trop grande pour son contexte et son statut d'art minimise cruellement l'importance de la tragédie dans laquelle elle est impliquée¹¹⁸.

Dans un article apparu dans le journal *The Guardian*, Lorenzo Tondo (2019) résume bien la situation. D'un côté, on trouve l'art critique et ses défenseurs qui croient fermement au pouvoir de l'art à confronter les pouvoirs en place ; de l'autre, on confronte l'art autonome, qui s'érige sur un rivage tranquille, loin des institutions responsables de la tragédie aussi bien que les communautés qui continuent à subir de telles atrocités¹¹⁹. Tondo met ainsi le doigt sur une difficulté essentielle de *Barca Nostra* et à toute œuvre d'art grotesque d'ailleurs : la question de

¹¹⁸ Pour emprunter les mots d'une critique révoltée, « *Even an art context cannot swallow this one whole* » (Stock, 2019).

¹¹⁹ « *I am a staunch believer in the value of art as an instrument to stir the conscience and confront the establishment. Art has always performed this role, and it is right that it should continue to do so. And yet, I still have the feeling that displaying that wreck in such a purely artistic context – far from the institutions that were responsible for the tragedy or the communities that witness this kind of horror year in, year out – risks losing any sense of political denunciation, transforming it into a piece in which provocation prevails over the goal of sensitising the viewer's mind. Büchel's decision risks creating yet another celebration of the nostalgia of tragedy without a corresponding act of conviction in the present; it is simply too distant from those towards whom its message should be directed* » (Tondo, 2019).

la proximité. En quoi consiste la distance entre l'œuvre d'art et la société, entre cette œuvre et son public, entre l'idéalité nostalgique et la réalité tragique ? Les spectatrices et spectateurs regardent-ils la souffrance d'autrui depuis la douce sécurité d'un café à Venise ? Se réjouissent-ils de leur distance privilégiée par rapport à ce naufrage à la manière de Lucrece citée dans l'épigraphe de ce chapitre ? Ou, au contraire, sont-ils trop proches de ce désastre ? Ont-ils du sang et de la saleté sur les mains ? Quelle est la nature de leur rapport avec l'ambivalence représentée par *Barca Nostra* ? Voient-ils une réalité jusque-là obscure ? Ou, à l'inverse, se plongent-ils dans une dénégation plus profonde de cette réalité ?

4.6 Fantasmagorie, hantise et contresort. Tsedaye Makonnen, *When Drowning is the Best Option* (2019)

Cette distance se présente donc comme une zone grise entre réalité et fantaisie, bon et mauvais, vie et mort. Cette zone se remplit de médisance, de faux-semblant, d'ombres et de fantômes. Effectivement, à travers les articles portant sur le projet, peu importe qu'ils soient négatifs ou positifs, on retrouve les mêmes expressions spectrales : la rumeur comme « attaché de presse » (Glez, 2019), une tragédie qui se cache sous nos yeux, l'ombre de la mort, l'art zombie et la hantise. Ironiquement, la différence la plus éclairante entre *Barca Nostra* et *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* se trouve dans cette zone fantomatique. Si l'œuvre de Hirst s'aligne plutôt avec la fantasmagorie – en effet, cette exposition apparaît comme un microcosme de « l'accumulation immense de spectacles » qui constitue, selon Guy Debord, la culture capitaliste moderne –, l'œuvre de Büchel opère plutôt dans le registre de la hantise, c'est-à-dire la forme phénoménale de la valeur qui héberge les fantômes de l'exploité (labeur, la nature extrahumaine, etc.) et s'exprime par la métaphore du revenant. Du spectacle du faux-semblant, on passe au spectre du mort-vivant ; d'une illusion réelle, à une réalité fantôme.

Dans les deux cas, pourtant, les inégalités les plus violentes du système économique sont présentées comme les faiblesses personnelles des artistes, qui viennent ainsi porter leur avantage comme un défaut naturel et non pas comme le produit d'une structure sociale fondée sur l'inégalité et l'exploitation. L'outrage public se noie, donc, dans des expressions de dégoût en ligne. Celles-ci donnent l'impression fautive que des actions politiques ont eu lieu, tandis qu'elles ne servent qu'à renforcer un ordre esthétique oppressif et dichotomique qui range le beau et le

sublime du côté du moralement bon et le dégoûtant sur celui du mauvais et de l'immoral¹²⁰. Le conflit se révèle donc comme un accord – un accord qui existe pour exclure une troisième perspective (et de nombreuses autres) au moment même où elle proclame son inclusion. C'est la perspective de ce qui est rejeté lorsque le discours blanc range le primitif, le fétichisme et l'animisme sous la rubrique du dégoûtant. Dans ce contexte, le corps et le mort noirs sont évoqués afin de disparaître. L'histoire du bateau comme lieu de mort devient ainsi plus importante que la mort de ses passagers. Son histoire vit grâce à sa cargaison fantôme.

L'artiste américaine noire d'origine éthiopienne Tsedaye Makonnen a souligné cette hypocrisie dans une performance qui se distingue comme une des seules réponses véritablement politiques à *Barca Nostra*. Intitulée *When Drowning is the Best Option* (2019), cette manifestation à moitié spontanée se déroulait effectivement dans l'ombre de la performance moralisatrice occupant l'avant-scène de la controverse autour de l'œuvre de Büchel. Malgré son importance comme la seule réponse artistique publique faite par une personne noire d'origine africaine, la performance de Makonnen n'a pas eu de fortune critique et elle n'est mentionnée qu'en passant dans la plupart des articles de presse. Contrairement à *Barca Nostra*, le corps noir est au cœur de cette performance et ceci d'une manière entièrement concrète. Il s'agit, en effet, du corps de l'artiste, et sa présence spontanée sur la place à l'Arsenal a provoqué des réactions éclairantes.

¹²⁰ « Ce qu'on appelle la politique – les pratiques qui s'adressent aux situations qui divisent et font hésiter – n'est plus alors qu'un théâtre des apparences, où l'on s'agite, discourt et magouille, alors que les "vrais enjeux" seraient ailleurs » (Pignarre et Stengers, 2005, p. 25-26).

Figure 4.6. Tsedaye Makonnen, *When Drowning is the Best Option*, 2019, performance devant *Barca Nostra*



When Drowning is the Best Option fait partie d'une série de performances dans laquelle Makonnen examine la crise des réfugiés africains et la migration forcée. Dans cette version du projet, l'artiste se confronte à l'œuvre de Büchel, qui sert ainsi d'exemple spectaculaire de l'hypocrisie de l'économie politique capitaliste, qui exploite le corps noir tout en feignant que ce corps n'existe pas. La performance commençait en plein jour dans l'espace entre *Barca Nostra* et le public « innocent » de la Biennale. L'artiste arrivait sur place portant une tenue cérémoniale, puis elle jetait des roses blanches sur le sol devant le bateau. Par la suite, elle s'engageait dans une série de mouvements et de gestes aux caractères rituels par laquelle elle tentait de réclamer et de purifier l'espace public. Ces gestes avaient l'air d'une pratique de guérison, d'une cérémonie funéraire et d'un rite d'exorcisme. En regardant la documentation de la performance¹²¹, on hésite un peu sur la signification de ses mouvements, qui semblent à la fois étranges et familiers, si bien qu'on se demande si elle performe un rituel traditionnel ou inventé. À un moment donné, par exemple, elle apparaît même parodier le pas de l'oie des nazis. À un autre moment, elle repose sur le sol avec les os du bassin d'un squelette, un symbole paradoxal qui rappelle l'origine et la cessation de la vie. L'artiste évoque ainsi l'idée de la naissance comme une expression de la vie

¹²¹ On peut voir une vidéo de la performance sur la plateforme Vimeo, <https://vimeo.com/439260609>.

pure qui pourrait néanmoins conduire la femme accouchant, et par extension son bébé, à la mort. Ce lien symbolique émane sans doute de l'expérience personnelle de l'artiste, qui travaille également comme « doula », une personne qui accompagne les femmes pendant la grossesse et l'accouchement (Makonnen, 2020). On est ainsi invité à comprendre la performance comme un rituel qui cherche la vie sur le lieu littéral de la mort, c'est-à-dire une invocation de la renaissance et de la résurgence. À la place de l'arrogance sublime de la raison blanche européenne, qui se présente comme supérieure au monde dit féminin, naturel, fétichiste ou primitif, Makonnen propose la noyade, qui englobe l'expérience de l'exploité tout en étant l'antidote classique à l'aliénation narcissique.

La puissance politique de cette performance s'annonce en partie par le fait qu'elle n'était pas bienvenue à la Biennale. Dès que Makonnen commença ses actions, les forces de sécurité arrivèrent sur place pour protéger l'œuvre de Büchel. Elles érigèrent même une barrière provisoire entre Makonnen et l'œuvre. En plus d'être ouvertement raciste, cette réaction rappelle le paradoxe de la transgression que nous avons abordé tout au long de cette thèse. Selon le consensus, l'art contemporain et l'art actuel existent afin de rompre les conventions et troubler les pouvoirs en place, si bien que, dans le contexte actuel, la notion de transgression finit par perdre son sens. Pourtant, derrière cette profusion de délits artistiques, les lois essentielles de notre ordre social demeurent inébranlées et même se durcissent. Celui sur la propriété privée est parmi les plus solides. On ne parle pas ici de la propriété privée comme produit créatif d'un individu, un idéal auquel l'art contemporain est souvent assimilé. On vise plutôt son double capitaliste, celle qui se crée par l'exploitation d'autrui. Il est à noter que Marx commence le chapitre du *Capital* sur la journée de travail en évoquant la colonisation et ce double sens de la notion de « propriété privée » : « Il est dans le principe de l'économie politique de confondre deux sortes de propriétés privées très différentes, l'une fondée sur le travail propre au producteur, l'autre sur l'exploitation de travail d'autrui. Elle oublie que non seulement cette dernière constitue le contraire direct de la première, mais qu'elle ne pousse aussi que sur sa tombe » (Marx, 1867/2009, p. 858). Sous le capitalisme mondial, la propriété privée exige donc l'exploitation du travail d'autrui et, dans un contexte mondialisé, cette exigence conduit directement à la colonisation et l'esclavage des personnes noires et à leur migration forcée. Pour emprunter l'analogie de Marx, si le commerce et

la navigation sont les « plantes de serre » (Marx, 1867/2009, p. 846) du système colonial, la marchandisation de la terre est son jardin.

Dans ce contexte, *Barca Nostra* ne fait pas référence tout simplement à la mer comme lieu partagé de liberté et de souffrance, mais également à la terre comme une chose qu'on peut posséder ou voler (dépossession), aussi bien que comme un lieu duquel on peut extraire de force un peuple tout entier (esclavage). Le discours autour de l'œuvre, et autour du projet de Hirst d'ailleurs, passe ainsi à côté de la question de ce qui se passe avec la terre et les peuples qui y vivent afin de s'embarquer dans une fantaisie capitaliste où la mer se détache du monde matériel pour devenir une manifestation sublime de folie, de triomphe ou de tragédie sans corps ni effusion de sang. Dans cet endroit fluide et sans limites, le sublime dynamique (valeur d'échange), voire la sublimité de pouvoir infini, rejoint son corollaire céleste, le sublime mathématique (plus-value), voire la sublimité de taille infinie, pour créer une marchandise absolue, d'une part fantasmagorie, de l'autre spectre. La performance de Makonnen, cependant, tente de retourner ce bateau délirant à la terre, c'est-à-dire au monde matériel. De cette manière, elle cherche à enterrer symboliquement les morts-vivants du capital pour que le cercle de la vie matérielle puisse se refermer. En ce sens, il ne s'agit pas d'un art critique dénonciateur, dont le mode de raisonnement affirmerait nécessairement le corps noir comme victime universelle sans pouvoir, mais plutôt un art du contresort, qui vise le système capitaliste « qui ressemble au magicien qui ne sait plus dominer les puissances infernales qu'il a évoquées » (Marx et Engels, 2003, p. 21).

4.7 Le sublime comme sauveteur de la suprématie blanche

Vue sous cet angle, la Biennale opère donc comme une double parade : à la surface, elle se présente comme une fête vibrante destinée à nous libérer temporairement de nos contraintes quotidiennes. Il s'agit de la vie seconde du carnaval salué par Bakhtine comme agent de transformation sociale. Pourtant, au fond de ce spectacle se trouve la structure primaire de cette société et ses contraintes, c'est-à-dire la symbiose entre la propriété privée et l'exploitation, la dépossession et l'esclavage. Le carnavalesque se révèle ainsi comme la seconde vie de l'aliénation et l'inégalité capitaliste, dont la marchandise est la forme élémentaire.

Ce paradoxe est assez évident dans le cadre commissarial de la Biennale, qui se déroulait sous le titre ambivalent *May you live in interesting times*. Selon le commissaire Ralph Rugoff, la 58^e Biennale comportait des œuvres d'art qui « *reflect upon precarious aspects of existence today, including different threats to key traditions, institutions and relationships of the “post-war order”* » (Rugoff, 2019). Il est intéressant de voir la langue de la précarité sociale, normalement réservée aux groupes les plus vulnérables, redéployée ainsi au service de l'hégémonie, de ses traditions, ses intuitions et ses relations. Évidemment, ce qui est précaire dans cette vision du monde est la domination des croyances morales eurochrétiennes blanches, y compris le respect pour la raison et la critique, qui se présente dans l'annonce du commissaire comme un hommage à Kant. Dans les premières lignes de son texte, Rugoff déclare que l'art ne fait pas preuve de ses forces dans le domaine de la politique¹²². Face au nationalisme blanc ou au nouvel autoritarisme, l'art s'avère inutile. Pourtant, bien qu'il soit politiquement nul, l'art peut toujours nous montrer une direction morale en servant comme « *a kind of guide for how to live and think in “interesting times.”* » De cette manière, l'art mélange le plaisir et la pensée critique afin de contester nos habitudes en ouvrant de nouvelles pistes de lectures multiples. Cette perspective rappelle la théorie kantienne, selon laquelle l'expérience sublime comporte une tension de contraires qui sert finalement à alimenter le pouvoir de la raison comme point de vue supérieur. Ce lien ressort le plus dans le paragraphe suivant :

Art of this kind grows out of a practice of entertaining multiple perspectives: of holding in mind seemingly contradictory and incompatible notions, and juggling diverse ways of making sense of the world. Artists who think in this manner offer alternatives to the meaning of so-called facts by suggesting other ways of connecting and contextualising them. Animated by boundless curiosity and puncturing wit, their work encourages us to look askance at all unquestioned categories, concepts and subjectivities. It invites us to consider multiple alternatives and unfamiliar vantage points, and to discern the ways in which “order” has become the simultaneous presence of diverse orders (Rugoff, 2019).

¹²² « *[L]et us acknowledge at the outset that art does not exercise its forces in the domain of politics. Art cannot stem the rise of nationalist movements and authoritarian governments in different parts of the world, for instance, nor can it alleviate the tragic fate of displaced peoples across the globe (whose numbers now represent almost one percent of the world's entire population). But in an indirect fashion, perhaps art can be a kind of guide for how to live and think in “interesting times.” The 58th International Art Exhibition will not have a theme per se, but will highlight a general approach to making art and a view of art's social function as embracing both pleasure and critical thinking. The Exhibition will focus on the work of artists who challenge existing habits of thought and open up our readings of objects and images, gestures and situation* » (Rugoff, 2019).

Rugoff désigne ainsi l'art comme politiquement neutre afin de louer ses pouvoirs de transformation en ce qui concerne la sensibilité et notre façon de comprendre le monde. Il enlève sa spécificité et ses contextes sociaux multiples afin d'en parler paradoxalement comme une expérience universelle du particulier. En effet, *Barca Nostra* résume cette thématique à la perfection. C'est véritablement l'esthétique du naufrage sublime, celle d'un sujet privilégié qui, sans conscience de la spécificité extrême de sa « curiosité sans borne et esprit brillant », contemple de loin la noyade d'autrui. Le critique d'art Philip Kinnicott résume bien la perspective privilégiée et franchement dépourvue d'empathie de ce sujet lorsqu'il tente de concilier l'aspect esthétique avec l'aspect « monument commémoratif » de l'œuvre :

I feel like the lives of those who died here need to be disentangled from this magnificent carnival of visual consumption. I try to do it this way: As a light rain falls, I put down my umbrella and look up at the underside of the wooden deck and imagine that this is the last thing I will ever see (Kinnicott, 2019).

Pourtant, on n'est pas moins aliéné de ce désastre en culpabilisant l'artiste pour son manque de goût et d'empathie. Comme nous l'avons déjà dit, pour ce faire, on doit avoir aussi un sens de supériorité morale. Cela est évident dans le discours autour des trois œuvres de notre étude de cas. Il y'a, bien sûr, des critiques d'art qui se réfugient dans leur dégoût : Alastair Sooke, par exemple, traite l'exposition de Hirst d'un « *overblown, kitsch pastiche characterized by lifeless surfaces, lurid emotions, and vile excessive details* » (Sooke, 2017), tandis que le commissaire français Vincent Honoré caractérise *Barca Nostra* comme un spectacle écœurant qui provoque la honte (Pes et Rea, 2019). Tous les deux ne voient pas au-delà de l'aspect spectaculaire des œuvres. Il convient de noter que, dans le discours actuel de l'art, on convoque souvent le sublime lorsqu'on veut sauver une œuvre, une pratique ou un artiste de l'immoralité et le dégoût. Comme les modernes le savaient, cette catégorie esthétique apporte un aspect de respect et de dignité critique à quelque chose considéré autrement de ridicule ou de répugnante. Le gnome embellit le sylphe, pour emprunter l'exemple de Victor Hugo (v. 1930, p. 13), mais le sylphe rend le gnome plus honorable. Alors, Jonathan Jones, critique d'art du *Guardian*, tente de réhabiliter *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* en notant, « *It takes a kind of genius to push kitsch to the point where it becomes sublime* » (Jones, 2019). De même Claire Fontaine défend *Barca Nostra* en conjurant une logique kantienne qui tourne le dos à la difficulté et la détresse d'autrui afin de

se concentrer sur ce qui se déroule à l'intérieur du sujet blanc¹²³. Selon cette logique froide et égoïste, les migrants meurent pour donner une bonne leçon à la culture de la suprématie blanche.

Dans le cadre du discours sur l'art critique, on a parfois l'impression que tout est permis. Pourtant, en réalité, devant les spectacles du capital et de ses spectres, on se limite à la moralisation. Il n'est pas permis de pleurer, par exemple. La performance de Makonnen souligne ce fait important. Sur la scène mondiale de la « transgression » artistique, une seule femme noire ne peut pas vivre son chagrin publiquement pour des personnes noires exploitées à mort. L'expression de ce chagrin – à travers des larmes, des lamentations, des cris, mais aussi des caresses et des actes de soin – donne corps à ce qui veut échapper à l'ordre géopolitique dominant – un rassemblement et une organisation d'« *ephemera* », pour emprunter les mots d'Ashon Crawley (2016), contre laquelle la souveraineté blanche patriarcale doit ériger des barrières. Le message est clair : on peut aimer, détester ou critiquer, mais *Barca Nostra* est toujours notre bateau – voire notre ordre social, notre discours critique, notre sublime, notre possession blanche – et les migrants noirs ne sont les bienvenus ici que pour mourir. Vous n'êtes pas bienvenue ici ; vous n'en échapperez jamais. Cette hypocrisie étonnante est, en effet, le produit tout à fait prévisible d'une idéologie de l'esthétique qui privilégie le suprasensible comme le domaine du sublime et de la raison et rejette la sorcellerie et le fétichisme comme appartenant à la déraison et au grotesque. Cette idéologie s'infiltré toujours dans notre façon de comprendre l'art actuel, afin que les dispositifs d'exploitation (racisme, sexisme, spécisme, etc.) puissent se maintenir cyniquement sous nos yeux.

Il convient de noter l'absence presque totale de raisonnement qui prenne en compte le système économique permettant les projets artistiques de Hirst et Büchel. En général, bien que les critiques d'art aperçoivent nettement l'inégalité et l'aliénation qui donne vie à ces délires artistiques, ils ne remarquent pas les fantômes de l'exploitation qui les hantent ni l'économie politique qui les crée. Selon cette logique, un artiste comme Hirst est riche, car il est mauvais-brillant, et il est mauvais-brillant, car il est riche. Dans ce contexte, parler du goût de l'artiste et

¹²³ « *Eschewing political correctness, Büchel is systematically cultivating the unease that contemporary art can still produce [...] The people who died in the Mediterranean and continue to die despite the efforts of militants, NGOs, and charities are not the only devastating losses we are accountable for. Something has also died inside us and continues to die. That's what Büchel is trying to tell us* » (Fontaine, 2020).

de la dégradation morale de son œuvre, comme si elles étaient des expressions différentes du même problème, c'est éviter les questions plus importantes posées par le projet à propos du capitalisme et de son idéologie esthétique. C'est également court-circuiter la colère qu'on devrait éprouver devant de tels spectacles, afin de la diriger vers des pseudo-actions, tel que des blogues furieux, des pétitions en ligne et des « tweets » sarcastiques. On se perd dans une dispute inutile sur le bien et le mal, comme si ces concepts ne participaient pas du système socioéconomique dominant et de son histoire.

Comme nous l'avons déjà constaté, les controverses autour de ces deux œuvres gravitent souvent autour de la moralité des artistes et leurs œuvres. Pourtant, la question qui domine n'est pas seulement une question éthique, mais également une question ontologique – la question de ce qu'est ou n'est pas de l'art. Cette opposition – l'art et le non-art – s'avère pourtant un accord, parce qu'elle exclut toutes les cultures qui n'ont pas de concept d'art, voire les cultures des sociétés non capitalistes, tout en élidant les questions de l'exploitation et de la créativité non humaine et des droits de la nature. Le non-art devient ainsi une question qui se pose à l'intérieur de la société dominante tout en feignant une ouverture sur son extérieur. C'est le carnaval qui promet la transformation sociale, mais qui sert ironiquement à renforcer les structures des pouvoirs en place ou à nourrir celle du prochain ordre à venir. Pour s'opposer à cet ordre et son avenir, pourtant, il faut participer à son discours. Ainsi la question de l'inégalité qui a produit tant de souffrance reste inadmissible. Dans le cas de Hirst, les expériences des personnes noires et de couleur qui ont contribué à l'œuvre sont ignorées ou traduites dans l'abstrait de l'appropriation culturelle afin de supprimer tout ce qui touche à l'exploitation du labeur du corps noir. Dans le cas de Büchel, la question est tellement au cœur de l'œuvre qu'elle ne peut pas être ignorée, pourtant, même lorsqu'on l'affronte dans les termes les plus tranchants, c'est dans le contexte d'un échec artistique qui ne sort pas du système de jugement esthétique occidental, qui, comme nous allons le voir dans le chapitre suivant, s'intègre à des structures de différence raciale déplorables. La discussion critique est donc court-circuitée afin de se renfermer sur le cercle éternel de ce qui est et ce qui n'est pas de l'art. On voit ce cercle se refermer face à la réalité dans la performance de Makonnen, lorsque les forces de sécurité érigent une véritable barrière contre l'artiste et les conséquences de son corps noir vivant.

