

Présence et représentation de l'analyse dans l'Art contemporain

Par Icaro FERRAZ VIDAL JUNIOR

Erasmus Mundus Joint Doctorate : *Cultural Studies in Literary Interzones*

Université de Perpignan (France)
Università degli Studi di Bergamo (Italia)
Aix-Marseille Université (France)

Directeur de thèse : Jonathan Pollock (Perpignan)

Co-directeur : Franca Franchi (Bergamo)

Perpignan, France
Bergamo, Italia

Soutenue en février 2018

Declaration of good academic conduct

I, Icaro Ferraz Vidal Junior, hereby certify that this dissertation, which is 69,225 words in length, has been written by me, that it is a record of work carried out by me, and that it has not been submitted in any previous application for a higher degree. All sentences or passages quoted in this dissertation from other people's work (with or without trivial changes) have been placed within quotation marks, and specifically acknowledged by reference to author, work and page. I understand that plagiarism – the unacknowledged use of such passages – will be considered grounds for failure in this dissertation and in the degree programme as a whole. I also affirm that, with the exception of the specific acknowledgements, the following dissertation is entirely my own work.

Signature of candidate:



Remerciements

Ce travail n'aurait pas été possible sans le soutien du Doctorat Interzones du Programme Erasmus Mundus Joint Doctorate, qui m'a permis, grâce à la bourse d'études, de me consacrer à l'élaboration de ma thèse.

Je remercie chaleureusement toutes les personnes qui m'ont aidé pendant l'élaboration de ma thèse et notamment mon directeur, le professeur Jonathan Pollock, pour son intérêt et son soutien. Je remercie également les professeurs Franca Franchi, Sylvie Coëllier et Francesca Manzari pour leur accueil et pour leurs généreuses contributions à cette recherche. Je remercie aussi le Professeur Maria Cristina Franco Ferraz pour m'avoir accompagné dans mon parcours académique depuis ma deuxième année à l'université.

Un remerciement spécial à Diane Deplante pour la révision de cette thèse, et à Elena Mazzoleni pour son irréprochable aide administrative apportée pendant ces trois années.

Je voudrais également remercier Stefan Zebrowski-Rubin, pour l'accueil chez Hauser & Wirth à Londres où j'ai pu étudier l'œuvre de Jakub Julien Ziolkowski, et à tous les artistes avec qui j'ai eu l'opportunité de discuter mes idées.

Mes sincères remerciements à mes collègues *Interzoners*, avec qui j'ai pu partager mes inquiétudes, et particulièrement à Samir Sellami, aux côtés de qui j'ai eu l'opportunité de donner un séminaire sur la « merde » à l'Université de Perpignan.

Mes remerciements à tous mes amis pour le soutien et, spécialement, à Laurent Fonquernie.

Finalement, je remercie mes parents, Icaro et Diana, et ma sœur, Thaïs.

Résumé

Cette thèse propose une analyse de la présence et des représentations de l'analité dans l'Art contemporain. Les œuvres analysées ici sont regroupées autour de trois axes centraux : le premier est celui qui investigate les rapports entre sexe et politique, le deuxième est dédié aux liens entre les excréments et le système de production industriel, le troisième met en relation l'érotisme et l'écologie. Dans le premier axe, nous proposons un parcours qui passe par les rapports entre le matriarcat et le patriarcat et arrive à la théorie *queer* contemporaine. Dans ce cadre, nous étudions la production artistique et activiste *pornoterroriste*. Le deuxième axe reprend le processus historique d'aseptisation des villes et la thèse freudienne sur le caractère anal pour créer un contexte de relecture des œuvres de Piero Manzoni, Wim Delvoye, Paul McCarthy et Andres Serrano. Le dernier axe essaie de créer des résonances entre la philosophie de Gilbert Simondon, *L'anus solaire*, un essai de Georges Bataille, la production picturale de Jakub Julian Ziolkowski et la vidéo *Cooking*, de Tunga, à partir de la notion chère à Simondon d'ordre de magnitude, à partir de laquelle nous essayons de dévoiler les rapports de l'anus avec le cosmos dans la production artistique contemporaine.

Mots-clés : analité, pornoterrorisme, érotisme, théorie queer, art contemporain.

Presence and representation of anality in contemporary art.

Abstract

This thesis offers an analysis of the presence and representations of anality in contemporary art. The works analyzed here are grouped around three central axes: the first one investigates the relationship between sex and politics, the second is dedicated to the links between excretion and the industrial production system, the third one proposes a link between eroticism and ecology. In the first axis, we propose a path that goes through the relationship between matriarchy and patriarchy and comes to contemporary queer theory. In this context, we study the artistic and activist *pornterrorist* production. The second axis takes up the historical process of sanitizing cities and the Freudian formulations on the anal character to create a context for the analysis of works by Piero Manzoni, Wim Delvoye, Paul McCarthy and Andres Serrano. The last axis tries to create resonances between the philosophy of Gilbert Simondon, *The solar anus*, a short essay by Georges Bataille, the pictorial production by Jakub Julian Ziolkowski and the video *Cooking*, by Tunga, based on Simondon's concept of order of magnitude, from which we try to unravel the relationships of the anus with the cosmos in contemporary artistic production.

Keywords: anality, pornoterrorism, eroticism, queer theory, contemporary art.

Table des matières

0	Introduction	7
1	Iconoclasme et <i>sexopolitique</i>	26
1.1	Le matriarcat chez les grecs archaïques	32
1.2	Anthropophagie et matriarcat : spéculations anales	46
1.3	Un matriarcat <i>Queer</i>	56
1.4	<i>Sexopolitique</i>	63
1.5	Pornoterroristes et autres dissidents	69
1.5.1	<i>Pêdra Costa</i>	72
1.5.2	<i>L’anus est joli</i>	77
1.5.3	<i>Hédonisme critique</i>	80
1.5.4	<i>Sergio Zevallos et les racines du pornoterrorisme queer latino américain</i>	90
2	Production, « merde », argent	94
2.1	L’égout et l’apprentissage de l’odorat	97
2.2	Le refoulement de l’analité et le processus civilisateur	104
2.3	<i>Merde d’artiste</i>	115
2.4	Usine de « merde »	137
2.5	Usine de chocolat	161
2.6	Formalisme de « merde »	173
3	Au-delà de l’érotisme et de l’écologie: l’<i>éculogie</i>	180
3.1	L’individuation selon Gilbert Simondon	182
3.2	Sur les forces qui assemblent l’anus: d’où viennent-elles?	192
3.3	Jakub Julian Ziolkowski	202
3.4	<i>La « contagion mutuelle »</i>	209
4	Conclusion	224
5	Bibliographie	234

0 Introduction

Ciertas prácticas sexuales pueden ser revolucionarias, aunque siempre dependiendo del contexto y los cuerpos que las enmarquen. Pensamos que el hedonismo -también el hedonismo sexual- ha de ir acompañado de un ejercicio de autocrítica; el hedonismo sexual puede convertirse en un arma colonial o clasista. Hay que estar alerta a las violencias que despliega cualquier práctica, y que en el caso del hedonismo, a veces se obvian por pura inercia.

El Palomar

It's harder to be subversive today. Raising questions and problems is more difficult than before. But just the fact that it is more difficult means that the problems are even more important and that we need to talk about it. I do not have an answer for everything, but as an artist, it is my role to discuss these issues.

Paul McCarthy

A linha define dois objetos e não um espaço e um objeto.

Tunga

La représentation, tout comme la présence, de l'anus dans le domaine qu'on appelle « arts visuels » ne constitue pas exactement une nouveauté. Mais l'expansion des pratiques artistiques contemporaines, suivie d'un haut degré d'institutionnalisation, avec la prolifération de grands événements comme les biennales, les grandes expositions et les foires internationales de l'art, nous permettent de percevoir, même si c'est à un niveau superficiel, l'abondance de projets artistiques sur ce *topos* corporel. Le corpus employé dans ce travail de recherche serait plus abondant encore si les activités et les usages multiples de cette extrémité du corps, ceux qui concernent l'érotisme, et ceux qui concernent la digestion, étaient rentrés dans les critères de cette définition.

Si l'on souhaite maintenir l'analytisme en tant que limite structurante de cette thèse, il nous faudra adopter une démarche conceptuelle qui, loin d'avoir la prétention d'être exhaustive, pourra rendre compte de certaines lignes de force que ces champs de création traversent. Celles-ci démontrent la puissance de la mise en évidence de cette partie du corps, un fait qui semble s'être renouvelé vis-à-vis des problèmes posés par notre temps. Cela mérite explicitation car, comme le lecteur le comprendra, une grande partie des œuvres citées ici jouit de la reconnaissance de la critique institutionnalisée et se trouve très bien accueillie par le marché de l'art. Cela remet en question quelques possibles lectures naïves des procédures iconoclastes des avant-gardes. Mais au lieu d'adopter dès le début l'hypothèse que l'anus a été capturé par le marché de l'art et ses institutions, il est plus intéressant de vérifier pour chaque cas si la critique, qui met l'accent sur le caractère iconoclaste de cette production, n'a pas en fait caché en son sein ce qu'il reste d'effectivement radical et transformateur.

Ce mouvement de la pensée requiert une transversalité sur trois niveaux, au moins : théorique, historique et géopolitique. Théoriquement, il faut souligner que, à côté de ce qui a été produit par la pensée sur l'art – elle-même inséparable des circuits de légitimation critique de l'art et, par conséquent, du marché de l'art – nous nous alimentons d'une bibliographie qui dépasse la production artistique, en abordant les processus actuels ou virtuels qui engagent l'anus, c'est-à-dire d'un point de vue philosophique, historique, psychanalytique ou matériel. Mais loin d'essayer de parler d'un anus *en soi*, qui serait altéré par l'art, cette étude a choisi de mettre en relation les projets artistiques et la pensée théorique d'une façon horizontale, ce qui est apparu comme la seule solution au problème posé par le succès critique et commercial de certaines œuvres, puisque sur le plan de la pensée. En effet, il semble difficile

d'affirmer que, par exemple, l'existence d'éditions de luxe de l'œuvre d'un intellectuel comme Guy Debord (ce qui est, sans doute, une antinomie), rendent sa pensée sur la société du spectacle moins puissante¹.

La réussite commerciale de certaines initiatives artistiques nous renvoie à une problématique historique à laquelle nous accédons à travers une querelle théorique qui a marqué de façon emblématique le paysage européen, surtout après 1968. Avec la publication par Michel Foucault, en 1976, du tome I de *L'histoire de la sexualité*, intitulé *La volonté de savoir*, une certaine tradition de la pensée critique de gauche sera placée sous soupçon. Foucault lance l'hypothèse que penser les rapports du pouvoir institué avec le sexe et la sexualité, et ce exclusivement depuis une perspective répressive, qui oppose alors le plaisir du sexe à l'obligation du travail, est insuffisant pour rendre compte du scénario qu'il voit se dessiner après 1968. Cette hypothèse répressive, dont la formulation la mieux achevée est celle de Herbert Marcuse dans *Eros et Civilisation*, publié en 1963, n'est pas fausse, nous dit Foucault. Elle devient faible en face des évidences historiques que ce dernier présente de façon contondante. Nous n'avons jamais autant parlé de sexe que dans notre société, celle-là même qui, supposément, le réprime.

Ce petit débat qui a marqué l'histoire de la pensée contemporaine, en débouchant soit, par exemple, sur les concepts de biopolitique et de biopouvoir chez Foucault, soit sur la description par Gilles Deleuze² de ce qu'il a appelé les sociétés de contrôle, est crucial pour la construction d'un argument qui ne se laisse pas séduire par les tentations nostalgiques venant des mouvements de libération sexuelle qui ont émergé en 1968. La critique qui met l'accent sur le caractère iconoclaste de la

¹ La critique sociale entreprise par l'art contemporain est relativisée en fonction du succès
² Deleuze, 1992

production avec laquelle nous nous engageons au cours de ce travail nous semble héritière, dans une certaine mesure, de l'hypothèse répressive. Mais vouloir tout simplement nier cette hypothèse, ce que Foucault lui-même n'a jamais fait, n'est pas non plus une solution, et c'est pour cela que dans la transversalité des discours qui sont à la base de cette thèse, un certain niveau, que l'on appelle géopolitique mais qui est aussi culturel³, jouera un rôle très important.

