

Cette allocution, transcrite ici de manière textuelle, a fait l'objet d'une intervention le 16 décembre 2025, dans le cadre du séminaire de philosophie organisé par l'équipe disciplinaire de philosophie du lycée Alphonse Daudet à Nîmes. Notre proposition porte un regard à travers le filtre des arts plastiques sur le chapitre de Georges Canguilhem, « La monstruosité et le monstrueux », dans son ouvrage *La Connaissance de la vie* (1952), au programme des étudiant.es des CPGE scientifique. Notre préparation sur cet objet d'étude, le monstrueux, nous a conduits vers des champs très peu explorés. Cette embryon de recherches passionnantes constitue aujourd'hui notre fil conducteur, cette année, dans nos enseignements respectifs en arts plastiques et en histoire des arts, qui transparaît dans la thématique de l'exposition du FRAC conçue avec les élèves d'histoire des arts organisée en janvier 2026 et dans les réalisations personnelles des élèves d'arts plastiques pour un accrochage éphémère en février.

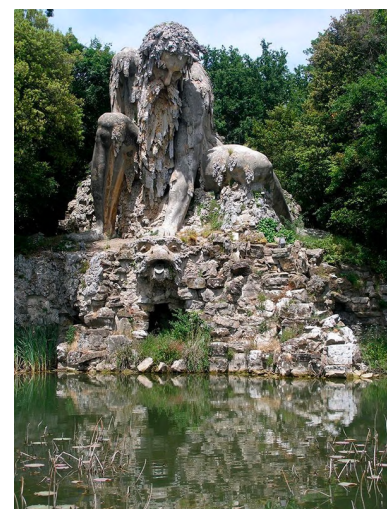
Il nous fallait trouver un axe, un angle d'attaque. Quand Mickaël Perre nous a proposé cette intervention, la forme a été écartée d'emblée. Comme une intuition, la matière est survenue immédiatement. La lecture des ouvrages de références, comme celui de Gilbert Lascault (1970), *Le monstre dans l'art occidental*, s'avère être plus un inventaire des formes monstrueuses, tout comme le texte de Jürgen Baltrusaitis qui en évoque certains aspects dans *Le Moyen-Âge fantastique*, en 1981. Leurs recherches passionnantes n'engagent que la forme dans sa pluralité des combinaisons, d'associations, d'assemblages, de propositions. Rien d'étonnant (que les *grylles* du) que le peintre Jérôme Bosch et les *grylles* des marges des enluminures du XIV^e siècle alimentent leurs études. L'imaginaire fait naître le monstre, dans sa forme, ses formes. Il est une représentation mentale illustrée. Il est le terreau de la fiction. Aujourd'hui, il traverse la majorité des films pour enfants, comme *Monstres et compagnie*. Nulle part dans nos recherches la matière n'a été évoquée. Comme une confirmation, notre angle d'attaque fut trouvé. La matière.

C'est le monstrueux et la monstruosité dont il s'agit aujourd'hui. Aucun monstre ne sera montré ce soir. Le monstre relève de l'imaginaire. Notre champ d'étude associe matière, monstrueux et monstruosité. Le monstrueux naît du réel à travers la formation d'une matière altérée. La monstruosité est une perception du monstrueux.

Notre champ d'étude se limite aux arts plastiques, avec des incises en littérature et en esthétique.

Monstre, monstrueux, monstruosité : trois termes dont la parenté évidente dissimule une complexité conceptuelle que l'histoire des arts et du langage ne cesse de rejouer. À l'origine — et cette donnée étymologique est décisive pour l'orientation de notre réflexion — *monstrum* ne désigne pas l'horreur, ni même la difformité, mais le prodige, ce qui se montre au point de suspendre le regard, de le contraindre à s'arrêter. Le monstre est d'abord ce qui advient comme une manifestation, un phénomène qui rompt la continuité du visible, un événement de perception où se nouent simultanément fascination et retrait, désir d'approcher et besoin de se protéger.

C'est dans cette perspective que nous avons choisi d'ouvrir notre communication par une œuvre qui, de prime abord, ne correspond pas à l'imagerie habituelle du monstrueux : *le Colosse des Apennins* de Jean de Bologne. On y perçoit un géant, certes, mais aucune monstruosité au sens trivial ou iconographique. Pourtant, cette sculpture nous semble constituer un point de départ exemplaire, précisément parce qu'elle se situe du côté de l'étymologie, c'est-à-dire du côté du *monstrare*, de ce qui attire le regard en produisant un déplacement du cadre perceptif ordinaire.



Jean BOLOGNE (1529-1608), *Le colosse de l'Apennin*, 1579-1583, Roches, stucs, 14 m de haut. Parc de Pratolino, Toscane, Italie.

Ce colosse, placé en amont de notre propos, permet d'inscrire d'emblée notre réflexion dans le registre plastique — au sens strict — en interrogeant la manière dont le monstrueux peut s'élaborer comme configuration matérielle, comme tension de la matière elle-même. Il s'agit pour nous, pendant cette heure, d'examiner la monstruosité comme dynamique de la matière : processus de formation, excès ou anomalie du matériau artistique.

Pour ce faire, il est indispensable de revenir à l'usage premier des mots. *Monstrum* désigne un prodige, une apparition singulière ; il appartient donc initialement au registre de l'événement, non de l'anomalie anatomique. Le terme renvoie à *monstrare*, « montrer », « indiquer », « attirer l'attention ». Ainsi, contrairement à l'usage moderne, qui tend à rabattre le monstre sur l'anormal ou le difforme, l'étymologie réinstalle le concept dans le champ de l'exception signifiante, de ce qui se donne comme signe, et par extension comme signal - adressé au regard ou aux sens.

Les définitions institutionnelles, telle celle de l'Académie française, introduisent quant à elles un second axe : le monstre comme inconformité, comme être « dont l'organisation n'est pas conforme à celle de son espèce ». Cette notion de conformité engage, dans le domaine artistique, l'ensemble des questions liées aux normes plastiques, aux savoir-faire, aux canons, à l'idéal de la « belle manière » - ou belle matière pour ce qui nous concerne. Si l'histoire de l'art nous offre une abondance de discours sur la « belle matière », elle demeure en revanche presque silencieuse sur ce que pourrait être une matière monstrueuse : une matière qui excéderait la norme, qui contredirait l'ordre attendu des formes, qui introduirait dans l'œuvre une déviation problématique, un « vice de conformation », pour reprendre les formulations anciennes du terme « monstrueux ».

Or, si l'on confronte l'étymologie du monstre (comme phénomène qui attire l'attention) à cette notion d'inconformité visible, une première occurrence apparaît avec force : précisément le Colosse des Apennins, situé dans ce « jardin des merveilles » qui dominait autrefois Florence.

Ce colosse, composé d'un assemblage de roche, d'architecture intérieure, d'humidité circulante, de végétation qui colonise ses surfaces, n'est pas un simple volume sculpté : il est une émergence. La matière y surgit littéralement comme un être, comme une forme qui ne se contente pas de représenter mais qui advient, qui se présente comme entité hybride, ni humain, ni entièrement géologique. Il attire l'attention au paroxysme, précisément parce que ce que l'on voit — une silhouette anthropomorphe — n'est pas conforme à ce que l'on devrait voir — un amas de roches, un relief naturel.

Le Colosse constitue ainsi un paradigme de matière monstrueuse : une matière dont l'hybridité, la masse, la non-conformité plastique produisent une apparition, au sens propre, une monstration qui suspend l'évidence et ouvre le champ de notre réflexion.

Comparons : monstres, monstrueux et monstruosité dans son rapport au réel. En arts plastiques, quand on évoque la représentation, elle est en tension avec le rapport au réel. Le *réel* pourrait être défini dans les arts plastiques, dans ce qui se présente « devant soi ». Comme l'indique Louis Marin dans *Le Portrait du Roi* (1981, p.12), « Représenter, est alors montrer, intensifier, redoubler une présence. » On mesure l'écart, entre le référent (le réel) et sa représentation (l'image), d'où apparaissent la vraisemblance, la ressemblance, l'écart et la *mimesis*. Une brève comparaison entre trois œuvres emblématiques permet de définir en image, ce rapport au réel. En résumé, le monstre germerait de l'imaginaire. Le monstrueux proviendrait du réel, qui matérialise un écart avec l'ordre naturel, par une déviation qu'on pourrait définir comme contre-nature. La monstruosité prolongerait le monstrueux, qui se situerait davantage dans la perception et le regard.