Dans les œuvres de Hirst et Büchel, on est porté à voir l'héroïsme et le désastre du naufrage sublime. On y voit également les zombies et les fantômes grotesques. On y voit les spectatrices et spectateurs qui cachent leur joie d'être sain et sauf derrière le dégoût et le jugement moral. Mais où sont vraiment les noyades ? Bien que les deux œuvres parlent de naufrage, en effet, elles n'en présentent aucun. Dans les deux cas, il s'agit plutôt de l'exposition des produits du renflouement d'une épave, peu importe qu'elle soit vraie ou imaginaire. Que le discours sur ces œuvres choisisse d'ignorer ce fait aussi simple qu'évident souligne l'ampleur de la confusion idéologique en jeu. Effectivement, les spectatrices et spectateurs ne regardent pas de naufrages. Elles et ils regardent tout simplement des pillages. En dernière analyse, les œuvres de Hirst et Büchel sont des expressions monumentales de la possession blanche. Elles présentent, donc, l'ombre de la métaphore de navigation que la sensibilité libérale ne veut pas admettre – celle de l'esclavage et du colonialisme capitaliste qui vole la terre des personnes autochtones et arrache les personnes autochtones de leurs terres. Devant cette horreur, on s'amuse à se demander si c'est « bon » ou « mauvais ».

Dans ce chapitre, nous avons examiné trois œuvres présentées dans la cadre de la Biennale de Venise. Cette analyse commençait par deux œuvres, *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* de Damien Hirst et *Barca Nostra* de Christoph Büchel, sous la rubrique desquelles nous avons abordé plusieurs aspects importants de l'œuvre d'art grotesque par rapport à l'économie politique actuelle, y compris la crise des migrants ; l'exploitation des terres, des ressources et des personnes non blanches et les êtres non humains ; l'inégalité sociale et géopolitique ; et la dialectique de la fantasmagorie et des fantômes capitalistes. Notre méthodologie était d'abord de mettre ces deux œuvres en opposition dialectique afin de repenser leurs différences comme des accords. Cette réévaluation s'est solidifiée grâce à l'introduction d'une troisième œuvre, la performance *When Drowning is the Best Option* de Tsedaye Makonnen, qui a fait ressortir des oppositions omises auparavant. C'est en dévoilant ces contradictions que nous avons mieux compris l'idéologie actuelle de la transgression artistique et sa relation avec la suprématie blanche. Afin de souligner les aspects à la fois matériels (grotesque) et spectraux (sublime) de cette suprématie et son incarnation dans les œuvres de notre étude de cas, nous l'avons nommée la possession blanche. Nous passons, dans le prochain chapitre, à un examen plus profond de la relation entre le grotesque et le sublime. Ce faisant, nous aurons recours à la

question du « suprasensible », tel que ce concept se présente dans la pensée d'Emmanuel Kant et de Karl Marx.

CHAPITRE 5

PASSER DU SUBLIME BLANC AU FÉTICHE GROTESQUE

We take the “monstrous” to describe a numenal or vampirical sublime which preys upon corporality in moments of aesthetic bliss (Jake et Dinos Chapman, 1997).

Afin de mieux comprendre le système d’oppression colonialiste et raciste qui étaye la notion de transgression artistique dominante actuelle, il s’avère utile d’examiner le concept du suprasensible (*Übersinnlich*) dans la pensée d’Emmanuel Kant et Karl Marx, mais plus particulièrement la question du sublime. En général, on est porté à croire que l’inverse du sublime est le beau, dont les formes gracieuses et harmonieuses semblent en contrastes avec celles plutôt nobles, magistrales et transcendantes du sublime. Pourtant, un examen plus approfondi révèle que le beau est, en fait, un complément du sublime et que les deux concepts œuvrent ensemble afin d’exclure une troisième catégorie esthétique, celle du grotesque, qui règne sur des formes dégoûtantes, ridicules et fétichistes. Cette fausse opposition entre le sublime et le beau sert à cacher et même déplacer sur les groupes vulnérables et opprimés l’aspect grotesque de l’idéologie libérale. Elle empêche, donc, une compréhension plus complète de la dimension politique de l’art actuel.

Comme nous le verrons, « moderne » et « contemporain » sont souvent absents du discours sur le sublime. Dans ce cadre, le sublime renvoie à la liberté de l’esprit et le pouvoir de la raison humains, tandis que le rôle de représenter l’oppression et ses effets violents est relégué aux catégories jugées plus « corporelles », telles que l’abject, l’obscène, le dégoûtant ou le grotesque. Le concept moderne du sublime s’ancre ainsi dans une idéologie capitaliste qui supprime la perspective des cultures non blanches et de la nature non humaine (les animaux, les plantes, les matières inorganiques, etc.). Les droits et les connaissances de ces « autres » sont subordonnés dans le concept du sublime afin de faire croître l’importance de la raison européenne et son droit « naturel » de dominer. Il en résulte que la théorie esthétique occidentale ignore le côté raciste, misogyne, homophobe et colonialiste de la théorie du sublime qui sert à renforcer la suprématie blanche.

Comme notre analyse tentera de le mettre en évidence, le sublime et le grotesque sont des catégories esthétiques distinctes, mais corrélées. Nous proposons que ce lien se noue dans la dialectique du non présentable (suprasensible) et de l'imposture (fétiche) particulière à la culture capitaliste. Cette piste de réflexion nous ramène aux questions du fétiche et de la race. Nous examinerons par la suite la théorie du sublime dans les écrits de Kant, de Marx et de certains de ses successeurs afin de montrer comment le sublime et le grotesque servent à renforcer l'ordre capitaliste et la suprématie blanche patriarcale. Dans cette entreprise, notre étude de cas ne sera pas une œuvre d'art classique, mais plutôt la figure de la table de bois enchantée que Marx peint à la fin du deuxième chapitre du *Capital*. De cette manière, nous arriverons à une compréhension plus subtile du statut ambivalent de l'œuvre d'art grotesque contemporaine et actuelle, ainsi que de l'importance de l'idée contentieuse du fétiche. Le chapitre se conclut par un examen du sublime capitaliste.

5.1 La théorie du sublime kantienne et la suprématie blanche capitaliste

Contrairement à la notion de grotesque, le concept de sublime existe depuis longtemps. *Peri Hupsos* (De la sublimité), un texte du I^{er} siècle que l'on croyait auparavant d'être l'œuvre du philosophe et rhéteur grec Longin (Cassius Dionysius Longinus), est largement reconnu comme le premier discours théorique sur le sublime (Shaw, 2017, p. 4-5). Il s'agit d'un traité sur la rhétorique dont l'objet est d'apprendre au lecteur comment utiliser certaines techniques oratoires qui lui permettent d'émouvoir et de convaincre son public (Shaw, 2017, p. 12). Au cœur de ce texte, on trouve la notion de sublime comme un effet rhétorique paradoxal qui emploie la représentation en même temps qu'il annule sa possibilité (Shaw, 2017, p. 26). Il s'agit également du premier exemple de tentative d'effacer la dépendance de cet effet de non-représentation sur la matérialité, dans ce cas celle des paroles ; cette tendance se réalisera plus amplement dans le discours subséquent (Shaw, 2017, p. 26).

Le concept antique du sublime est réhabilité au cours du XVIII^e siècle par des auteurs britanniques importants, notamment Edmund Burke. C'est à ce moment que la notion devient, selon certaines perspectives, un outil idéologique du capitalisme. Luke White, par exemple, souligne la corrélation assez évidente entre l'importance grandissante de la catégorie du sublime dans l'esthétique et la critique occidentale et les transformations massives déclenchées par les

institutions et les pratiques du capital moderne (White, 2009a, p. 155-171). Selon les historiennes et historiens marxistes, il est généralement convenu que l'Angleterre est le point zéro de la subsomption réelle du labeur sous le capitalisme effectué à cette époque (Zmolek, 2013). Dans son traité important, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* (1757), Burke examine les aspects psychologiques de la terreur, mais surtout la terreur qui s'attache aux objets du monde naturel, afin d'aligner le beau avec le plaisir, la société et la perpétuation de l'espèce (génération), tandis que le sublime renvoie à une grandeur et un pouvoir masculins à la fois anarchiques et autoritaires (conservation de soi) (Burke, 1803/1987). Selon Terry Eagleton (1990), le sublime burkien est donc « *on the side of enterprise, rivalry and individuation: it is a phallic "swelling" arising from our confrontation of danger, although a danger we encounter figuratively, vicariously, in the pleasurable knowledge that we cannot actually be harmed* » (p. 54).

Cette conception du sublime est reprise dans le romantisme, grâce auquel elle devient une projection rassurante d'une relation positive du sujet à l'informe du capital (White, 2009b, p. 7-8). Celle-ci se traduit par la notion romantique de la nature comme un endroit vierge où l'on peut communier avec l'être pur. Prenons pour exemple le célèbre tableau *La Mer de Glace* (1824) du peintre allemand Caspar David Friedrich, qui dépeint le naufrage d'un voilier dans la mer polaire. Il s'agit d'une image étrange et spectaculaire, largement consacrée aux contours violents d'une friche congelée. Dans un coin du tableau, on discerne un infime navire chaviré, à peine visible sous la glace. Présenté avec la froideur exacte du romantisme allemand, ce vaisseau apparaît comme s'il était suspendu dans un moment équivoque. Ni flottant, ni pleinement submergé, il est à la fois préservé et abandonné, régi par une force surnaturelle qui a, semble-t-il, le pouvoir de faire geler les fureurs de l'océan.

Figure 5.1. Caspar David Friedrich, *La Mer de glace*, 1824, huile sur toile, collection de Kunsthalle de Hambourg



Bien que le tableau de Friedrich puisse sembler comme être la représentation par excellence du sublime, il recèle pourtant l'histoire de son contexte historique aussi bien que celle des conditions d'existence de son créateur. Si le tableau de Friedrich présente une idée que l'on ne peut pas représenter, il répond aussi aux transformations matérielles rapides qui se produisent à l'époque. Comme Nicholas Wyatt le souligne, *La Mer de Glace* reflète l'anxiété qui naît au XIXe et le rôle du sublime dans la nature comme un contrepoids culturel face à la domination imminente du capitalisme industriel (Wyatt, 2010). C'est seulement de l'intérieur de la société que la nature peut être perçue comme belle. De même, sa grâce et sa grandeur majestueuses provoquent le sentiment du sublime lorsqu'on est protégé socialement et historiquement de son pouvoir cru (Gunster, 2004, p.75). Inversement, dans le capitalisme, les institutions et les processus sociaux produits par l'activité humaine sont de plus en plus réifiés comme des entités naturelles. Ironiquement, la peur éliminée de la nature « primaire » par le progrès technologique se retrouve dans la technologie. Il en résulte que,

the ghost of that which has been repressed and dominated returns with a vengeance to haunt those very devices through which it is so effectively controlled [...] Market cycles, bureaucratic institutions, and even cultural activities [...] become the storms, swamps and jungles of modernity and are experienced as such by a thoroughly alienated population (Gunster, 2004, p. 75-76).

On pourrait bien voir ce renversement fantomatique dans la « jungle » de la Biennale de Venise et la tempête d'outrage provoquée par les œuvres de Hirst et Büchel, dont l'intensité s'approche parfois d'une véritable question de vie ou de mort.

Si Burke amorce la transition d'un sublime naturel, qui est toujours inhérent en quelque sorte au monde matériel, vers un sublime qui existe plutôt dans l'esprit du sujet, Emmanuel Kant la réalise pleinement. À la différence de Burke, dont l'accent mis sur l'aspect psychologique du sublime n'exclut pas totalement l'état physique, Kant affirme que le sublime n'existe pas dans la nature ou dans « aucune forme sensible », mais plutôt « ne concerne que les Idées de raison » (Kant, 1985, p. 183). Selon lui, « le vaste océan soulevé par des tempêtes » est odieux à regarder, mais il n'est pas sublime (p. 183). Quand devant la mer apparemment sans fin – qu'il s'agisse « d'un clair miroir d'eau qui n'est limité que par le ciel » ou d'un « abîme menaçant de tout engloutir » (p. 215) – le sublime kantien reste un événement fugitif qui n'existe qu'en nous. Contrairement au beau, qui produit un équilibre plaisant et harmonieux des facultés, le sentiment du sublime surgit d'une fissure mentale, d'une division de l'esprit dans laquelle la raison pense le presque impensable – l'infini, la mort, l'illimité, le désastre – et l'imagination ne parvient pas à lui donner une image équivalente. C'est donc, littéralement, l'inimaginable – l'irruption dans la pensée d'un « sourd désir de l'illimitation » (Lyotard, 1991, p. 75). Autrement dit, il s'agit de l'incommensurabilité de la matérialité avec une idée (Lyotard, 1992, p. 23).

Pour sa part, Jean-François Lyotard voit le sublime kantien comme une catégorie esthétique qui ouvre l'art à l'éthique, car il suppose une expérience tant du plaisir que de la souffrance, et donc déplace le plaisir des limites du goût pur aux dilemmes du choix éthique. Corrélativement, c'est précisément ce mélange de forces opposées qui rend le sublime instable tant sur le plan esthétique qu'éthique, une ambiguïté qui, en définitive, lui permet de servir à la fois les tyrans et les révolutionnaires. Du côté de la raison, par exemple, le sentiment du sublime exprime l'expérience d'une conscience du transcendant qui ressemble à l'exaltation narcissique du témoin du poème de Lucrèce devant « les maux » des autres. Selon Schopenhauer, le moment sublime est celui où « la grandeur du monde tout à l'heure nous épouvantait, maintenant elle réside sereine en nous ; notre dépendance à son égard est désormais supprimée ; car c'est elle à présent qui dépend de nous » (Blumenberg, 1994, p. 73). Si cette expérience peut être intellectuellement exubérante, du point de vue éthique, elle est aussi « la source de toute véritable méchanceté » (Blumenberg, 1994, p.

73). Dans son moment de triomphe le plus grand – la conception de l’Idée de grandeur absolue –, la raison, paradoxalement, « peut en effet se retirer aussi dans l’égoïsme qui sur la rive tranquille jouit en sûreté du spectacle lointain de la masse confuse des ruines » (Blumenberg, 1994, p. 64). Cet aspect du sublime, l’élévation de la raison aux dépens d’une imagination appauvrie, risque de devenir fasciste, comme c’est le cas avec le futurisme et les écrits du Marquis de Sade.

Bien que le plaisir négatif du sublime décrit par Kant rappelle en quelque sorte celui des phénomènes d’attirance-répulsion associés au grotesque, le mot « grotesque » n’apparaît qu’une seule fois dans la troisième *Critique*, où il est lié exclusivement à l’ornement. Dans ce passage qui rappelle la perspective de Giorgio Vasari, effleurée dans notre deuxième chapitre, Kant évoque le grotesque lorsqu’il observe que trop de régularité dans la conception pourrait contrarier le libre jeu des facultés et donc la satisfaction esthétique. À cet effet, il explique :

C’est pourquoi le goût anglais dans l’art des jardins ou le goût baroque pour les meubles poussent la liberté de l’imagination jusqu’à se rapprocher du grotesque, et c’est dans cet affranchissement de toute contrainte par la règle précisément que se présente ainsi l’occasion où le goût peut montrer sa plus grande perfection dans les conceptions de l’imagination (Kant, 1985, p. 179).

Dans cette optique, le seuil du grotesque agit comme amplificateur de la satisfaction esthétique en donnant plus de liberté à l’imagination. Pourtant, lorsqu’on accorde trop de liberté à l’imagination, on plonge dans le grotesque propre et donc dans une indistinction qui est contraire à la satisfaction esthétique. C’est grâce à ce rapport avec l’imagination qu’on pourrait retrouver le grotesque plus tard dans la troisième *Critique*, dans l’« Analytique du sublime », où il se cache derrière le concept de dégoût (Chaouli, 2003, p. 47-62).

Selon Kant, les beaux-arts pourraient représenter d’une façon belle toute sorte d’horreurs, dont les furies, les maladies, et les ravages de la guerre (Kant, 1790/1985, p. 267). Cette capacité d’idéaler le laid et le monstrueux les rend supérieurs. Or, il existe une forme de laideur qui échappe même à ce pouvoir d’embellissement : « la laideur qui provoque le dégoût » (Kant, 1985, p. 267). Selon le philosophe, celui-ci amène à « une singulière sensation, qui repose sur la seule imagination » (Kant, 1790/1985, p. 267). En d’autres termes, dans le dégoût, l’imagination n’est pas agréablement libre ; elle est autonome. Il en résulte une sorte de déséquilibre extrême des

facultés dans lequel la jouissance apparaît là où elle ne devrait pas être, comme une sorte de demande intolérable de l'objet : « l'objet est représenté en quelque sorte comme s'il s'imposait à la jouissance à laquelle nous résistons violemment¹²⁴ » (Kant, 1790/1985, p. 267). Le sublime n'est donc pas l'autre absolu du beau ; c'est un plaisir négatif assimilable à la raison. Le dégoût, cependant, lui échappe et, au lieu de la jouissance, il provoque des vomissements (Derrida, 1975, p. 78-93). C'est donc l'inverse de l'expérience sublime, dans laquelle l'imagination s'épuise d'elle-même pour le plaisir de la raison et de ses Idées. Dans le dégoût, pourtant, la raison se heurte aux limites de la matérialité, ou plutôt à une force matérielle égale à elle-même.

On aurait tort, pourtant, de penser que Kant considère le dégoût comme un sentiment entièrement négatif. En effet, comme Winfried Menninghaus l'explique admirablement dans son livre *Disgust : Theory and History of a Strong Sensation* (2003), Kant attribue des pouvoirs cognitifs et même critiques au dégoût, ce qui sert à intégrer le sentiment à sa philosophie morale. Dans ce contexte, le dégoût est une faculté de juger indispensable, car il nous permet de distinguer entre le salubre et l'insalubre au niveau matériel, intellectuel et moral. Avoir du dégoût est donc une marque importante de civilisation :

Disgust is consequently a negative form of the sublime: an organon for the "worried" avoidance of vices, standing at the negative pole of our possibilities, alongside the sublime sense of our moral vocation's superiority to all natural obstacles. It is a "most sensitive tool" not only for the health-preserving test-taste of smells and food, and aesthetic taste's judgement of "food for the intellect," including philosophy. At the same time, it aids in the aesthetic-physiological repulsion of "vices" that "press consumption on us," and through this in a negative safeguarding of the morally-good (Menninghaus, 2003, p. 117).

Le dégoût kantien joue donc un rôle dans l'enseignement moral qui se rapproche de celui attribué au grotesque par ses défenseurs modernes, notamment John Ruskin, qui divise la catégorie en deux registres moraux (le noble et l'ignoble) (Ruskin, 1881). Sous cette optique, le dégoût nous

¹²⁴ « Ce qui témoigne de la prééminence des beaux-arts, c'est qu'ils donnent une description belle de choses qui, dans la nature, seraient laides ou déplaisantes. Les furies, les maladies, les ravages de la guerre, etc., peuvent en tant que choses nuisibles être décrites de fort belle manière, et même être représentées en peinture; seul un certain genre de laideur ne peut être représenté d'après nature sans ruiner toute satisfaction esthétique, donc la beauté artistique : la laideur qui provoque le *dégoût*. En effet, puisque, c'est dans cette singulière sensation, qui repose sur la seule imagination, l'objet est représenté en quelque sorte comme s'il s'imposait à la jouissance à laquelle nous résistons violemment, la représentation artistique de l'objet n'est plus distincte, même dans notre sensation, de la nature de cet objet : il est alors impossible qu'on la tienne pour belle » (Kant, 1790/1985, p. 267).

apprend, par le biais des exemples négatifs, comment se comporter sainement – au sens corporel et moral – au sein de la société. Kant considère également le dégoût comme une forme négative du rire (Menninghaus, 2003, p. 112), dans la mesure où le sentiment déclenche une accumulation de tension, une perspective qui ouvre la voie à un rapport intéressant avec les théories du rire avancées plus tard par Henri Bergson et Sigmund Freud. Kant fait pourtant une nette distinction entre le dégoût comme un sentiment moral et l’objet qui le provoque, c’est-à-dire le dégoûtant. Celui-ci n’a aucune propriété positive. C’est l’insalubre dont notre faculté de dégoût est censée nous mettre en garde. Moins on éprouve le dégoût, plus on devient dégoûtant.

Alors que la corrélation entre le sublime, le dégoût et le grotesque semble quelque peu vague dans la troisième *Critique*, elle devient plus évidente lorsqu’on examine l’œuvre plus large de Kant. Dans les *Observations sur le sentiment du beau et du sublime* (1764), par exemple, le philosophe utilise souvent le mot « *Fratzen* » (grimaces grotesques ou grotesqueries) d’une manière qui le positionne nettement comme le contraire immoral du beau et du sublime¹²⁵. L’une des références au grotesque les plus directes se trouve pourtant dans une remarque écrite à la main ajoutée au manuscrit de l’*Anthropologie du point de vue pragmatique*. Ici, le philosophe déclare : « Le grotesque, le goût baroque, l’«à la grecque», l’arabesque, ils sont tous le faux goût [*falscher Geschmack*]. Dans chacun d’eux, l’esprit est ému par la *futura consequentia*. La peur y est présente aussi. L’émotion est de la rage ou de la honte » (Kant, 1798/1912), p. 306)¹²⁶. Comme Menninghaus le note (2003, p. 117), pour Kant, la honte procède du sentiment de dégoût. Dans cette optique, le grotesque est synonyme du dégoûtant et de faux goût.

C’est à ce moment que la question de la race devient importante, ne serait-ce qu’en raison de son absence presque totale du discours sur le sublime¹²⁷. La nature raciste des *Observations* les a

¹²⁵ Bien que la traduction anglaise du traité utilise le mot « *grotesqueries* » librement, la traduction française emploie le mot « simagrées ». Selon nous, celui-ci brouille le lien entre le mot original allemand et le grotesque. Par exemple, dans sa conclusion, Kant dénigre le style gothique, déclarant de façon acide que celui-ci aboutit aux « *Fratzen* ». Dans ce contexte historique, il va sans dire que de telles « grimaces » sont grotesques. Qui plus est, à la fin de la deuxième partie du livre, le philosophe emploie le mot « *grotesken* » pour résumer toutes les postures antérieurement désignées « *Fratzen* » (Kant, 1764/2012).

¹²⁶ C’est nous qui traduisons. « *Das Groteske, der gout baroc, das a la Grec, die arabesque sind alle ein falscher Geschmack. In allen Affecten wird das Gemüt bewegt durch futura consequentia. Furcht ist also in allen. Die Affecte aber Zorn oder Scham.* »

¹²⁷ Hermann Wittenberg (2005) note : « *While theories of the sublime have been used to re-examine phenomena as*

rendues peut-être moins connues dans le champ de l'histoire de l'art, où la tendance lourde est de se concentrer sur la troisième *Critique*. Le rapport entre les deux textes est pourtant important, parce que, comme le note Meg Armstrong (1996) dans son article phare « “The Effects of Blackness” : Gender, Race and the Sublime in Aesthetic Theories of Burke and Kant » (1996), la notion occidentale de jugement esthétique universel se fait aux frais de la différence raciale. Qui plus est, cette différence – sa menace aussi bien que son potentiel subversif – est effacée dans la troisième *Critique* afin d'assurer la suprématie de la raison et tout ce qu'elle englobe : l'idéalité, le masculin, le pouvoir de l'homme sur la nature et la blancheur comme l'expérience commune par défaut. Comme Armstrong le note également, avant la troisième *Critique* – qui se concentre sur la subjectivité universelle, négligeant ainsi les questions de nationalité, de race, ou de sexe –, le concept du sublime s'associait à des scènes majestueuses de la nature aussi bien que des corps et des personnes – souvent de couleur – considérées comme culturellement incompréhensibles (Armstrong, 1996, p. 213).