Quand nous regardons l'ensemble des projets artistiques recueillis dans une première étape de la recherche, nous nous trouvons face à une série de projets qui vont effectivement revendiquer que la restitution à l'espace public de la partie du corps en question ici – l'anus – est douée d'un potentiel critique et même parfois révolutionnaire. Curieusement, la plupart de ces projets reste en marge du marché de l'art, se produisant souvent de façon indépendante et collaborative. Ce scénario nous empêche de produire une analyse qui ne prenne pas en compte les sociétés dans lesquelles ces projets sont produits. En fait, notre démarche historique structurée autour du débat Foucault-Marcuse se montre en quelque sorte eurocentrique, puisque la libération du corps, dont la capture par les formes émergentes du capitalisme a été prévue avec sagacité par Foucault, ne s'est jamais produite uniformément autour du globe.

Les lignes qui divisent ces différents contextes ne coïncident pas forcément avec les divisions géopolitiques auxquelles nous sommes habituellement confrontés. De cette façon, nous pouvons parler d'une géopolitique anale, qu'il faudra toutefois cartographier dans une prochaine étude. Là, politique et économie se mélangent avec d'autres domaines comme ceux de la culture et de la religion, en inscrivant des

³ En fait, on l'appelle géopolitique pour esquiver les risques posés par l'approche culturaliste, notamment le risque d'envahir politiquement le débat en faisant appel à un concept de culture qui est « blindé » par un relativisme et un multiculturalisme et qui a déjà été l'objet de plusieurs remarques.

dispositifs plus au moins répressifs au sein même de l'Europe contemporaine, en dissonance avec les discours pour la libéralisation économique. Par exemple, en Espagne, certaines valeurs, héritées d'une récente dictature et d'une société fortement catholique, sont encore vivaces. C'est là, à Barcelone mais pas seulement, que nous avons trouvé toute une scène artistique, extrêmement puissante et active, organisée autour de la notion de *pornoterrorisme*. Cette notion nous semble résumer comme aucune autre le caractère et l'efficacité critique d'un art qui se propose à explorer les multiples possibilités esthétiques et politiques du corps, en opérant l'affirmation des plaisirs dissidents sans économiser les moyens. Cela en arrive jusqu'à la limite de l'auto-nomination, à partir de cette notion qu'incarne l'altérité radicale et monstrueuse de notre temps : le terroriste. Il faut encore souligner, dans le cadre de cette géopolitique, le contexte dans lequel le projet de cette thèse a vu la lumière.

En 2013 au Brésil, une série de manifestations contre le pouvoir en place ont eu lieu. Il s'agissait d'un mouvement extrêmement pluriel, dans le sens où les revendications des manifestants étaient extrêmement diverses. En effet, le mouvement avait été lancé suite à une augmentation des tarifs des transports publics, mais, par exemple, il s'est aussi mis à dénoncer la disproportion entre les investissements de l'État liés aux grands événements sportifs (Le Mondial de Football en 2014 et les Jeux Olympiques en 2016) et les investissements en terme de santé publique, d'éducation, etc. Malgré toutes les controverses qui ont émergé de cette pluralité qui a entraîné, par exemple, la réémergence de tout un ensemble de signes nationalistes, il nous semble

que ce mouvement a restitué à l'espace public son rôle crucial dans la construction d'une *res publica*. Ce travail de recherche ne rentre pas dans les nuances qui ont marqué cette période au Brésil⁴, mais il faut souligner que l'étincelle qui a déclenché le texte présenté ici s'est allumée dans ce contexte-là.

Comme l'ont superbement diagnostiqué Luc Boltanski et Arnaud Esquerre⁵, on témoigne, en cette deuxième décennie du XXIème siècle, d'une extension des domaines dans lesquels la droite s'investit avec insistance et désinvolture. Malgré les différents programmes portés par les nouveaux conservateurs dans les différentes parties du monde⁶, il s'agit d'un phénomène observable un peu partout et qui pose des nouveaux défis à la gauche et aux mouvements les plus progressistes de la société civile. Dans ce cadre, au Brésil comme partout, la droite se divise, à titre de schématisation, entre une droite libérale et une droite fondamentaliste. Cette dernière, dans le cas brésilien, est composée surtout par des dirigeants des nouvelles religions pentecôtistes, qui gagnent une énorme visibilité en se plaçant dans le jeu politique comme adversaires directs des activistes des droits humains. Les mesures les plus fortes, que sous-tend l'action de cette droite, affichent publiquement leur soutien à ce qui s'apparente à des régressions en ce qui concerne les droits récemment acquis par les femmes et par la communauté LGBTQ.

⁴ En fait, toute une série de manifestations de résistance à la marche du capitalisme dans sa forme néolibérale ont eu lieu autour du monde dès le Printemps Arabe en 2011, passant par les *indignats* en Espagne, à l'occupation de la Place Taksim, en Turquie et au mouvement *Occupy Wall Street*. Les événements qui ont eu lieu au Brésil depuis 2013 peuvent être lus dans le cadre de ce scénario mondial.

⁵ Boltanski et Esquerre, 2014.

⁶ En France, par exemple, les questions migratoires et les rapports avec la communauté islamique deviennent la zone de tension où la droite se rend la plus visible. Au Brésil, cette visibilité de la droite se présente dans un mouvement de technicisation de la politique et de mépris des droits humains en faveur de la concrétisation de l'idéal positiviste résumé par la phrase qui estampe le drapeau national : « Ordre et progrès ».

Dans l'effervescence politique et culturelle qui a rassemblé les mouvements sociaux au Brésil en 2013, les politiciens de cette droite fondamentaliste sont devenus la cible contre laquelle artistes et activistes ont érigé l'anus en lieu privilégié de résistance. Deux mots d'ordre gagnent en visibilité dans les rues des grandes villes brésiliennes, soit inscrits sur les murs, soit sur des pancartes montrées pendant les manifestations, ou encore scandés, dans la bouche de manifestants : « Cu⁷ é lindo ! »⁸, vers extrait du poème « Objeto de amar »⁹ d'Adélia Prado¹⁰ et « Meu cu é laico », phrase créée en réponse à la promiscuité entre politique et religion, avec ses conséquences néfastes. Cette mise en relief de l'anus, très clairement située dans un temps et un espace, est à l'origine de cette recherche. Mais même à l'intérieur d'un contexte bien démarqué comme celui-là, il faut encore considérer, comme le montrent Javier Sáez et Sejo Carrascosa dans *Por el culo : Políticas anales*¹¹ que,

cette surveillance de nos derrières n'est pas uniforme : elle dépend du fait de savoir si le cul pénétré est blanc ou noir, s'il est d'une femme ou d'un homme ou d'un/e trans, si cet acte est actif ou passif, s'il s'agit d'un cul pénétré par un godemichet, une bite ou un poing, si le sujet pénétré se sent

⁷ Il faut souligner que la traduction du mot « cu » en portugais du Brésil par « anus » en français est extrêmement problématique. En portugais il y a aussi le mot « anus » donc l'origine se trouve également dans les savoirs biologiques et médicaux, comme dans le mot « anus » français. Par contre, « cu » est un mot qui peut être considéré vulgaire dans certains contextes mais pas au même niveau que « trou du cul » en français.

⁸ Littéralement : « Anus est joli ! »

⁹ « Objet d'aimer »

¹⁰ **Objeto de Amar** / De tal ordem é e tão precioso / o que devo dizer-lhes / que não posso guardá-lo / sem que me oprima a sensação de um roubo: / cu é lindo! // Fazei o que puderdes com esta dádiva. / Quanto a mim dou graças / pelo que agora sei / e, mais que perdôo, eu amo. **Objet d'aimer** / Il est si ordonné et tellement précieux / ce que je doit leur dire / que je ne peux pas le garder / sans être gêné par une sensation de vol : / Si joli anus ! // Fait ce que tu peux avec ce don. / Quant à moi je remercie / par ce que je sais maintenant / et, plus que pardonner, j'aime. *Traduction de l'auteur.*

¹¹ Par le cul: Politiques anales. *Les traductions des titres d'œuvres étrangères en français seront mises en notes à la différence des citations dont les traductions au français seront insérées dans le corps du texte afin de rendre la lecture plus fluide. Les extraits originaux seront mis en notes.*

fier ou honteux, s'il est pénétré avec ou sans condom, s'il s'agit d'un cul riche ou d'un cul pauvre, s'il est catholique ou musulman ¹²⁻¹³.

Cependant, si l'élan de cette recherche se trouve dans un contexte très clairement localisé, on le dépasse à mesure que cette quête des racines des rapports entre la politique et les pratiques sexuelles dissidentes, dans lesquelles l'anus joue souvent un rôle très important, nous renvoie au domaine même de la constitution de la société moderne, capitaliste et patriarcale. Or, il nous faut retracer le chemin qui débouche sur la problématique sexuelle et politique du patriarcat. Dans ce chemin apparaît déjà une façon de penser qui traversera toute la thèse : celle qui prend en compte le transit entre plusieurs ordres de magnitude dans la définition d'une problématique.

Il faut entendre par là que nous ne croyons pas qu'il soit possible d'arriver à une formulation du patriarcat qui soit restreinte au niveau macrosociologique à travers l'approche des institutions, des lois, enfin, des formes cristallisées à travers lesquelles l'État devient visible. Mais on ne croit pas non plus que les analyses microsociologiques, qui investissent les rapports plus discrets et moins stabilisés, tels que les comportements ou les relations sociales quotidiennes, soient suffisantes pour rendre compte de la constitution du patriarcat en tant que mode de vie politique, culturelle, sociale et économique. Ce sont les points critiques et réciproques

¹² Sáez et Carrascosa, 2014, p. 13

¹³ "esa vigilancia de nuestros traseros no es uniforme: depende de si el culo penetrado es blanco o negro, si es el de una mujer o el de un hombre o el de un/a trans, si en ese acto se es activo o pasivo, si es un culo penetrado por un dildo, una polla o un puño, si el sujeto penetrado se siente orgulloso o avergonzado, si es penetrado con el condón o sin él, si es un culo rico o un culo pobre, si es católico o musulmán"

d'inflexion des pratiques sociales et sexuelles vers les dispositifs d'administration biopolitiques, et des structures institutionnelles vers les pratiques sociales structurées autour de ces limites qui se perdent quand on prend une position soit du côté des appareils d'État, comme les a formulés Louis Althusser¹⁴, soit d'une microphysique du pouvoir, comme l'a voulu Michel Foucault¹⁵.

Encore une fois, il faut souligner qu'il ne s'agit pas d'une critique absolue et aveugle de ces méthodes. Notre but ici n'est pas de substituer une perspective moins vraie pour une plus vraie. Nous revendiquons une pensée libre par rapport à ces auteurs comme étant une stratégie pour tracer les limites d'une problématique, plutôt que de donner des réponses *correctes* à une question qui serait déjà posée. Nous aurons la possibilité d'approfondir la question des ordres de magnitude au cours de la thèse, mais il faut tout d'abord localiser sa provenance et trouver la façon par laquelle elle est devenue productive dans notre geste théorique, hérité de certains cartographes contemporains¹⁶.