Stefano DELLA BELLA, Gravure en eau-forte de 1653.

Arrêtons-nous deux minutes sur le triptyque du *Jardin des Délices*, de Jérôme Bosch. Ce retable peint entre 1490 et 1500, actuellement exposé au musée du Prado, à Madrid, a une envergure d'un peu moins 4 mètres, sur 2,20 de hauteur (commandité par le Comte Nassau). *Le Jardin des délices* représente un jardin d'amour, iconographie très répandue au Moyen-Âge, dont les activités restent triviales : faire l'amour, manger, boire, se baigner et jouer de la musique. Sur le panneau latéral gauche, le Paradis. Le panneau central : le temps de Noé. Le panneau de droite, l'Enfer. La continuité visuelle dans la composition s'effectue par la ligne d'horizon, qui est commune aux trois représentations et traverse les trois panneaux. Cela a son importance, car elle relie de manière symbolique ces trois espaces sans interruption, comme s'ils étaient unifiés, à l'image d'une *pala*, qui est un retable en un seul panneau. Ce soucis d'unification dans la représentation de l'espace se confirme dans la gamme chromatique qui se prolonge du panneau latéral gauche au panneau central, dans les tons bleu vert, tout comme la pommeraie en arrière plan qui se poursuit. La rupture vient de l'Enfer, mais pas que. Où sont les monstres ? Les formes monstrueuses apparaissent dès le Paradis, avec des combinaisons triviales qui répondent à l'injonction divine : « Fructifiez, multipliez et remplissez la terre et soumettez-la, et assujettissez-vous les poissons de la mer et des oiseaux des cieux et tout animal qui se meut sur la terre. » —vous » (Genèse, I, 28). Le peintre l'illustre par les bizarreries de situations que composent cette œuvre, qui s'ancrent dès le Paradis dans la mare, zone humide et indéfinie, qui préfigure l'Enfer. À cette description rapide, nos mots ne peuvent qu'illustrer le propos de Canguilhem qui énonce avec malice, que le monstre « prête à rire ». Il est l'imaginaire, en dehors d'un réel saisissable. Le monstre est identifiable, il peut être nommé précisément, relève de la rêverie, de la mythologie, des histoires pour se faire peur, « d'un cerveau d'enfant » comme le dit Paul Valéry (*Variété*). On peut lui donner un nom, comme l'exploite toutes les sociétés de productions d'animées. Rien de réel dans Bosch.



Jérôme BOSCH, *Le Jardin des délices*, vers 1500, huile sur bois, 200 x 195 cm pour le panneau central, 220 x 97 cm pour les panneaux latéraux, Musée du Prado, Madrid, Espagne.



Joël-Peter WITKIN, *Lampe Art deco*, New Mexico, 1986, tirage aux sels d'argent, virage Gelatine silver print, toned, (ex.10/15), 38 x 38 cm. Collection Maison Européenne, de la Photographie, Paris.

A contrario, le monstrueux naît du réel, d'une poussière qui s'est glissée dans la formation cellulaire. C'est une nature dont l'ordre des choses a été altérée, déviée, contredite, contrariée, qu'on définit, de manière entendue, comme contre-nature. C'est du réel et à partir du réel que naît le monstrueux. Le photographe contemporain américain Joël-Peter Witkin, illustre parfaitement cet ancrage dans le réel du monstrueux dans ses images. Il choisit ses modèles tels qu'ils sont, sans modification, à l'image des personnes qualifiées « d'anormales » qui alimentaient les *Freak Shows* aux États-Unis d'Amérique, du milieu du XIXe au début du XXe siècle, présent aux abords des cirques et à l'écart des expositions universelles. *Freak* signifie « phénomènes de foires » où des géants, des nains, des siamois, des femmes à barbe... étaient exhibés au public, généralement sous la contrainte. Le photographe utilise les « *Born freaks* », sans supercherie, a rebours de David Lynch dans *Elephant man* (1980). Loin du maquillage et des effets spéciaux du réalisateur, J.-P. Witkin se passionne pour les êtres difformes. Cette photographie en noir et blanc, est un tirage argentique issu d'une chambre photographique, avec une mise en scène en studio. Certes, le visage a été camouflé par un tissu, réalisée sans trucage, donc. Ce modèle féminin, une libraire anglaise à la peau laiteuse est naît avec une difformité physique, qu'elle assume pleinement. C'est elle même qui a demandé au photographe de réaliser ce cliché.

Le monstrueux apparaît sans limite, puisqu'il provient du réel, pour un réel qui a échappé au processus de formation naturelle de la normalité.

Poursuivons, la monstruosité, dérivé du monstrueux touche à l'indéfinissable, l'insondable, l'infini. La monstruosité engage le regard, la perception. La monstruosité séduit, *seducere* (en latin « attirer vers soi »), pour être immédiatement repoussé. Elle initie un même mouvement, séduire et révolter à la fois, attirer vers soi et repousser dans ce même instant. Avez-vous déjà fait l'expérience de vous rendre dans un musée de médecine ? Une visite au musée historique de médecine, la Charité, à Berlin, ou la Specola, à Florence, dont il s'agira plus loin, ou encore au musée conservatoire d'anatomie



Berlin DE BRUYCKERE, *Glassdome Penthesilea II*, 2015-2016 (*Penthesilée sous cloche en verre*), 2016, cire, cuir, fer, bois, verre, epoxy, 45,7 x 22,9 cm. Collection de l'artiste.

de Montpellier, cela restera une expérience marquante, voire troublante. Pénétrer dans une telle collection, c'est être attiré par ce panorama de monstruosité, où les corps réels dans le formol ont flétri, contredisent notre regard. L'œil attiré et séduit, impulse un mouvement en avant tout de suite contredit par le recul de notre corps. La monstruosité nous repousse corporellement au moment de la perception, de ces contre-natures exposées, par cet indicible que la médecine et les sciences nomment, regardent, étudient de près sans en détourner le regard. Notre regard contredit notre conscience face à ses monstruosité, comme l'exprime, l'œuvre de Berlinde de Bruyckere, que vous avez sous les yeux. La matière séduit le regard, par son aspect indéfinissable, et repoussé par ce que l'on peut percevoir, ou plutôt ce que l'on croit percevoir. La monstruosité s'inscrit dans la perception, entre le regard et l'objet observé, objet même du regard.

De la morbidezza à la chair inerte

L'investigation de la thématique est vous l'aurez compris, partie d'une approche plastique, notamment en mettant la focale sur la matière et les matériaux. pour tenter de cerner ce que pourrait être une matière monstrueuse, il nous a d'abord fallu en chercher le contraire. Si le monstre relève de l'inconforme, du hors-norme, alors une réflexion sur la matière monstrueuse implique nécessairement de revenir à ce qui, dans l'histoire de l'art, fut tenu pour normatif. Autrement dit : pour appréhender la déviation, il faut interroger le canon.