À l'inverse de la troisième *Critique*, les *Observations* discutent pleinement de la différence raciale. En effet, Kant y présente un catalogue de stéréotypes moraux, sexistes et racistes, puisé dans des récits anecdotiques, des carnets de voyage et des ouï-dire qui renvoient à une sorte d'inventaire des préjugés de caractères et des goûts nationaux¹²⁸. Kant (1764/1997) introduit la notion de grotesque tôt dans les pages de l'ouvrage, dans la première partie du livre, lorsqu'il observe gravement, « Il n'est pas dans la nature humaine de qualité louable qui, par des nuances infinies, ne puisse dégénérer en une imperfection extrême » (p. 25). Dans l'essentiel, ce qui suit est une série de comparaisons qui établissent le beau et le sublime par rapport aux aberrations du dégoûtant et du ridicule, qui opèrent ensemble comme synonyme du grotesque. Selon Kant, il est sublime et noble de se mettre en danger pour défendre ses droits ; de s'éloigner tristement des

divergent as sado-masochism, tourism and hypermedia computer technology, surprisingly little attention has been given to the sublime in postcolonial criticism and theory. » (p. 5). En effet, l'essai de Meg Armstrong, « “The Effects of Blackness” : Gender, Race and the Sublime in Aesthetic Theories of Kant and Burke » semble exceptionnel, bien que Gayatri Chakravorty Spivak aborde le sujet de manière brève et insatisfaisante dans son livre *A Critique of Postcolonial Reason* (1999). Plus récemment, Michael J. Shapiro consacre un chapitre de son livre *The Political Sublime* (2018) au sujet du « sublime racial ». Pourtant, ses remarques sur le racisme de Kant sont bizarrement superficielles. Il note en passant que la théorie du sublime kantienne se fonde sur une notion de différence raciale qui « pose des problèmes » et que la version initiale du « sublime racial » du philosophe est liée à un emplacement géographique précis, celui de l'Afrique. Pire encore, ces observations sont prises de l'article de Wittenberg.

¹²⁸ Il faut noter que Kant a très peu voyagé (Armstrong, 1996, p. 223-225).

bruits du monde par une juste lassitude ; et de soumettre ses passions par des principes (p. 24-25). Par contre, le grotesque surgit de tout ce qui touche à l'imposture et au faux éclat. « Des choses outrées auxquelles on prête de la sublimité, quoiqu'elles n'en referment guère ou point, sont des simagrées [*Fratzen*] » (p. 24). Celles-ci comprennent, par exemple, les croisades, l'ancienne chevalerie, les duels, la flagellation, les ossements saints et les métamorphoses d'Ovide¹²⁹.

Cette matrice de comparaison, selon laquelle tout ce qui tombe en dehors de l'ordre social protestant de l'Europe du Nord est également rejeté comme extravagant, ridicule et repoussant, est ensuite employée dans une analyse du rapport des sexes et des caractères nationaux. Concernant le premier, sans surprise, Kant associe le beau avec le sexe féminin, tandis que le sublime est « le signe propre de l'homme » (p. 38). La question du grotesque se présente encore sous les rubriques du dégoût et du ridicule : « Rien n'est plus opposé au beau que ce qui excite le dégoût, de même que le ridicule est ce qu'il y a de plus contraire au sublime. Dire d'un homme qu'il est fou, d'une femme qu'elle est repoussante, il n'est pire insulte » (p. 42). Ainsi, le grotesque, en tant que catégorie esthétique qui comprend le repoussant et le ridicule, se présente comme le double sinistre du rapport complémentaire du beau et du sublime. Dans la troisième *Critique*, cependant, il devient plutôt l'ombre secrète du rapport entre l'imagination (qui correspond au féminin) et la raison (qui correspond au masculin)¹³⁰. Il s'y trouve en compagnie d'un autre silence encore plus troublant : celui créé par l'absence du système de différence raciale élaboré par Kant dans les *Observations*, dont la structure raciste étaye discrètement le dispositif esthétique abstrait conçu par le philosophe pour comprendre les expériences universelles du beau et du sublime (Armstrong, 1996, p. 225-227).

La logique préjugée des comparaisons de Kant (1764/1997) se poursuit dans les parties ultérieures des *Observations*, qui confie le grotesque à toutes les nations dont les pratiques culturelles ne s'accordent pas avec les mœurs et la culture protestante de l'Europe du Nord. Selon Kant, par exemple, « les Italiens et les Français, entre tous les peuples [du continent], se distinguent surtout [...] par le sentiment du beau ; les Allemands, les Anglais, les Espagnols par

¹²⁹ Kant réserve ses critiques les plus acides pour la narration fantastique : « Les conte de fées, produit de la déraison française, sont les plus misérables sottises qui aient jamais été élucubrées. » (Kant, 1997, p. 25).

¹³⁰ Évidemment, dans ce cadre, la fluidité de genre serait grotesque.

celui du sublime¹³¹. » Étant donné sa proximité avec les pays arabes, l'Espagne a un statut plus ambivalent, dû essentiellement à sa tendance à l'extravagance et la superstition. Kant range par la suite les autres « peuples du monde » dans une hiérarchie qui correspond inversement à celui qu'il vient de créer pour l'Europe. Au sommet se trouvent les Arabes, qui correspondent aux Espagnols (selon l'inversion, cette corrélation devient positive). Les Perses sont plutôt français, comme l'indiquent leur délicatesse et leur talent pour la poésie, tandis que « la constance » des Japonais correspond à celle des Anglais. Plus on descend dans la hiérarchie, plus on rencontre les tendances que Kant juge dépravées et grotesques. Les pires exemples se trouvent dans les pratiques religieuses et culturelles des Indiens et des Chinois, qui sont assaillis par l'extravagance et les simagrées dégoûtantes (p. 59). Selon le philosophe, « Leurs peintures même sont grotesques, pleines de figures étranges, tel qu'on n'en rencontre pas dans la nature » (p. 59). Mais les peuples les plus étranges aux sentiments du beau et du sublime sont les Noirs de l'Afrique, qui, selon le philosophe, « n'ont reçu de la nature que le goût des sornettes » (p. 60).

Les passages sur l'Afrique sont remarquables pour plusieurs raisons. D'abord, on est frappé par leur racisme anti-noir virulent, selon lequel les personnes noires sont réduites à des brutes imbéciles sans talent. Dans ce contexte, être noir n'est pas être exotique, c'est être radicalement autre, c'est-à-dire inassimilable à la blancheur, sa beauté et sa noblesse. Utiles seulement lorsque qu'ils sont des marchandises transportées « loin de leur pays » dans les bateaux qui, en effet, ne sont pas si loin des cercueils flottants de notre ère, une fois libérés, les noirs deviennent, selon Kant, vaniteux et bavards, comme pour plaire à eux-mêmes, alors il faut « les disperser à coup de bâtons » (p. 60). Comme rien ne les dégoûte, rien ne peut leur faire comprendre le beau et le sublime. Kant leur refuse ainsi toute sensibilité morale. De son point de vue, ils sont complètement barbares, comparables à des animaux dégoûtants. En même temps, pourtant, ils semblent humains et c'est peut-être cette imposture qui le dérange le plus. Il s'agit encore une fois de la demande intolérable de l'objet grotesque, qui se présente comme un appel aux sentiments du beau et du sublime, c'est-à-dire aux facultés de jugement uniquement humaines,

¹³¹ Il convient de noter que les Pays-Bas – qui sont, à l'époque, sur le point de céder leur domination économique à l'Angleterre, et dont « l'âge d'or » a fourni des œuvres importantes de l'art et de la littérature grotesques –, sont considérés comme appauvri de sentiments délicats. « Quant à l'Hollande, c'est un pays où ces sentiments délicats se font peu remarquer » (Kant, 1764/1997, p. 51).

sans être capable de parler leur langue. Kant illustre bien ce « paradoxe » dans l'anecdote suivante :

Le Père Labat raconte, il est vrai, qu'un charpentier noir, à qui il reprochait de mal traiter ses femmes, lui répondit : « Vous autres, sages, n'êtes que des fous, car vous commencez par trop accorder à vos femmes pour vous plaindre ensuite qu'elles vous fassent perdre la tête. » Cette répartie mériterait, semble-t-il quelque réflexion, mais le drôle était noir de la tête aux pieds, preuve évidente de la bêtise de ses discours (p. 61)¹³² .

Il convient de noter que le charpentier noir semble posséder un discours empreint de raison seulement lorsqu'il renforce l'ordre social inégal du nord de l'Europe, voire lorsqu'il trouve une faille dans son système d'oppression des femmes. Pourtant, même quand il parle la langue de ce système, il divague. Il est donc enfermé dans cette logique d'oppression – un objet qui semble avoir du sens, un animal qui semble humain. En effet, selon la logique kantienne, il s'agit du « faux éclat » de la raison chez son autre absolu. Il faut ainsi discipliner ce simulacre de compréhension, ce faux rapport avec le suprasensible, ce faux humain, par le châtement corporel (les coups de bâton), afin qu'il comprenne qu'il appartient au monde matériel, qu'il est immatériel au sens de l'insignifiant et qu'il n'est pas donc bienvenu au ciel.

Être pris pour un objet vivant donne aussi la nausée. Comme plusieurs penseurs noirs l'ont remarqué, une telle expérience peut être sublime, mais du côté du désastre duquel le sentiment puise son pouvoir d'exaltation. En effet, notre compréhension du sublime, en tant que concept esthétique, est appauvrie lorsqu'on prend Kant au mot en présumant que l'expérience est définie par un rapport avec la raison seule et que le suprasensible ne peut pas donc être compris du côté de l'imagination, c'est-à-dire de la perspective de l'autre noyé. Franz Fanon donne voix à cette perspective lorsqu'il décrit le moment où il a découvert sa spécificité noire :

J'étais tout à la fois responsable de mon corps, responsable de ma race, de mes ancêtres. Je promenai sur moi un regard objectif, découvris ma noirceur, mes caractères ethniques – et me défoncèrent le tympan, l'anthropophagie, l'arriération mentale, le fétichisme, les tares raciales, les négriers, et surtout, et surtout : « Y a bon banania. » Ce jour-là, désorienté, incapable d'être dehors avec l'autre, le Blanc, qui, impitoyable, m'emprisonnait, je me portai loin de mon être-là, très loin, me

¹³² Kant fait référence ici aux pages 18 et 19 du livre de Charles de Brosses *Du culte des dieux fétiches* (1760).

constituant objet. Qu'était-ce pour moi, sinon un décollement, un arrachement, une hémorragie qui caillait du sang noir sur tout mon corps ? Pourtant, je ne voulais pas cette reconsidération, cette thématization. Je voulais tout simplement être un homme parmi d'autres hommes (Fanon, 2015, p. 127).

Grâce à cette perspective et son inversion dialectique précieuse – qui semble, d'ailleurs, répondre presque directement aux observations de Kant – on peut commencer à comprendre l'aspect grotesque du sublime européen blanc, voire son propre côté ridicule et dégoûtant, et sa façon de le projeter sur les autres au nom de sa moralité et sa raison supérieures. De ce côté, on voit la fausseté terrible de l'élément du suprasensible qu'il invente et garde jalousement en son intérieur. Le concept qui convient le mieux à cette imposture, cette fausse supériorité, n'est pas le sublime, c'est le fétichisme. Cette ironie a été soulignée d'abord par Marx, lorsqu'il proposait la notion de fétichisme de la marchandise, et plus récemment par Bruno Latour dans son élaboration autour de l'idée de « faitiche » (Latour, 2009). En effet, le concept du fétiche rejoint le dégoûtant et le ridicule comme repère discursif du grotesque dans le discours esthétique occidental. Tout comme il n'y a aucune coïncidence à ce que Freud invoque le fétiche lorsqu'il parle de l'inquiétante étrangeté (Freud, 1927), ce n'est pas par hasard que Kant souligne ce concept dans sa diatribe contre les Noirs d'Afrique. En effet, on voit dans la vitupération de ce dernier la même hypocrisie qui relie irrévocablement les « faux goûts » des personnes de couleur à un faux rapport avec le suprasensible.

Le culte des fétiches [...] est peut-être une sorte d'idolâtrie si misérable qu'elle paraît contredire à la nature humaine. Une plume d'oiseau, une corne de vache, une huître ou toute autre chose commune, sitôt qu'elle a été consacrée par quelques paroles, devient un objet de vénération invoqué dans les serments (Kant, 1764/1997, p. 60)¹³³.

5.2 Les difficultés de la théorie du fétichisme

Avant d'aller plus loin dans notre analyse, il convient de faire face aux difficultés importantes du mot « fétiche ». Jusqu'à ici, nous l'avons utilisé de façon plutôt neutre. Ce mot est pourtant très chargé et il commande donc la prudence, surtout lorsqu'on s'identifie comme colon blanc. Comme David McNally (2011, p. 201) l'observe, lorsqu'on invoque le fétiche, on entre dans un territoire façonné par l'imaginaire occidental. Pour de nombreuses raisons pertinentes, la notion

¹³³ Kant cite Presque mot à mot Charles de Brosses.

de fétichisme est donc critiquée dans le milieu actuel des sciences sociales. D'un côté, il est compris comme le produit d'un discours psychanalytique phallogocentrique, ainsi qu'une compréhension d'« erreurs logiques » figée dans le XVIII^e siècle ; de l'autre, il est rejeté comme une idée occidentale corrompue qui obscurcit la vérité des pratiques et artéfacts socio-religieux des cultures particulières non européennes. En retenant l'utilité de ce concept, nous avons recours au travail de William Pietz, qui, dans une série d'articles limpides publiés dans la revue *RES : Anthropology and Aesthetics*, pose la question du fétiche comme une « espace interculturelle mercantile » dont l'origine est constituée par les relations d'échange (*trade relations*) entre deux cultures si différentes (africaine et eurochrétienne) qu'elles sont mutuellement incompréhensibles (Pietz, 1987, p. 24). Selon cette perspective, l'origine du mot « fétiche » ne se trouve pas tout simplement dans l'Europe, mais dans son système économique le plus efficace et plus particulièrement la forme-marchandise qui lui appartient¹³⁴. Selon Pietz, le terme fétiche naît au XVI^e siècle dans les espaces interculturels créés par les marchands chrétiens portugais explorant la côte ouest de l'Afrique (les côtes de l'actuel Ghana en particulier) et les cultures autochtones s'y trouvant (Pietz, 1987, p. 23). Pendant plusieurs siècles, ces espaces de rencontre triangulaient les systèmes sociaux africains, féodaux chrétiens et capitalistes marchands afin de traduire et « transévaluer » leurs objets matériels respectifs (Pietz, 1985, p. 6). Pendant ces échanges, les marchands portugais employaient le terme « *fetisso* » pour indiquer certains objets, ainsi que les pratiques culturelles s'y attachant. Le mot dérive à son tour du mot portugais « *fetiço* », qui, pendant le Moyen Âge, désignait les « pratiques magiques » ou les « sorcelleries » associées principalement aux superstitions innocentes des classes simples. Finalement, la racine latine de *fetiço* est « *facticus* », qui veut dire « fabriqué » (Pietz, 1987, p. 23).

Pietz divise le développement historique du concept du fétiche en quatre phases qui forment une périodisation très utile. Nous la reprenons ici afin de mieux comprendre ce que le concept englobe aujourd'hui. D'abord, on trouve la phase naissante (mentionnée ci-dessus). Celle-ci comprend le XVI^e et XVII^e siècles et se caractérise par la rencontre économique entre les marchands d'abord portugais, et plus tard les protestants de l'Europe du Nord, et les cultures autochtones ouest-africaines. Dans ce contexte, le mot fétiche est plutôt argot et désigne un

¹³⁴ Notamment le mot naît au même siècle que celui du grotesque. Les deux termes apparaissent vers le début de l'essor de du capitalisme et partageant un rapport similaire avec la question de la réalité.

espace de confusion culturelle. Dans la deuxième phase, le rôle idéologique du terme est bien établi. Il s'agit ici de la pensée des Lumières, dont l'ouvrage *Du culte des dieux fétiches, ou, Parallèle de l'ancienne religion de l'Égypte avec la religion actuelle de la Nigritie* (1760) de Charles de Brosses est l'exemple par excellence. Ce dernier définit le fétichisme comme une erreur de jugement des « primitifs » par lequel les objets sont dotés d'une vie autonome et le fétichisme vient ainsi justifier une notion raciste. C'est au cours du XIX^e siècle qu'une troisième phase s'ouvre de concert avec le développement des sciences humaines (anthropologie, psychologie, économie politique) et l'essor des théories évolutionnistes du développement culturel. Freud, à la suite de Krafft-Ebing, définit le fétiche sexuel comme une forme primitive de développement sexuel (voire une perversion), et l'usage psychologique qui prédomine toujours dans la culture populaire entre en vigueur. Marx publie sa théorie du fétichisme économique à cette époque et la théorie marxiste de l'économie politique se cristallise. Finalement, Pietz désigne une quatrième phase plus récente, à laquelle participent des penseurs marxistes et post-marxistes tels que Slavoj Žižek et Jean Baudrillard. Ceux-ci tentent de réunir les théories économiques, psychologiques et anthropologiques du fétiche dans une seule théorie.

Bien que cette périodisation soit éclairante, notre attention porte sur son aspect économique, parce que, comme nous l'avons déjà souligné, la notion de fétiche et de fétichisme est d'abord financière. Cette piste de réflexion nous semble également être la voie la plus sûre vers un usage auto-réflexif du terme qui fait face à son racisme inhérent. De cette manière, on définit le fétiche comme un concept radicalement historique et un outil idéologique, qui naît d'un rapport socioéconomique dont la forme finale sera la domination capitaliste (mondialisation, colonialisme, l'esclavage transatlantique). Il faut souligner, dans ce contexte, que le concept de fétiche est uniquement occidental ; il n'existe pas de fétiches à l'extérieur des cultures européennes actuelles ou d'origine et du système économique qu'elles sous-tendent. Tout ce que l'Occident nomme « fétiche » dans les cultures non occidentales et souvent colonisées renvoie en fait aux pratiques culturelles diverses, avec leurs propres logiques et régimes de valeur, qui doivent être comprises dans leurs contextes socioculturels et linguistiques particuliers. Le potlatch¹³⁵ n'a rien avoir avec un nkisi¹³⁶, sauf dans le discours anthropologique de l'Occident.

¹³⁵ Pratique culturelle des peuples autochtones du Nord-Ouest Pacifique.

¹³⁶ Pratique spirituelle des peuples BaKongo dans laquelle un objet sculptural héberge un esprit local.

Dans ce contexte, le fétiche n'est pas une chose, mais plutôt un dispositif du pouvoir (Matory, 2018). Il ne faut pas ainsi sous-estimer son rôle – et, par extension, celui de la notion de fétichisme – dans le colonialisme européen historique et actuel. Pour tout dire, le fétichisme comme catégorie socioculturelle, psychosexuelle, économique et esthétique est érigé sur des fondations criblées du racisme instaurées par la suprématie blanche.

Pourtant, en reconnaissant cette histoire, nous proposons un mode d'emploi du concept qui reconnaît son aspect troublant tout en le retenant comme concept diagnostique, au moins dans des contextes particuliers, tels que celui de l'économie politique et de la marchandisation de la culture. Nous ne sommes pas apologistes de Marx, qui figure, en tant qu'humaniste, dans le développement historique du terme et son usage inéluctablement raciste ; il souscrivait lui-même à l'idéologie raciste de l'évolution sociale. Nous ne nions pas non plus les commentaires ouvertement racistes se trouvant dans la correspondance personnelle du philosophe (Matory, 2018). Pourtant, son emploi du mot « fétiche » ouvre la voie à une compréhension importante du rapport entre l'idéologie de l'esthétique occidentale et la forme-marchandise capitaliste. Cette compréhension nous est précieuse, parce que la forme-marchandise structure l'ordre social dominant d'une manière essentielle. En même temps, l'idée que l'œuvre d'art peut transcender cet ordre ou cette forme – qu'elle nait en quelque sorte en dehors de nos structures sociales afin d'être capturée et tournée contre elle-même – signifie que parler de l'œuvre d'art transgressive comme d'une marchandise est perçu comme une agression contre la pureté de son autonomie critique. Dans nos propres études de cas, cette perspective se manifeste dans les critiques qui alignent le côté économique des œuvres avec le manque de moralité et l'échec tant éthique qu'artistique de l'artiste. Bien que le sublime implique lui aussi la transgression et l'échec, il est cependant compris plutôt comme un délaissement qui mène à un état noble, éthique et éclairé. Comme nous allons pourtant le voir, cette compréhension du sublime (noble) par rapport à l'économie (ignoble) projette une ombre dialectique énorme où toutes les difficultés du grotesque et du fétichisme sont convenablement obscurcies.

5.3 Le grotesque et le sublime dans la pensée de Karl Marx et la théorie marxiste

Selon la plupart des sources historiques, Marx, comme Kant, rencontre le mot fétiche en lisant le livre de de Brosses. Comme nous l'avons déjà remarqué, celui-ci renvoie les pratiques culturelles

des peuples africains à la création d'« étranges divinités terrestres » qui sont « forgées par un excès de stupidité superstitieux » (de Brosses, 1760, p. 12). En effet, lorsqu'on critique l'usage que fait Marx du concept de fétiche, c'est parce qu'il a érigé sa théorie sur un concept colonialiste raciste et également parce qu'il l'a renforcée en créant un cadre théorique selon lequel le fétichisme renvoie à une erreur ou un manque d'intelligence (Matory, 2018). Pourtant, cette critique ignore ou rejette certains choix stylistiques de Marx, voire son ton ironique et son imagerie grotesque, qui indiquent que sa stratégie critique est également une stratégie comique et artistique (Rasmussen, 2006).

Effectivement, en lisant l'œuvre de Marx, mais surtout *Le Capital*, on remarque le style littéraire particulier de l'auteur, qui mélange une logique scientifique rigoureuse avec une prose vivante, souvent satirique, soutenue par une recherche historique exhaustive, et parsemée par des figures gothiques, ainsi que de nombreuses références aux mythes anciens et aux œuvres littéraires de l'époque (Wolff, 1988 ; Rasmussen, 2006 ; Bajorek, 2009 ; Roberts, 2017). Ce style peu orthodoxe atteint son apogée dans *Le Capital*, mais il est préfiguré par une expérience créative moins connue, celle du manuscrit original des *Manuscrits économiques philosophiques de 1844*, dont le format, la reliure cousue à la main et la pagination étrange donne l'idée d'une véritable œuvre d'art¹³⁷. Nous soulignons, donc, que la théorie esthétique de Marx se révèle à travers son œuvre d'une façon double : il y a d'abord ses commentaires particuliers sur la nature esthétique du travail humain et la forme-marchandise, mais il y a également l'exemple esthétique de son propre travail, qui semble abriter une théorie dans une pratique. En bref, quand il s'agit des questions esthétiques, ce que Marx nous dit est aussi important que sa manière de le dire.