La question des ordres de magnitude nous est arrivée à travers la pensée de Gilbert Simondon. Il est vrai que cette dernière joue ici un rôle central, puisque nous allons montrer que certaines œuvres d'art abordées ancrent leurs poétiques dans un saut entre plusieurs ordres de magnitude (de l'anus au volcan, par exemple, si l'on pense à *L'anus solaire*, de Georges Bataille). Plus profondément, il faut remarquer que notre entreprise théorique essaie, elle aussi, de parcourir divers ordres de magnitude. Sans aucune prétention totalisante, ce geste n'a pour but que de mettre en évidence la complexité face à laquelle nous nous trouvons quand il s'agit d'interroger

¹⁴ Althusser, 2011

¹⁵ Foucault, 1979

¹⁶ Parmi ces cartographes, Bruno Latour est celui qui joue le rôle le plus évident dans la construction de notre structure argumentative.

l'anūs à partir de ses apparitions dans l'art contemporain, au regard des polémiques auxquelles il participe.

L'entrée dans une controverse, selon Bruno Latour¹⁷, peut se faire par n'importe quel point du réseau qui la constitue. Nous allons démarrer notre description de la problématique sexo-politique autour de l'anūs en reprenant la genèse de la société patriarcale. Les récits historiques que l'on trouve chez Johan Jakob Bachofen¹⁸ à propos de l'existence du matriarcat dans la Grèce ancienne seront mis en relation avec la récurrence du matriarcat amérindien dans l'œuvre de l'écrivain et intellectuel brésilien Oswald de Andrade.

À titre d'introduction, ce qu'il faut retenir du choix pour la description de ce parcours historique du matriarcat, soit parmi les grecs, soit dans les sociétés amérindiennes, puis du patriarcat, est une hypothèse à propos du prélèvement discursif des usages sexuels de l'anūs qui se dessine devant nous. Face à la complexité originaire de la pluralité des domaines où ce prélèvement aura lieu, tels que les discours de la médecine, de la religion, de la loi, il y a le risque d'une schématisation excessive qui peut être résumée à une simple transposition du régime patriarcal de transfert de propriété, du père au fils, sur le plan des pratiques sexuelles. Cette transposition impliquerait logiquement toute une codification et une hiérarchisation du corps sexué dont les parties qui ne possèdent pas de fonctions reproductives seraient méprisées.

La facilité séduisante de cette logique doit être soumise à une vérification minutieuse. En fait, il faut éviter l'appel au patriarcat en tant qu'instance explicative de la réduction du corps sexuel au corps reproductif. Le patriarcat doit lui-même être

¹⁷ Latour, 2007.

¹⁸ Bachofen, 1992.

expliqué (ce déplacement, par exemple, trouve son inspiration chez Bruno Latour¹⁹). La dérivation logique aide très peu dans la compréhension de la tortueuse histoire des rapports entre sexualité et politique. Les œuvres d'art à partir desquelles ce premier argument sera développé montrent une inséparabilité entre la critique des lieux socialement assignés à certains genres et la critique des modes de production et de concentration des richesses capitalistes.

Afin de rendre visible la complexité de ces dynamiques, nous allons nous interroger sur ces parcours historiques du matriarcat primitif vers le patriarcat, en prenant en compte toute une production théorique adjacente à la production artistique *pornoterroriste* qui marque ce premier mouvement de la thèse. Les théories qui ont été rassemblées sous l'étiquette *queer* nous fournissent un ancrage dans le contemporain et nous aident à réduire les digressions passéistes parmi les grecs anciens et les matriarches d'Amazonie, en même temps qu'ils nous fournissent des formulations associées aux pratiques artistiques et aux modes de subjectivation qui s'opposent aux régimes qui sont, à la fois, les effets et les structures qui viabilisent le patriarcat.

Nous pouvons dire que le parcours initié avec ces discussions autour des origines du patriarcat et articulé autour de ce répertoire théorique sera le plan le plus général, le moins spécifique de la thèse. Il faut ajouter que ce n'est pas seulement à cause de notre quête théorique, articulée autour des rapports de dépendance mutuelle entre capitalisme, État et patriarcat, chacune de ces notions ayant déjà été l'objet d'une infinité d'études et étant encore loin d'avoir trouvé une définition consensuelle qui

¹⁹ Latour, 2007.

pourrait être adoptée comme point de départ, que le caractère très générique de nos premières lignes aura pu être identifié par le lecteur attentif.

Les projets artistiques qui fournissent, dans le cadre de cette recherche, les dédoublements esthétiques de ces enjeux politiques premiers, dont ceux que l'on a désignés comme s'autonominant *pornoterroristes*, connaissent un degré d'institutionnalisation beaucoup plus bas que les projets qui se servent de l'anus pour adresser des critiques plus focalisées sur certains aspects de la société capitaliste patriarcale, ou encore pour explorer la plasticité de ces parties du corps, comme on le verra dans les deux autres parties de la thèse. Dans ce sens, parler de ces pratiques artistiques c'est aussi, parfois, produire les premières documentations critiques à propos de ces œuvres, ce qui peut être politiquement intéressant si l'on pense à la visibilité donnée à ces projets dans un espace institutionnel dédié à la réflexion critique comme celui de l'Université, mais qui peut aussi devenir un apprivoisement des dissidences dont l'effectivité critique dépend, dans une certaine mesure, d'une prise de position par rapport aux institutions comme l'Université .

Suite à notre description de ce qu'a été le matriarcat et de son achèvement²⁰ – récit qui, face à l'expansion et à l'hégémonie du capitalisme dans le monde contemporain, garde un air presque mythique – nous redécouperons le tissu qui va résulter de cette narration afin de structurer nos analyses autour des *motifs* plus délimités, comme si l'on s'approchait d'une tapisserie, en perdant sa totalité mais en

²⁰ Peut-on trouver, dans l'émergence du patriarcat, des vestiges du matriarcat ? Nous pensons qu'il faut être attentif aux fissures de l'ordre patriarcal afin de vérifier les possibilités de dépassement de cette logique depuis son propre intérieur.

comprenant mieux le tissage même. Du rapport établi entre un système politique et un certain ordonnancement des rapports sexuels et conjugaux, traversé par un régime précis de transfert de propriété (du père vers le fils), découle le surgissement de la propriété privée en elle-même. L'anūs, à partir de ses apparitions dans un certain groupement d'œuvres de l'art contemporain, sort de ce diktat de l'*interdiction* sexuelle pour rentrer dans les dynamiques de production et de consommation qui sont devenues les conditions de manutention et d'expansion du capitalisme contemporain. Dans le cadre de cette thèse, nous allons nous rapprocher de ce sujet en abordant des projets artistiques qui explorent les excréments.

Si le premier mouvement de cette thèse part d'une problématique à la fois historique, anthropologique et philosophique, le deuxième mouvement que nous proposons se penche sur le rôle joué par l'anūs dans l'économie de la consommation. Cette deuxième partie démarre par l'analyse de quatre projets artistiques : la série *Merde d'artiste*, de Piero Manzoni, la série *Cloaca*, de l'artiste belge Wim Delvoye, *Chocolate Factory*, de l'artiste américain Paul McCarthy, et *Shit*, une série photographique d'Andres Serrano. Ces quatre projets ont connu une importante couverture médiatique et critique, rejoignant un débat plus général sur la légitimité de l'art contemporain en tant qu'Art. Une critique supplémentaire est celle des régimes de production et de consommation qui sont les moteurs du monde socio-économique tel que nous le connaissons et qui, d'une façon post-utopique, deviennent un langage de l'art même.

Chacun de ces projets sera minutieusement décrit dans la deuxième partie de cette thèse mais, comme cette section a été conçue à partir d'eux, il nous faut déjà les introduire aux lecteurs qui, éventuellement, ne les connaîtraient pas. Le plus iconique,

Merde d'artiste, consiste en 90 petites boîtes (4,8x6,5cm), signées et numérotées par Piero Manzoni, sur lesquelles on trouve une étiquette portant le texte suivant, écrit en italien, anglais, français et allemand : « Merde d'Artiste / CONTENU NET GR 30 / CONSERVÉE AU NATUREL / PRODUITE ET MISE EN BOÎTE / AU MOIS DE MAI 1961 ».

Cloaca est un projet de l'artiste néo-conceptuel Wim Delvoye qui a été exposé pour la première fois en 2000, au *Museum voor Hedendaagse Kunst*, à Anvers, en Belgique. Il s'agissait de la première version d'une machine, résultat de huit années de recherches dans plusieurs domaines de connaissance, de la mécanique à la gastro-entérologie, et qui consiste en une sorte de reproduction technique et industrielle du système digestif humain. De la nourriture est introduite dans une extrémité de la machine et parcourt automatiquement une série de récipients qui traiteront, physiquement et chimiquement, cette masse alimentaire jusqu'à ce que, à l'autre extrémité de la machine, sorte quelque chose qui ressemble beaucoup, visuellement et olfactivement, au résultat de la digestion humaine. Dans des récipients en résine, les produits de *Cloaca* sont vendus par l'artiste comme des multiples d'art. L'anus, dans la société industrielle, semble, selon le projet de Delvoye, incarner l'absence de sens de la vie moderne, comme s'il n'y avait pas un *au-delà* des dynamiques de production et de consommation, comme si les machines ne fonctionnaient que pour qu'elles continuent de fonctionner.

La pratique même de l'artiste reproduit la logique que son projet semble critiquer. Après *Cloaca Original*, la machine exposée en 2000, Delvoye a créé et exposé, et ce presque chaque année, une édition différente de *Cloaca*, jusqu'en 2010 : *Cloaca New & Improved* (2001), *Cloaca Turbo* (2003), *Cloaca Quattro* (2004-2005),

Cloaca N° 5 (2006), *Personal Cloaca* (2006), *Super Cloaca* (2007), *Mini Cloaca* (2007), *Cloaca Travel-Kit* (2009-2010) et *Cloaca Professional* (2010). Toutes ces machines partagent le même principe de fonctionnement, notamment celui selon lequel elles reçoivent une quantité donnée de nourriture par jour qui, après être traitée par une succession de procédures techniques qui reproduisent synthétiquement le système digestif humain, sort de la machine comme une masse fécale. En regardant les titres de chaque édition de *Cloaca*, ou encore le travail sur le design de chaque machine, ainsi que les identités visuelles produites à chaque nouvelle édition de la machine, on se rend compte que le langage utilisé par Delvoye est le même qui, selon lui, est dépourvu de sens. Ce dédoublement des codes du capitalisme contemporain – marqué par une emphase sur l'économie de la consommation et par des dispositifs d'opération comme celui de l'obsolescence programmée – dévoile, dans la pratique de Delvoye, cette logique-même, à travers l'appel au *manque de sens* qui s'est attaché à la merde, déchet à l'état pur, dans les sociétés contemporaines.

Chocolate Factory rassemble deux projets iconiques de Paul McCarthy (exposés ?) à la Monnaie et à la Place Vendôme, à Paris. Le premier projet consiste en une série de sculptures gonflables colorées, que l'artiste avait déjà exposées antérieurement « notamment à l'exposition universelle d'Hanovre en 2000, à la Tate Modern de Londres en 2003, au Middleheim Museum à Anvers en 2007, dans le West Kowloon Cultural District Sculpture Park de Hong Kong en 2013 »²¹. Ces sculptures, qui pouvaient être considérées comme les héritières des principes sculpturaux modernistes, prennent des traits ambigus, faisant référence à la forme des sapins de Noël mais évoquant aussi des objets apotropaïques, destinés aux plaisirs charnels. Les

²¹ Monnaie de Paris, 2014, p. 10.

formes de ces sculptures ont inspiré des figurines en chocolat que McCarthy a voulu produire dans une fabrique qui intègre le deuxième projet, installé dans les salons de la Monnaie. Le Père Noël en chocolat de l'artiste tient dans une de ses mains un élément qui garde l'ambiguïté formelle des sculptures, pouvant être aussi bien un Sapin de Noël qu'un *plug anal*.