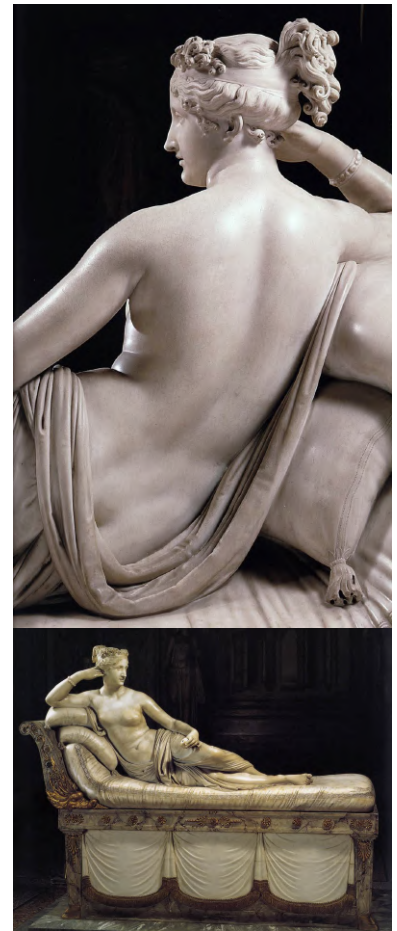
C'est naturellement vers le classicisme que nous allons nous tourner, pour y identifier, à l'inverse, les critères d'une matière jugée adéquate, appropriée, propre à devenir matrice de l'œuvre à venir. Car c'est en saisissant les conditions de possibilité d'une matière "conforme" que l'on peut espérer discerner, en creux, les indices de son altération monstrueuse. Dans cette perspective, un texte s'est imposé à nous : le traité d'André Félibien, de 1676, *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, et des autres arts qui en dépendent*, accompagné de son dictionnaire des termes techniques. On y trouve donc un passage sur les marbres et leurs qualités - il mentionne un « marbre de carrare couleur de lait - idéal pour faire les figures - / Il y a un certain endroit que les italiens appellent la cavala del polvacio, ou le marbre a moins de taches, en encore de ces noeuds que les italiens nomment noccioli, et qui outre qu'ils donnent bien de la peine à ceux qui travaillent, cause beaucoup de difformités aux statues lorsqu'elles sont finies (...) mais celui qu'on tire de *pietra sancta* est un marbre plus pâteux sous le ciseau, ayant ce que les italiens nomment morbidezza, reçoit encore mieux que tous les autres marbres un beau poliment. » (on pourra plus tard reparler de cet aspect laiteux pousser à l'excès)

Cette notion de *morbidezza* a nécessairement attiré notre attention, car elle nous conduit au cœur de l'antagonisme qui nous intéresse : celui qui articule, en un double mouvement, attraction et répulsion, exactement comme l'ont fait les monstres au cours de l'histoire des représentations.

Le terme désigne en effet, dans le vocabulaire artistique de l'époque, une qualité hautement valorisée : une matière gracieuse, douce, suave, presque charnelle, dont la surface légèrement souple et la texture délicate invitent le regard et la main. Or cette suavité, cette douceur presque voluptueuse, partage la même racine — que le terme qui désigne la maladie, l'affaiblissement, la langueur : *morbus*. La *morbidezza*, avant de devenir un idéal de grâce picturale, désigne donc primitivement un affaissement, une perte de tension des chairs. Comme si, sur une échelle continue, la douceur de la matière, poussée jusqu'à l'excès, glissait imperceptiblement vers une forme de faiblesse, de mollesse, de dissolution. Ainsi, en cherchant les critères positifs d'une matière conforme, nous tombons précisément sur un terme qui, par débordement, ouvre déjà vers sa possible dégradation.

On aurait aussi pu s'arrêter sur le terme *Nocciolo* pour orienter notre réflexion sur ce que serait une matière inconforme. Le nœud (*nocciolo*) — cette irrégularité interne qui fait éclater la matière, qui la fracture, qui introduit dans

l'œuvre une difformité irréversible. Le nœud peut être entendu comme la



Antonio CANOVA, *Paolina Borghese comme Venus Victrix*, 1804-08, Marbre blanc, 160 x 192 cm, Galerie Borghèse, Rome, Italie.

résistance de la matière à la forme, la part indocile du matériau : un accident structurel, conduisant à une malformation. La *morbidezza* — entendue dans son sens primitif d'affaissement des chairs, de mollesse excessive, de défaillance interne, peut être lue comme défaillance de la matière. Elle n'est pas dans la rupture inhérente, comme l'est le *noccioli*, mais dans la dérive : elle ne se casse pas, elle se défait ; elle ne résiste pas, elle s'abandonne.

Le noeud va finalement dans le sens de la matière, la faisant éclater quand on la travaille, c'est à dire en suivant ses propriétés naturelles, la morbidesse recherchée est à l'inverse « contre nature ». La morbidesse - même dans son sens secondaire - cherche à faire oublier la dureté du marbre.

Citations Diderot, au chapitre sculpture du *Salon de 1765*

« C'est que la matière qu'elle emploie est si froide, si réfractaire, si impénétrable ; mais surtout, c'est que la principale difficulté de son imitation consiste dans le secret d'amollir cette matière dure et froide, d'en faire de la chair douce et molle, de rendre les contours des membres du corps humain, de rendre chaudement et avec vérité ses veines, ses muscles, ses articulations, ses reliefs, ses méplats, ses inflexions, ses sinuosités, et qu'un bout de draperie lui épargne des mois entiers de travail et d'étude ; c'est que peut-être ses mœurs, plus sauvages et plus innocentes, sont meilleures. »

La Paolina Borghese comme Vénus victorieuse, réalisée par Antonio Canova entre 1805 et 1808, est souvent présentée comme l'un des sommets du néoclassicisme. Sculpture de marbre d'une perfection extrême, elle incarnerait, selon une lecture classique, l'idéal antique réactivé au début du XIX^e siècle : équilibre, pureté, maîtrise absolue de la forme.

À priori donc, on est loin - on est même à l'opposé de toute forme de monstruosité. Mais si l'on s'intéresse de près à la matière, et à son traitement, on comprendra que nous sommes ici sur un cas presque limite - ou la morbidesse - comme qualité recherchée - tend au *morbis*, à l'affaissement. Car ce marbre, loin d'être héroïque ou tendu, est profondément morbide au sens fort du terme : non pas monstrueux, mais marqué par une forme d'affaiblissement interne, un *morbis* discret, inscrit dans le traitement même de la pierre. Canova travaille ici un marbre d'une blancheur exceptionnelle, mais surtout d'une surface extrêmement polie. Ce poli ne vise pas à affirmer la dureté du matériau ; au contraire, il en efface la résistance. La lumière ne se réfléchit pas brutalement à la surface, elle est absorbée, diffusée, comme si la pierre devenait chair. Le marbre perd son caractère minéral pour acquérir une qualité presque épidermique. Cette transformation de la matière produit un état intermédiaire : une douceur excessive, une mollesse maîtrisée, un relâchement de la forme. Le marbre semble céder, non sous un choc, mais sous son propre poids.

La pose de Paolina est essentielle pour comprendre ce phénomène. Elle est allongée. Son corps n'est pas dressé, ni en tension, ni engagé dans un mouvement. Il est entièrement soumis à la gravité. Le flanc s'enfonce dans le matelas, le ventre se détend, les seins reposent, le bras s'alourdit. Rien ne résiste. Tout s'affaisse doucement. Tout s'abandonne à l'apesanteur. Le marbre est travaillé pour simuler cet abandon. Il ne s'agit d'une virtuosité technique et matérielle : faire croire que la pierre est devenue molle, presque fatiguée.

C'est là que la notion de *morbis* devient opérante. Le corps de Paolina n'est pas malade au sens pathologique, mais il est dans un état de relâchement extrême, comme si la forme avait perdu sa tonicité. La perfection même devient suspecte : trop lisse, trop douce, trop calme. Le corps paraît figé dans une langueur éternelle, entre vie et inertie.

Cette morbidesse n'est pas un accident ; elle est voulue. Elle participe à une ambiguïté profonde de l'œuvre. Paolina est à la fois une Vénus victorieuse et un corps offert, passif, presque vulnérable. Canova conduit le marbre vers une mollesse excessive, presque contre-intuitive pour une pierre. Mais cette transformation n'est pas violente. Le marbre n'est pas brisé ni contraint : il est adouci, poli, épuisé de l'intérieur.