Malgré l'importance des questions esthétiques dans l'œuvre de Marx, le philosophe n'a jamais rédigé une théorie esthétique. En fait, il a tenté en vain deux fois et, juste avant d'écrire *Le Capital*, il avait fait un examen approfondi de l'œuvre de l'esthéticien allemand Friedrich Theodor Vischer. Il pouvait réciter par cœur de longs passages de *Faust* de Goethe, il improvisait des histoires fabuleuses pour ses enfants, et, jeune homme, il écrivait de la poésie (Rasmussen, 2006 ; Ollivier, 2014). En plus de nombreuses anecdotes témoignant de son propre penchant

¹³⁷ Sur ce sujet, voir l'essai intéressant « Marx's 1844 Manuscripts as a Work of Art » de Gary Tedman (2012, p. 90-113). Tedman a également publié une version hypertexte des manuscrits se rapprochant, de façon conceptuelle, de leur format original.

artistique, il suffit de lire son œuvre pour comprendre l'importance qu'il accorde à la littérature, à la poésie et, d'une façon mélancolique, au plaisir esthétique. En effet, comme nous le rappelle Terry Eagleton (1990), un bon nombre des catégories économiques de Marx sont implicitement esthétiques. Dans ce contexte, il convient de noter, d'une façon très grossière, que Marx croit à l'instar de Kant que le beau apporte un plaisir désintéressé qui est sa propre récompense. Pourtant, cette satisfaction est le produit unique du travail humain non aliéné (Rasmussen, 2006, p. 5). Selon Marx, la satisfaction et le plaisir qui découlent du travail sont liés à son caractère autonome qui fait en sorte que le travailleur, tout en accomplissant sa tâche, parvient à une réalisation de soi, ou pour emprunter le lexique des philosophes grecs anciens, à une forme de vertu. Tout ce qui est beau dans le monde humain découle de cette harmonie entre le travailleur et son travail, par laquelle l'humanité modifie la nature extérieure, mais également sa propre nature. Dans une société capitaliste, cependant, le travail est aliéné, le travailleur est réduit à un appendice de la manufacture – Marx renvoie cette aliénation à la figure mythique du Cyclope, mais l'exemple actuel serait le zombie¹³⁸ –, et le beau comme tel est impossible (Marx, 1844/1996). Dans ce contexte, l'artiste qui tente d'incarner le beau réussira seulement à confirmer l'idéologie dominante en ne produisant qu'une beauté contrefaite. Le seul moyen de sortir de ce piège, c'est pour l'artiste de se concentrer sur la révélation de la fausse conscience. Il s'agit donc de trouver une façon de démasquer l'illusion rationnelle, belle et harmonieuse de la société bourgeoise qui ne perpétue pas sa logique (Rasmussen, 2006). Marx nous propose comme solution le grotesque. Ce faisant, il préfigure certaines stratégies avant-gardistes que l'on attribue d'ordinaire à Brecht et aux surréalistes.

Dans ce contexte, le sens du mot fétiche devient instable et une autre interprétation du texte de Marx devient possible. Sous cette optique, le fétiche devient un produit du colonialisme, et donc du capitalisme, et non un produit des races dites inférieures. En effet, lorsque Marx impute un sens péjoratif au fétiche, c'est plutôt par rapport aux pratiques religieuses catholiques (voire leur

¹³⁸ Les Cyclopes font partie des êtres surnaturels qui peuplent les pages du *Capital*, parmi le vampire et le loup-garou. Dans la mythologie grecque, les Cyclopes sont souvent associés à la main-d'œuvre, comme le maçon et le forgeron, et au « travail aveugle ». Marx invoque le mythe du Cyclope, notamment dans son chapitre sur la journée de travail (Marx, 1867/2009, p. 265, 283). Si Marx avait connu le « zombie », il l'aurait aimé sa métaphore. En effet, la figure du zombie vient remplacer les monstres modernes européens, tels que Dracula et le monstre de Frankenstein, dans la culture populaire nord-américaine, pour des raisons liées au droit d'auteur, qui ne protège pas le folklore ou les mythes autochtones (Lauro, 2017, p x).

idolâtrie) ou encore aux pratiques magiques européennes (séances, tables tournantes, fantasmagorie, etc.) ; celles des Africains sont effectivement absentes de son œuvre¹³⁹. Il est donc intéressant de noter que la théorie du fétichisme de la marchandise englobe une blague satirique qui tourne le lexique du colonialisme contre lui-même en accusant le capitaliste d’être un fétichiste de l’immatériel, voire du « suprasensible ». Comme le note bien Peter Stallybrass,

To fetishize commodities is, in one of Marx’s least-understood jokes, to reverse the whole history of fetishism. For it is to fetishize the invisible, the immaterial, the supra-sensible. The fetishism of the commodity inscribes immateriality as the defining feature of capitalism. Thus for Marx, fetishism is not the problem; the problem is the fetishism of commodities (Stallybrass, 1998, p. 184).

La théorie du fétichisme de la marchandise tente donc d’expliquer le paradoxe de la forme-marchandise capitaliste en tant que « chose sensible suprasensible ». En employant le grotesque, Marx présente la marchandise comme un talisman à deux faces surnaturelles : celle de la forme fantasmagorique de la valeur – des chimères et des lubies fétichistes – et celle de la forme phénoménale de la valeur – l’animisme de la table tournante qui est la hantise du labeur et de la nature exploités. Cette imagerie comprend des monstres de l’idéologie (les spectres et les fantômes du capital errant), aussi bien que des monstres de nos conditions matérielles (les automates et les cyclopes de l’exploitation). De cette manière, Marx emprunte les stratégies artistiques de certaines de ses œuvres littéraires préférées, telles que l’*Enfer* de Dante et *Frankenstein* de Mary Shelley (Conan et Wheen, 2007), afin d’écrire sa propre histoire d’horreur, celle du capital.

¹³⁹ Cela ne veut pas dire, pourtant, que l’œuvre de Marx néglige l’Afrique ou les personnes réduites en esclavage. Selon le criminologue nigérian, Biko Agozino, *Le Capital* est « centered on people of African descent as the paradigm for explaining the struggle for liberation from oppression with emphasis on race-class-gender articulation contrary to crude economists, feminists, and Afrocentric scholars alike who assume that Marx was concerned only with male European working class struggle » (Agozino, 2020). J. Lorand Matory note, cependant, que *Le Capital* représente « enslaved Africans not as the most abused of workers or, as in the case of the Haitian Revolution, the vanguard of revolutionary resistance to exploitation but, instead, as mute exemplars of how European wage workers like Marx should not be treated » (Matory, 2018, p. xviii).

Figure 5.2. *Practical instructions in table-moving*, 1853, frontispiece, Londres



La table dans la section sur le caractère fétiche de la marchandise est un cas spécial, pourtant, où la tendance stylistique de Marx flirte avec le surréel. On constate que l'inspiration pour cette imagerie insolite se trouve dans l'œuvre de l'esthéticien allemand Friedrich Theodor Vischer, déjà mentionné ci-dessus, mais plus précisément sa théorie du comique sublime¹⁴⁰. Rappelons que Marx a fait un examen de l'œuvre de Vischer avant d'écrire *Le Capital*. Parmi celles et ceux qui connaissent sa pensée, Vischer est célèbre pour son exploration des projections anthropomorphiques attribuées aux objets dans le moment où ils se révèlent intrusifs ou obstinés, un état qu'il résume dans l'expression « *die Tücke des Objekts* » (Modiano, 1987 ; Kreienbrock, 2013). Cette tournure, qui se traduit en français comme la malveillance ou le côté pernicieux des objets, résume la condition moderne d'aliénation et de réification (*Verdinglichung*) selon laquelle les choses prennent vie et les êtres humains sont réduits à être des automates. La catégorie esthétique qui convient le mieux à cette théorie et son imagerie conflictuelle est, bien sûr, le grotesque¹⁴¹. Ensemble, les concepts du fétichisme de la marchandise et *die Tücke des Objekts* confirment le rapport fondamental entre le grotesque, l'aliénation et la forme-marchandise capitaliste. Pourtant, malgré cette complicité évidente, le discours marxiste et post-marxiste n'examine jamais le concept du grotesque, même si ses auteurs emploient souvent le mot comme

¹⁴⁰ « There is a fairly direct line that leads from Hegel's apotheosis of comedy to Marx's poetics. This line is complicated by the fact that two philosophers of the Hegelian school, at least one of whom [Vischer] Marx studied carefully, devoted great efforts to clarifying the relations of the beautiful, the sublime, and the comic » (Shapiro, 1985, p. 226).

¹⁴¹ « The German word for reification, *Verdinglichung*, literally translates as "turning something into a thing." In Vischer, this specifically modern condition of human estrangement manifests itself in the grotesque idea of malicious objects » (Kreienbrock, 2013, p. 124).

descripteur péjoratif. Selon le marxisme, l'esthétique du capitalisme est plutôt sublime. Žižek (2000), par exemple, privilégie le sublime au point de parler du « sublime ridicule » quand il serait plus approprié de citer le grotesque¹⁴². En effet, dans la littérature marxiste sur ce sujet, le sublime devient un fourre-tout pour les bizarreries esthétiques du capitalisme.

À ce sujet, Jean-François Lyotard est plausiblement le premier théoricien à faire un lien direct entre le sublime et le capital dans son essai phare « Le sublime et l'avant-garde » (Lyotard, 1984). Outre une analyse perspicace de la logique du capitalisme et l'accent que celle-ci met sur la nouveauté et l'innovation par rapport aux oppositions instantanées de l'avant-garde, ce texte fait avancer certains raisonnements adorniens sur l'autonomie de l'art moderne¹⁴³. Bref, selon Lyotard, le sublime moderne se distingue des phases antérieures de la catégorie en annonçant un changement selon lequel l'artiste cesse d'être guidé par une culture qui en fait le maître et l'émetteur d'un message glorieux et se concentre alors sur le bouleversement du public (Lyotard, 1984). Il en naît un art de l'immédiat qui cherche à perturber le bon déroulement de la culture dominante, à faire sortir le public de sa stupeur médiatisée et à témoigner de ce qui échappe à la matrice rationaliste de rentabilité capitaliste, c'est-à-dire l'inexprimable, l'instantané et l'évènement (*Ereignis*). Lyotard offre ainsi une vision sinistre des méfaits du capitalisme face à laquelle il positionne le sublime comme un mode de résistance intellectuelle et artistique moralement supérieure à l'art de masse. Le sublime est ainsi maintenu comme l'objectif des pratiques éthiques de l'art autonome, qui garde sa distance critique face aux folies intéressées, dépendantes et dégradées de la culture populaire et commerciale. Il s'agit d'un art du suprasensible qui pourrait s'opposer effectivement au fétichisme de la marchandise – un art de la métaphysique au lieu de la fantasmagorie.

Pourtant, comme observe Luke White, Lyotard affaiblit son argument en admettant, vers la fin de son texte, une corrélation ambiguë et même perverse entre l'esthétique du sublime et le capitalisme financier. Cette corrélation le conduit à proposer une sorte de collusion naissante entre le capitalisme et l'avant-garde :

¹⁴² En effet, l'œuvre de Žižek elle-même doit beaucoup au grotesque.

¹⁴³ On discerne même l'écho de la théorie de l'échec de l'avant-garde de Peter Bürger (1984).

La force de scepticisme et même de destruction mise en jeu par le capitalisme, que Marx n'a jamais cessé d'analyser et de reconnaître, encourage en quelque sorte chez les artistes le refus de se fier aux règles établies et la volonté d'expérimenter des moyens d'expression, des styles, des matériaux toujours nouveaux. Il y a du sublime dans l'économie capitaliste (Lyotard, 1988, p. 108).

En ayant déjà trop dit, Lyotard cherche à réhabiliter le sublime en déplaçant le blâme de cette complicité sur « un malentendu » engendré par le régime temporel et technologique du capitalisme lui-même. À l'intérieur de cette confusion séduisante, l'innovation se confond avec l'évènement et le plaisir canaille est pris pour le sublime. Dans ce contexte, les pratiques artistiques au fond commerciales – celles qui, tout comme la publicité, mélangent le connu avec le surprenant afin de créer un sens de libération là où il n'y a que le statu quo – sont ainsi confondues avec l'avant-gardisme. Il s'agit donc d'un procès antidialectique, selon lequel la structure essentiellement rigide et immuable de la culture bourgeoise est déguisée par la superposition d'éléments superficiellement innovateurs qui ne se développent pas d'eux-mêmes, mais suivent les diktats de ce que le philosophe nomme, tout comme Baudrillard d'ailleurs, « le code ». De façon éclairante, cette critique rappelle la perspective adornienne sur le jazz. Adorno (1936/1990) a notoirement rejeté la « *hot music* » (p. 50) parce que, de son point de vue, elle maintenait un « *stereotypology* » inexorablement rigide qui se camouflait au moyen d'éléments individualisant (p. 48). Elle renvoyait donc à une structure d'oppression immuable ingénieusement ornementée par la variabilité. Selon Adorno, cette ornementation, composée de signifiants farfelus aliénés de leurs signifiés honorables, était intrinsèquement comique, grotesque et anale (p. 67-68). L'accord entre l'élan moral de son analyse et celle de Lyotard saute aux yeux lorsqu'on lit dans le texte de ce dernier,

Telle est l'innovation dans les arts : on reprend des formules confirmées par de précédents succès, on les déséquilibre, au moyen de combinaisons avec d'autres formules, en principe incompatibles, au moyen d'amalgames, de citations, d'ornementations, de pastiches. On peut aller jusqu'au kitch et au baroque¹⁴⁴. On flatte le « goût » d'un public qui ne peut pas avoir de goût et l'éclectisme d'une sensibilité affaiblie par la multiplication des formes et des objets disponibles. On croit ainsi exprimer l'esprit du temps, on ne fait que refléter celui du marché. La sublimité n'est plus dans l'art, mais dans la spéculation sur l'art (Lyotard, 1988, p. 109).

¹⁴⁴ Ce texte a d'abord été publié en 1984 dans le magazine américain *Artforum*. Dans cette traduction anglaise, le mot « grotesque » se trouve à la place de « baroque ».

Il nous paraît très important de noter que la voie vers cette dégradation morale – cet état de corruption où le public se trouve dépourvu de toute sensibilité, ou pire encore se dote d'une sensibilité factice que l'artiste prétend éveiller – passe par l'amalgame, l'ornement et le pastiche pour aboutir dans le kitch et le grotesque. Selon cette logique, le capital apparaît sublime grâce à une erreur logique, celle de la fausse conscience. Il pourrait y avoir un petit « quelque chose du sublime », mais l'idée absolue régulatrice du capital, celle de la richesse et du pouvoir infinis, renvoie inexorablement au grotesque. Cette perspective morale, il faut le dire, est assez bourgeoise. En effet, elle rappelle l'évaluation que fait Kant lorsqu'il mentionne les jardins anglais dans la troisième *Critique*. Rappelons que, selon le philosophe, l'ornementation de tels jardins est louable dans la mesure où elle touche au grotesque sans s'abandonner complètement aux régions sauvages de l'imagination où règne l'abîme du ridicule-dégoûtant. Comme nous l'avons souligné dans les chapitres précédents, cette perspective informe une stratégie de domination bourgeoise, expliquée admirablement par Allan White et Peter Stallybrass, selon laquelle le grotesque est évoqué pour créer la panique morale autour d'un ennemi idéologique (White et Stallybrass, 1986, p. 51). Dans le cas d'Adorno et de Lyotard, l'adversaire visé est la structure oppressive de la culture de masse. Cela dit, il faut noter que cet ennemi n'est pas toujours ce qu'il semble être. Si le jazz est bien une forme de musique marchandisée, il fait également partie intégrante de la culture noire.

On connaît bien, maintenant, le racisme intrinsèque de la théorie du sublime de Kant. Malheureusement, ce n'est pas une question sur laquelle Lyotard s'attarde. On ne s'étonne pas alors que sa version de l'histoire de l'art moderne exclut les artistes noirs, autochtones et de couleur, sans parler des femmes de toute race. En effet, comme Luke White l'observe, si la théorie de l'avant-garde de Lyotard dénigre le mercantilisme de l'art de la trans-avant-garde et du néo-expressionnisme, elle rejette également l'art véritablement critique de son époque, par exemple les projets politiques et les critiques de la culture dominante lancés par les artistes occupant des positions sociales marginales et dont l'art s'articulait autour des questions de race, de classe, de genre, de sexualité et de colonialisme, entre autres (White, s.d.). Lorsque le grotesque est en jeu, et surtout lorsqu'il fait partie d'un mouvement d'abjection déplacée, il faut se pencher soigneusement sur la question de l'identité double ou même multiple des boucs émissaires convoqués. Comme Rebecca Schneider l'observe une décennie après qu'*Artforum* a

publié l'essai de Lyotard, il est notable que l'avant-garde et ses stratégies de « choc » doivent s'épuiser au moment même où les artistes femmes, les artistes de couleur et les artistes queers commencent à produire de l'art politique sous la rubrique de leur propre identité (Schneider, 1997, p. 4). Si les théories d'Adorno et de Lyotard critiquent la structure oppressive du capitalisme, elles le font en gardant l'oppression de la suprématie blanche hétérosexuelle européenne qui en constitue le socle. La notion selon laquelle le sublime s'associe au capitalisme par erreur, que cette catégorie reste ainsi éthique, constitue donc une évasion qui cherche à sauver l'avenir de la catégorie et, par extension, celui des idées patriarcales blanches¹⁴⁵.

Malheureusement, cette perspective conduit Lyotard à comprendre les théories de Marx, mais surtout son concept de l'exploitation de la force de travail, comme restant sur une idée sublime (Eagleton, 1990). Terry Eagleton reprend cette perspective à son tour dans le livre *The Ideology of the Aesthetic* (1990), où il consacre un chapitre entier à ce qu'il nomme « le sublime marxiste » (p. 196-233). En essayant de comprendre la place que Marx accorde à l'esthétique, Eagleton a recours à cette catégorie afin de cerner l'importance de l'informe et de l'horrible dans la pensée du philosophe. Ce faisant, il rencontre des pièges similaires à ceux qui attendaient Lyotard, même si Eagleton dépasse la notion selon laquelle le sublime authentique est étranger au capitalisme. Faute d'un engagement avec la théorie du grotesque, pourtant, Eagleton est obligé de diviser le sublime en deux types moralement fixes : le sublime « bon » et le sublime « mauvais » (Eagleton, 1990, p. 212-213). Selon cette division, qui rappelle d'ailleurs certaines dichotomies déjà soulignées dans le discours sur le grotesque, le sublime « mauvais » s'attache au mouvement fébrile et démesuré du capitalisme, à l'idéalisme fantastique et monstrueux de la forme-marchandise et à la supercherie de la révolution bourgeoise (Eagleton, 1990, 212-213). Le sublime « bon », en revanche, s'accorde avec la révolution socialiste ; il assiste à un événement qui, un peu comme l'œuvre d'art avant-gardiste lyotardienne, « *suspends the smooth flow of historical time in a shocking "constellation," allowing a sudden esoteric correspondence to flash between the political needs of the present and the redeemed moment of the past* » (Eagleton, 1990, p. 214).

¹⁴⁵ Cette manœuvre rappelle les « *settler moves to innocence* » décrits par Eve Tuck et K. Wayne Yang dans leur article phare « *Decolonization is not a metaphor* » (Tuck et Yang, 2012).

Selon cette dichotomie, la culture de masse est encore une fois rangée du côté de la dégradation, du prétentieux et du factice. Le sublime mauvais comprend ainsi l'excessivement théâtral, la rhétorique trop fervente, la frénésie baroque, la farce, la caricature et le travestissement (Eagleton, 1990, p. 213). Notre exploration plus approfondie de la théorie de Kant vient de révéler que la catégorie que Eagleton cherche à construire est, en effet, le dégoûtant-ridicule, que nous avons établi comme étant le grotesque. En préservant en principe la structure morale de la théorie kantienne du sublime, Lyotard et Eagleton présupposent que les produits de la culture de masse, telle que la musique jazz ou le cinéma de Hollywood, n'ont pas et ne peuvent pas avoir un aspect radical. Ils supposent également que la culture bourgeoise ne contient aucun élément qui lui est hétérogène. Cette perspective écarte la possibilité importante que les cultures non occidentales ou colonisées puissent s'approprier et transformer les objets et la culture dominante afin de leur donner un caractère subversif ou même critique. Elle obscurcit également la façon importante dont les cultures non européennes se transforment lorsqu'elles sont confrontées à la forme-marchandise capitaliste (Taussig, 1980 ; McNally, 2011). L'origine de la figure populaire du zombie, par exemple, se trouve dans les histoires de sorcelleries africaines qui, sous la colonisation naissante, cherchaient à traduire de nouvelles relations socioéconomiques dans l'idiome autochtone (McNally, 2011, p. 185). Ces mêmes cultures divertissent les produits de masse afin de créer ce que Arjun Appadurai appelle « *ex-commodities* », c'est-à-dire « *things retrieved, either temporarily or permanently, from the commodity state and placed in some other state* » (Appadurai, 1986, p. 16). En négligeant ces aspects de la culture de masse, on vole aux cultures non occidentales leur pouvoir transformatif. Elles sont perçues comme des victimes à tel point que tout ce qu'elles affirment est ironiquement rejeté comme nul et non avenu (Pignarre et Stengers, 2007, p. 107).

5.4 Le sublime capitaliste

Parmi le petit groupe d'auteurs traitant le sujet du rapport entre le sublime et le capital, Luke White est parmi les plus convaincants. Dans une dissertation et une série d'articles lucides parus entre 2009 et 2013, il offre une critique nuancée de la théorie de Lyotard ainsi qu'une formulation claire de la nature capitaliste du sublime. En effet, selon lui, le capital – informe, implacable, dépassant sa propre finitude – réside au cœur de la notion de sublime, si bien qu'il considère le sublime naturel du romantisme comme la projection déplacée et rassurante du rapport du sujet

moderne au capital (White, 2009b, p. 7-8). Il spécule que le nombre élevé d'articles et colloques portant sur le sujet du sublime reflète l'emprise de la forme actuelle du capital, qui a une ressemblance troublante avec le capital impérial, hyperliquide et spectral du XVIIIe siècle (White, 2009b, p. 7-8).

La contribution importante de White au discours actuel sur le sublime aborde la question de l'ambivalence de l'esthétique capitaliste, dont les spectacles scintillants et séduisants sont possédés par les fantômes de la violence et de la mort. L'auteur touche également au sujet de l'esclavage transatlantique et du racisme anti-noir, bien qu'il écarte la question du racisme intrinsèque des théories du sublime (White, 2013). Ce n'est pas une coïncidence que son étude de cas principal est la pratique artistique de Damien Hirst, qu'il traite comme symptôme de notre ère. Il prend comme exemple principal les œuvres notoires *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991), qui consiste en un requin-tigre conservé dans du formaldéhyde et présenté dans une vitrine énorme, et *For the Love of God* (2007), le crâne humain moulé en platine et recouvert de diamants. Dans son analyse perspicace de ces œuvres, White souligne l'ambivalence du sublime capitaliste, qui mélange les fantaisies idéologiques aux spectres de l'exploitation matérielle. L'art du sublime capitaliste lui apparaît donc comme un art qui présente le capital comme son objet de désir non présentable (White, 2009b, p. 3). De cette manière, il s'organise autour du fossé entre la valeur d'échange et la valeur d'usage, l'immatérialité fantôme et la matérialité sensuelle. Fissuré par les contradictions de notre société, l'art du sublime capitaliste s'approche donc du « *capital's uneasy dream-image of itself* » (White, 2013).