Avant même d'arriver à la Monnaie de Paris, le visiteur est déjà confronté à l'une de ces statues gonflables monumentales de couleur verte, à la Place Vendôme. À l'entrée principale de la Monnaie, en contrastant avec l'architecture somptueuse de l'escalier d'honneur, le visiteur, encore une fois, rencontre les structures gonflables mais, cette fois-ci, disposées comme une forêt, qui comporte sept plugs anaux géants de plusieurs formats différents. Ce scénario annonce au visiteur l'univers qui l'attend : l'installation d'une vraie usine en activité où les performeurs jouent les chocolatiers, en mettant en fonctionnement une machinerie qui ne cesse de produire les figurines de Père Noël en chocolat qui « semblent s'accumuler à l'infini ». Ce n'est d'ailleurs sûrement pas une coïncidence si tout cela se déroule à la Monnaie :

Cette usine en activité est une mise en abîme des Ateliers de la Monnaie de Paris. Les figurines en chocolat deviennent des produits manufacturés, des objets consommables et périssables dans une matière éphémère et non en métal, matériau utilisé à la Monnaie de Paris. Paul McCarthy questionne la notion de série mais aussi les rapports entre le processus de création et celui de la production industrielle²².

Shit est une série photographique en grand format de l'artiste américain Andres Serrano. Cette série modifie la grille de lecture productivo-économique généralement appliquée aux excréments pour en proposer une approche plutôt formaliste. Dans ses

²² Idem, p. 13

photographies, Serrano réalise une investigation formelle des excréments, en les photographiant de très près sur des fonds très colorés. Dans le cadre de la démarche viscérale de Serrano, c'est le mouvement vers une perspective formaliste sur les matériaux ayant été refoulés par la civilisation occidentale que nous aimerions mettre en relief. Au sein de ce projet, les excréments arrêtent d'être pensés comme signe et commencent à être traités en tant que matière.

Le fond sur lequel notre dernier mouvement argumentatif se dessinera se prépare à offrir un moment très intéressant d'un point de vue épistémologique, bien que politiquement et écologiquement désastreux. S'il est vrai qu'il existe une critique produite de façon parodique dans les projets de Manzoni, de Delvoye et de McCarthy, ce qui nous saute aux yeux est le fait que la puissance et l'originalité de cette critique consistent en l'entreprise d'une imitation (duplication) des modes de production industriels, de façon que la matérialité de la production en série reste irréductible aux signes.

Mais ce que nous proposons ne consiste pas en une épistémologie, une poétique ou une critique régressives, structurées autour d'une insuffisance ou d'une négation du langage. Il s'agit plutôt d'un essai de dépassement des clivages entre le matériel et le symbolique, puisque ces séparations ne nous servent plus, face aux problèmes qui s'imposent avec urgence et qui gardent une réalité matérielle restant irréductible au discours.

Une zone d'intense résonance, créée par le rapprochement de quatre œuvres hétérogènes, et même anachroniques entre elles (un essai, une thèse de philosophie, une vidéo et une série de peintures), est à l'origine de la dernière partie de cette thèse qui essaiera de dessiner les quelques lignes de force pouvant offrir une compréhension plus organisée des relations, dont nous soupçonnons l'existence, entre une érotique anale, identifiable au sein de certains projets artistiques, et des épistémologies écologiques.

Voici les quatre détonateurs pour le déclenchement de la formulation de notre hypothèse : le court, énigmatique et déjà mentionné, essai de Georges Bataille, *L'anus solaire* ; la thèse densément construite par le philosophe français Gilbert Simondon et publiée sous le titre *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information* ; la scatologie minérale proposée par Tunga dans son film *Cooking* ; la production du jeune artiste peintre polonais Jakub Julian Ziolkowski. Il nous semble que ces quatre éléments réunis ici privilégient, d'une façon radicale et différente, les processus et les relations de ce que serait l'être identitaire. De plus, tous les quatre mettent en évidence la notion à laquelle nous avons déjà fait allusion : celle d'ordre de magnitude, qui sera minutieusement développée dans la troisième et dernière partie de la thèse.

Notre but est d'entreprendre un mouvement de la pensée qui, sans priver l'anus de son érotisme, dépasse la pudeur attachée au regard anthropomorphique, en envisageant une espèce de continuité entre les *individus* et le monde. Une telle continuité suppose l'existence d'une contiguïté avant elle et sera possible seulement à travers une ouverture de l'anus et, à la limite, des pores de la peau. Cette continuité ne

supposera aucune homogénéité ; il s'agit plutôt d'une reconnaissance de la densité matérielle du monde et de nous-même en tant qu'êtres matériels.

L'intention n'est pas de réduire la singularité de chacun de ces artistes à des traits communs qui seraient les projections de notre hypothèse sur ces textes et œuvres d'art dont la richesse symbolique et formelle doit être accentuée et rester ouverte à leurs lecteurs et spectateurs. Tunga en tant que sculpteur, Simondon en tant que philosophe, Bataille en tant qu'écrivain et Ziolkowski en tant que peintre, possèdent des différences indépassables entre eux, mais tous les quatre semblent pointer vers un érotisme-écologique ou une écologie-érotique, ou encore, une *eculogie*.

1 **Iconoclasme et *sexopolitique***

Los trabajadores del ano son los nuevos proletarios de una posible
revolución contrasexual.

Beatriz Preciado

Sphincter

I hope my good old asshole holds out

60 years it's been mostly OK

Tho in Bolivia a fissure operation

survived the altiplano hospital--

a little blood, no polyps, occasionally

a small hemorrhoid

active, eager, receptive to phallus

coke bottle, candle, carrot

banana & fingers -

Now AIDS makes it shy, but still

eager to serve -

out with the dumps, in with the condom'd

orgasmic friend -

still rubbery muscular,

unashamed wide open for joy

But another 20 years who knows,

old folks got troubles everywhere -

necks, prostates, stomachs, joints--

Hope the old hole stays young

till death, relax

Allen Ginsberg

Etimológicamente, viene de Porné (en griego, prostituta pobre o esclava) y terror de la onomatopeya “trrr”, propia de una persona con escalofríos que designa un estado superior al miedo, que surge inicialmente como respuesta eficaz, pero que no comporta la desorganización provocada por el pánico, que incapacita al sujeto y rompe la jerarquía de las funciones reactivas.

Manifiesto Pornoterrorista

En reprenant le principe généalogique, proposé par Michel Foucault dans les œuvres assemblées par ses commentateurs²³ et formant les composantes du deuxième grand mouvement de sa pensée, celui de la *généalogie du pouvoir*, notre argumentation sera initiée par une procédure d’historisation. Mais cette historisation ne se contentera pas de fournir un inventaire d’événements datés et connectés selon une logique causale, elle essayera d’opérer un processus de dénaturalisation, de la même façon que l’investissement foucauldien intervient sur des domaines tels que ceux de la folie ou de la sexualité. L’efficacité politique de la procédure foucauldienne se rend visible, par exemple, dans l’appropriation de sa thèse sur la « folie » (1972) par les mouvements sociaux qui ont milité pour les réformes psychiatriques à partir des années 1970, ainsi que dans son incontournable présence en tant que référence des théoriciens, artistes et activistes *queer* contemporains. Le but de ce mouvement généalogique est plutôt de montrer que les choses n’ont pas toujours été comme elles

²³ Bouchard, 2003.

le sont à notre époque et que, de ce fait, il n'y a rien de naturel ou de nécessaire dans l'état actuel des choses. Si ce geste généalogique est doué d'une légitimité académique, il faut encore souligner que, au-delà de ça, il ouvre de nouveaux champs des possibles en terme d'action politique à notre époque, ce qui nous sera pertinemment utile dans la réflexion sur la démarche des artistes regroupés dans ce chapitre.

De ce choix théorique dérivent quelques précautions dont la première est liée au principe généalogique selon lequel une même pratique sociale peut endosser différentes significations à travers différentes formations historiques. Cela veut dire que les paysages mytho-historiques dessinés ici à partir des travaux de J. J. Bachofen et d'Oswald de Andrade ne résultent pas d'un effort de montrer comment, dès les premiers temps, la sexualité en général, et particulièrement l'anüs en tant qu'organe sexuel, et les sexualités « dissidentes »²⁴ ont toujours été la cible à l'encontre de laquelle un certain pouvoir s'est investi. Ce qui est tu par rapport au sexe, à l'anüs et aux comportements sexuels « dissidents », et ce au sein même des sociétés matriarcales, auxquelles nous ne pouvons accéder qu'à travers leurs vestiges, déjà interprétés par ces intellectuels, fonctionne ici comme l'inverse du diagnostic foucauldien, qui est devenu l'une de ses plus importantes remarques, notamment le scénario qu'il a appelé « hypothèse répressive » et duquel il s'est explicitement éloigné. Ce scénario est marqué, comme nous l'avons déjà évoqué dans l'introduction de ce travail, par une tension entre les discours qui revendiquent l'existence d'une interdiction sur le sexe et par le fait que ces mêmes discours mettent plus que jamais

²⁴ Dans ces premières pages, sexualités « dissidentes » définit les sexualités qui ne sont pas formatées selon le principe reproductif de la vie biologique, ni selon les structures juridiques et sociales du patriarcat. Si, au cours de notre parcours, une définition plus complexe émerge, nous essayerons de densifier cette idée première dans le corps du texte.

en évidence le sexe. Selon l'hypothèse foucauldienne, il s'agit même de la création d'un domaine de savoir-pouvoir complètement nouveau : celui de la sexualité.

À la question concernant la façon dont le *pouvoir* peut réprimer la sexualité, même si ce dernier sujet n'a jamais autant été débattu que de nos jours, il faut ajouter une autre question, formulée au sein des sociétés anciennes mais en se gardant de tout anachronisme, à propos du silence entourant certaines pratiques sexuelles et corporelles, malgré les indices de leur existence. Notre hypothèse ici consiste à revendiquer que si les anciens préhelléniques ou les amérindiens de l'Amazonie n'ont pas produit de discours mythologiques ou d'images circonscrivant les pratiques sexuelles non génitalisées, c'est que peut-être, à cette époque là, ces pratiques n'avaient pas un statut problématique à l'intérieur de ces sociétés. Ainsi, il nous faut revenir sur ces sociétés afin d'envisager des modèles d'organisation sociale qui diffèrent du patriarcat et cela, si on considère le champ de ce travail de recherche, requiert aussi une expansion du clivage entre une pratique et son sens vers le terrain de l'art même.

Les rôles attribués dans notre société à l'art et aux artistes n'ont aucun sens en dehors du régime patriarcal d'organisation sociale, celui-là même que nous avons pour but de questionner et de comprendre. Cela veut dire que l'éventuelle représentation de l'anus dans le domaine de l'art ancien n'aura pas la même signification que celle que qu'endosse sa présence dans le domaine de l'art contemporain ; même à notre époque, nous pouvons dire que les sens passibles d'être attribués à ces œuvres – soit par une prise de considération des intentionnalités de l'artiste, soit au travers d'une analyse critique – seront multiples.

Bien que le patriarcat parvienne à s'inscrire dans une large gamme de domaines, celui de l'art compris, c'est à travers l'art, malgré son institutionnalisation et son décalage croissant par rapport à la vie quotidienne, que le matriarcat en tant que paradigme politique et esthétique réapparaît au début du XXème siècle. Les processus digestifs en tant que métaphore (et pas seulement) de la création artistique et des rapports avec l'altérité étant au cœur de notre recherche, c'est l'étude de l'œuvre d'Oswald de Andrade qui nous a ouvert les portes vers ce monde caractérisé, d'après lui, par le fils de droit maternel, la propriété commune du sol et l'État sans classe, c'est-à-dire l'absence de l'État²⁵.