La Paolina Borghese n'est évidemment pas monstrueuse, ni par excès, ni par déformation. Elle est en revanche profondément troublante parce qu'elle donne à voir une matière parfaite mais qui déjà s'affaisse, une chair idéale mais déjà

minéralisée. Le *morbus* est silencieux, inscrit dans la surface même du marbre. Comme si le curseur de l'affaissement - ici positionné sur des critères de séduction, et de polissage, ne demandait qu'à être poussé légèrement pour aboutir à un phénomène contre nature. Canova conduit la pierre jusqu'à un point de fragilité extrême, où elle semble sur le point de perdre sa nature, sans jamais la franchir. C'est cette tension, entre perfection et affaissement, qui fait de la Paolina Borghese une œuvre fondamentalement ambiguë pour notre exposé, un point limite entre l'acception classique de la morbidesse et son origine étymologique malade.

Théâtres de la réalité

Il nous a semblé utile de contextualiser l'observation du monstrueux, en lien avec l'espace de présentation, que nous avons identifié comme : Théâtres de la réalité.

Théâtre, du latin classique *theatrum*, signifie « lieu de représentation ». Du grec *theatron*, dérivé de *thea* « action de regarder », « vue spectacle, contemplation » devant un « public ». En grec, *thauma* signifie « merveille » (cf. *Thaumaturge* « qui fait des miracles »). La réalité correspond à « la vie réelle », par opposition au rêve, au désir, à la fiction. Ici, il sera question d'interroger comment la matière compose les théâtres de la réalité dans la représentation artistique occidentale, à travers quelques exemples, que nous exposons de manière diachronique, pour faire résonner et dialoguer des œuvres de temporalités différentes, faisant sens ensemble. Une ultime définition, la matière, est au sens propre « la substance ayant une existence physique, étendue dans l'espace, en agissant sur les sens. » (Souriau, Vocabulaire d'esthétique, 1990, p. 990).

Notre observation portera sur trois cas d'études.

Du marbre à la cire

Arrêtons-nous quelques minutes sur deux œuvres que nous associons, pour démontrer que c'est dans la perception que naît la monstruosité.

Un « transi » en marbre, commandé en 1556 par le couple royal Catherine de Médicis et Henri II, au sculpteur italien Girolamo della Robbia. Il représente Catherine de Médicis décharnée, dans le réalisme de la putréfaction, trente-trois ans avant sa mort. « Le « transi » signifie la représentation d'un corps en passage, qui abandonne son enveloppe charnelle. On trouve là, l'idée chrétienne que le corps physique va disparaître pour que l'âme puisse s'échapper », explique Elisabeth Latrémoilière, conservatrice en chef du Château de Blois lorsque cette effigie fut exposée en 2019. Cette sculpture saisissante de réalité dans la représentation même de la chair, d'un corps mort en décomposition, traits tirés, visages émaciés, corps squelettique laissant apparaître les côtes, chevelure décoiffée... touche la limite de l'acceptable. Ce marbre très fragilisé à l'époque se fissurait. Cet ébauche, probablement inachevée, n'a pas convaincu la reine qui la rejette immédiatement, face à l'effroi de sa perception de son corps cadavre. L'image trop réaliste, effraie. L'artiste est congédié ou le projet avorté par la mort du sculpteur en 1566. Catherine de Médicis passe une nouvelle commande en 1559, au sculpteur italien Le Primatice, dans le cadre d'un programme complet d'un mausolée pour la chapelle funéraire royale de la Basilique Cathédrale Saint-Denis, à Saint-Denis. Le Primatice meurt en 1570, d'autres artistes poursuivent le programme engagé. Ce qui est intéressant à mesurer c'est l'écart entre les deux sculptures. L'image, s'approchant plus d'une réalité, a été rejetée, au détriment d'une image lisse, idéalisée, anachronique. La reine est représentée telle une jeune femme, alors qu'elle meurt à 69 ans. Qu'est-ce qui a créé l'effroi de la reine, dans la répulsion de sa propre image ? La postérité d'une image altérée, peut-être, mais surtout le malaise.

Un texte de Georges Bataille apporte un éclairage à ce sujet.

« Un « phénomène » de foire quelconque provoque une impression positive d'incongruité agressive, quelque peu comique, mais beaucoup plus génératrice de malaise. Ce malaise est obscurément lié à une séduction profonde. Et, s'il peut être question de dialectique des formes, il est évident qu'il faut tenir compte au premier chef de tels écarts dont la nature, bien qu'ils soient le plus souvent déterminés comme contre-nature, est incontestablement responsable. »

Georges BATAILLE, *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1970, t.I, p. 229.



Girolamo DELLA ROBBIA, *Effigie funéraire ébauchée de Catherine de Médicis*, 1565, marbre, H : 0,22m x L : 2 m x P : 0,75 m, musée du Louvre



LE PRIMATICE, *Gisant de Catherine de Médicis*, 1563-70, marbre, Basilique Cathédrale de Saint Denis.

Dans l'art contemporain, le malaise s'installe avec l'artiste belge Berlinde de Bruyckere qui travaille de manière presque exclusivement la cire, qu'elle associe à d'autres matériaux comme le bois, des couvertures, des tissus, des peaux et os d'animaux... Berlinde De Bruyckere, naît dans une famille de chasseur et boucher du quartier insulaire de Muide, à Gand, en Belgique. Élevée dans une institution catholique stricte, s'imprègne de l'iconographie chrétienne pour représenter la souffrance humaine, ou animale.

Sa préoccupation, représenter la profondeur de la carnation, de la surface de la peau, et la profondeur du corps qui se révèle être une synthèse des reflets de l'âme, dans sa part la plus sombre. La palette de couleurs celle de la chair, certes au-delà des roses, des couleurs chairs, le bleu des veines s'invitent dans la gamme chromatique, tout comme le vert quand le corps se décompose, voire violacé. La superposition des couches de cire, comme des strates de la peau rend la sculpture diaphane, translucide, traitée comme un glacié, à l'égal des peintres flamands de la Renaissance qui excellent dans ce domaine tels Jan Van Eyck ou Rogier van Der Weyden. La peau devient l'élément intercesseur entre l'intérieur humide du corps, la mollesse de la chair, sa surface extérieur qui protège la chair des agressions extérieures. La surface de la peau, à la fois fragile et protectrice, par sa malléabilité, caractérise l'entre-deux, de l'intérieur et l'extérieur.

La cire, est un matériau, à la fois dur et mou, selon sa température, son état de transformation. Liquide à plus de 45°C. Elle durcit quand elle refroidit, reste encore malléable par le retrait de matière, en sculptant directement dans la masse. La cire reste aussi malléable à basse température, à peine chauffée, où elle est dans un entre-deux, une mollesse qui ne se laisse pas facilement saisir. Le processus de création de Berlinde Bruyckere consiste à créer dans une masse informe, où elle mêle la cire, la matière, aux pigments, la couleur, pour créer une surface pouvant être assimilée à la « pulsion scopique » définie par Freud, à la fois une attirance quasi sexuelle et un refoulement, qu'engendre la morale. C'est avec ce double mouvement contradictoire que naît la monstruosité. La matière devient séductrice, par les caractéristiques évoquées précédemment avec la *morbidezza*, mais tout de suite refoulée car c'est un corps incomplet qui se présente au public.

Pourquoi la cire ? L'artiste souhaite s'approcher au plus près de l'anatomie. Elle porte son dévolu après une visite du musée Trussaud. Pour atteindre cette surface diaphane, qui laisse transparaître à la fois la couleur, la chair, elle utilise de la cire dure (en bille), de la cire molle, ajoute de la paraffine, la chauffe avec un piano de casseroles, à l'égal d'une cheffe gastronomique. Sa bonne recette, elle a l'a trouve après deux ans de recherches, d'essais, d'expérimentations, pour atteindre sa représentation de la réalité. Ses sculptures abstraites et figurative à la fois, aux formes incomplètes dérangent, comme un membre manquant dû à une amputation. Dans les détails, la masse apparaît comme des moignons de personnes amputées, avec leurs lots de bleus, de zones cailleuses de chairs molles dû à la reconstruction de la chair. Est monstruosité, le regard qu'elle nous fait porter sur ses sculptures, ce double mouvement contradictoire de séduction et de répulsion. Le détail qui nous fait prendre conscience de notre propre réalité, ce sont les traces des moulures, des sutures, des coutures, de la sculpture non ébarbée, qui renvoie au réel même du processus de fabrication de la matière, et qui appartiennent à notre espace réel. C'est cet état de la matière, qui atteste de notre présence dans ce réel, et qui crée le trouble. Le spectateur est piégé par le dispositif de présentation de la sculpture, qui renforce la dimension scénique, de ce que l'on perçoit : socle, vitrine en verre, pierre. La vitrine, en verre, constitue une frontière entre la représentation et l'espace réel, mais les reflets du spectateur se confondent avec ce corps présenté, inerte et recomposé. Le spectateur perçoit à la fois le dedans et le dehors, comme un plaie ouverte, comme les stigmates du Christ pour témoigner de sa douleur. Berlinde de Bruyckere donne à voir, ce qui se cache.