Bien que le projet de White soit notable, il est entravé par deux difficultés qu'il convient de signaler. D'abord, il semble confondre la forme fantasmagorique de la valeur avec sa forme phénoménale. De notre point de vue, pourtant, un spectacle n'est pas interchangeable avec un spectre. L'importance durable de la théorie de la forme-marchandise de Marx repose en grande partie sur la dialectique qu'elle retrace entre la forme phénoménale et la forme fantasmagorique de la valeur, qui révèle de deux rapports sociaux différents, mais inextricables : les « rapports impersonnels entre des personnes et [les] rapports sociaux entre des choses impersonnelles » (Marx, 1867/2009, p. 84). Cette première difficulté conduit naturellement à une deuxième : nous parlons, bien sûr, de l'absence totale de tout examen de l'idée de grotesque. White se conforme

donc à la tendance répandue à confondre le sublime et le gothique (Mishra, 1994 ; Homan, 2006) : « *The sublime, after all, was the aesthetic of that most formulaic and excitingly vulgar – not to mention commodifiable – of eighteenth-century literary forms, the Gothic novel* » (White, 2009a, p. 46). Dans sa thèse, White va jusqu'à désigner l'essai de Lyotard comme « un texte gothique » (White, 2009a, p. 151-162), puis il fonde son analyse, à l'instar de Vijay Mishra (1994), sur l'idée de « sublime gothique ». Cela veut dire que la théorie du sublime capitaliste avancée par White, tout comme les théories d'Eagleton et de Lyotard, s'oriente plutôt vers la notion de l'idée souveraine et de l'idéologie. Pourtant, selon la théorie de Marx, la marchandise est une chose sensible suprasensible. Son aspect matériel est donc très important, surtout dans la mesure où il constitue la moitié d'une contradiction constitutive du capitalisme. Harmoniser sa forme avec le sublime, c'est voir sa dialectique du seul côté du capital et ses fantaisies narcissiques de l'illimité. Cela suppose également de ranger les choix stylistiques de Marx dans une catégorie esthétique inappropriée, parce que, dans l'essentiel, son projet va à l'encontre de la sublimité idéologique afin de se concentrer sur les conditions matérielles et de donner la place aux exploités. Si la pensée de Marx reste toujours humaniste – le fameux passage sur les ruches d'abeilles, entre autres, confirme ce constat¹⁴⁶ – sa théorie de la forme marchandise ouvre néanmoins la voie vers une vision du monde dans laquelle l'autre matériel – c'est-à-dire tout ce que la pensée occidentale range historiquement sous la rubrique de « la nature », voire les animaux non humains, les plantes, les êtres inorganiques, les objets ordinaires et, plus troublant encore, les personnes noires, autochtones et handicapées (Singh, 2016, p. 40, 44 ; Limburg, 2021, p. 94-97) – a des droits. Dans un article sans égal, qui entrecroise la biographie de Marx, son analyse du capital et l'histoire matérielle de son manteau, Peter Stallybrass (1998) résume parfaitement notre perspective : « *It has become a cliché to say that we should not treat people like things. But it is a cliché that misses the point. What have we done to things to have such contempt for them? And who can afford to have such contempt?* » (p. 203).

¹⁴⁶ Marx distingue les activités instinctives des animaux et du travail humain : « Une araignée accomplit des opérations qui s'apparentent à celles du tisserand, et une abeille en remonte à maint architecte humain dans la construction de ses cellules. Mais ce qui distingue d'emblée le plus mauvais architecte de la meilleure abeille, c'est qu'il a construit la cellule dans sa tête avant de le construire dans la cire. Le résultat auquel aboutit le procès de travail était déjà au commencement dans l'imagination du travailleur, existait donc déjà en idée » (Marx, 1867/2009, p. 200)

Si l'objet semble malveillant sous le capitalisme, le sujet apparaît plein de mépris. Dans son roman *Auch Einer : Eine Reisebekanntschaft* (Un autre encore : Un compagnon de voyage), Vischer nous offre une scène qui résume cette corrélation. De façon intéressante, elle se déroule autour d'une table, mais cette fois-ci, c'est les couverts qui semblent prendre vie. En effet, A.E., le protagoniste du roman, croit en général que les objets sont animés par des esprits malveillants. Des articles de table l'exaspèrent en particulier, un sentiment qui le conduit à des accès de rage quasiment comiques qui se terminent dans la destruction des objets. Dans la scène en question, l'objet offensif est une simple cruche qui n'arrive pas à trouver sa place sur la surface d'une table de taverne remplie de vaisselle. D'une manière significative, la façon de ranger la table rappelle le déplacement infini de la circulation des marchandises, « *a circular activity of the most confusing and exhausting sort, which finally [turns] into a whirling back and forth and [threatens] never to end* » (Kreienbrock, 2013, p. 135). A.E. et son compagnon, le narrateur du livre, tentent d'organiser les couverts, mais la cruche est récalcitrante. Elle paraît « ramper » d'un endroit à l'autre jusqu'au point où, selon le narrateur, « *[t]he jug was no longer a jug for me but rather an animated, obnoxious being, a spirit-hooligan or hooligan-spirit [Geisterlummel oder Lummelgeist], his spout was a shameless snout, the raised tin cap an impudent face, the handle a defiant, mortised arm* » (Kreienbrock, 2013, p. 164). Face à cet « esprit-voyou/voyou-esprit », le narrateur, qui jusque-là avait observé l'extrémisme absurde d'A.E. d'une façon de moins en moins neutre, s'emporte et se met à détruire la cruche. A.E. l'arrête, pourtant, puis, comme un maître conseillerait un novice, il lui indique que le moment d'exécution n'est pas encore arrivé. Ensuite, il achète à l'aubergiste toute la vaisselle sur la table, puis les deux hommes amènent les articles incriminés dans la rue où ils les brisent cérémonieusement sur le sol. La scène a l'air d'une attraction carnavalesque – une exécution dans son sens double de spectacle et de meurtre – que les passants dans la rue et les autres clients de la taverne regardent avec un mélange de divertissement et consternation :

The innkeeper looked on in shock, half angry, half laughing at this scene, which he nevertheless allowed to take place. One could read from his face that in his mind two forces were carrying out a proper battle: on the one hand, the feeling of the purposelessness of what was happening, the displeasure over such perverse activity and its brazenness; on the other, the respect for strangers who take the liberty of such extravagant waste, and the desire for amusement that such a scene as the last one gives rise to in every spectator (Kreienbrock, 2013, p. 167-168).

Il convient de souligner les affinités entre cette scène et la table de Marx. Rappelons que celle-ci « entre en scène comme marchandise » et que cette entrée la transforme en objet malveillant. Dans son traité sur Marx, Derrida souligne le caractère dramatique du moment où « le rideau d'un marché s'ouvre », la chose sensible ordinaire « entre en scène » et, par un « coup de théâtre », se transfigure en quelqu'un (Derrida, 1993, p. 240). Ce personnage est toujours une chose – une chose surnaturelle, une chose sensible suprasensible. La table est à la fois le spectre et le spectacle, le fantôme et l'endroit où le fantôme est convoqué (la table tournante d'une séance). Derrida (1993) résume la situation ainsi :

Marx doit recourir au langage théâtral et décrire l'apparition de la marchandise comme une entrée en scène (*auftritt*). Et il doit décrire la table devenue marchandise comme une table tournante, certes, lors d'une séance de spiritisme, mais aussi comme une silhouette fantomale, la figuration d'un acteur ou d'un danseur. Figure théo-anthropomorphe au sexe indéterminé (Tisch, pour table, est un nom masculin), la table a des pieds, la table a une tête, son corps s'anime, il s'érige tout entier comme une institution, il se dresse et s'adresse aux autres d'abord aux marchandises, ses semblables en fantomalité, il leur fait face ou s'y oppose. Car le spectre est social, il est même engagé dans la concurrence ou dans la guerre dès sa première apparition (p. 241.).

Si l'on poursuit cette métaphore, on observe que l'expression idiomatique anglaise pour retourner la situation à son avantage est littéralement « tourner les tables contre quelqu'un ». En effet, Marx et Vischer emploient les stratégies esthétiques grotesques afin de « tourner les tables contre » l'économie politique classique de deux façons inverses, mais inextricablement reliées. Dans les deux cas, l'histoire d'horreur est aussi une histoire de revanche, celle d'un monstre mort-vivant. Dans la scène de Vischer, l'esprit-voyou semble animer la cruche, mais il opère en effet à travers les deux hommes, les poussant aux actes de démesure et de violence tragicomiques. Dans celle de Marx, le voyou-esprit hante la table et l'encourage vers les arts du spectacle, tels que l'acrobatie, la danse et le jeu. Dans les deux cas, les notions de spectacle et de spectre dansent ensemble, mais il y a un changement de pied subtil dans la dialectique de chacun. Cette danse est bien celle de l'idéologie, de l'exploitation, de la création et de la dépense des êtres humains¹⁴⁷. Mais c'est également celle des limites matérielles et de l'exploitation, non seulement de l'autre, mais de la

¹⁴⁷ Il serait intéressant d'analyser la scène de Vicher dans le contexte de la part maudite de Bataille, mais ce n'est pas le moment.

communauté plus vaste des autres êtres. Comprendre cette danse tout simplement comme un spectacle somptuaire inutile et insolent, c'est ignorer les forces matérielles qui marquent le seuil où cet excès délirant cède devant la souffrance et la pauvreté extrême. C'est ignorer la demande intolérable de l'objet et ses retombés éthiques. Qu'avons-nous fait aux choses pour les mépriser ainsi ? Qui peut se le permettre ?

Un arbre avec des droits est plus difficile à transformer en table de bois ordinaire. Ignorer le grotesque en invoquant le seul sublime, c'est donc ignorer les conditions et les conséquences matérielles de notre existence. Mépriser les objets, c'est mépriser l'autre – son autonomie aussi bien que ses limites. Les notions de fétichisme de la marchandise et d'objets malicieux sont ainsi celles d'une formation sociale riche en aliénation, en réification et en exploitation qui repose sur une vision dualiste anthropocentrique du monde. Dans ce contexte, les objets semblent avoir une vie autonome artificielle ou surnaturelle parce que cette notion aide à effacer la vie qui est déjà la leur.

D'où vient la notion selon laquelle il appartient aux hommes de donner vie aux objets ? L'idée que tout ce qui existe à l'extérieur de « la conscience humaine » n'est que l'instinct inconscient où la matière inerte renforce une formation sociale qui se fonde sur la suprématie et l'exploitation. De cette fondation naissent des hiérarchies de vie racistes et spécistes selon lesquelles les minéraux ont moins de valeur que des plantes, des plantes sont moins complexes que des animaux, et ainsi de suite jusque l'on atteigne le sommet où se trouve l'homme blanc européen capitaliste riant¹⁴⁸. En effet, l'essor de l'exceptionnalisme humain, dont l'humanisme est l'articulation la plus durable, va de pair avec le développement du capitalisme. Les cosmologies païennes ou autochtones, cependant, se basent plutôt sur une conception de la vie où tous les êtres organiques et inorganiques sont vivants et interconnectés. Vu qu'il y a plus de 600 gouvernements de Premières Nations, d'Inuit ou de Métis sur les terres connues aujourd'hui sous le nom de Canada, il serait une erreur de faire des généralisations sur les croyances autochtones.

¹⁴⁸ Dans les sciences humaines, le comique et le rire rejoignent l'art comme preuve de l'exceptionnalisme de l'espèce humaine. Dans son essai « De l'essence du rire » (1855), Charles Baudelaire observe, « Le rire est satanique, il est donc profondément humain. Il est dans l'homme la conséquence de l'idée de sa propre supériorité [...] D'ailleurs, supposez l'homme ôté de la création, il n'y aura plus de comique, car les animaux ne se croient pas supérieurs aux végétaux, ni les végétaux aux minéraux » (Baudelaire, 1992, p.192). Cette perspective persiste aujourd'hui, notamment dans le travail d'Alain Vaillant (Vaillant, 2016).

Puisque nous écrivons cette thèse sur les terres non cédées des Mi'kmaq, nous nous tournons vers leurs connaissances pour mieux comprendre cette perspective. Selon l'universitaire bispirituel mi'kmaq Margaret Robinson, le point de départ pour la cosmologie mi'kmaq est la notion que tout est vivant. Elle précise :

Not only animals, but also plants, rocks, water, and geographic locations can have an identity, personality and spirit [...] And because everything on Earth is connected, no part should be exploited or abused. Each part must work in harmony with the rest. This does not mean that people cannot cut down trees, or hunt for food, but it does mean that the proper respect must be shown to the Creator for making these resources available to them in the first place (Robinson, 2014, p. 673-674).

Vue sous cette perspective, la table de Marx traduit en image l'aspect contradictoire de la forme-marchandise capitaliste aussi bien qu'une conception du monde que le capitalisme doit écraser afin de dominer. L'image d'une table animée par l'esprit du capital – qui est, en effet, la force de vie volée et vampirisée de la nature humaine et extrahumaine – est grotesque. Pourtant, la notion d'une table de bois animée par le travail humain non aliéné n'est pas moins troublante. Une chose n'est pas digne de respect seulement parce qu'une personne peut l'utiliser. Cette idéologie préserve la notion selon laquelle la nature extrahumaine existe pour satisfaire et accomplir les vies humaines. Dans ce cadre, les vies des êtres non humains seront toujours « *cheap* » et les humains jugés trop proches de la nature risquent toujours l'oppression et la violence¹⁴⁹.

Le sublime est la justification esthétique et morale de l'exploitation de tout ce que la culture suprématiste blanche juge être hors de son essence, c'est-à-dire les êtres « sans raison » et sans rapport développé avec « le suprasensible », aussi bien que les êtres organiques et minéraux « inconscients ». L'expérience de ces « autres », aussi bien que la possibilité de leurs droits de vivre et de liberté, menace la souveraineté de la raison blanche et se présente donc comme une demande aussi intolérable qu'incompréhensible. Si le calcul économique permet au sublime d'être avalé, le dégoûtant refuse cette assimilation (Derrida, 1975, p. 89-91). Au lieu d'un plaisir négatif – un sentiment qui, dans l'expérience sublime, prend de la valeur comme une sorte d'abnégation conduisant ironiquement à l'acquisition d'un pouvoir encore plus grand – le

¹⁴⁹ Nikhil Pal Singh offre une analyse perspicace du concept de l'accumulation primitive et la dépendance du capitalisme à l'égard de l'esclavage transatlantique et de la dégradation de l'environnement (Singh, 2016).

dégoûtant provoque le désir de vomir. Pourtant, ce désir est plutôt une stratégie de domination qui se camoufle comme réaction naturelle – une action contre le corps et le monde matériel, qui semble venir de ce dernier. L’objet de dégoût devient donc une sorte de caractère de remplissage pour ce que le système ne peut admettre sans compromis¹⁵⁰ :

Ce qui est donc absolument forclos, ce n’est pas le vomi, mais d’abord la possibilité d’une vicariance du vomi, de son remplacement par tout autre irréprésentable, innommable, inintelligible, insensible, inassimilable, obscène, tout autre qui force la jouissance dont la violence irrépressible vient à défaire l’autorité hiérarchisante de l’analogie logocentrique : son pouvoir d’identification (Derrida, 1975, p. 92).

Lorsqu’on convoque le sublime, donc, on évoque nécessairement le grotesque et ses compagnons de voyage le fétiche, le dégoûtant et le ridicule. Ceux-ci se positionnent comme les contraires absolus du système du goût libéral et de son cadre moral. Sous cette optique, il est tentant de voir l’œuvre d’art grotesque comme une expression crue de l’en-dehors de ce système et donc de l’économie politique dominante. En effet, comme nous l’avons souligné tout au long de cette thèse, les artistes se tournent vers le grotesque lorsqu’elles et ils veulent critiquer ou mettre en doute un aspect de l’ordre dominant ou bien sa structure tout entière. Pourtant, comme Derrida nous le montre, le grotesque fonctionne plutôt comme repère de ce qui ne rentre pas dans le système esthétique occidental – une force matérielle ou inconsciente qui éclipse la conscience humaine et ses pouvoirs de raison. Comme l’image du rêve, il s’agit donc d’une porte de sortie qui est à la fois ouverte et fermée. Si elle provoque le désir de vomir, la vomissure ne survient pas. Ainsi, elle incarne une menace au système, mais elle n’aboutit pas dans une libération. Certes, elle apparaît comme l’indéfinissable, l’hétérogénéité et l’hybridité irrépressibles, mais cette apparence est un produit du système auquel elle est censée s’opposer, mais qui, en réalité, lui donne naissance comme son autre dialectique nécessaire. Effectivement, l’œuvre d’art grotesque existe parce que l’idéologie esthétique capitaliste a eu et aura toujours besoin d’elle. Cette dynamique morale perverse et ses hypocrisies infectent notre système de jugement esthétique jusqu’à aujourd’hui. C’est la politique qui tue la politique (Pignarre et Stengers, 2005, p. 27), la transgression qui tue la transgression.

¹⁵⁰ Derrida pose cette question importante dans son texte « Economimesis » (1975).

CONCLUSION.

AUX LIMITES DE LA TRANSGRESSION GROTESQUE

Le grand objectif de cette thèse était de reformuler le grotesque comme une catégorie esthétique capitaliste à travers un examen de son affinité avec la dialectique de la forme-marchandise capitaliste, mais plus particulièrement son caractère fétiche. Cette recherche visait à mieux comprendre l'œuvre d'art grotesque contemporaine et actuelle et la manière dont elle rejoint la politique de transgression artistique dominante. Dans la poursuite de cet objectif, nous avons abordé plusieurs questions connexes, dont la majorité renvoyait aux lacunes et aux incohérences de la théorie et de l'histoire du grotesque. Les plus importantes de ces questions étaient : l'omniprésence du grotesque dans l'art euro-américain contemporain et actuel et le désintérêt relatif pour la théorie et le développement historique de la catégorie esthétique ; la compréhension générale de l'œuvre d'art grotesque comme stratégie critique et politique de gauche efficace et l'absence presque totale de tout examen du lien entre ce type d'œuvre et l'économie politique capitaliste ; l'accord évident entre le grotesque, le régime visuel capitaliste, la généalogie de l'(in)authentique et la précession des simulacres qui sont au sein du développement d'une société capitaliste ; les conflits internes qui se jouent dans le discours sur l'œuvre d'art grotesque (noble/ignoble, génie artistique/dégénérescence sociale, vérité cachée/distorsion de la réalité) et le statut de ce type d'œuvre comme incarnation ambivalent des extrêmes politiques (d'un côté la liberté révolutionnaire et, de l'autre, l'oppression fasciste) ; les symétries notables entre les énigmes de l'œuvre d'art grotesque et celles de la forme-marchandise capitaliste, voire son fétichisme ; et, finalement, la préférence pour le sublime en tant que théorie du non présentable et la tendance même à confondre le grotesque et le sublime.

Afin de démêler ce nœud de contradictions complexe, nous avons proposé cinq pistes de réflexion majeures : 1) l'œuvre d'art grotesque comme modalité critique, 2) le grotesque comme un effet du capitalisme, 3) le rapport entre l'œuvre d'art grotesque et la forme-marchandise, 4) la manière dont les spectacles de la marchandise sont hantés par les spectres de l'exploitation, et 5) la dialectique du sublime blanc et du fétiche grotesque dans les théories de Kant et Marx. En examinant ces questions, nous avons ciblé comme études de cas plusieurs groupes d'œuvres d'art antagonistes afin de faire sortir les maintes contradictions et fausses dialectiques de la catégorie

esthétique du grotesque. Dans le premier chapitre, par exemple, nous avons mis la pratique artistique des frères Chapman en dialogue avec l'évènement artistique d'extrême droite *#DaddyWillSaveUs* afin de mieux comprendre la fonction « critique » accordée au grotesque dans l'art contemporain et actuel. Cette juxtaposition d'œuvres nous a permis d'examiner la dialectique de la « critique artiste » et la crise sociale qui anime le discours sur les œuvres d'art grotesque. Nous avons également considéré le rapport entre le grotesque et la satire afin de mieux distinguer l'un de l'autre. Au cours de ce chapitre, nous avons tiré quelques fils de la théorie de la politique de l'œuvre d'art grotesque, telle que l'idée qu'elle transgresse les interdits de l'ordre dominant pour créer un monde meilleur ou, au contraire, qu'elle a été récupérée et neutralisée par ce même ordre. Ce faisant, nous avons préparé la voie à une analyse du contexte économie politique de l'œuvre d'art grotesque. De cette manière, nous avons commencé à repenser plusieurs des contradictions jugées essentielles au grotesque, ce qui nous a permis de remettre en question la notion selon laquelle l'œuvre d'art grotesque est une manifestation artistique hors ou contre le capitalisme.

Ces incohérences étant soulignées, nous sommes passés dans le deuxième chapitre à une analyse plutôt théorique du développement historique du concept et de la catégorie du grotesque par rapport à la question de l'(in)authentique dans l'émergence de la société capitaliste. Notre cadre d'analyse dans cette partie de notre projet était la théorie des simulacres du philosophe Jean Baudrillard. Notre démarche a consisté à aligner les phases du grotesque avec celles du simulacre sous le capitalisme. Selon cette matrice, le grotesque ornemental s'accordait avec le 1^{er} ordre des simulacres, celui de la contrefaçon ; le kitsch et le ready-made trouvaient leur cohérence dans le 2^e ordre des simulacres, c'est-à-dire la (re)production ; et le grotesque postmoderne figurait dans le 3^e ordre des simulacres, celui de l'hyperréel. Cette analyse nous a conduit à la question de la « connerie », qui nous ont permis d'aller à l'encontre de la notion prévalente selon laquelle le grotesque ne peut pas exister sous l'hypercapitalisme. En entrecroisant ainsi le développement historique du grotesque avec l'évolution de la réalité des images sous le capitalisme, nous avons établi une base historique solide pour les analyses qui suivaient tout en recadrant le grotesque comme catégorie esthétique capitaliste par excellence.

En ayant démontré la corrélation forte qui existe entre l'arrivée du grotesque et le développement du mode de (re)production capitaliste, à l'instar de Marx, nous sommes passés dans le troisième

chapitre à la forme élémentaire du capitalisme, c'est-à-dire la forme-marchandise. Afin de comprendre comment l'œuvre d'art grotesque traduit en image la structure dialectique de l'(in)authentique inhérent à celle-ci, nous avons examiné deux pratiques artistiques dont l'objectif politique semblait d'abord s'opposer : *Tattooed Pigs* d'Andy Feehan et *Art Farm* de Wim Delvoye. En choisissant ces deux projets, nous avons mis l'accent sur la figure ambivalente du cochon – animal grotesque par excellence –, afin de souligner l'œuvre d'art grotesque comme incarnant à la fois une illusion réelle (l'idéologie) et une réalité fantôme (le fétiche). De concert avec cette analyse, nous avons abordé deux théories incontournables du grotesque, celles de Wolfgang Kayser et de Mikhaïl Bakhtine. À l'encontre de la perspective convenue sur ces deux théories, selon laquelle elles sont des contraires inconciliables, nous les avons repensées comme les deux faces d'une seule médaille capitaliste. Cette piste de réflexion nous a amené aux questions de la seconde vie du grotesque et de son double caractère comme forme de libération carnavalesque et espace de domination néropolitique.

La narration politique convenue de l'œuvre d'art grotesque étant ainsi mise en doute, le quatrième chapitre a été consacré à examiner la question du grotesque comme forme de transgression artistique dominante. La Biennale de Venise nous a fourni une étude de cas exemplaire. Il s'agissait de trois projets artistiques « critiques » construits autour de l'idée de naufrage : *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* de Damien Hirst, *Barca Nostra* de Christoph Büchel, et *When Drowning is the Best Option* de Tsedaye Makonnen. En examinant les œuvres de Hirst et Büchel en dialogue, nous avons démontré encore une fois comment les contradictions des œuvres grotesques s'avèrent être, en effet, une concordance qui protège la possession blanche, c'est-à-dire le capitale et ses spectres idéologiques. La performance de Makonnen révélait cette face cachée de la transgression artistique grotesque en soulignant la suprématie blanche intrinsèque, dont les racines se trouvent dans les théories esthétiques humanistes, mais notamment dans celle du sublime.