La présence du matriarcat dans l'œuvre de l'*anthropophage* le plus important de l'avant-garde brésilienne est notable et elle nous est apparue comme un point de départ d'intérêt pour le développement de notre argument selon lequel l'anus a été colonisé par la raison occidentale moderne, c'est-à-dire par les dernières formes historiquement adoptées par le patriarcat. Cet argument, s'il est vérifié, ouvre une voie de lecture pour les œuvres qui composent le corpus de cette thèse qui dépasse ce que, inspirés par Michel Foucault, nous allons appeler l'*hypothèse iconoclaste*. Cette hypothèse serait l'équivalent esthétique de ce qui, dans la pensée foucauldienne, a été diagnostiqué comme l'hypothèse répressive et qui consiste en une perspective critique qui épuise les sens de certains projets artistiques où l'anus joue un rôle central, selon l'argument que cette présence opère soit une profanation du monde de l'art, surtout du marché de l'art, soit une critique des asymétries qui définissent les sociétés capitalistes modernes.

²⁵ Andrade, 2011, p. 142

Fidèles à la pensée foucauldienne, nous ne prenons pas part au débat dans le but de produire une vérité finale et définitive. Comme nous l'avons déjà indiqué dans notre introduction, nous ne voulons pas remplacer l'*hypothèse iconoclaste* par une nouvelle hypothèse qui serait plus vraie. Il s'agit plutôt ici de percevoir l'insuffisance d'une telle idée dont il nous faut reconnaître le côté extrêmement séduisant (étant donné le scénario politique et économique contemporain ainsi que l'impossibilité pour l'art de survivre hors du mode de production et de subjectivation capitalistes). Ce qui devient problématique est que, au vu de l'efficacité rhétorique du cadre interprétatif iconoclaste, les œuvres d'art auxquelles ce répertoire critique adhère sont très souvent négligées dans leur côté proprement esthétique, et dans le cadre plus élargi de l'ensemble de l'œuvre de l'artiste en question. Tout se passe comme si, à partir de la simple reconnaissance de l'anus dans une œuvre d'art, les catégories de la pensée esthétique – la forme, la matière, l'espace, le temps – disparaissaient en faveur des catégories extérieures au domaine de la pensée artistique – le capitalisme, le marché de l'art, le patriarcat etc.

Évidemment, il ne s'agit pas ici de revendiquer un retour à une pensée esthétique pure. Jacques Rancière²⁶ avait déjà souligné la puissance de l'investissement analytique dans les rapports entre esthétique et politique à partir de son idée de *partage du sensible*. Ce qui nous semble un peu dérangent dans la portée de cette thèse est une espèce de gonflement du répertoire politique qui s'inscrit *a priori* sur un ensemble de pratiques artistiques, en empêchant que les aspects sensibles de ces pratiques soient remis en question et deviennent les objets d'une analyse sérieuse, capable de préserver la complexité qui les définissent. À cette

²⁶ Rancière, 2000.

remarque, il faut encore ajouter que cette pensée néglige le fait que la politique elle-même se déroule sur un territoire sensible et, en reprenant Rancière, on peut dire que, si l'art est en mesure de jouer un rôle politiquement transformateur, cela ne sera possible qu'à partir d'une redistribution, d'un nouveau *partage du sensible*.

Ainsi, nous anticipons l'hypothèse générale de cette thèse, tout comme le mouvement argumentatif qui sera effectué dans ce premier chapitre. Notre idée la plus générale est basée sur le soupçon que, malgré l'intention iconoclaste de quelques artistes qui abordent l'anus dans leurs projets artistiques, ce *topos* corporel a été ré-signifié historiquement à partir d'un investissement, plus contemporain, de ses formes et ses matérialités. Mais pour accéder à cette dimension, il nous a fallu comprendre la puissance iconoclaste de ces signes et, pour ce faire, nous avons choisi de procéder à un parcours initial à travers les conditions corporelles et sexopolitiques qui ont fourni les fondations propice au développement de notre société telle que nous la connaissons — une société patriarcale, profondément dépendante des inégalités sociales en tant que seul chemin capable d'assurer sa reproduction.

Ce chapitre est donc marqué par notre transit entre deux ordres de magnitude qui sont profondément liés. D'un côté se trouve une macrostructure sociale liée aux droites, à l'économie, aux systèmes de production et de distribution des richesses ; de l'autre, nous élaborerons une réflexion sur le sexe et la sexualité qui n'est ni psychanalytique ni phénoménologique mais biopolitique et qui, dans ce sens, entre en résonance avec le niveau macrostructural.

1.1 Le matriarcat chez les grecs archaïques

Dans la préface à une édition d'écrits de J.J. Bachofen, publiée par l'Université de Princeton, George Boas souligne quelques traits qui singularisent le parcours de cet intellectuel qui, étant donnée la nécessité moderne de l'encadrement d'une pensée dans une discipline, le situent parmi les philosophes de l'histoire. L'histoire très particulière de ce juriste, couramment liée à la théorie selon laquelle la première période de l'histoire de l'humanité était matriarcale et, pour cette raison même, amplement discréditée par les scientifiques, nous offre quelques pistes qu'il nous semble intéressant de reprendre et de suivre.

Si Boas situe la pensée de Bachofen parmi celle des philosophes de l'histoire, il est aussi vrai que la récupération de sa production au XXème siècle a été plutôt due à l'intérêt des artistes et des poètes qu'à celui du monde universitaire. Il est une série de procédures méthodologiques entreprises par Bachofen qui le placent hors des tendances de son époque. Le premier geste qui le singularise est lié à son intérêt pour la vie intérieure des êtres humains. Il faut souligner que le développement de cette pensée se passe dans un contexte historique clairement marqué par l'ascension de l'objectivité comme une vertu épistémologique fondamentale pour la configuration des savoirs scientifiques qui, pour la première fois, s'opposent aux pratiques artistiques, dans lesquelles la subjectivité jouait encore un rôle fondamental²⁷:

Il était plus préoccupé par la littérature, le langage, l'architecture et les autres arts que par les facteurs économiques, les aventures militaires, l'expansion territoriale, la succession des gouverneurs, la croissance

²⁷ Daston et Gallison, 2007.

démographique, et les révolutions, qu'ils soient pris séparément ou mis tous ensemble dans un grand fatras²⁸⁻²⁹.

Il existe un point de départ fondamental pour la pensée bachoféenne, opportunément souligné par Boas, et qui justifie amplement l'intérêt du juriste suisse pour l'art, notamment l'idée, peut-être passible d'être généralisée à toute l'humanité, selon laquelle la communication de la vie intérieure se fait en termes symboliques. Cela signifie qu'il n'existe pas une transparence à travers laquelle on accéderait à l'intériorité d'une personne ou d'un peuple. Il faut donc – et c'est ce que fait Bachofen – faire face à l'opacité des symboles et, dans le cas des sociétés anciennes, à celle des mythes. D'après lui, « notre vie intérieure est un complexe d'aspirations religieuses, de peurs, de luttes pour survivre dans un environnement qui est parfois hostile et parfois amical, illusions, images et fictions »³⁰⁻³¹. Tout ce complexe, comme nous pouvons l'imaginer, ne reste pas enfermé dans l'intériorité d'un sujet, il prend une forme particulière à travers les rituels, les mythes et les allégories. Bachofen s'est intéressé à ce que les humains ont pu penser, plutôt qu'aux « circonstances matérielles qui ont donné naissance à leur pensée »³²⁻³³.

L'exemple fourni par Boas afin de souligner la particularité des études de J. J. Bachofen dans le contexte de la première moitié du XIX^{ème} siècle nous intéresse particulièrement parce que, comme le lecteur pourra le constater dans la prochaine

²⁸ “He was more concerned with literature, language, architecture, and the other arts than with economic factors, military adventures, territorial expansion, the succession of rulers, population growth, and revolutions, whether in isolation from one another or all in a grand hodgepodge”

²⁹ BOAS, 1992, p. xi.

³⁰ “Our inner life is a complex of religious aspirations, fears, struggles to survive in an environment which at times is hostile and at others friendly, illusions, images, and fictions”

³¹ idem, p. xii, notre traduction.

³² “material circumstances which gave rise to their thinking”.

³³ idem, p. xiii, notre traduction.

section de ce chapitre, nous allons aussi dédier quelques pages au sujet qui a secoué la métaphysique moderne et occidentale dès le XVIème siècle : l'anthropophagie.

Nous voyons un homme chasser du gibier, le dépouiller, le rôtir et le manger, et nous disons qu'il est affamé et qu'il essaye de soulager sa faim. Mais l'acte peut ne pas résulter de la faim : il peut faire partie d'un rituel religieux, un sacrifice pour quelque dieu inconnu de l'observateur³⁴⁻³⁵.

Peut-être qu'il serait un peu radical de revendiquer que Bachofen, à sa manière, faisait déjà de la généalogie. Mais il faut reconnaître qu'il était doué d'une pensée contre-intuitive capable de percevoir comme problématique ce qui était communément accepté, sans questionnement majeur, par ses contemporains. Dans la préface à la publication des textes de Bachofen par l'Université de Princeton, Georges Boas offre cette intéressante contextualisation du mode d'opération du juriste suisse :

Il [Bachofen] était un juriste et un historien du droit romain. Ainsi, il savait qu'un ensemble de symboles impliquait une idée qui n'était pas manifestement présente en eux. Mais il rencontra des collègues qui n'étaient pas conscients de ce qui pourrait sembler évident. Dans toutes les communications symboliques, il existe à la fois le signe visible et la signification du signe. Écrire l'histoire de la loi simplement comme une série de changements verbaux serait absurde. Ce serait semblable à lister toutes les apparitions de la croix et maintenir qu'elle a toujours signifié la même chose. L'écriture de l'histoire de presque n'importe quel concept légal, tel que homicide, révèle de profonds changements dans l'évaluation par les hommes de la vie humaine, des modifications de l'organisation sociale, de la réinterprétation des classes sociales, et – dans ce cas –

³⁴ “We see a man killing game, skinning it, roasting it, and eating it, and we say that he is hungry and is trying to alleviate his hunger. But the act may not follow from any hunger at all: it may be a piece of religious ritual, a sacrifice to some god unknown to the observer”

³⁵ idem, p. xiii.

d'égalitarisme croissant, d'émancipation des femmes, des innovations de la technologie.³⁶⁻³⁷

Au lieu de reconnaître une permanence de certains concepts et symboles à travers l'histoire, Bachofen subodore que certains déplacements subtils peuvent ouvrir les portes à un examen minutieux des changements plus profonds, qu'ils se situent au niveau de chaque société où les objets de ses analyses ont été trouvés, ou au niveau de cette vie intérieure que le fascine. Déjà ici, il nous faut souligner l'intérêt que présente sa méthode pour notre recherche et ce à deux niveaux, au moins. Un premier niveau, circonscrit au présent chapitre, est celui du matriarcat ; en versant sur le droit maternel, Bachofen a visualisé toute une dynamique historico-sociale qui, comme nous le savons, a été postérieurement questionnée par les sciences archéologique et anthropologique. Mais il faut ajouter ici un deuxième niveau, rapporté à l'argument plus général de la thèse, notamment celui qui revendique une historicité de l'anus en tant que signe présent dans un ensemble de pratiques expressives contemporaines, parmi lesquelles l'art. Concernant ce deuxième niveau, notre mouvement est analogue à celui que Georges Boas a opportunément diagnostiqué dans le cadre de la pensée bachoféenne. Il s'agira de douter, à notre tour, de ce qui est généralement accepté sans problématisation majeure, notamment à partir de notre pari sur le fait que l'anus n'a pas toujours été envisagé d'un point de vue iconoclaste et, même s'il est resté invisible pendant une certaine période de l'histoire, cela indique peut-être qu'il existait

³⁶ “He was a jurist and a historian of Roman law. He therefore knew that a set of symbols invested an idea which was not overtly present in them. But he encountered colleagues who were not aware of what might seem obvious. In all symbolic communication there is both the visible sign and the significance of the sign. To write the history of the law simply as a series of verbal changes would be absurd. It would be akin to listing all the appearances of the Cross and maintaining that it always meant the same thing. To write the history of almost any legal concept, such as homicide, reveals profound changes in man's appraisal of human life, of shifts in social organization, of reinterpretation of social classes, of – in this case – growing egalitarianism, of the emancipation of women, of modifications of technology.”