Naturellement, la matière, la cire, s'affaisse comme un cadavre. D'ailleurs, le terme *cadavre*, du latin *cadere*, signifie « tomber ». La chair molle coule, attirée par son poids, la gravité. Ce théâtre de la réalité, par le moulage de



Berlinde De Bruyckere, *Into One-another V, to P.P.P.*, 2011, sculpture, cire, bois, verre, tissu, fer, époxy, vitrine en verre, 101 x 185 x 61 cm. Photo Mirjam Devriendt © Berlinde De Bruyckere



Berlinde De Bruyckere, *Into One-another I, to P.P.P.*, 2010-2011. Cire, bois, verre, époxy. Iself Collection. © Courtesy de l'artiste / photo M. Devriendt.

fragments de corps véritables, associés à la matière indomptable de la cire, nous laisse dans un entre deux, un état second comme les réalisations de Zumbo, montré à la Specola, à Florence.

La cire, en faisant un bon en arrière... très tôt comme un matériau privilégié pour la fabrication de modèles anatomiques artificiels. Sa singularité tient à une combinaison rare de qualités physiques, sensorielles et symboliques. Comme le souligne Hicham Afeissa — et je cite ici textuellement — : « cette substance cellulaire d'une grande souplesse et malléabilité se révèle capable de prendre l'empreinte de l'épiderme avec une perfection stupéfiante. Si d'autres matériaux furent mis à contribution (le bois, le bronze, le plâtre, le papier-mâché, l'ivoire, le staff, le cuir, le verre, la porcelaine), aucun n'est parvenu aussi bien que lui à reconstituer la peau dans l'infinie variété de ses pigmentations, normales et pathologiques, de ses pilosités, les formes et les couleurs des vaisseaux, des artères, des veines, des viscères, des os et des articulations, comme du système nerveux central, aucun non plus n'a réussi à donner aux épidermes cette tiédeur sensuelle que les Italiens appellent *morbidezza*. En outre, étant imputrescibles, les cires anatomiques constituent des supports pédagogiques indispensables lorsqu'il en va d'étudier des systèmes complexes qui ne peuvent être examinés en une seule fois et qu'aucun moyen de conservation efficace ne permet de rendre disponibles suffisamment longtemps. »

Ce passage dit bien l'essentiel : la cire n'est pas seulement un matériau de substitution, elle est un équivalent sensible de la chair, capable d'en restituer à la fois l'apparence, la texture et la présence troublante.

S'il ne fallait citer qu'un seul artiste pour incarner la première période de la naissance des cires colorées, nul doute que le nom de l'abbé sicilien jésuite Gaetano Giulio Zumbo s'imposerait immédiatement. Le génie artistique avec lequel Zumbo développe la cire fait de lui l'une des figures majeures de ce que l'on pourrait appeler une esthétique de la charogne.

On lui doit plusieurs ensembles sculptés en cire, insérés dans de petits meubles fermés, véritables dispositifs théâtraux en trois dimensions. L'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert évoque déjà ces œuvres sous la forme de petits théâtres, et en donne une description saisissante — je cite ici exactement : « Ce sont cinq figures colorées au naturel dont la première représente un homme mourant, la seconde un corps mort, la troisième un corps qui commence à se corrompre, la quatrième qui est corrompu et la cinquième un cadavre, plein de pourriture que l'on ne saurait regarder sans être saisi d'une espèce d'horreur, tant l'ingénieux sculpteur a su y mettre de force et de vérité. »

Zumbo réalise ainsi plusieurs théâtres et groupes sculptés consacrés à la syphilis, à la corruption des corps, au Triomphe du Temps, ou encore à la peste. Ces œuvres sont connues sous le nom de petits théâtres de la mort, théâtres de la vanité, théâtres de la cruauté, ou encore, en italien, *corruzione*.

Les représentations de Zumbo ne se contentent pas d'illustrer un discours moral sur la vanité des choses terrestres. Elles font du processus même de la décomposition organique l'objet d'une attention obsessionnelle. Prenons l'exemple de *La Peste*. La composition se déploie sur un plan horizontal, comme une scène figée dans l'instant le plus critique de la catastrophe.

Hicham Afeissa décrit cette vision avec une précision implacable — je conserve ici la citation exacte : « Les corps sont les uns sur les autres, gonflés par des réactions de fermentation et de putréfaction et horriblement défigurés, une force visqueuse semble les aspirer irrésistiblement à elle, comme l'atteste le monatto qui lutte de toutes ses forces pour demeurer debout parmi les vivants, mais semble avoir déjà perdu la bataille. »

Zumbo dispose les corps à différents degrés de décomposition, les uns à côté des autres, et parvient à produire une illusion quasi cinématographique : celle de la désintégration progressive d'un seul et même corps. Cette illusion est si parfaite qu'elle provoque ce que le marquis de Sade lui-même relève comme une hallucination olfactive — l'impression d'une odeur putride atteignant le



Gaetano Giulio ZUMBO, Théâtre des effets de la peste, entre 1680 et 1700, cire, 37 x 42,5 x 54 cm. Musée d'histoire naturelle, La Specola, Florence, Italie.

spectateur. La répulsion atteint ici sa limite extrême : celle de la puanteur du corps en décomposition. Les cadavres sont gonflés, volumineux, gras, débordants de fluides et de sanies. Zumbo donne forme au chaud et à l'humide, par opposition au froid et au sec : ce sont des cadavres baroques, saturés de matière, de viscosité et d'excès. La cire comme chair : une conclusion théorique. On peut alors convoquer Georges Didi-Huberman, dans *Phalènes*. Essais sur l'apparition, pour penser théoriquement cette puissance de la cire. Je cite : « Ce matériau végétal que les abeilles ont "digéré" dans leur corps et, donc, en un sens, rendu organique, ce matériau contre ma chair devient comme une chair. Telle est bien sa subtile et souveraine puissance : tout en elle — plasticité, instabilité, fragilité, sensibilité à la chaleur... — impose le sentiment ou le fantasme de la chair. Qu'on ne se méprenne pas sur cet anthropomorphisme fondamental : il ne s'agit pas seulement de voir dans la cire un matériau particulièrement apte à reproduire les formes du corps humain (ne serait-ce qu'en les moulant) ; il s'agit surtout de s'interroger sur une connivence plus subtile, plus anthropologique, plus texturale aussi, entre ce matériau et les simulacres de la chair. »

Chez Zumbo, cette connivence atteint un point de non-retour : la cire ne représente plus la chair, elle en devient l'expérience monstrueuse.

On conclura ce chapitre sur Zumbo par une description qu'en fait le marquis de Sade lors de son voyage en Italie (1775-1776) et qu'il reprendra presque à l'identique dans son histoire de Juliette - en lui donnant une autre coloration, celle d'une éducation progressive au vice qui - dans son apprentissage passera par une fréquentation assidue à toute forme de témoignage de l'abjection.

« Dans une de ces armoires, on voit un sépulcre rempli d'une infinité de cadavres, dans chacun desquels on peut observer les différentes gradations de la dissolution, depuis le cadavre du jour jusqu'à celui que les vers ont totalement dévoré. Cette idée bizarre est l'ouvrage d'un Sicilien nommé Zummo [ou Zumbo]. Tout est exécuté en cire et colorié au naturel. L'impression est si forte que les sens paraissent s'avertir mutuellement. On porte naturellement la main au nez sans s'en apercevoir en considérant ce horrible détail [...]. Près de cette armoire, il est une autre du même genre, représentant un sépulcre de presbytère, où les mêmes gradations de dissolution s'observent à peu près. On y remarque surtout un malheureux, nu, apportant un cadavre qu'il jette avec les autres, et qui, suffoqué lui-même par l'odeur et le spectacle, tombe à la renverse et meurt comme les autres. Ce groupe est d'une vérité effrayante ».