Vu que les questions du sublime et du fétiche sont revenues tout au long de cette thèse, nous avons consacré le dernier chapitre à une analyse plus profonde de leur problématique. Dans cette analyse, notre étude de cas n'était pas une œuvre d'art traditionnelle, mais la table de bois envoûtée du premier chapitre du *Capital* de Karl Marx. Cette création effectivement artistique est une figure évidemment grotesque qui traduit en image la théorie du fétichisme de la

marchandise : « une chose sensible suprasensible ». C'est en interrogeant cette théorie par rapport à celle du sublime de Kant que nous sommes arrivés à une compréhension plus profonde des limites politiques de l'art transgressif sous le capitalisme. Nous avons donc démontré comment l'œuvre d'art grotesque naît d'une contradiction particulière, celle du paradoxe de la forme-marchandise capitaliste, qui résume les contradictions plus larges de l'économie politique capitaliste. L'œuvre d'art grotesque exprime la perspective de l'autre matériel, pas comme elle est, mais plutôt comme la possibilité d'une expérience manquante qui n'est pas assimilable au système. Malgré cette possibilité, l'œuvre d'art grotesque elle-même ne brise rien sous le capitalisme. Elle n'est pas à l'extérieur de son économie politique ; elle en est partie intégrante. Si elle nous offre une vision de notre société de la perspective des exploités, elle ramasse également les éclats de vérité et de possibilité présentes dans cette vision afin de réaffirmer le dominant et sa logique de possession et d'oppression. C'est à la fois sa force et sa faiblesse. Au fond de la critique artistique grotesque, on retrouve toujours la question : est-ce bien ou mauvais ? De cette manière, on récupère le conflit et on neutralise les contradictions dialectiques.

Sous le capitalisme, l'œuvre d'art grotesque représente donc la seconde vie du carnaval devenue la seconde vie de la marchandise. Elle reste, pourtant, toujours une image dialectique. De cette manière, elle nous offre des aperçus précieux sur notre formation sociale. Cette image convient parfaitement à ce projet de recherche, qui soulève maintes questions sans fournir toutes les réponses. Il faut se rappeler que notre objectif n'était pas de fournir une théorie générale du grotesque et des œuvres qui sont travaillées par son étrange pouvoir. C'était plutôt d'élargir notre compréhension de l'œuvre d'art grotesque contemporaine et actuelle par une porte dérobée, celle de l'économie politique régie par la forme-marchandise capitaliste. La silhouette de cette porte était longtemps présente dans le discours sur le grotesque comme une ombre que personne ne voulait regarder. Si nous avons peut-être trébuché sur le seuil, nous espérons avoir au moins réussi à l'ouvrir.

BIBLIOGRAPHIE

- Abbott, K. (2015, 16 juin). Jake and Dinos Chapman : How we made hell. *The Guardian*.
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/jun/16/jake-and-dinos-chapman-how-we-made-hell>.
- Adorno, T. W. (1989-1990). On jazz (J. O. Daniel, trad.). *Discourse*, 12 (1) 45-69.
<http://www.jstor.com/stable/41389140> (Publication originale en 1936)
- Agamben, G. (1981). *Stanze : parole et fantasme dans la culture occidentale*. (Y. Hersant, trad.). Christian Bourgois (Publication originale en 1971)
- Agamben, G. (1993). *Stanzas : Word and Phantasm in Western Culture* (R. L. Martinez, trad.). University of Minnesota Press. (Publication originale en 1971)
- Agozino, B. (2014). The Africana paradigm in *Capital* : The debts of Karl Marx to people of African descent. *Review of African Political Economy*, 41 (140), 172-184, DOI: 10.1080/03056244.2013.872613.
- Agozino, B. (2020, 2 octobre). Karl Marx's debt to people of african decent. *Review of African Political Economy*, <https://roape.net/2020/10/21/karl-marxs-debt-to-people-of-african-descent>.
- Althusser, L. (1970). Idéologie et appareils idéologiques d'État. (Notes pour une recherche). *Positions*. Les Éditions sociales.
http://classiques.uqac.ca/contemporains/althusser_louis/ideologie_et_AIE/ideologie_et_AIE.pdf.
- Aloi, G. (2017, juin). Damien Hirst's return to the art world is perfectly situated for our post-truth era. *Whitehot Magazine*. <https://whitehotmagazine.com/articles/situated-our-post-truth-era/3710>.
- Angel, J. (2008, mai-juin). Wim Delvoye. *Flash Art*, 41, p. 166.
- Appadurai, A. (1986). Introduction : commodities and the politics of value. Dans *The social life of things* (A. Appadurai, dir.). Cambridge University Press.
- Arya, R. et Chare, N (dirs.). (2016). *Abject visions : Powers of horror in art and visual culture*. Manchester University Press.
- Armstrong, M. (1996). "The effects of blackness": Gender, race and the sublime in aesthetic theories of Kant and Burke. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 54 (3).
- Bailly, A. (2000). *Dictionnaire grec-français*. Hachette, 2000.
- Bakhtine, M. (1970). *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (A. Robel, trad.). Gallimard.

- Bakhtine, M. (1998). *La Poétique de Dostoïevski* (I. Kolitcheff, trad.). Éditions Seuil. (Publication originale en 1929)
- Bajorek, J. (2009). *Counterfeit capital : Poetic labour and revolutionary irony*. Stanford University Press.
- Baldissera, L. (2007). *Peculiar Culture : The contemporary baroque*. Art Gallery of Greater Victoria.
- Ballinger, F. (1991-1992). Ambigere : The euro-american picaro and the native american trickster. *MELUS*, 17 (1), pp. 21-38. <http://www.jstor.org/stable/467321>.
- Barasch, F. K. (1971). *The grotesque : A study in meanings*. Mouton.
- Barca Nostra, an exhibition on Europe's migration crisis at La Biennale. (2019, 8 mai). *La voce di New York*. <https://www.lavocedinewyork.com/en/arts/2019/05/08/barca-nostra-an-exhibition-on-europes-migration-crisis-at-la-biennale>.
- Bargiela, S. (2019). *Camouflage : The hidden lives of autistic women*. Jessica Kingsley Publishers.
- Baridon, L., Guédron, M. (2011). Caricaturer l'art: usages et fonctions de la parodie. Dans S. Le Men (dir.), *L'art de la caricature* (p. 87-108). Presses universitaires de Paris Ouest.
- Bartholeyns, G., Dittmar, P.-O., Jolivet, V. (2008). *Image et transgression au Moyen Âge*. Presses Universitaires de France.
- Baudelaire, C. (1992). De l'essence du rire. Dans *Critique d'art suivi de Critique musicale* (p. 193-195). Gallimard. (Publication originale en 1855)
- Baudrillard, J. (1970). *La société de consommation*. Éditions Denoël.
- Baudrillard, J. (1972). *Pour une critique de l'économie politique du signe*. Éditions Gallimard.
- Baudrillard, J. (1976). *L'échange symbolique et la mort*. Éditions Gallimard.
- Baudrillard, J. (1981). *Simulacres et simulation*. Éditions Galilée.
- Baudrillard, J. (1988). De la marchandise absolue. *Artstudio*, 8, 6-12.
- Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and simulation* (S. F. Glaser, trad.). The University of Michigan Press.
- Belcourt, B.-R. (2015). Animal bodies, colonial subjects : (Re)locating animality in decolonial thought. *Societies*, 5, 1-11. DOI : 10.3390/soc5010001.

- Belfanti, C. M. (2018). Branding before the brand: Marks, imitations and counterfeits in pre-modern Europe. *Business History*, 60 (8), 1127-1146. DOI:10.1080/00076791.2017.1282946
- Bell, D. (1976). *The Cultural Contradictions of Capitalism*. Basic Books Inc.
- Benjamin, W. (1982). Paris, capitale du XIXe siècle. *Das Passagen-Werk* (p. 60-77). Suhrkamp Verlag.
http://classiques.uqac.ca/classiques/benjamin_walter/paris_capitale_19e_siecle/Benjamin_Paris_capitale.pdf. (Publication originale en 1939).
- Benjamin, W. (1971-1983). L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité. *Essais II 1935-1940* (M. de Gandillac, trad.). Éditions Denoël. (Publication originale en 1955)
- Bergson, H. (2007). *Le rire : Essai sur la signification du comique*. Quadrige / Presses Universitaires de France. (Publication originale en 1900)
- Billig, M. (2001). Humour and embarrassment : Limits of the « nice-guy » theories of social life. *Theory, Culture & Society*, (18)5, 23-43.
- Biome, A. (1988). Jacques-Louis David, le discours scatologique de la Révolution française et l'art de la caricature. Dans J Cuno (dir.), *Politique et polémique. La caricature française et la Révolution, 1789-1799* (p. 69-85). University of California.
- Bishop, C. (2004, automne). Antagonism and Relational Aesthetics. *October*, 110, 51-79.
- Bjelcici, V. (2019, 9 mai). Barca Nostra – Christof Büchel brings a shipwreck to Venice. *Widewalls*. <https://www.widewalls.ch/barca-nostra-christoph-buchel-ship-venice-biennale>.
- Bloom, H. (dir.). (2009). *The grotesque*. Infobase publishing.
- Blumenberg, H. (1994). *Nauffrage avec spectateur* (L. Cassagnau, trad.). L'Arche Éditeur.
- Blumenberg, H. (1979). *Shipwreck with spectator : Paradigm of a metaphor for existence* (S. Rendall, trad.). The MIT Press.
- Boehm, M. (2017, 18 mars). Report : Super-rich, favoring just a few artists, drive art market. *Los Angeles Times*. latimes.com/entertainment/arts/culture/la-et-cm-art-market-prices-auctions-billionaires-20140316,0,6445724.story.
- Bokhari, A. (2016, 8 octobre). Interview: Lucien Wintrich, the man behind the first pro-Trump art show. *Breitbart*. <https://www.breitbart.com/social-justice/2016/10/08/wintrich-trump-art-show-new-york>.
- Boltanski, L., Chiapello, È. (2011). *Le nouvel esprit du capitalisme*. Gallimard (Publication originale en 1999)
- Boltanski, L., Esquerre, A. (2017) *Enrichissement : Une critique de la marchandise*. Gallimard.

- Bourriaud, N. (2007, mai-septembre). Rencontre avec Wim Delvoye. *Bing*, 5, 6-9.
- Bourriaud, N. (2010). Wim Delvoye, ornement et travail. Dans G. Perlein, R. François (dir.), *Wim Delvoye* (p. 15-59). Skira Flammarion et Le musée d'Art moderne et d'Art contemporain de Nice.
- Braudel, F. (1985). *La dynamique du capitalisme*. Les Éditions Arthaud.
- Baridon, L. et Guédron, M. (2011). Caricaturer l'art: usages et fonctions de la parodie. Dans S. Le Men (dir.), *L'art de la caricature*, 87-108. Presses universitaires de Paris Ouest.
- Baridon, L. et Guédron, M. (2015) *L'art et l'histoire de la caricature* (2^e éd.). Citadelles & Mazenod.
- Breerette, G. (2005, 25 août). Je cherche à donner une cotation à l'art. *Le Monde*.
https://www.lemonde.fr/culture/article/2005/08/25/wim-delvoye-je-cherche-a-donner-une-cotation-a-l-art_682535_3246.html.
- Buchloh, B. H. D. (2000). Neo-avantgarde and culture industry: Essays on European and American art from 1955 to 1975. The MIT Press.
- Burchill, J. (1997, 12 novembre). The Death of innocence: What has happened to our sense of moral outrage?. *The Guardian*.
- Bürger, P. (1984). *Theory of the Avant-Garde* (J. Schulte-Sasse, trad.). University of Minnesota Press.
- Bürger, P. (2010, automne). Avant-garde and neo-avant-garde: An attempt to answer certain critics of *Theory of the Avant-Garde*. *New Literary History* 41 (4), 695-715. DOI 10.1353/nih.2010.0034.
- Burke, E. (1803). *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* (E. Lagetie de Lavaïsse, trad.). Pichon et Depierreux.
- Burke, E. (2008). *A philosophical enquiry into the sublime and the beautiful* (2^e éd.). Routledge. (Publication originale en 1757)
- Chala, Y. (1999). Du canular dans l'art contemporain et de son intérêt sociologique. Dans *Du canular dans l'art et la littérature* (J.-O. Majastre et A. Pessin, dirs.). L'Harmattan.
- Caillet, A. (2008). *Quelle critique artiste ? Pour une fonction critique de l'art à l'âge contemporain*. L'Harmattan.
- Călinescu, M. (1987). *Five faces of modernity: Modernism, avant-garde, decadence, kitsch, post-modernism*. Duke University Press.

- Camfield, W. (1993). Marcel Duchamp's fountain: Aesthetic object, icon or anti-art?. Dans T. de Duve (dir.) *The Definitively Unfinished Duchamp* (p. 133-171). The MIT Press.
- Campebl, C. (1986, 9 février). The Tyranny of the Yale Critics. *The New York Times*, S6, 20.
- Campbell, K. J. (1977, 4 février). Cambell Criticizes Tattooing of Pig. *The North Texas Daily*, 60 (67).
- Cascone, S. (2016, 12 octobre). Chelsea Gallery Appologizes for Hosting Pro-Trump Art Show. *artnet News*. <https://news.artnet.com/art-world/chelsea-gallery-apologizes-for-pro-trump-art-show-698012>.
- Cascone, S. (2016, 12 octobre). This pro-Trump art show got unbelievably freakish. *artnet News*. <https://news.artnet.com/art-world/chelsea-gallery-apologizes-for-pro-trump-art-show-698012>.
- Cassuto, L. (1997). *The inhuman race : The racial grotesque in american literature and culture*. Columbia University Press.
- CBC The National (2010, 2 février). *Diaspora Art* [vidéo].
- Chaouli, M. (2003). Van Gogh's Ear: Toward a Theory of Disgust. Dans F. Connelly (dir.) *Modern Art and the Grotesque* (p. 47-62). Cambridge University Press.
- Chapman, J, Chapman, D. (1996). *Audio Arts*, 15, (3), Tate. <http://www.tate.org.uk/audio-arts/volume-15/number-3>.
- Chapman, J, Chapman, D. (1996). A Reply to Martin Maloney (Re. Flash Art No. 186 Page 64-67: When Will I be Infamous. *Flash Art International*, 29 (187).
- Chapman, J, Chapman, D. (2003). Insult to injury : The marriage of reason and squalor. Dans *Insult to Injury*. steidlMACK.
- Chastel, A, (1988). *La grottesque*. Le promeneur/Quai Voltaire.
- Christoph Büchel (2019). *La Biennale di Venezia*. <https://www.labiennale.org/en/art/2019/partecipants/christoph-b%C3%BCchel>.
- Clare, E. (2017). *Brilliant imperfections : Grappling with cure*. Duke University Press.
- Clarke, J. R. (2007). Apotropaic laughter. Dans *Looking at laughter : Humor, power, and transgression in roman visual culture, 100 B.C.-A.D. 250*, p. 63-81. University of California Press.
- Coleman, A.D. (1977). *The Grotesque in Photography*. Summit Books.

- Coleman, D. (2017, 1er décembre). Damien Hirst Will Take the Hate with the Love in Venice. *New York Magazine, Vulture*. <http://www.vulture.com/2017/12/damien-hirst-on-treasures-of-the-wreck-of-the-unbelievable.html>.
- Collings, M. (2017, 7 avril). Unbeleivable, exhibition review: A triumphant return from Damien Hirst. *The Evening Standard*. <http://www.standard.co.uk/go/out/arts/treasures-from-the-wreck-of-the-unbelievable-exhibition-review-a-triumphant-return-from-damien-hirst-a3509641.html>.
- Collings, M. (2019, 12 mai). Venice Biennale 2019 highlights: Pavilions that jolt us between past and present. *The Evening Standard*. <https://www.standard.co.uk/go/london/arts/venice-biennale-2019-roundup-highlights-pavilions-a4140586.html>.
- Connelly, F. S. (dir.) (2012). *The grotesque in western art and culture : The image at play*. Cambridge University Press.
- Connelly, F. S. (2003). The Stones of Venice : John Ruskin's grotesque history of art. Dans F.S. Conneely (dir.), *Mondern Art and the Grotesque* (p. 156-174). Cambridge Univeristy Press.
- Cohen, M. (1989). Walter Benjamin's Phantasmagoria. *New German Critique*, 48, 87-107. <https://www.jstor.org/stable/488234>.
- Colard, J.-M. (2000). Merde in France (cacapoum). *Les inrockuptibles*, 34-34.
- Conan, N. et Wheen, F. (2007, 28 novembre). Marx's 'Das Kapital' lives on in capitlaist age. *NPR*. <https://www.npr.org/transcripts/16697381>.
- Cook, B. et Garnett, M. (2018). *Spectrum women : Walking to the beat of autism*. Jessica Kingsely Publishers.
- Coulthard, G. S. (2014). *Red skin, white masks*. Univeristy of Minnestoa Press.
- Crawley, A. (2016). Otherwise, Ferguson. *interfictions online*, 7. <http://interfictions.com/otherwise-fergusonashon-crawley>.
- Crews, B. (2010). Martin Amis and the Postmodern Grotesque. *The Modern Language Review*, 105 (3), 641-659.
- Crowley, M. (2009, autmone). *Postface à la transgression*, or : Trash, nullity, and dubious literary resistance. *Dalhousie French Studies*, 88, 99-109.
- Christoph Büchel (2019). *La Biennale di Venezia*. <https://www.labiennale.org/en/art/2019/partecipants/christoph-b%C3%BCchel>.
- Critchley, S. (2004). *De l'humour* (N. Pinet, trad.). Éditions Kimé.

- Cumming, L. (2017, 16 avril). Damien Hirst: Treasures from the Wreck of the Unbelievable review – beautiful and monstrous. *The Guardian*.
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/apr/16/damien-hirst-treasures-from-the-wreck-of-the-unbelievable-review-venice>.
- Dacos, N. (1967). *Gaffiti de la Domus Aurea*. Bulletin de l'Institut historique belge de Rome, 38, 145-179.
- Dalley, J. (2017, 8 avril). Because he can. *Financial Times*.
- Damien Hirst on his new Shipwreck exhibition (2017, 6 avril). *BBC News*.
<http://www.bbc.com/news/av/entertainment-arts-39519639/damien-hirst-on-his-new-shipwreck-exhibitio>.
- Damianovic, M. (1997). Dinos and Jake Chapman. *Journal of Contemporary Art*. <http://www.jca-online.com/chapman.html>.
- Dearden, L. (2015, 25 septembre). Martin Shkreli : Pharmaceuticals CEO who raised HIV drug price by 5,000% “also hiked cost of pill taken by children with incurable kidney disease”. *Independent*. <https://www.independent.co.uk/news/people/martin-shkreli-pharmaceuticals-ceo-who-raised-hiv-drug-price-by-5000-also-hiked-cost-of-pill-taken-10513645.html>.
- de Bolla, P. (1989). *The discourse of the sublime : Readings in history, aesthetics and the subject*. B. Blackwell.
- Debord, G. (1992). *La société du spectacle* (3^e éd.). Gallimard. (Publication originale en 1967).
- Desseau, O. (2017, 7 octobre). The museum as a shelter for refugees: Christof Büchel at SMAK, Ghent. *Metropolis M*.
https://www.metropolism.com/en/features/33022_christoph_buechel_smak.
- DiAngelo, R. (2011). White fragility. *International Journal of Critical Pedagogy*, 3 (3), 54-70.
- De Brosses, C. (1760). Du culte des dieux fétiches ou Parallèle de l'ancienne religion de l'Égypte avec la religion actuelle de Nigritie.
- Del Valle, G. (2016, 10 octobre). Bathing in pig's blood : Inside the alt-right's pro-Trump art show. *Gothamist*. http://gothamist.com/2016/10/10/pro_trump_art_show.php#photo-1.
- Derrida, J. (1993). *Spectres de Marx*. Éditions Galilée.
- Derrida, J. (1975). Economimesis. Dans S. Agacinski, J. Derrida, S. Kofman, Ph. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy, B. Pautrat, *Mimesis des articulations* (p. 57-93). Aubier-Flammarion.
- Derrida, J. (1981, été). Economimesis (R. Klein, trad.). *Diacritics*, 11 (2), 2-25.
- de Saussure, F. (1976). *Cours de linguistique générale*. Payot.