³⁷ idem, pp. xiii-xiv, notre traduction.

moins d'interdiction et de régulation biopolitique sur cette partie du corps à d'autres moments de l'histoire.

Cependant, il faut encore faire attention aux problèmes qu'une lecture anachronique de Bachofen peut présenter. Bachofen publia *Le Droit Maternel* en 1861 et il appartenait à la bourgeoisie de la ville de Bâle, en Suisse. Son évolutionnisme culturel ainsi que le traitement binaire des principes masculins et féminins sont susceptibles d'être critiqués à partir du répertoire politique et philosophique dont nous disposons aujourd'hui. Notre but ici, en évoquant Bachofen, n'est pas celui d'affirmer la totalité de sa pensée comme étant douée d'une puissance critique incontestable et injustement oubliée. Il s'agit plutôt de ne pas jeter le bébé avec l'eau du bain. Il y a, sans doute, des contradictions qui traversent les textes de Bachofen, mais les plus délicates ne sont envisageables qu'à partir de notre recul historique. Par contre, il y a aussi toute une ouverture à une autre logique – celle du matriarcat – qui a été laissée de côté ou discréditée par le domaine de la science pendant presque tout le XX^{ème} siècle, et l'est restée depuis.

Selon Bachofen, la période de l'histoire de la culture lors de laquelle le droit maternel était en vigueur n'a jamais été sérieusement étudiée. Ainsi, il nous invite à le suivre à travers son incursion dans une période antérieure à l'antiquité classique, parmi des groupes qui ne sont pas arrivés, selon sa perspective culturelle évolutionniste, au même niveau que la culture classique. L'organisation sociale basée sur le matriarcat semble étrange, comme Bachofen le démontre, non seulement aux modernes, à nous, mais même l'antiquité classique n'a pas réussi à comprendre l'âge matriarcal, malgré sa contiguïté historique au patriarcat classique. Cependant, ce n'est pas par hasard que cette incompréhension est présente chez les anciens. En fait, le but

de l'effort bachoféen était celui de reconstruire un scénario socio-culturel ayant été « recouvert ou totalement détruit par le développement postérieur du monde ancien »³⁸⁻³⁹

Le caractère oppositionnel de ces deux schémas d'organisation sociale suppose, dans le texte de Bachofen, un développement qui n'est pas dialectique parce que le patriarcat n'opère pas la synthèse des contradictions qui marquent les deux modèles que le précèdent, notamment l'hétérisme, un état premier de promiscuité, et le matriarcat, structuré autour de la centralité des femmes dans un système social déjà plus régulé. C'est parmi les Lyciens que le juriste suisse trouve des évidences plus claires de l'existence effective des sociétés matriarcales.

Les Lyciens, nous rapporte Hérodote, ne nommaient pas leurs enfants d'après leur père comme les Hellènes, mais exclusivement d'après leur mère ; dans leurs données généalogiques, ils ne s'occupaient exclusivement que de la lignée maternelle, et le statut de l'enfant était défini uniquement en accord avec celui de la mère. Nicolas de Damas complète ce témoignage en nous disant que seulement les filles avaient le droit d'hériter.⁴⁰⁻⁴¹

Bachofen ajoute une objection à la lecture du droit maternel chez les Lyciens proposée par Hérodote. Il dit que, à la différence d'Hérodote qui n'a vu dans l'organisation sociale de ce peuple qu'une anomalie au regard du patriarcat hellénique, un regard plus attentif pourra vérifier qu'il s'agit en fait d'un système dont l'origine se trouve dans une nécessité. De cette façon, cette objection, suivie de la découverte chez

³⁸ “overlaid or totally destroyed by the later development of the ancient world”

³⁹ Bachofen, 1992, p. 70.

⁴⁰ “The Lycians, Herodotus reports, did not name their children after their fathers like the Hellenes, but exclusively after their mother; in their genealogical records they dealt entirely with the maternal line, and the status of children was defined solely in accordance with that of the mother. Nicolaus of Damascus completes this testimony by telling us that only the daughters possessed the right of inheritance”.

⁴¹ Idem, p. 70.

d'autres peuples de principes analogues à ceux qui structurent la société lycienne, permet à Bachofen de revendiquer que le droit maternel n'appartient finalement pas à un peuple particulier mais qu'il démarque un âge de la culture.

La limitation du droit d'héritage aux filles chez les Lyciens trouve un parallèle dans l'obligation (consignée par Diodorus pour l'Égypte) pour les filles de subvenir aux besoins de leurs parents âgés. Et à la suite de cette même conception basique Strabon rapporte que, chez les Cantabres, les sœurs fournissaient les dots pour leurs frères⁴²⁻⁴³.

La façon particulière à travers laquelle Bachofen met en relation mythe et histoire, combinée avec son érudition classique, lui permettent d'affirmer deux choses : la première, que le matriarcat est historiquement antérieur au patriarcat ; et la seconde, que le déclin du matriarcat est intimement lié au développement du système patriarcal. Le fait que le matriarcat ait existé dans la Grèce archaïque se reflète dans son expression à travers les mythes qui, transmis oralement, arrivèrent jusqu'à la société hellénique.

Mais il faut encore souligner que ce n'est pas exclusivement par une inférence logique que Bachofen parvient à établir ce rapport entre mythe et histoire. Quand il met en relation le récit historique d'Hérodote avec les mythes lyciens, il constate que le système d'héritage de la mère vers la fille raconté par l'historien grec garde une grande cohérence avec les mythes lyciens de succession royale qui présentent Laodamia, la fille de Sarpedon, et non pas ses frères, comme l'héritière du royaume. Ce qui singularise l'abordage bachoféen des mythes, en les faisant lieux légitimes de

⁴² “The limitation of the right of inheritance to the daughters among the Lycians finds a parallel in the obligation (recorded by Diodorus for Egypt) of the daughters to provide for aged parents. And in line with the same basic conception Strabo reports that among the Cantabri the sisters provided their brothers with dowries”.

⁴³ Idem, p. 70-71.

recherche sur les peuples pré-helléniques, est justement cette vérification historique des éléments structurants du récit mythique.

Alors les mythes sont, selon cette perspective, une porte d'entrée pour l'histoire des sociétés grecques archaïques. Ce qui, peut-être, éloigne les mouvements argumentatifs de Bachofen de ceux du généalogiste est la présence, chez le premier, d'une idée d'origine qui, malgré sa présence par l'absence, reste dans l'horizon du juriste, comme on peut le vérifier dans la citation suivante :

Les formes d'organisation familiale régnant dans le temps qu'on connaît ne sont pas des formes originales, mais la conséquence d'étapes antérieures. Considérées seules, elles révèlent seulement elles-mêmes, non pas leur causalité ; elles sont des données isolées, tout au plus des éléments de connaissance, mais pas de compréhension. La rigueur du système patriarcal romain pointe vers un système antérieur qui a dû être combattu et supprimé⁴⁴⁻⁴⁵.

Il est important d'identifier que, à partir de ce passage de son texte, Bachofen démarre une analyse des rapports entre matriarcat et patriarcat en identifiant quelques aspects qui vont justifier, dans le cadre de cette thèse, notre détour vers la Grèce archaïque au début de la construction de notre problématique, profondément contemporaine. Alors, pour que nous arrivions à notre but – notamment celui de penser le patriarcat de nos jours, et le rôle joué par les rapports entre sexe, politique et économie dans ce cadre – il est fondamental d'envisager le matriarcat et le patriarcat comme des dimensions organisatrices de la société qui ne sont pas restreintes aux cadres de la parentalité et aux arbres généalogiques.

⁴⁴ “The forms of family organization prevailing in the times known to us are not original forms, but the consequences of earlier stages. Considered alone, they disclose only themselves, not their causality; they are isolated data, elements of knowledge at most, but not understanding. The strictness of the Roman patriarchal system points to an earlier stage that had to be combated and suppressed”.

⁴⁵ Idem, p. 75.

C'est à dire que le matriarcat, comme le patriarcat, résonne à travers les différentes couches dont résultent une société. Ainsi, selon Bachofen, la culture grecque hellénique n'aurait jamais pu être matriarcale : « L'opposition entre le système paternel et le système maternel imprégnera forcément toute forme de vie qui les entoure »⁴⁶⁻⁴⁷. Alors, si la totalité d'une culture peut être relue à partir des systèmes historiques et juridiques de parentalité qui, à partir de Michel Foucault, jouent un rôle d'*effet-instrument*, nous ne serons pas étonnés de la reprise du matriarcat comme *topos* à partir duquel une série d'artistes contemporains iront développer leurs pratiques.

Mais les différences entre le patriarcat et le matriarcat nous permettent encore d'investiguer sur les rapports, peut-être les plus importants et les moins évidents dans le cadre de notre pensée, entre l'érotisme et l'écologie. Ces rapports, que nous essayerons de rendre apparents à partir de l'analyse d'une série d'œuvres d'art contemporain dans notre troisième chapitre, sont, en quelque sorte, déjà inclus dans les conséquences métaphysiques que nous pouvons dériver des sociétés matriarcales et qui, il nous semble, ont disparu des sociétés patriarcales. L'idée même de « mère patrie » nous permet d'envisager un rapport à la terre qui, même réduite à la patrie, semble opérer par métonymie une connexion qui est familiale mais qui dépasse les frontières, bien délimitées par le système patriarcal, entre l'humain et la nature. Bachofen a approfondi cette idée, qui montre que les transformations du matriarcat au patriarcat ne sont pas réductibles à un simple changement de la figure occupante des lieux de pouvoir. C'est toute une logique qui change.

⁴⁶ “The opposition between the paternal and maternal systems is bound to permeate the entire life form surrounding them”.

⁴⁷ Idem, p. 77.

Tandis que le principe paternel est intrinsèquement restrictif, le principe maternel est universel ; le principe paternel implique la limitation afin de définir des groupes, mais le principe maternel, comme la vie de la nature, ne connaît pas de barrières. L'idée de maternité produit un sentiment de fraternité universelle parmi les hommes, qui disparaît avec le développement de la paternité. La famille basée sur le droit du père est un organisme individuel fermé, tandis que la famille matriarcale porte le caractère typiquement universel qui se tient au début de tout développement et distingue la vie matérielle de la vie spirituelle, plus élevée. L'utérus de chaque femme, l'image mortelle de la terre mère Déméter, donnera frères et sœurs aux enfants de chaque autre femme ; la terre natale ne connaîtra que des frères et sœurs jusqu'au jour où le développement du système paternel dissoudra l'unité indifférenciée de la masse et introduira un principe d'articulation^{48,49}.

De cette logique découle le fait que les sociétés matriarcales ont été réputées pour leur relative absence de conflits violents et de divisions en leur sein. Bachofen rapporte des exemples de cérémonies et rituels, recueillis soit dans les mythes, soit dans les rares témoignages historiques des sociétés matriarcales, qui pointent vers une logique qu'il nous faut effectivement regarder en essayant de se débarrasser des logiques et des valeurs qui nous avons héritées de notre société patriarcale.

⁴⁸ “Whereas the paternal principle is inherently restrictive, the maternal principle is universal; the paternal principle implies limitation to define groups, but the maternal principle, like the life of nature, knows no barriers. The idea of motherhood produces a sense of universal fraternity among men, which dies with the development of paternity. The family based on father right is a closed individual organism, whereas the matriarchal family bears the typically universal character that stands at the beginning of all development and distinguishes material life from higher spiritual life. Every woman's womb, the mortal image of the earth mother Demeter, will give brothers and sisters to the children of every other woman; the homeland will know only brothers and sisters until the day when the development of the paternal system dissolves the undifferentiated unity of the mass and introduces a principle of articulation”.