Vanités, matière inerte insaisissable

Revenons un peu en arrière pour mieux comprendre Witkin, qui fait le lien avec la lecture de Vincent du texte de Sade. La peinture de *Vanités*, sous genre de la nature morte, apparaît au milieu du XVII^e siècle. Cette image d'un « monde immobile », se classe au plus bas des genres, en peinture.

Les *transis*, les effigies funéraires, plus en vogue à l'époque, il était nécessaire de trouver une représentation acceptable, convenable de la mort pour intégrer les intérieurs bourgeois. Les tables mises hollandaises répondent cette demande, pour représenter symboliquement, la fugacité de la vie, dans ces *memento mori* gracieux. C'est une peinture de réalité, où les peintres s'adonnent à la représentation magistrale de la matière dans toutes ces variétés, à travers des motifs récurrents comme la grenade, la tourte entamée, l'huître, les pelures de fruits, les verreries, l'orfèvrerie, les insectes... et les représenter de la plus belle manière qu'il soit, incarnant un message sombre. C'est dans la filiation de ces *Vanités*, qu'une photographie de Joël-Peter WITKIN vous est présentée aujourd'hui. Il s'agit de *Feast of fools*, qu'on pourrait traduire par *Festin de fous*. Le photographe américain s'avère être un alchimiste de l'image négative, à la recherche de l'image absolue, pour rendre belle, la nature rejetée.

Avant de diriger notre propos, sur l'image suivante qui peut heurter votre sensibilité.

« Je n'adhère pas au dogme postmoderniste qui énonce que toutes les images sont des entités fictives et que les tenir pour des représentations d'une réalité extérieure est une naïveté visuelle. Ma vie n'est pas une fiction, par conséquent mon œuvre n'est pas non plus une fiction ! »

WITKIN, édition Germano Celant, Zurich / Londres, Scalo, 1995, p. 62.

Ce photographe américain a été confronté à la mort à plusieurs reprises, et y à trouver de la beauté. Sa démarche prend ses origines dans les modèles des *Born Freaks*, mais aussi de rebuts humains inertes, oubliés de l'université de Médecine. Dans toutes les interviews de l'artiste, son propos n'engage pas de sensationnalisme. Il se sent investi d'une mission quasiment divine. Il souhaite rendre belles, des choses considérées comme rebuts, délaissées ou oubliées. Cette préoccupation traverse ces photographies, et peut être rapprochée en alchimie du *nigredo*, l'œuvre au noir, ou la noire putréfaction qui était pour les alchimistes le premier état de la matière, immature et impure. L'alchimie commence par la transformation de la matière la plus vile, celle qui est rejetée, mise au rebut. Les déchets se transforment en sublime. La dégénérescence physique implique la naissance de son opposé. C'est de l'alchimie spirituelle, dont il s'agit ici. De la noirceur du monstrueux naît de la beauté. (Cf. Jung. C'est ce matériau psychique brut, la noirceur, qui permet la transformation.)

Dans *Feast of fools*, l'extrême violence de la matière inerte insaisissable nous fait regarder la noirceur du monde. La composition, savamment étudiée, reprend les codes classiques des tables mises hollandaises comme celle que vous avez sous les yeux, de Peter CLAESZ, *Nature morte avec tarte et dindon*, de 1627. À ceci près, que le monstrueux se fixe dans notre œil, notre regard, notre conscience. *Feast of fools* organise une table mise d'éléments provenant uniquement du réel. Comme certains artistes depuis la Renaissance, avec Léonard de VINCI, puis avec Théodore GÉRICAULT au XIX^{ème} siècle, les artistes utilisent les rebuts des morgues pour créer, analyser et comprendre le monde à partir de cadavre. Joël-Peter WITKIN a toujours eu l'autorisation de photographier ses oubliés des morgues. Ici, vous en avez une composition, profondément macabre, même si le bandeau noir cache l'identité de ce corps exposé, à l'égal des corps de Berlinde de Bruyckere qui ne donne aucun visage. La figure peut être saisie, le visage, quand à lui, reste dissimulé. La matière monstrueuse de cette image s'invite dès le processus de création, en récupérant des corps inertes, oubliés dans les chambres froides et non réclamés. Ce que vous n'avez pas en regardant cette image. C'est ni l'odeur, ni la sensation de saisir et manipuler un corps mou qui s'affaissent, qui collent et qui glissent de vos mains, quand vous êtes dans le studio de Witkin. Nous touchons l'horreur. L'horreur de notre propre projection sur notre corps inerte qui se décompose. Joël-Peter Witkin synthétise dans ses images trois sensations différentes et contradictoires : attirance, répulsion et fascination. Attirance, par la composition parfaitement maîtrisée. Répulsion, par ce corps de nouveau né mort, recousu et ces fragments de corps qui structurent l'image. Fascination, par notre regard qui s'y perd et ne sait s'y poser, pour y trouve une certaine beauté, immédiatement refoulée dans ces horreurs présentées. Cette matière monstrueuse offerte se transforme en icône de contemplation.

Dans notre propos, un terme s'invite de manière évidente, écarté depuis le début, mais inévitable ici, l'abjection, l'abject.

Le texte de Julia Kristeva dans les *Pouvoirs de l'horreur* (1980) permet de mieux comprendre notre propre abjection. Notre regard construit la matière monstrueuse.



Peter CLAESZ, *Nature morte avec tarte et dindon*, 1627, Huile sur bois, 75 x 132 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, Hollande.



Joël-Peter WITKIN, *Feast of fools, Mexico* (*Festin de fous, Mexico*), extrait de la série *Dans un rêve*, 1990, tirage aux sels d'argent Gelatin silver print, 66,5 x 83 cm, galerie Beaudoin Lebon, Paris.

« L'impropre

Dégoût d'une nourriture, d'une saleté, d'un déchet, d'une ordure. Spasmes et vomissements qui me protègent. Répulsion, haut-le-cœur qui m'écarte et me détourne de la souillure, du cloaque, de l'immonde. Ignominie de la compromission, de l'entre-deux, de la trahison. Sursaut fasciné qui m'y conduit et m'en sépare.

Le dégoût alimentaire est peut-être la forme la plus élémentaire et la plus archaïque de l'abjection. »

Julia KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur*, 1980, édition Tel Quel, Paris, p.10.

A contrario de Joël-Peter Witkin, la photographe contemporaine américaine et postmoderne, Cindy Sherman singularise en image glacée, colorée, en grand format, l'abjection par un gros plan extrême, qui permet à l'œil de pénétrer à l'intérieur de la matière monstrueuse.

Disasters : du luisant au répugnant

La série *Disasters*, également désignée dans certaines sources sous le titre *Disasters and Fairy Tales*, est réalisée par Cindy Sherman entre 1986 et 1989. Elle marque une rupture nette dans son œuvre, à la fois formelle, iconographique et conceptuelle. Après avoir longtemps travaillé à partir de son propre corps, mis en scène et déguisé, Sherman s'en détourne presque totalement. La figure humaine disparaît, ou du moins se dissout, au profit de paysages de décomposition, de surfaces saturées de matières ambiguës, où le corps n'est plus représenté comme une forme identifiable, mais comme une présence résiduelle, fragmentée, instable.

Ces images frappent d'abord par leur richesse visuelle. Elles sont profondément picturales, tant par leurs couleurs que par leurs textures. Cindy Sherman elle-même a insisté sur cette dimension ambivalente, déclarant qu'elle voulait « quelque chose de visuellement choquant, mais aussi séduisant, beau et texturé, pour vous captiver puis vous repousser ». Cette tension est centrale : l'image attire l'œil avant de provoquer un mouvement de retrait, presque physique.