- Douglas, M. (1984). *Purity and danger : An analysis of concepts of pollution and taboo*. Routledge. (Publication originale en 1966)
- Douglas, M. (2001). *De la souillure : Essai sur les notions de pollution et de tabou* (2^e éd., A. Guérin, trad). Éditions la Découverte. (Publication originale en 1966)
- Driscoll, M. (2010). *Absolute erotic, absolute grotesque : The living, dead, and undead in Japan's imperialism, 1895-1945*. Duke University Press.
- Dufour, F. G. (2003). Débats sur la transition du féodalisme au capitalisme en Europe : examen de contributions néo-wébériennes et néo-marxistes. *Cahiers d'épistémologie*, Cahier 2003-13 (304). Université du Québec à Montréal.
- Eagleton, T. (1990). *The Ideology of the Aesthetic*. Blackwell Publishing.
- Eagleton, T. (1991). *Ideology : An Introduction*. Verso.
- Eco, U. (1984). The Frames of comic "freedom." Dans T. A. Sebeok (dir.), *Carnaval!*, p. 1-9. Mouton Publishers.
- Edwards, J. D., Graulund, R. (2013). *Grotesque*. Routledge.
- Eleey, P. (2002, 1^{er} mars). Wim Delvoye : Cloaca. *The Brooklyn Rail*.
<https://brooklynrail.org/2002/03/artseen/wim-delvoye-cloaca>
- EU Refugee crisis : latest news from across Europe (2018, 1^{er} juin). *Statewatch*.
<https://www.statewatch.org/news/2018/jun/eu-med-crisis-18-20-6-18.htm> (consulté le 13 septembre 2020).
- Eyerman, R. (1981). False Consciousness and Ideology in Marxist Theory. *Acta Sociologica*, 24 (1/2), 43-56.
- Falvey E., Placentile, M. (2010). *Excellence at the National Gallery*.
<http://excellenceatthenationalgallery.blogspot.com>.
- Fanon, F. (2015). *Peau noire, masques blancs*. Kiyikaat Éditions. (Publication originale en 1952)
- Federici, S. (2004). *Caliban and the witch : Women, the body and primitive accumulation*. Autonomedia.
- Feehan, A. (1977). *The Tattooed Pig as an Aesthetic Dialectic* [Mémoire de maîtrise, North Texas State University].
- Feehan, A. (2014, 9 juillet). *Tattooed Pigs and Hairless Dogs*.
<https://andrewfeehan.com/2014/07/09/andy-feehan-tattooed-pigs-and-hairless-dogs>

- Fermor, A. (2020, 24 novembre). The feminine, the grotesque and the reclaimed. *Canadian Art Magazine*.
- Fernández, V. B., Clayton, M., Connelly, F.S., Hoffman, W., et Dreux, E. (2012). *The Grotesque Factor*. Museo Picasso Málaga.
- Feuerhahn, N. (2001). La dérision, une violence politiquement correcte. *Hermès* 29, 185-197.
- Fisher, M. (2009). *Capitalist realism : Is the no alternative?*. Zero Books.
- Fisher, M. (2013, 24 novembre). Exiting the vampire castle. *openDemocracy*.
<https://www.opendemocracy.net/en/opendemocracyuk/exiting-vampire-castle>.
- Fisher, M. (2016). *The weird and the eerie*. Repeater Books.
- Fogle, D. (1996). A scatological aesthetics for the tired of seeing. Dans *Chapmanworld: Dinos and Jake Chapman*. ICA Publications.
- Fondation Pinault (2017). *Treasures from the Wreck of the Unbelievable: Damien Hirst*. Fascicule d'exposition.
- Fontaine, C. (2020). The visitor as a commercial partner : Notes on the 58th Venice Biennale. *e-flux Journal*, 102. <https://www.e-flux.com/journal/102/283348/the-visitor-as-a-commercial-partner-notes-on-the-58th-venice-biennale>.
- Foster, H. (1994). What's neo about the neo-avant-garde?. *October*, 70, 5-32.
<https://www.jstor.org/stable/779051>.
- Foster, H. (1999). *The return of the real*. The MIT Press.
- Foster, H. (2002). *Design and crime and other diatribes*. Verso.
- Foster, H. (2015). Abject. Dans *Bad new days : Art, criticism, emergency*. Verso.
- Foucault, M. (1972). *Histoire de la folie à l'âge classique*. Éditions Gallimard.
- Francblin, C. (2002). Wim Delvoye : Le diabolique. *Art Press*, 277, 30-32.
- Frank, T. (1997). *The conquest of cool : Business culture, counterculture and the rise of hip consumerism.*, University of Chicago Press.
- Frank, P. (2017, 9 mai). Damien Hirst accused of appropriating nigerian art, whitewashing history. *Huffington Post*. https://www.huffpost.com/entry/damien-hirst-nigerian-art_n_5911b952e4b0e7021e9b1cde.
- Frankfurt, H. G. (2005). *On bullshit*. Princeton University Press. (Publication originale en 1986)

- Frankfurt, H. G. (2006). *De l'art de dire des conneries* (D. Sénecal, trad.). Éditions 10/18. (Publication originale en 1986)
- Freud, S. (2003). *The Uncanny* (D. McLintock, trad.). Penguin Books. (Publication originale en 1919)
- Freud, S. (1927). Fetishism (J. Strachey trad.). *The complete psychological works of Sigmund Freud*, XXI, 147-157. Hogarth and the Institute of Psychoanalysis.
- Freeman, N. (2018, 2 mai). Damien Hirst's latest conceptual feat? Painting the canvases himself. *Artsy*. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-damien-hirsts-latest-conceptual-feat-painting-canvases>.
- Gadsby, H. (2022). *Ten steps to Nanette : A memoir situation*. Ballantine Books.
- García G. I., Gmo, C. et Sánchez, A. (2008). Psychoanalysis and politics: The theory of ideology in Slavoj Žižek. *International Journal of Žižek Studies*, 2 (3).
- Gérin, A. (2013). A second look at laughter : Humor in the visual arts. *Humor : The International Journal of Humour Research*, 26 (1), 155-176. DOI 10.1515/humor-2013-0009.
- Gillespie, M. B. (2014). Dirty Pretty Things : The Racial Grotesque in Contemporary Art. Dans D. C. Maus et J. Donahue (dirs.), *Post-Soul Satire: Black Identity after Civil Rights*. University Press of Mississippi.
- Giorgio, A. (1981). *Stanze : Parole et fantasme dans la culture occidentale* (4^e éd., Y. Hersant, trad.). Éditions Payot & Rivages. (Publication originale en 1977)
- Giorgio, A. (1993). *Stanzas : Word and phantasm in western culture* (R. Martinez, trad.). University of Minnesota Press. (Publication originale en 1977)
- Glez, D. (2019, 14 mai). « Barca Nostra » : Quand le drame des migrants devient une œuvre d'art à Venise. *Jeune Afrique*. <https://www.jeuneafrique.com/774423/societe/chronique-barca-nostra-quand-le-drame-des-migrants-devient-une-oeuvre-dart-a-venise>.
- Goldthwaite, R. A. (1993). *Wealth and the demand for art in Italy 1300-1600*. The Johns Hopkins University Press..
- Goodwin, J. (2009). *Modern american grotesque : Literature and photography*. Ohio State University Press.
- Greenberg, C. (1988). *Art et culture : Essais critiques*. Macula. (Publication originale en 1961)
- Greenberg, C. (1989). *Art and culture : Critical essays* (2^e éd.). Beacon Press. (Publication originale en 1961)
- Grotesque : Natural historical and formaldehyde photography* (1989). Fragment Uitgeverij.

- Gunster, S. (2004). *Capitalizing on culture : Critical theory for cultural studies*. University of Toronto Press..
- Gyr, U. (2010, 3 décembre). The history of tourism : Structures on the path to modernity (C. Gilley, trad.). *European History Online*. <http://www.ieg-ego.eu/gyru-2010-en>.
- Habighorst, A. (2016, 11 octobre). Conservative dada. *Daily Caller*. <https://dailycaller.com/2016/10/11/conservative-dada>.
- Halpern, J. (2018, 5 janvier). Damien Hirst created a fake documentary about his fake Venice show – And now you can see it on Netflix. *artnet news*. <https://news.artnet.com/art-world/damien-hirst-created-fake-documentary-venice-show-can-see-netflix-1192922>.
- Harris, G. (2006, 6 octobre). Artist banks on pigs and artificial s**t. *The Art Newspaper*, p. 1, 7.
- Harpham, G. G. (2006). *On the grotesque : Strategies of contradiction in art and literature*. The Davies Group Publishers. (Publication originale en 1982)
- Harvey, D. (1990). *The condition of postmodernity*. Blackwell Publishing.
- Harvey, D. (2012). *Pour lire Le Capital* (N. Vieillescazes, trad.) La Ville Brûle.
- Harvey, D. (2010). *The enigma of capital and the crisis of capitalism*. Oxford University Press.
- Hassan, I. (1987). *The postmodern turn : Essays in postmodern theory and culture*. Ohio State University Press.
- Haugen, A. K. (1988). Baudelaire : Le rire et le grotesque. *In: Littérature* (27), p. 12-29. DOI 10.3406/litt. 19888.1464.
- Heinich, N. (2001). Art contemporain, dérision et sociologie. *Hermès* 29, 121-130.
- Hegel, W. F. (1843). *Cours d'esthétique, deuxième partie* (Ch. Bernard, trad.). Joubert, Librairie.
- Hetherington, K. (2008). *Capitalism's eye: Cultural spaces of the commodity*. Routledge.
- Higgins, C. (2019, 7 mai). Boat in which hundreds of migrants died displayed at Venice Biennale. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/may/07/boat-in-which-hundreds-of-migrants-died-displayed-at-venice-biennale>.
- Higgins, C. et Dodd, V. (2004, 27 mai). 50 years of British art lies in ashes. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/uk/2004/may/27/thebritartfire.arts1>.
- Hill, R. (2010). Masks and lenses. Dans *Arthur Renwick : Mask*. Richmond Art Gallery.

- Hirst, D. (2017, 6 avril). Damien Hirst on his new shipwreck exhibition. *BBC News*.
<http://www.bbc.com/news/av/entertainment-arts-39519639/damien-hirst-on-his-new-shipwreck-exhibitio>.
- Holton, R. J. (1985). The concepts of capitalism and feudalism (11-28). *The transition from feudalism to capitalism*. Palgrave.
- Homan, R. (2006). *The art of the sublime : Principles of art and architecture*. Routledge.
- Hoving, K. A. (2003). Convulsive bodies: The grotesque anatomies of surrealist photography. Dans F. S. Connelly (dir.), *Modern art and the grotesque* (p. ??). University of Cambridge Press.
- Horace (1950). Art poétique. Dans *Œuvres complètes II* (F. Richard, trad.). Librairie Granier Frères.
- Hua, H. (2016, 12 octobre). The Sad Attempt to Make Trumpism Cool. *The New Yorker*.
<https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/the-sad-attempt-to-make-trumpism-cool>.
- Hugo, V. (1949). Préface. Dans *Cromwell*. Nelson, Éditeurs. (Publication originale en 1827)
- Hutcheon, L. (1981). Ironie, satire, parodie. *Poétique, revue de théorie et d'analyses littéraires*, 12 (46), 140-155.
- Hutcheon, L. (1992). Postface. Les paradoxes ironiques du postmoderne : politique et art. Dans M. A. Cheetham (dir.), *La mémoire postmoderne : Essai sur l'art canadien contemporain* (p. 163-196). Liber.
- Iehl, D. (1997). *Le Grotesque*. Presses Universitaires de France.
- Itabaaza, S. (2019) Remove Barca Nostra from Venice Biennale. *change.org*.
<https://www.change.org/p/ralph-rugoff-remove-barca-nostra-from-venice-biennale>.
- Ivanov, V. V. (1984). The semiotic theory of carnival as the inversion of bipolar opposities. Dans T. A. Sebeo (dir.), *Carnival!* (p. 11-35). Mouton Publishers.
- Jameson, F. (1991) *The Postmodern, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Pres.
- Jameson, F. (2009). *Valences of the Dialectic*. Verso.
- Jenkins, T. L. M. V. (2023). *About & Contact*. <https://vaginajenkins.com/about-%26-contact>
- Jones, J. (2017, 6 avril). Damien Hirst: *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* review—a titanic return. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/apr/06/damien-hirst-treasures-from-the-wreck-of-the-unbelievable-review-titanic-return>.

- Jouffroy, A. (1997). *Alain Jouffroy, Marcel Duchamp: Rencontre*. Éditions du Centre Georges Pompidou.
- Judah, H. (2017, 6 avril). Damien Hirst's new Venice show is an 'unbelievable' journey into the depths of bling. *Artnet*. <https://news.artnet.com/art-world/damien-hirst-review-918074>.
- Judah, H. (2017, 7 avril). Damien Hirst's *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* – Most of what is on display is profoundly vulgar. *iNews*. <https://inews.co.uk/essentials/damien-hirsts-treasures-wreck-unbelievable-much-display-profoundly-vulgar>.
- Julius, A. (2002). *Transgressions : The offences of art*. Thames & Hudson.
- Kaenel, P. (2000). L'apprentissage de la déformation : Les procédés de la caricature à la Renaissance. *Sociétés & représentations*, 3 (10), 79-102.
- Kant, E. (1997). *Observations sur le sentiment du beau et du sublime* (R. Kempf, trad.). Librairie Philosophique J. Vrin. (Publication originale en 1764)
- Kant, E. (1985). *Critique de la faculté de juger* (A. J.-L. Delamarre et al. trads.). Éditions Gallimard. (Publication originale en 1790)
- Kant, I. (2007). *Critique of judgement* (2^e éd.). Oxford University Press. (Publication originale en 1790)
- Kant, I. (2012). *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*. <http://www.gutenberg.org/ebooks/41197>. (Publication originale en 1764)
- Kant, I. (2012). *Anthropologie in pragmatischer hinsicht*. Felix Meiner Verlag. (Publication originale en 1798)
- Kant, I. (1974). *Anthropology from a Pragmatic Point of View* (M. J. Gregor, trad.). Martinus Nijhoff. (Publication originale en 1798)
- Kalil, S. (2000, printemps). ... and whether pigs have wings. *Artlies*, 34-36.
- Kayser, W. (1961). *Das grotesque*. Gerhard Stalling Verlag. (Publication originale en 1957).
- Kayser, W. (1981). *The Grotesque in Art and Literature* (trad.). Columbia University Press. (Publication originale en 1957)
- Kaviani, F. (2014, 19 mai). O-inked : Is tattooing a pig art?. *Modern Farmer*. <http://modernfarmer.com/2014/05/o-inked>.
- Kennedy, R. (2015, 22 mai). Police shut down mosque installation at Venice Biennale. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2015/05/23/arts/design/police-shut-down-mosque-installation-at-venice-biennale.html>.

- Kieffer, M. (2016, 5 octobre). Wim Delvoye: Tattooing pigs or the art of provocation. *The Culture Trip*. theculturetrip.com/europe/belgium/articles/wim-delvoye-tattooing-pigs-or-the-art-of-provocation.
- Kinnicott, P. (2019, 10 mai). Venice Biennale: After long days filled with contemporary art, a simple rocking horse leaves the strongest impression. *Washington Post*. https://www.washingtonpost.com/entertainment/museums/venice-biennale-coverage/2019/05/08/0a39671e-6d16-11e9-be3a-33217240a539_story.html.
- Kimmelman, M. (2004, 6 août). The convention of beastly beauty. *The New York Times*. nytimes.com/2004/08/06/arts/art-review-the-convention-of-beastly-beauty.
- Koons, J. (2006, juin). Koons on Koons. *Modern Painters*, 64-71.
- Kreienbrock, J. (2013). *Malicious Objects, Anger Management, and the Question of Modern Literature*. Forham Univeristy Press.
- Kristeva, J. (1980). *Pouvoirs de l'horreur : Essai sur l'abjection*. Éditions du Seuil.
- Kroker, A. et Cook, D. (1991). *The Postmodern Scene : Excremental Culture and Hyper-Aesthetics*. New World Perspectives.
- Kundera, M. (2007). *L'insoutenable légèreté de l'être*. Gallimard.
- Kunnas, T (2003). La folie créatrice du grotesque. Dans T. Kunnas (dir.), *À la recherche du grotesque*. Novembre 1993, colloque international, Institut Finlandais. Eurédit.
- Kurchak, S. (2013). *I overcame my autism and all I got was this lousy anxiety disorder*. Douglas & McIntyre.
- Kuryluk, E. (1987). *Salome and Judas in the Cave of Sex : The Grotesque : Origins, Iconography, Technique*. Northwestern Univeristy Press.
- Kuspit, D. (1993). *The cult of the avant-garde artist*. Cambridge University Press.
- Lacpra, D. (1983). *Rethinking Intellectual History: Texts, Contexts, Language*. Cornell University Press.
- Lanay, J. (2020, 13 janvier). Outstanding, girl, you knock me out : Ayana Evans and Tsedaye Makonnen, interviewed by Jessica Lanay. *Bomb Magazine*. <https://bombmagazine.org/articles/ayana-evans-and-tsedaye-makonnen-interviewed>.
- Landauro, I. (2014, 9 septembre). Artist Wim Delvoye on courting controversy with twisted wheels, crucifixes. *Speakeasy, Wall Street Journal Blog*. <http://blogs.wsj.com/speakeasy/2014/09/09/artist-wim-delvoye-on-courting-controversy-with-tattooed-pigs-crucifixes>.

- Langford, M. (1996, été). A machine in the grotto : The grotesque in photography. *Journal of the Association for the Interdisciplinary Study of the Arts (JAISA)*, 1 (2), 111-123.
- Langford, M. et Bédarde, C. (1997). *L'immatériel photographique. Du fantastique, du grotesque*. Service culturel de l'Ambassade du Canada.
- Langford, M. (1998). In the playground of allusion. *Exposure*, 31 (3/4), 13-22.
- Langford, M. (2001). An excursion into the amateur grotesque. Dans I. Angus (dir.), *Anarcho-modernism : Towards a new critical theory*, p. 99-113. Talonbooks.
- Laport, D. (2003). *Histoire de la merde*. Christian Bourgeois Éditeur. (Publication originale en 1978).
- Laster, P. (2007, septembre-octobre). Bringing home the bacon : Wim Delvoye. *ArtAsiaPacific*, 155-159
- Latour, B. (2009). *Sur le culte moderne des dieux faitiches*. Éditions la Découverte.
- Lauro, S. J. (2017). Introduction. Dans *Zombie Theory : A Reader* (S. J. Lauro, dir.) University of Minnesota Press.
- Lavrador, J. (2008). Enquête : Artistes, que faites-vous de votre argent ? *Beaux-Arts Magazine* (283), 98-102.
- Lear, B. (2011, 28 février). Art review : Desires and repulsion : Grotesqueries. *Manchester Mule*.
- Léger, M. J. (2013). *The neoliberal undead: Essays on contemporary art and politics*. Zero Books.
- Lejins, J. (2017, octobre). Venice 2017: The good, the bad and the ugly. *Art Monthly Australasia*, 302, 58-63.
- Lewis, B. (2007, janvier-avril). Wim Delvoye : Art deluxe. *Bing*, 4, 26-33.
- Limburg, J. (2021). *Letters to my weird sisters : On autism and feminism*. Atlantic Books.
- Lipovetsky, G. (2002). *Métamorphoses de la culture libérale*. Liber.
- Lipovetsky, G. et Serroy, J. (2013). *L'esthétisation du monde : vivre à l'âge du capitalisme artiste*. Gallimard.
- Loos, A. (2003). *Ornement et crime et autres textes* (S. Cornille et P. Ivernel, trads.). Éditions Payot & Rivages. (Publication originale en 1913)
- Ludwig, A. (1987). Repulsion: The aesthetics of the grotesque. Dans *Repulsion: The aesthetics of the grotesque*, 4-13. Alternative Museum.

- Lyotard, J.-F. (1984, avril). The Sublime and the Avant-Garde (L. Liebmann, trad.). *Artforum*, 36-43. <https://www.artforum.com/print/198404/the-sublime-and-the-avant-garde-32533>.
- Lyotard, J.-F. (1988). *L'inhumain : causeries sur le temps*. Éditions.
- Lyotard, J.-F. (1991). *Leçons sur l'Analytique du Sublime*. Éditions Galilée.
- Lyotard, J.-F. (2005). *Le postmoderne expliqué aux enfants*. Éditions Galilée. (Publication originale en 1986).
- Lyotard, J.-F. (2005). *La condition postmoderne*. Les Éditions de minuit. (Publication originale en 1979).
- Ma, M. (2016, 8 octobre). MILO Performs Anti-Globalist Art Piece At Pro-Trump Exhibition. *Breitbart*. <https://www.breitbart.com/social-justice/2016/10/08/milo-daddy-will-save-us-nyc>.
- Macherey, P. (2008). À propos du processus d'exposition du "Capital" (Le travail des concepts). Dans L. Althusser (dir.), *Lire le Capital* (2^e éd., p. 201-244). Presses Universitaires de France. (Publication originale en 1965)
- Madigan, N. (2014, 14 août). Man gets probation in attack on Ai Weiwei vase. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2014/08/14/arts/design/man-gets-probation-in-attack-on-ai-weiwei-vase.html>.
- Makonnen, T. (2020). About , *Tsedaye*, <https://www.tsedaye.com/about>.
- Malbert, R. (2000). Exaggeration and degradation : Grotesque humour in contemporary art. Dans T. Hyman et R. Malbert (dirs.), *Carnavalesque* (p. 75-97). Brighton Museum and Art Gallery.
- Maloney, M. (1996, janvier-février). The Chapman Bros : When Will I be Famous. *Flash Art International*, 29(189), 64-67.
- Mann, T. (1975). *Considérations d'un apolitique* (L. Servicen et J Naujac, trads). Bernard Grasset.
- Markus, G. (2011). Walter Benjamin or the commodity as phantasmagoria. Dans *Culture, Science, Society : The Constitution of Cultural Modernity*. Brill.
- Marx, K. (2005). *Philosophie* (2^e éd., M. Rubel, dir.) Éditions Galimard.
- Marx, K. (1990). *Capital, Volume I* (2^e éd., B. Fowkes, trad.). Penguin Books. (Publication originale en 1867)
- Marx, K. (1996). *Manuscrits de 1844* (J.-P. Gougen, trad.). Flammarion.

- Marx, K. (2008). *Le Capital, Livres II et III* (M. Rubel). Éditions Gallimard. (Publication originale en 1885 et 1894)
- Marx, K. (2009). *Le Capital : Critique de l'économie politique, Livre I : Le procès de production du capital*. Presses Universitaires de France. (Publication originale en 1867)
- Marx, K. et Engels, F. (1897). Manifeste du Parti Communiste. Dans *Essais sur la conception matérialiste de l'histoire* (A. Labriola, dir., L. Lafargue, trad.), 291-348. V. Giard et E. Brière, Libraireis-éditeurs. (Publication originale en 1848)
- Marx, K. et Engles, F. (1985). *The Communist Manifesto* (S. Moore, trad.). Penguin Books. (Publication originale en 1888).
- Marx, K. et Engles, F. (2003). L'idéologie allemande. *Karl Marx : Philosophie*, Éditions Gallimard (Publication originale en 1845-1846)
- Masterson, M. (2004, automne). Status, pay and Ppeasure in the "De Architectura" of Vitruvius. *The American Journal of Philology*, 25(3), 387-416.
- Matory, J. L. (2018). *The fetish revisited: Marx, Freud and the gods black people make*. Duke University Press.
- Maurizio Cattelan : « America » (2016). *Solomon R. Guggenheim Museum*.
<https://www.guggenheim.org/exhibition/maurizio-cattelan-america>.
- May, E. (2019). *The electricity of every living thing*. Melville House.
- Mayer, C. (2017, 25 mars). What Damien Hirst did next. *Financial Times*, 18.
- McIntyre, N., Rice-Oxley, M (2018, 20 juin). It's 34,361 and rising : How the List tallies Europe's migrant bodycount. *The Guardian*.
<https://www.theguardian.com/world/2018/jun/20/the-list-europe-migrant-bodycount>
- McNally, D. (2011). *Monsters of the market : Zombies, vampires, and global capitalism*. Haymarket Books.
- McNally, D. (2011). *Global slump : The economics and politics of crisis and resistance*. PM Press.
- McNally, D. (2017). Ugly Beauty : Monstrous Dreams of Utopia. Dans S. J. Lauro (dir.), *Zombie Theory : A Reader* (p. 124-136). University of Minnesota Press.
- Mediterranean capsized migrant boat captain faces charges (2015, 21 avril). *BBC News*.
<https://www.bbc.com/news/world-europe-32390941>.

- Meiselman, J. (2017, 12 mai). Damien Hirst show sparks accusations of cultural appropriation. *Artsy*. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-damien-hirst-sparks-accusations-cultural-appropriation>.
- Melamid, A. (2017, 12 mai). Blame Donald Trump's rise on the avant-garde movement. *Time*. <https://time.com/4777118/avant-garde-koons-trump>.
- Menninhaus, W. (2003). *Disgust : Theory and history of a strong sensation* (H. Eiland et J. Golb, trads.). State University of New York Press.
- Menger, P.-M. (2002). *Portrait de l'artiste en travailleur : Métamorphose du capitalisme*. Seuil.
- Mercier, A. (2001). Pourvoir de la dérision, dérision des pouvoirs. *Hermès* 29, 9-18.
- Mezzofiore, G. et Borghese, L. (2019, 8 mai). Hundreds of people died on this boat. Now it will be displayed at the "Olympics of the art world". *CNN*. <https://www.cnn.com/style/article/migrant-ship-wreck-venice-biennale-intl-scli/index.html>.
- Migrant death ship to be shown at Venice art fair (2019, 8 mai). *Hürriyet Daily News*. <http://www.hurriyetdailynews.com/migrant-death-ship-to-be-shown-at-venice-art-fair-143253>.
- Millet, C. (2010, mars). Jake et Dinos Chapman : Fucking Hell. *Art Press* (365). <https://www.artpress.com/2010/03/01/jake-et-dinos-chapman-fucking-hell>.
- Mishra, V. (1994). *The gothic sublime*. State Univeristy of New York Press.
- Mitchell, W. J. T. (1986). The rhetoric of iconoclasm : Marxism, ideology, and fetishism. Dans *Iconology : Image, text, ideology*. The University of Chicago Press.
- Modiano, R. (1987, été). Humanism and the comic sublime : From Kant to Friedrich Theodor Vischer. *Studies in Romanticism*, 26(2), 231-244.
- Morel, P. (1997). *Les grotesques : Les figures de l'imagination dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*. Flammarion.
- Moretti, F. (1988). *Signs taken for wonders : Essays in the sociology of literary forms* (S. Fischer, D. Forgacs et D. Miller, trads.). Verso.
- Moreton-Robinson, A. (2015). *The white possessive : Property, power, and indigenous sovereignty*. University of Minnesota Press.
- Morin, C. (2002). Pour une définition sémiotique du discours humoristique. *Protée*, 30 (30), 91-98.
- Morris, J. (2018, 20 mars). The fool's gold of Damien Hirst. *The Economist*. <https://www.1843magazine.com/culture/the-daily/the-fools-gold-of-damien-hirst>.