⁴⁹ Idem, p. 80.

Pour donner une image du genre de procédés qui structurent l'argument bachoféen à propos du monde matriarcal sans rentrer dans l'immensité de détails que le texte présente, nous pouvons citer le fait que les Perses ne priaient que pour la totalité de la nation. L'ensemble d'exemples présentés par Bachofen à ce point du texte nous permet encore de défendre que, à la différence des critiques dirigées à l'encontre du regard excessivement romantique et idéaliste des enthousiastes de cette époque encore très cryptique, Bachofen a conservé un certain compromis avec la manifestation concrète, dans divers domaines de la vie sociale, des principes matriarcaux, dont il a trouvé la majorité dans les mythes et dans le domaine de la religion, comme en témoigne l'exemple de la prière perse.

Cette emphase sur la religion comme « l'unique levier puissant de toute civilisation »⁵⁰⁻⁵¹ au XIXème siècle a été mal vue par les contemporains de Bachofen et utilisée pour discréditer sa pensée en la présentant comme une pensée obscurantiste. En se défendant de ces accusations, le juriste affirme la sphère suprême de la religion comme étant le lieu où nous devons chercher l'origine de toute ascension et déclin de l'existence humaine, en un geste qui nous semble anticiper le rôle attribué à la religion par une pensée comme celle de Max Weber⁵². Bachofen ajoute que, chez les anciens en particulier, la foi occupe un lieu central à partir duquel une société se structure et dans lequel nous pouvons chercher la logique dissimulée derrière la plupart des pratiques sociales.

Mais il y a un aspect du matriarcat, tel qu'il a été cartographié par Bachofen, qu'il nous semble difficile de réduire à cette logique d'analyse qui cerne ces pratiques sociales à partir de quelques séparations, comme celle entre le droit et la religion, qui

⁵⁰ "There is only one mighty lever of all civilization, and that is religion".

⁵¹ Idem, p. 85.

⁵² Weber, 2004.

leur semblent être extérieures et anachroniques. Les rapports entre le matriarcat et la nature nous semble indiquer justement ceci :

Nous avons commencé par montrer que le matriarcat était un phénomène universel, indépendant de tout dogme ou de toute loi. Maintenant, nous pouvons aller plus loin dans notre caractérisation et établir sa qualité de vérité naturelle. Comme la maternité féconde, qui est son image physique, le matriarcat est entièrement asservi à la matière et aux phénomènes de la vie naturelle, d'où il tire les lois de son existence intérieure et extérieure ; de façon plus vive que les générations postérieures, les peuples matriarcaux sentent l'unité de toute la vie, l'harmonie de l'univers, qu'ils n'ont pas encore dépassé ; ils sont plus conscients de la douleur de la mort et de la fragilité de l'existence tellurique, déplorée par la femme et particulièrement la mère. (...) Obéissant en toutes choses aux lois de l'existence physique, ils fixent leurs yeux sur la terre, plaçant les pouvoirs chthoniens sur les pouvoirs de la lumière uranienne. (...) En un mot, l'existence matriarcale est un naturalisme régulé, sa pensée est matérielle, son développement essentiellement physique. Le droit de la mère est tout aussi essentiel à cette étape culturelle qu'il est étranger et inintelligible à l'ère du patriarcat.⁵³⁻⁵⁴

À cette étape de notre argumentation, nous n'allons pas approfondir les questions autour du rôle joué par la nature dans le cadre du matriarcat. Ce qu'il nous faut considérer afin d'avancer dans la construction des nos hypothèses est que le

⁵³ “We began by showing matriarchy to be a universal phenomenon, independent of any special dogma or legislation. Now we can go further in our characterization and establish its quality of natural truth. Like childbearing motherhood, which is its physical image, matriarchy is entirely subservient to matter and to the phenomena of natural life, from which it derives the laws of its inner and outward existence; more strongly than later generations, the matriarchal peoples feel the unity of all life, the harmony of the universe, which they have not yet outgrown; they are keenly aware of the pain of death and the fragility of tellurian existence, lamented by woman and particularly the mother. (...) Obedient in all things to the laws of physical existence, they fasten their eyes upon the earth, setting the chthonian powers over the powers of uranian light. (...) In a word, matriarchal existence is regulated naturalism, its thinking is material, its development predominantly physical. Mother right is just as essential to this cultural stage as it is alien and unintelligible to the era of patriarchy”.

⁵⁴ Bachofen, 1992, p. 91-92.

matriarcat chez Bachofen est formulé comme étant en étroit rapport avec la matière. Cette particularité devient plus claire quand nous regardons la façon à travers laquelle, dans une société patriarcale, nous nous rapportons à la nature. Ce dernier rapport est fondé sur une hiérarchie dans laquelle l'homme essaye de dominer, maîtriser, utiliser la nature et ses matières, en la concevant comme objet et jamais comme un sujet.

Tout cela peut sembler extrêmement générique, étant donné l'objet de notre étude qui est beaucoup plus précis et ponctuel : l'anus dans l'Art contemporain. Mais il nous faut avouer à notre lecteur que les apparitions de cette partie du corps dans l'ensemble d'œuvres d'art qui enquêtent sur les rapports entre le corps et la politique ont souvent, comme en une espèce de toile de fond ou d'une couche de virtualité, les résidus de ce passage du matriarcat au patriarcat. La réalité historique de ce passage est controversée, mais son existence culturelle est déjà bien éloquente au regard du caractère dystopique cher au patriarcat.

Ainsi, il nous semble y avoir au moins deux chemins pour traiter ce corpus textuel concernant le matriarcat dans les peuples anciens. Il est possible de recourir à l'archéologie afin d'essayer de vérifier l'existence effective de ces sociétés, ce qui n'est pas du tout le but de cette thèse. Mais il nous semble être encore possible de récupérer dans ces textes des éléments qui peuvent nous aider dans notre propre spéculation, qui sera ancrée dans le sol de la culture et qui, par conséquent, ne rentre pas en contradiction avec ces fictions construites et diffusées avec des prétentions scientifiques.

Comme nous l'avons déjà indiqué antérieurement, ce corpus de récits et de mythes qui pointent vers un passé matriarcal acquiert encore plus d'importance pour nous dans la mesure où il devient une source d'inspiration pour les artistes, et ce au

moins depuis le début du XXème siècle. Cela dit, nous allons emprunter quelques formulations concernant le matriarcat à Oswald de Andrade, un écrivain et intellectuel brésilien ayant établi une critique de ce qu'il a désigné sous le terme de *philosophie messianique*, en faisant appel au matriarcat.

1.2 Anthropophagie et matriarcat : spéculations anales

Dans sa thèse présentée pour obtenir son *Habilitation à Diriger des Recherches*⁵⁵ à l'Université de São Paulo, Oswald de Andrade explore d'une façon extrêmement originale les rapports entretenus entre l'anthropophagie et le matriarcat. La thèse, intitulée « La crise de la philosophie messianique »⁵⁶ et publiée en 1950, reprend le sujet de l'anthropophagie, déjà présent dans son historique « Manifeste Anthropophage », en explorant les opérations métaphysiques structurant les rituels anthropophagiques des peuples amérindiens, rituels qui ont été souvent disqualifiés et jugés comme étant dus à la gourmandise ou à la faim par les jésuites et les colonisateurs.

Une telle opération métaphysique était déjà indiquée, de façon un peu cryptique, dans le *Manifeste Anthropophage*, de 1928 : « Anthropophagie. La transformation permanente du Tabou en totem »⁵⁷⁻⁵⁸. Dans *La crise de la philosophie messianique*, Oswald de Andrade développe cette idée :

L'opération métaphysique qui se lie au rituel anthropophagique est celle de la transformation du tabou en totem. De la valeur opposée à la valeur

⁵⁵ Nous avons choisi de traduire « livre-docência » par « Habilitation à Diriger des Recherches ». La « livre-docência » est un titre obtenu au Brésil par un docteur après la soutenance d'une thèse inédite et qui lui permet de candidater au poste de professeur titulaire. Actuellement ce titre n'existe que dans l'État de São Paulo, le doctorat étant suffisant pour qu'un chercheur puisse accéder au poste d'enseignant de niveau supérieur.

⁵⁶ « A crise da filosofia messiânica »

⁵⁷ « Antropofagia. A transformação permanente do Tabu em totem ».

⁵⁸ De Andrade, 2011, p. 69.

favorable. La vie est pure dévoration. Dans ce dévorer qui menace à chaque minute l'existence humaine, c'est à l'homme de totemiser le tabou. Qu'est-ce qu'un tabou sinon l'intouchable, la limite ? Tandis que dans son échelle axiologique fondamentale, l'homme de l'Occident a élevé les catégories de sa connaissance jusqu'à Dieu, le bien suprême, le primitif a institué son échelle de valeurs jusqu'à Dieu, mal suprême. Il y a dans ce fait une radicale opposition de concepts qui donne une radicale opposition de conduite.⁵⁹⁻⁶⁰

La présence de l'anthropophagie à l'intérieur de notre argument peut être pensée à deux niveaux. Le premier est dérivé de la logique exposée dans l'extrait ci-dessus, c'est à dire, de ce processus de transformation du tabou en totem. Le lieu culturel occupé par les tabous nous semble être utile aussi pour penser l'interdiction sociale autour de l'anus et de ses activités. Par conséquent, sa présence et sa représentation dans les projets artistiques assemblés ici peuvent être pensées en rapport avec l'attitude anthropophagique proposée esthétiquement (sur un plan esthétique?) par Oswald de Andrade. Le deuxième niveau qui justifie l'évocation de l'anthropophagie est plus évident. Il s'agit notamment du fait que l'anus, objet qui nous intéresse dans le cadre de cette recherche, appartient au système digestif et que, malgré le geste très puissant de Oswald de Andrade de reconnaître dans l'anthropophagie les valeurs métaphysiques des plus élevées, ce qui nous nous semble surgir est l'absence d'une réflexion de sa part sur le résultat matériel de ces rituels,

⁵⁹ “A operação metafísica que se liga ao rito antropofágico é a da transformação do tabu em totem. Do valor oposto, ao valor favorável. A vida é devoração pura. Nesse devorar que ameaça a cada minuto a existência humana, cabe ao homem totemizar o tabu. Que é o tabu senão o intocável, o limite? Enquanto na sua escala axiológica fundamental, o homem do Ocidente elevou as categorias de seu conhecimento até Deus, supremo bem, o primitivo instituiu a sua escala de valores até Deus, supremo mal. Há nisso uma radical oposição de conceitos que dá uma radical oposição de conduta”.

⁶⁰ De Andrade, 2011, p. 139.

c'est-à-dire sur le fait qu'il y a une partie de l'ennemi mangé, de cette altérité, qui reste non absorbable par l'anthropophage en devenant ses excréments.

Il est important de souligner que le rapport, analogue à celui que nous avons indiqué au début du chapitre, entre un ordre de grandeur macrostructural et une micropolitique réapparaît dans la perspective anthropophagique d'Oswald de Andrade. Si le matriarcat et le patriarcat sont l'*effet-instrument* de certains types d'organisation sociale, avec leurs systèmes de conjugalité, leurs rituels, leurs modèles de création et de gestion de la production etc., l'anthropophagie fait partie de l'histoire du matriarcat. Le geste de l'intellectuel brésilien a consisté à adopter l'anthropophagie comme son point de départ pour investiguer ce passage du matriarcat au patriarcat, à partir du déclin de ce rituel.