Dans la première image, le champ visuel est entièrement occupé par des matières visqueuses et luisantes. Il n'y a ni fond ni figure, ni espace lisible. La surface est saturée de textures organiques molles : des amas irréguliers, des plis, des boursouflements, des zones spongieuses ou duveteuses. Les couleurs — bleus grisâtres, verts jaunâtres, beiges, rouges épais — semblent se mêler, se contaminer. Tout paraît humide, instable, comme si la matière était en constante transformation. Rien n'est figé : l'image donne le sentiment d'un processus, d'une évolution lente, presque d'une fermentation. Le regard ne peut s'accrocher à aucune forme stable ; il glisse sur une surface qui refuse toute lisibilité.

La seconde image pousse cette logique encore plus loin. On y observe une saturation extrême de textures molles, humides, presque fécales. La matière est plus sombre, plus dense, plus compacte. Elle évoque une substance épaisse, brillante, collante, dans laquelle semblent s'enfouir des fragments hétérogènes. Sous cette accumulation, on croit distinguer un visage. Mais ce visage ne s'impose jamais clairement : il est enseveli, dissous, comme absorbé par la matière. Il semble se décomposer, puis se recomposer par instants, sans jamais retrouver une identité stable. Ce mouvement incertain rend l'image encore plus répugnante et plus inquiétante. Le visage, censé être le lieu de la reconnaissance humaine, devient ici un résidu instable, à peine perceptible, sans contours définis. L'absence — ou la dissolution — de la figure a été interprétée par la critique Amada Cruz comme un rejet du « corps socialisé que nous rencontrons quotidiennement dans les médias ». Ce que Sherman refuse ici, ce sont les corps lisses, maîtrisés, normés, rendus désirables par les images publicitaires et médiatiques. À l'inverse, elle propose un corps informe, dégradé, impossible à



Cindy SHERMAN, *Untitled #190*, 1989, tirage chromogène, deux panneaux, 245.11 x 185.42 x 6.67 cm. Collection The Broad, Los Angeles, États-Unis d'Amérique.

consommer visuellement.

Hal Foster, lisant ces images à travers le concept d'abjection développé par Julia Kristeva, va plus loin encore. Il décrit les photographies de Disasters comme saturées de « signifiants of menstrual blood and sexual discharge, vomit and shit », des signifiants de fluides corporels qui « évoquent le corps retourné à l'envers, le sujet littéralement abjecté ». Le corps n'est plus une enveloppe fermée, mais un débordement. Ce qui devrait rester à l'intérieur — fluides, déchets, matières — envahit l'image et la surface photographique.

Cette logique de l'abject rejoint celle du grotesque. Comme le rappelle un texte du Jeu de Paume, « dans les *Disasters*, l'abject côtoie le baroque », « le pourrissement organique s'associe à la difformité », et « le grotesque repose sur une association entre le rire et l'épouvante ». Il y a dans ces images une forme d'excès presque théâtral, une surcharge qui peut susciter à la fois fascination et malaise, voire un rire nerveux, tant la matière semble pousser la représentation jusqu'à ses limites.

Enfin, cette série est aussi traversée par une dimension critique du monde de l'art lui-même. Cindy Sherman explique : « Je suis assez dégoûtée, je crois, par le monde de l'art en général. Les jeunes artistes, les jeunes peintres, les collectionneurs, cette compétition acharnée pour réussir. [...] Je pense que je voulais créer quelque chose que personne ne puisse acheter. "Osez aimer ça !" »

La monstruosité de la matière, son caractère répugnant et luisant, devient alors une stratégie de résistance. En rendant ses images difficiles à aimer, difficiles à posséder, Sherman met en crise à la fois le regard du spectateur et les logiques de désir et de valeur qui structurent le champ artistique.

Le monstrueux par la putréfaction

Imaginez entrer dans une salle d'exposition : les cimaises sont envahies d'une substance orange, marbrée, qui envahit la surface - un enduit vivant. Et avant de comprendre ce que l'on voit, on comprend par l'odorat : une odeur épaisse, enveloppante, annonce la présence d'un phénomène de moisissure en cours qui s'étend. Elle apparaît en duvets blancs, en tâches verdâtres, elle explore toute la palette de la décomposition. Ici, la matière "travaille". Elle ne se contente pas d'occuper l'espace : elle le transforme, elle l'infecte, elle le convertit en lieu organique. L'affaîssement de la matière est devenu processus créatif.

Cette œuvre de Michel Blazy, *Mur de poils de carotte*, est d'abord une recette, un protocole. le musée ou l'espace d'exposition acquiert un mode d'emploi consigné dans un classeur, accompagné de croquis. Une purée de carottes décongelée est mélangée à des flocons de purée de pommes de terre : une mixture simple, domestique, presque banale, que l'on applique comme un enduit sur un ou plusieurs murs.

Et ce geste entraîne immédiatement une conséquence fondamentale : l'œuvre n'est pas un résultat, c'est un processus. Pour enclencher ce processus — ce que le texte appelle l'"avarie" de la surface — il faut bâcher le mur juste après l'application. On crée une mini-serre, un environnement chaud et humide, favorable au développement microbien. L'artiste va jusqu'à recommander une hygrométrie élevée et une température d'environ vingt degrés.

La monstruosité de la matière est produite. Elle naît de la matière et de ses transformations. La monstruosité n'est pas iconographique : elle est matérielle, biologique, sensorielle.

L'œuvre a une durée, un vieillissement, une morphogenèse. Elle a une date de péremption — celle de la fin de l'exposition — et rien n'en est conservé, sinon une documentation photographique qui rejoint le protocole. chaque manifestation est singulière. Elle dépend du lieu, des conditions, de l'humidité, de la température, des micro-variations. Elle peut recouvrir un mur, deux murs, une pièce entière.

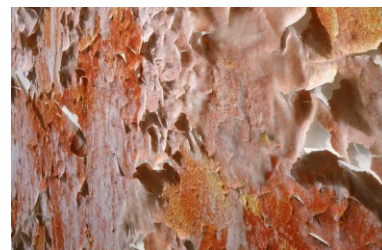
La putréfaction est à la fois signe de dégradation et signe de vie. Elle est expansion. Prolifération. Autonomie. bactéries, moisissures, dessiccation,



Cindy SHERMAN, *Untitled #236*, 1987-90, tirage chromogène, 228 x 152 cm. Galerie Metro Pictures.



Cindy SHERMAN, *Untitled #238*, 1987-90, tirage chromogène, 228 x 152 cm. Galerie Metro Pictures.



Michel BLAZY, *Mur de poils de carottes*, 2000, (Détail) Installation murale : murs d'une pièce recouverts d'un enduit organique. Collection les Abattoirs, FRAC Occitanie Toulouse.

transmutation, pourrissement microscopique, craquelure, jusqu'à la désagrégation totale

Mur de poils de carotte fonctionne comme un dispositif autogénérateur : une fois lancé, il se développe de lui-même, selon sa logique interne. Et c'est précisément ce qui fonde sa dimension monstrueuse : un mur, élément architectural supposé stable, neutre, durable, devient une peau : membrane, pelage, robe. La moisissure est appelée "poil". La surface revêt une fourrure. Elle se durcit, se parchemine. Elle devient carapace, peau épaisse, écorce agonisante. On transite de l'architecture à l'organisme.

« Mon travail a un rapport au vivant, pas à la nature. Chacune de mes sculptures est comme un être que je mets au point, et que j'observe dans différentes situations. Je vois davantage de liens de mes pièces avec la science-fiction qu'avec la nature. » la science-fiction, c'est l'imaginaire de l'organisme étrange, du vivant fabriqué, du corps qui mute, de l'entité qui se développe hors de nous. Ce n'est pas la conférence à venir sur *The Thing* de Carpenter qui devrait contredire ce point.