- Morgan, T. (2017, 11 novembre). Damien Hirst's shipwreck fantasy sinks in Venice. *Hyperallergic*. <https://hyperallergic.com/391158/damien-hirst-treasures-from-the-wreck-of-the-unbelievable-venice-punta-della-dogana-palazzo-grassi>.
- Mosquera, G. (2002, 25 janvier). Conversations with artists series : Wim Delvoye. *New Museum*.
- Muñoz-Alonso, L. (2017, 15 mars). Damien Hirst's planned Venice exhibition target by animal rights group... with poop. *artnet news*. <https://news.artnet.com/art-world/damien-hirst-venice-exhibition-animal-rights-group-892277>.
- Murray, D, Lesser, M. et Lawson, W. (2005) *Monotropism*
- Migrant death ship to be shown at Venice art fair (2019, 8 mai). *Hürriyet Daily News*, <http://www.hurriyetdailynews.com/migrant-death-ship-to-be-shown-at-venice-art-fair-143253>.
- Naa, C. (2007, mai-juin-juillet). De l'art et du cochon. *Blackpool* (6), 40-42.
- Nagle, A. (2017). *Kill all normies : Online culture wars from 4Chan and Tumblr to Trump and the alt-right*. Zero Books.
- Nerenberg, J. (2021). *Divergent Mind : Thriving in a world that wasn't designed for you*. Harper Collins.
- Neocleous, M. (2003, hiver). The political economy of the dead : Marx's vampires. *History of Political Thought*, 24 (4), 669-684.
- Neufeild, J. A. (2015, printemps). Aesthetic disobedience. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 73 (2), 115-125.
- Newman, R. (1997). (Re)Imaging the Grotesque : Francis Bacon's Crucifixion Triptychs. Dans D. Andrew (dir.), *The Image in Dispute : Art and Cinema in the Age of Photography*, p. 205-222. University of Texas Press.
- Ngai, S. (2005). *Ugly Feelings*. Harvard University Press.
- Norris, D. (1997, 16 septembre). The Royal Academy of porn. *Daily Mail*.
- Novati, G. C. (2019). Staging the *Wreck of the Unbelievable*. *Performance Research*, 24 (5), 21-26. <https://doi.org/10.1080/13528165.2019.1671709>.
- O'Connor, W. T. (1962). *The grotesque : An American genre and other essays*. Southern Illinois University Press.
- O'Grady, S. (2019, 10 mai). A migrant ship with a tragic history is at the Venice Biennale. A new migrant boat sinking shows it's more than a relic. *The Washington Post*. www.washingtonpost.com/world/2019/05/10/migrant-ship-with-tragic-history-is-venice-biennale-new-migrant-boat-sinking-shows-its-more-than-relic.

- Olalquiaga, C. (1998). *The artificial kingdom: On the kitsch experience*. University of Minnesota Press.
- Ollivier, M. (2014). *Marx et Engles poètes romantiques*. Éditions Spartacus.
- Ollman B. (1993). *Dialectical investigations*. Routledge.
- Oilvares, L. (2008). *Grotesques : Enactments of sublime transgression*. A Space Gallery.
- Osborn, A. (2006, 6 décembre). Entire Hirst exhibition is snapped up by “minigarch”. *The Independent*. <https://www.independent.co.uk/news/world/europe/entire-hirst-exhibition-is-snapped-up-by-minigarch-427259.html>.
- Ost, I., Piret, P. et Van Eynde, L (dirs.) (2004). *Le grotesque : Théories, généalogie, figures*. Faculté Universitaires Saint-Louis.
- Owen, C. (1980, printemps). The allegorical impulse : Toward a theory of the postmoderne. *October*, 12, p. 67-86. <https://www.jstor.org/stable/778575>.
- Owen, C. (1980, été). The allegorical impulse : Toward a theory of the postmoderne Part 2. *October*, 13, 58-80. <https://www.jstor.org/stable/3397702>
- Palmiéri, C. (2006). Mécanique du vivant : Entrevue avec Wim Delvoe. *Etc. Montréal*, 74, p. 32.
- Panofsky, E. (1955). *Meaning in the Visual Arts*. University of Chicago Press.
- Panero, J. (2017, septembre). Death of taste in Venice. *The New Criterion*, 50-52.
- Pate, J. (2007, automne). Wittgenstein, Deleuze, and the political grotesque. *Action Yes*, 1 (6).
- Paul, J. (Frédéric Richter) (1979). *Cours préparatoire d'esthétique* (A.-M. Lang et J.-L. Nancy, trds.). L'Éditions l'Age d'Homme. (Publication originale en 1804)
- Paynter, E. et Miller, N. (2019, 22 septembre). The white readymade and the black Mediterranean : Authoring “Barca Nostra”. *Los Angeles Review of Books*. <https://lareviewofbooks.org/article/the-white-readymade-and-the-black-mediterranean-authoring-barca-nostra>.
- Perlein, G., François, R. (2010). Pigs, Cathedrals and Crucifix. G. Perlein, R. François (dir.) *Wim Delvoe* (p. 7-9). Skira Flammarion et Le musée d'Art moderne et d'Art contemporain de Nice.
- Perniola, M. (2003). *Le sex-appeal de l'inorganique* (C. Siné trad.). Éditions Léo Scheer. (Publication originale en 1994)

- Pes, J. et Rea, N. (2019, 16 mai). “Absolutely vile” or “powerful”? Christoph Büchel’s migrant boat is the most divisive work at the Venice Biennale. *artnet news*. <https://news.artnet.com/art-world/barca-nostra-1548946>.
- Pietz, W. (1985). The problem of the fetish, I. *RES : Anthropology and Aesthetics*, 9, 5-17. <http://www.jstor.org/stable/20166719>.
- Pietz, W. (1987). The problem of the fetish, II. *RES : Anthropology and Aesthetics*, 13, 23-45. <http://www.jstor.org/stable/20166719>
- Pietz, W. (1988). The problem of the fetish, III. *RES : Anthropology and Aesthetics*, 16, 105-124. <http://www.jstor.org/stable/20166805>.
- Pignarre, P. et Stengers, I. (2005). *La sorcellerie capitaliste. Pratiques de désenvoutement*. La Découverte/Poche.
- Pignarre, P. et Stengers, I. (2011). *Capitalist sorcery : Breaking the spell* (A. Goffey, trad.). Palgrave MacMillan.
- Place, V. (2017, 15 janvier). A trumpist manifesto. *Los Angeles Review of Books*. <https://lareviewofbooks.org/article/a-trumpist-manifesto>.
- Preece, R. (2009, mars). Rock start on tour : Damien Hirst’s Skull at the Rijksmuseum. *Sculpture*, 28 (2), 14-15.
- Price, D. (2021). *Unmasking autism : Discovering the new faces of neurodiversity*. Harmony Books.
- Prichard, S. (2019, 10 mai). “Our Boat”: Zombie art biennale turns Venice into island of the living dead. *Colouring in Culture*. <http://colouringinculture.org/blog/ourboat>.
- Puelles, L. (2012). Nothing under one’s feet : Approaches to an aesthetic of the grotesque. Dans (dir.), *The Grotesque Factor*. Museo Picasso Málaga.
- Quintero, R. (2007). Introduction: Understanding satire. Dans R. Quintero (dir.), *A Companion to Satire*. Blackwell Publishing.
- Rabb, M. A. (2017a). The secret life of satire. Dans R. Quintero (dir.), *A Companion to Satire* (568-584). Blackwell Publishing.
- Rabb, M. A. (2017b). Secret History, Parody, and Satire. Dans R. Carnell et R. Bullard (dirs.), *The secret history in literature 1660-1820* (103-116). Cambridge University Press.
- Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible : esthétique et politique*. La Fabrique-éditions.
- Rancière, J. (2004). *Malaise dans l’esthétique*. Éditions Galilée.

- Rancière, J. (2010). *Le maître ignorant : Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*. Librairie Arthème Fayard. (Publication originale en 1987)
- Rancière, J. (2015). *Dissensus : On Politics and Aesthetics* (S. Corcoran, trad.). Bloomsbury Publishing Inc.
- Ray, G. (2004). Little glass house of horrors : High Art Lite the Culture Industry and Damien Hirst. *Third Text*, 18 (2), 119-133.
- Richard, R. T. (1975, septembre). The unmaking of the Mediterranean trade hegemony : International trade rivalry and the commercial revolution. *The Journal of Economic History*, 35 (3), 499-525. <http://www.jstor.org/stable/2119555>
- Rasmussen, C. (2006). Ugly and monstrous : Marxist aesthetics. 1^{er} James A. Rawley Graduate Conference in the Humanities, University of Nebraska, Lincoln, Nebraska. <http://digitalcommons.unl.edu/historyrawleyconference/7>.
- Reid, M. (2013). *Perfect imperfections*. School of Art Gallery, University of Manitoba.
- Roberts, W. C. (2017). *Marx's Inferno : The political theory of Capital*. Princeton University Press.
- Robertson, A. K. (1996). *The grotesque interface : Deformity, debasement, dissolution*. Vervuert Verlag et Iberoamericana.
- Robinson, M. (2014). Animal personhood in Mi'kmaq Perspective. *societies* (4), 673-674. DOI : 10.3390/soc4040672.
- Rochlitz, R. (1994). *Subversion et subvention*. Gallimard.
- Rosen, E. (1991). *Sur le grotesque : L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*. Presses Universitaires de Vincennes.
- Rosenberg, H. (1961). Pop culture : Kitsch criticism. Dans *The tradition of the new*. Grove Press Inc.
- Rosenberg, H. (1962). *La tradition du nouveau*. Éditions de Minuit. (Publication originale en 1959)
- Rosenthal, N. (2000). *Apocalypse : Beauty and Horror in Contemporary Art*. Royal Academy of Arts.
- Root, D. (1996). *Cannibal art: Art appropriation and the commodification of difference*. Westview Press.
- Ross, M. L. (2006). *Race Riots : Comedy and Ethnicity in Modern British Fiction*. McGill-Queen's Press.

- Rugoff, R. (2019). Introduction. *La Biennale di Venezia*.
<https://www.labiennale.org/en/art/2019/introduction-ralph-rugoff>.
- Ruiz, C. (2019, 10 mai). We've chosen the best of the art in Venice, now here's the worst. *The Art Newspaper*. <https://www.theartnewspaper.com/review/what-to-miss-at-the-venice-biennale-2019>.
- Ruiz, C. (2019, 14 mai). Fierce debate over Christoph Büchel's Venice Biennale display of boat that sank with hundreds trapped in hull. *The Art Newspaper*.
<https://www.theartnewspaper.com/news/christoph-buechel>.
- Ruskin, J. (1881). *The Stones of Venice: The Fall*, vol. III, John Wiley & Sons.
- Russeth, A. (2017, 8 mai). A disastrous Damien Hirst show in Venice. *ARTnews*.
<http://www.artnews.com/2017/05/08/a-disastrous-damien-hirst-show-in-venice>.
- Russo, M. (1994). *The Female Grotesque : Risk, excess and modernity*. Routledge.
- Schacter, K. (2017, 24 avril). Is this show worth a billion dollars? A few thoughts on Damien Hirst's new venture in Venice. *Artnetnews*. <https://news.artnet.com/art-world/kenny-schachter-on-damien-in-venice-934115>.
- Schlitt, M. (2004, hiver-printemps). *Anticamente moderna et modernamente antica : Imitation and the ideal in 16th-century italian painting*. *International Journal of the Classical Tradition*, 10 (3/4), 377-406. <https://www.jstor.org/stable/30222753>.
- Schneider, R. (1997). *The explicit body in performance*. Routledge.
- Schütze, B. (2007, printemps). L'esthétique de l'horreur dans l'installation *Hell* (1999-2000) : quelques réflexions sur l'art, le goût et la « panique morale ». *ESPACE : Art actuel* (79), 26-28. <https://www.erudit.org/fr/revues/espace/2007-n79-espace1051406/8802ac.pdf>.
- Shapiro, G. (1985). From the sublime to the political : Some historical notes. *New Literary History*, 6 (2), 213-235.
- Shapiro, M. (2018). *The political sublime*. Duke University Press.
- Shaw, P. (2003, septembre). Abjection sustained: Goya, the Chapman brothers and the disasters of war. *Art History*, 26 (4), 479-504.
- Shaw, W. (2007, 3 juin). The ice man cometh. *New York Times*.
<https://www.nytimes.com/2007/06/03/magazine/03Style-skull-t.html>.
- Sherman, J. (2016, 11 octobre). The sordid irony of a pro-Trump art show. *Hyperallergic*.
<https://hyperallergic.com/329425/sordid-irony-pro-trump-art-show>.

- Silberman, S. (2016). *NeuroTribes : The Legacy of autism and the future of neurodiversity*. Penguin Random House.
- Silhouette, M. (2000). Présentation. Le rire au corps : Grotesque et caricature, *Sociétés & Représentations* (10), p. 4-6.
- Sim, C. (2014). *Come and see : Jake & Dinos Chapman*. DHC/ART.
- Singer, A. et Rinaldo, K. (2010, printemps). Wim Delvoye : The controversial pig. *Antennae* (12), 49-55.
- Singh, N. P. (2016, septembre). On race, violence and so-called primitive accumulation. *Social Text*, 128, 34 (3). DOI 10.1215/01642472-3607564.
- Skelly, J. (2017). *Radical decadence : Excess in contemporary feminist textiles and craft*. Bloomsbury.
- Sloterdijk, P. (1987). *Critique of cynical Reason* (M. Eldred, trad.). University of Minnesota Press.
- Smith, T. (2011). *Contemporary art world currents*. Prentice Hall.
- Solomon, R. C. (hiver, 1991). On kitsch and sentimentality. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 49 (1), 1-14.
- Sooke, A. (2017, 6 varil). Damien Hirst, Treasures from the Wreck of the Unbelievable, review : The spectacular failure could be the shipwreck of his career. *The Telegraph*.
<http://www.telegraph.co.uk/art/what-to-see/damien-hirst-treasures-wreck-unbelievable-review-spectacular>.
- Spivak, G. C. (1999). *A Critique of Postcolonial Reason*. Harvard University Press.
- Spooner, C. (2006). *Contemporary gothic*. Reaktion Books.
- Stallabrass, J. (1999). *High art lite : British art in the 1990s*. Verso.
- Stallybrass, P. et White, A. (1986). *The politics and poetics of transgression*. Cornell University Press.
- Stallybrass, P. (1998). Marx's Coat. Dans P. Spyer (dir.), *Border fetishisms : Material objects in unstable spaces* (p. 184-207). Routledge.
- Stock, A. (2019, 29 mai). The privileged violent stunt that is the Venice Biennial boat project. *Mada*, <https://madamasr.com/en/2019/05/29/feature/culture/the-privileged-violent-stunt-that-is-the-venice-biennale-boat-project>.

- Storr, R. (2004). *Disparities and deformations : Our grotesque*. Santa Fe, SITE Santa Fe 5^e International Biennial. <http://sitesantafe.org/exhibition/disparities-and-deformations-our-grotesque>.
- Suétone (1893), *Vie de Néron* (M. Cabaret-Dupaty, trad.). <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/SUET/NERO/trad.html>.
- Summers, D. (2003). The Archeology of the Modern Grotesque. Dans F. S. Connelly (dir.), *Modern Art and the Grotesque* (p. 20-46). Cambridge University Press.
- Taussig, M. T. (1980). *The devil and commodity fetishism in South America*. University of North Carolina Press.
- Taussig, M. T. (2000, hiver). The beach (A fantasy). *Critical Inquiry*, 25 (2), 248-278. <https://www.jstor.org/stable/134412>.
- Tedman, G. (2012). *Aesthetics and alienation*. Zero Books.
- Temin, P. (2013). *The Roman market economy*. Princeton University Press.
- Thaddeus-Johns, J. (2022). What the Venice Biennale means for galleries. *artsy.net* <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-venice-biennale-galleries>.
- Thély, N. (1999, 28 avril). Les cochons dans l'espace. *Les Inrockuptibles* (196), le 28 avril 1999, p. 56-57.
- Thomson, P. (1972). *The Grotesque*. Methuen.
- Thompson, C. J. (2007, mai). A carnivalesque approach to the politics of consumption (or) grotesque realism and the analytics of excretory economy. *Annals of the American Academy of Political Social Science*, 611, p. 112-125. <https://www.jstor.org/stable/25097912>.
- Tondo, L. (2019, 12 mai). I have seen the tragedy of Mediterranean migrants. This « art » makes me feel uneasy. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/world/2019/may/12/venice-biennale-migrant-tragedy-art-makes-me-uneasy>.
- Trilling, L. (1972). *Sincerity and authenticity*. University of Harvard Press.
- Tuck, E. et Yang, K. W. (2012). Decolonization is not a metaphor. *Decolonization: Indigeneity, Education & Society*, 1 (1), 1-40.
- Turner, C. (2006, automne). I'd like to have stepped on Goya's toes, shouted in his ears and punched him in the face. *Tate Ect.* (8). <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/id-have-stepped-on-goyas-toes-shouted-his-ears-and-punched-him-face>.
- Uzel, J.-P. (2020). Un dramaturge et un Iroquois à Paris : L'affaire *Kanata*. *Esprit*, 461, 61-69

- Uzel, J.-P. (2012). L'humour comme combinaison des contradictions. Une approche esthétique. *RACAR*, 37 (1), 87-97.
- Vaillant, A. (2016, 1-2 avril). Le rire de l'artiste. *No Joke/Sans blague*, Max Stern Symposium, Musée d'art contemporain de Montréal.
https://macm.org/app/uploads/2017/06/Feuillet_Stern_F.pdf.
- Vaillant, A. (2013). Le propre de l'homme moderne. Dans A. Vaillant et R. de Villeneuve (dirs), *Le rire moderne*, p. 21-21. Presses universitaires de Nanterre.
<https://books.openedition.org/pupo/3618?lang=en>.
- Van Eynde, L. (2004). L'esthétique du grotesque de l'institution imaginaire de la société. Dans Ost, I., Piret, P. et Van Eynde, L (dirs.), *Le grotesque : Théories, généalogie, figures* (p. 81-95). Faculté Universitaires Saint-Louis. <https://books.openedition.org/pusl/21483?lang=en>.
- Vasari, G. (2005) *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, vol. I (A. Chastel, trad.). Actes Sud, 2005. (Publication originale en 1550)
- Vasari, G. (1907). *Vasari On Technique : Being the introduction to the three arts of design, architecture, sculpture and painting, prefixed to the lives of the most excellent painters, sculptors and architects* (L. S. Maclehose, trad.). Dent and Company. (Publication originale en 1550)
- Vice, S. (1997). Bakhtin and Kristeva : Grotesque Body, Abject Self. Dans C. Adlam, R. Falconer, V. Makhlint, et A. Renfrew (dirs.), *Face to Face : Bakhtin in Russia and the West* (p. 160-174). Sheffield Academic Press.
- Veneciano, J. D., et Garelick, R. K. (dirs.) (2010). *Fabulous ORLAN and the Harlequin patchwork self*. University of Nebraska Press.
- Verhagen, M. (2002, octobre). Sacred, and a bit profane. *ArtReview*, p. 100-101.
- Virilio, P. (1998). *La bombe informatique*. Éditions Galilée.
- Vitruve (2005). *Les dix livres d'architecture*, vol. 7 (Claude Perrault, trad.). Éditions Errances.
- Vogel, C. (2017, 6 avril). Damien Hirst is back with an underwater fantasy: Will collectors care?. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2017/04/06/arts/design/damien-hirst-francois-pinault-palazzo-grassi.html>.
- Warner, M. (2000, 13 avril). A new twist in the long tradition of the grotesque. *London Review of Books*, 22 (8), 24-25.
- Webber, M. (2003). *L'Éthique protestante et l'Esprit du capitalisme* (J.-P- Grossein, trad.). Éditions Gallimard. (Publication originale en 1904)

- Weed, C. M. (2009). *The Marxist Revolutions in George A Romero's Land of the Dead* [Mémoire de maîtrise, Baylor University]. https://baylor-ir.tdl.org/bitstream/handle/2104/5335/Cameron_Weed_masters.pdf?sequence=1.
- Wellnitz, P. (2004). Le grotesque littéraire – simple style ou genre à part entière. Dans Ost, I., Piret, P. et Van Eynde, L (dirs.), *Le grotesque : Théories, généalogie, figures* (p. 15-27). Faculté Universitaires Saint-Louis. <https://books.openedition.org/pusl/21456>.
- White, L. (sans date). Lyotard, capitalism and the sublime. *Luke White*. <http://www.lukewhite.me.uk/LyotardCapitalismSublime.pdf>.
- White, L. (2009a). *Damien Hirst and the legacy of the sublime in contemporary art and culture* [Thèse de doctorat, Middlesex University]. <https://orcid.org/0000-0002-7080-7243> (2009).
- White, L. (2009b). Damien Hirst's diamond skull and the capitalist sublime. Dans L. White et C. Pajczkowsak (dirs.), *The sublime now* (p. 155-171). Cambridge Scholars Press.
- White, L. (2013, janvier). Damien Hirst's shark: Nature, capitalism and the sublime. Dans N. Llewellyn et C. Riding (dirs.), *The Art of the Sublime*. Tate Research Publication. <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/luke-white-damien-hirsts-shark-nature-capitalism-and-the-sublime-r1136828>.
- Witken, J.-P. (1987). The grotesque as the elevation of the self. Dans *Repulsion: The aesthetics of the grotesque*, 14-15. Alternative Museum.
- Wittenberg, H. (2005). Paton's sublime : Race, landscape and the transcendence of the liberal imagination. *Current Writing : Text and Reception in Southern Africa*, 17 (2), 2005, 3-23. <https://doi.org/10.1080/1013929X.2005.9678217>
- Wolff, R. P. (1988). *Moneybags must be so lucky : On the literary structure of Capital*. The University of Massachusetts Press.
- Wolfenstein, E. V. (1993, juin). Mr. Moneybags meets the Rat Man : Marx and Freud on the meaning of money. *Political Psychology*, 14 (2), 279-303.
- Wright, K (2017, 11 avril). How Damien Hirst staged his comeback with sunken treasures in Venice. *The Independent*. <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/damien-hirst-treasures-from-the-wreck-of-the-unbelievable-francois-pinault-punta-della-dougana-a7678691.html>.
- Wyatt, N. (2010, décembre). Capitalism and the symptom of the sublime. *Re-Visions*. <http://www.lboro.ac.uk/departments/sota/research/re-visions/Vo11.html>.
- Yap, C.-C. (2008). The skin futures market. *Artasiapacific*, 60, 106-107.
- Žižek, S. (1989). *The sublime object of ideology*. Verso Press.

Žižek, S. (2000). *The art of the ridiculous sublime: On David Lynch's Lost Highway*. University of Washington.

Zmolek, M. A. (2013). *Rethinking the Industrial Revolution : Five centuries of transition from agrarian to industrial capitalism in England*. University of Iowa.