Mur poils de carotte convoque les sens, et notamment un sens rarement mobilisé dans l'art : l'odorat. Ici, l'odeur n'est pas un détail : elle fait partie intégrante de l'expérience. Elle dit la transformation avant même qu'on la voie. Elle enveloppe le visiteur, elle le force à reconnaître le pourrissement les yeux fermés. Cela crée une tension immédiate : peut-on contempler ce qui sent mauvais ? Est ce que la matière monstrueuse ne trouve pas un sommet ou un aboutissement dans l'odeur insoutenable ?

Le monstrueux, ici, c'est aussi ce basculement : la cuisine devient laboratoire, le domestique devient sauvage, le consommable devient répulsif.

Ce que nous voyons, c'est un devenir. Un organisme culturel, artificiel, qui se comporte comme un être vivant. Une peau qui pousse. Une architecture qui moisit. Un musée qui devient incubateur. Et au centre de tout cela, la putréfaction, non pas comme fin, mais comme puissance : une puissance de transformation, d'altération, et de trouble — c'est-à-dire, au sens fort, une puissance du monstrueux.

Ensevelir l'image : face à l'irreprésentable

Tout au long de cette conférence, nous avons abordé la question du monstrueux et de la monstrosité de la matière : une matière instable, active, affaissée, parfois répugnante, parfois odorante, voire insaisissable. Une matière qui ne se contente pas de représenter, mais qui agit, se transforme, et engage le spectateur corporellement autant que visuellement. À travers ces recherches, le monstrueux est apparu moins comme une expérience de seuil, de point limite où la représentation cesse d'être évidente, et peut constituer un problème.

C'est précisément à ce seuil que se situe la série *Birkenau* de Gerhard Richter. Pour comprendre la radicalité de ce travail, il faut d'abord rappeler ce que sont les images auxquelles Richter se confronte. Il s'agit de quatre photographies prises clandestinement en 1944 à Auschwitz-Birkenau par un membre du Sonderkommando. Ces images montrent, de façon fragmentaire et partielle, des corps brûlés, des femmes conduites vers la chambre à gaz, et un paysage aperçu depuis l'intérieur du camp. Ces images sont, avec quelques photos de l'Album d'Auschwitz, de rares documents photographiques documentant les chambres à gaz. Elles ont été l'objet d'un texte de Didi Huberman, *Images malgré tout* (2003)

Dans ce livre, Didi-Huberman en parle ainsi « L'inimaginable y est visible, irréfutablement. Il n'y a aucun moyen pour l'œil et la mémoire d'échapper à ce qui s'est inscrit sur ces négatifs » Ces photographies, pour abjecte que soit ce que l'on peut y apercevoir, entrevoir ou envisager existent. Elles sont précieuses, floues, mal cadrées, mais qu'elles constituent malgré tout des images-traces, des images arrachées à l'impossibilité même de montrer. C'est précisément dans ce cadre théorique que Richter rencontre ces photographies : comme des images



Gerhard RICHTER, Vue de sur la série *Birkenau*, 2014, peinture à l'huile sur toile, 260 x 200 cm chacune. Collection privée.

nécessaires, mais abyssalement problématiques, indispensables et insupportables.

Richter commence par les reproduire. Il les transpose en peinture, en grisaille, un procédé qu'il maîtrise parfaitement, dans une forme volontairement distante, presque froide. Mais très vite, il en vient à considérer que les représenter directement relève d'une obscénité, au sens fort du terme : non pas une indécence morale simple, mais le risque de transformer l'horreur en objet visible, donc potentiellement consommable, voire esthétisable. La figuration menace de basculer dans une forme de pornographie de l'horreur, une trahison par l'esthétisation du témoignage et de la force contenue dans ces photographies. Comme une menace d'en faire des fétiches (critique de Claude Lanzmann sur le texte de Didi-Huberman)

Pour autant, Richter ne peut pas renoncer à ces images. Il ne peut ni les montrer, ni les abandonner. C'est de cette impasse que naît le geste décisif de Birkenau : le recouvrement, l'ensevelissement. Les photographies sont littéralement enfouies sous des couches de peinture, grattées, brouillées, dans un geste méthodique, horizontal et vertical uniquement, mécanique. Les images seront absorbées par la matière et par les traces grises, rouges et vertes (seules couleurs complémentaires émergeant de la grisaille) jusqu'à devenir abstraites. Mais cet effacement n'est pas pour Richter une suppression. Il fonctionne comme une présence négative : ce qui est caché continue d'agir sur la surface, de la charger, de la rendre dense et résistante au regard.

C'est ici que la question de l'abjection se déplace. L'abject n'est plus ce qui est montré — des corps, des restes, des scènes de mort — mais ce qui ne peut plus être montré sans violence. Le spectateur (l'observateur?) averti sait ce qui se trouve sous la surface. Il le sait sans pouvoir le voir. Certaines configurations d'exposition - comme celle ayant cours en ce moment à la fondation Vuitton à Paris, montrent également des fac-similés des photographies, dans une volonté logique d'expliquer la démarche de l'artiste, mais qui peut néanmoins interroger, en ceci qu'elles donne à voir crument ce que l'artiste a souhaité nous dévoiler par ensevelissement. Le spect-acteur ?, ici, est placé dans une position inconfortable, instable, où le regard cherche des traces, non pour reconstituer une image, mais pour éprouver l'impossibilité même de cette reconstitution. Le monstrueux réside alors dans cette tension : entre savoir et non-voir, entre mémoire et opacité.

Birkenau dialogue avec la pensée de Didi-Huberman. Il s'agit de maintenir les images dans leur fragilité, leur insuffisance, leur caractère lacunaire. Richter prolonge cette réflexion picturale : il transforme les images en surfaces d'ensevelissement, où la mémoire ne passe plus par la reconnaissance figurative, mais par la résistance de la matière.

Ce processus trouve un écho saisissant dans *Le Chef-d'œuvre inconnu de Balzac*. Là aussi, le peintre Frenhofer se heurte à une limite interne à la représentation. En cherchant à atteindre la vérité absolue du modèle, il finit par l'ensevelir sous un excès de peinture. La figure devient irreprésentable, non parce qu'elle n'existe plus, mais parce qu'elle est noyée dans la matière. Il n'en subsiste qu'un fragment — un pied — comme un reste obsédant. La peinture devient alors le tombeau de la figure

Dans ces deux cas, pourtant éloignés historiquement et thématiquement, un même problème apparaît : ce que l'on veut représenter devient moralement, esthétiquement ou ontologiquement impossible à montrer.

Ainsi, si le monstrueux traverse cette communication, ce n'est pas parce qu'il exhibe l'horreur, mais parce qu'il met en crise le visible. Dans Birkenau, la peinture ne montre pas les camps ; elle montre l'impossibilité de le montrer. Elle fait de la matière picturale le lieu où se déposent à la fois la mémoire, la perte et l'interdit de la représentation. Une matière lourde, opaque, qui donne

plus à éprouver qu'à voir. Et c'est peut-être là que se situe la forme la plus dérangeante — du monstrueux contemporain : dans cette image ensevelie, maintenue *malgré tout*, qui oblige le regard à penser là où il ne peut plus voir.

Aujourd'hui, vous avez été confronté à une bribe de nos recherches, sur le monstrueux à travers la matière. D'autres artistes écartés, ce soir, se devaient d'intégrer notre corpus, comme *La Raie* de Chardin, les carcasses d'animaux, tel le motif des *boeufs écorchés* de Rembrandt, Soutine, Bacon, Cognée, les crânes luisant de Witkin face à celui de David Lynch dans *Eraserhead*, les assemblages de géants de David Altmjed, ou les triturations de matières brisées et calcinées d'Anselm Kiefer.

Nous aurions aimé compléter avec les grottes rococo italiennes, les objets d'art des rustiques figulines de Bernard Palissy qui tue le vivant pour créer une matière séduisante et qui décore les intérieurs bourgeois, les fluides organiques qui nous composent et qu'on rejette font l'objet de performances percutantes et violentes, relevant davantage du rituel comme celles très contestées de l'actionnisme viennois, Hermann NITSCH.

Un rien peut être matière monstrueuse, tout dépend de la focale engagée, qui nous y invite.

Alice Bonnet & Vincent Bullat
lycée Alphonse Daudet, Nîmes
le 16 décembre 2025