Et tout se prend à l'existence de deux hémisphères culturels qui ont divisé la histoire en Matriarcat et Patriarcat. Celui-là est le monde de l'homme primitif. Celui-ci, celui de l'homme civilisé. Celui-là a produit une culture anthropophagique, celui-ci une culture messianique.⁶¹⁻⁶²

La proposition historique d'Oswald de Andrade est dialectique. Il formule cette histoire en trois étapes, pensées dans les termes chers à Hegel : thèse (l'homme naturel), antithèse (l'homme civilisé) et synthèse (l'homme naturel technicisé). Notre monde, celui du patriarcat, serait le deuxième moment de cette dialectique, ce qui permet à l'auteur de comprendre le patriarcat à partir de sa négativité, c'est-à-dire, de la négation de l'état premier, celui de l'homme naturel et du matriarcat. Cette rupture avec le monde du matriarcat aurait eu lieu « quand l'homme a cessé de dévorer

⁶¹ “E tudo se prende à existência de dois hemisférios culturais que dividiram a história em Matriarcado e Patriarcado. Aquele é o mundo do homem primitivo. Este, o do civilizado. Aquele produziu uma cultura antropofágica, este, uma cultura messiânica”.

⁶² Idem.

l'homme pour faire de lui son esclave»⁶³⁻⁶⁴. Le messianisme diagnostiqué par Oswald de Andrade comme le trait culturel cher au patriarcat résulte de ce nouveau genre de rapport entre les hommes. « Sans l'idée d'une vie future, il serait difficile pour l'homme de supporter sa condition d'esclave. D'où l'importance du messianisme dans l'histoire du Patriarcat »⁶⁵.

Les exemples de ce phénomène, astucieusement perçus par Oswald de Andrade, ne manquent pas au sein de notre culture. La morale bourgeoise moderne de l'économie domestique ainsi que le rapport au travail qui instaure la retraite comme son *telos* sont des phénomènes qui n'auraient aucun sens à l'intérieur de la culture anthropophagique du matriarcat. Un des aspects les plus remarquables des sociétés matriarcales est la propriété commune du sol et, par conséquent, l'absence de classe sociale. Dans ce cadre, l'accumulation de richesse par des secteurs de la société et le rapport aliéné au travail ne trouvent pas un terrain fertile pour prendre racine.

Dans notre deuxième chapitre, nous allons présenter une lecture de l'analité telle qu'elle apparaît chez Freud, mais il faut déjà anticiper que le caractère anal qui résulte de la sublimation de l'analité au cours du développement des enfants, dont l'un des traits déterminants consiste en la rétention d'argent, nous semble être en parfaite cohérence avec l'argument oswaldien. Le refoulement de l'analité dans le processus de génitalisation de la sexualité fait partie du processus d'entrée de l'enfant dans la civilisation. Il y a dans ce processus l'instauration d'un régime temporel qui inscrit le plaisir dans un temps futur, mais il est sans nul doute que cela deviendra plus clair pour notre lecteur au deuxième chapitre. Ici, il faut juste rappeler que, selon Freud, à

⁶³ “quando o homem deixou de devorar o homem para fazê-lo seu escravo”

⁶⁴ Idem, p. 43.

⁶⁵ “Sem a ideia de uma vida futura, seria difícil ao homem suportar a sua condição de escravo. Daí a importância do Messianismo na história do Patriarcado”.

travers la défécation, l'enfant est confronté pour la première fois à un choix entre faire plaisir à ses parents, en leur offrant ce *cadeau*, et retenir narcissiquement ses fèces pour jouir postérieurement du plaisir de les excréter. La rétention de l'argent dans le « caractère anal » semble, en quelque sorte, préserver cette logique, quand le fait de faire des économies est, en quelque sorte, comme projeter dans le futur la réalisation de cette valeur abstraite.

Cela dit, à titre de spéculation, nous pouvons nous demander quel serait le rôle social et subjectif joué par l'anus dans une société qui n'est pas structurée autour du messianisme, mais autour de l'anthropophagie. Malheureusement, Oswald de Andrade n'aborde pas ce sujet. Ce fait limite notre réflexion, en nous laissant les mains liées. Ce que nous pouvons extraire comme conséquence de la réflexion oswaldienne pour notre recherche sur l'anus se trouve, peut-être, dans les régimes de conjugalité et dans les interdictions que nous pouvons déduire des différences entre les systèmes de parentalité qui définissent ces deux *hémisphères culturels*.

Chez Oswald de Andrade, comme chez Johann Jakob Bachofen, nous pouvons constater que la filiation de droit paternel à laquelle nous sommes habitués n'est pas universelle ou anhistorique. Dans les sociétés matriarcales, les pères biologiques des enfants n'ont pas, de ce fait, le rôle social du père. Là où nous trouvons la filiation matrilineaire, les enfants reçoivent le nom de la mère, et le rôle social du père est joué par le frère de la mère. En fonction des particularités biologiques liées à la reproduction, notamment au fait que la mère porte le fœtus à l'intérieur de son ventre, l'authenticité de la maternité est difficilement remise en question. À la différence de la paternité qui, parce qu'elle ne s'inscrit pas d'une façon socialement visible sur le

corps de l'homme, ne peut être certifiée que par la confiance dans le pacte monogamique du couple ou, de nos jours, par des examens d'ADN.

Il faut faire attention ici à la complexité mise en place dans l'articulation de tous les différents domaines dont le résultat est une société donnée. Les systèmes de parentalité ne sont pas naturels, mais ils ne sont pas aléatoires non plus. À nouveau, l'idée d'*effet-instrument* nous aide à rendre compte de cette complexité. Dans une société matriarcale définie par la propriété commune du sol, par l'absence de classe et, par conséquent, de l'État, et où, comme nous l'a montré Bachofen, le rapport avec la nature n'est pas instrumentalisé, tous les enfants sont perçus et élevés comme fils et filles de la communauté. L'instauration du système patriarcal de parentalité condense en soi les changements vers la propriété privée du sol, la division sociale en classes et le processus d'exploitation de la nature pour l'obtention d'excédent dont les sociétés patriarcales font preuve.

En pensant le patriarcat dans toute son ampleur, nous ne trouvons que de la cohérence dans son système de parentalité. Le transfert de la propriété à travers l'héritage et, de ce fait, la division de la société en classes, s'associe à une nécessité, nouvelle, d'assurer la paternité du père biologique. La nature perd le rôle de sujet qu'elle avait dans les sociétés matriarcales et gagne le statut d'objet, et le sentiment communautaire, qui était la base d'insertion égalitaire des enfants au sein de la collectivité, décline en faveur des différences sociales déterminées par la naissance.

Ainsi, si nous partons de ce scénario pour envisager le champ intime des rapports sexuels, la transformation des pratiques sexuelles anales en *ennemies* de la civilisation, celle-ci étant supposément le but à atteindre par les sociétés patriarcales, doit être pensée comme gardant une puissance disruptive et, en quelque sorte,

menaçant de tout cet état des choses. Une telle menace peut être lue à la lumière des formulations de Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *L'Anti-Œdipe*. Les auteurs évoquent un passage « joyeux et plein de sens » de l'anthropologue britannique Meyer Fortes dans la formulation du *Socius inscripteur*: « Le problème n'est pas celui de la circulation des femmes... Une femme circule par elle-même. On ne dispose pas d'elle, mais les droits juridiques sur la progéniture sont fixés au profit d'une personne déterminée »⁶⁶. Deleuze et Guattari disent, en renforçant cette idée, que les postulats sous-jacents à une société échangiste n'ont pas de raison d'être socialement acceptés, si « la société n'est pas d'abord un milieu d'échange où l'essentiel serait de circuler ou de faire circuler »⁶⁷. À la place de cette conception de société basée sur la notion d'échange, que les penseurs français montrent être inopérante dans le cadre de nos structures sociales, ils formulent le fait de marquer ou d'être marqué, au lieu de cette circulation qui n'est pas l'essence des nos sociétés. Le *socius* opère l'enregistrement de ces marques et la circulation n'a lieu qu'à condition qu'elle soit inscrite comme autorisée ou exigée.

En parlant des *machines territoriales primitives*, Deleuze et Guattari arrivent à des formulations sur l'anus qui sont particulièrement révélatrices de ce côté menaçant lié à la région anale.

Le procédé de la machine territoriale primitive, en ce sens, est l'investissement collectif des organes ; car le codage des flux ne se fait que dans la mesure où les organes capables respectivement de les produire et de les couper se trouvent eux-mêmes cernés, institués à titre d'objets partiels, distribués et accrochés sur le *socius*. Un masque est une telle institution d'organes. Des sociétés d'initiation composent les morceaux

⁶⁶ Fortes, 1967, pp. 135-137 apud Deleuze et Guattari, 1972, p. 170.

⁶⁷ Deleuze et Guattari, 1972, p. 170.

d'un corps, à la fois organes de sens, pièces anatomiques et jointures. Des interdits (ne pas voir, ne pas parler) s'appliquent à ceux qui n'ont pas dans tel état ou telle occasion la jouissance d'un organe investi collectivement. Les mythologies chantent les organes-objets partiels, et leur rapport avec un corps plein qui les repousse ou les attire : vagins cloués sur le corps des femmes, pénis immense partagé avec les hommes, anus indépendant qui s'attribue à un corps sans anus. (...) Les unités ne sont jamais dans des personnes, au sens propre ou « privé », mais dans des *séries* qui déterminent les connexions, disjonctions et conjonction d'organes. C'est pourquoi les fantasmes sont des fantasmes de groupe. C'est l'investissement collectif d'organes qui branche le désir sur le socius, et réunit en un tout sur la terre la production sociale et la production désirante.⁶⁸

L'anus joue un rôle pionnier dans le processus de privatisation des organes, cher à nos sociétés modernes, où l'*investissement collectif d'organes* n'a plus lieu. Ce phénomène, malgré la critique de la psychanalyse freudienne entreprise par le duo d'auteurs, leur permet d'affirmer les rapports entre le caractère anal et l'économie comme étant d'une relative vérité. « Le premier organe à être privatisé, mis hors champ social, fut l'anus. C'est lui qui donna son modèle à la privatisation, en même temps que l'argent exprimait le nouvel état d'abstraction des flux »⁶⁹. Cela dit, nous pouvons argumenter, en ce qui concerne les objectifs de cette thèse, que les projets artistiques qui explorent l'analité en la restituant à l'espace public mettent en question ce régime de privatisation des organes d'où nous avons tiré la notion de propriété privé.

⁶⁸ Idem, p. 170-171.

⁶⁹ Idem, p. 171.

Ainsi, la menace représentée par ces projets ne peut pas être pensée exclusivement en termes moraux. Il s'agit d'un geste bien plus radical qui défie les fondations sur lesquelles notre société capitaliste moderne s'est construite. De ce fait, le regard qui ne voit que de l'iconoclasme dans l'insertion de l'anus dans le champ de visibilité sociale de l'art perd de vue le fait que, en tant qu'expérience vécue collectivement, l'art devient le domaine du monde contemporain où, peut-être, un nouvel *investissement collectif d'organes* devient possible.

Avant d'avancer en évoquant des auteurs et des artistes contemporains chez lesquels nous voyons la puissance du geste décrit précédemment, il nous faut fermer ce circuit que nous avons établi, par déductions, en mettant Oswald de Andrade en rapport avec la pensée de Gilles Deleuze et Félix Guattari. Il y a, sans aucun doute, d'autres textes dans la culture qui auraient pu être cités ici. Nous pensons, par exemple, à la deuxième dissertation de la *Généalogie de la morale*, de Friedrich Nietzsche⁷⁰, où l'estomac gagne le statut du *plus spirituel des organes* et qui est une référence importante dans les deux œuvres que nous avons mises en relation, la thèse d'Oswald de Andrade et *L'Anti-Œdipe*. En même temps, chez Nietzsche, l'analité est, comme chez Oswald de Andrade, seulement implicite par l'évocation de la digestion. L'oubli, pensé en rapport dynamique avec la mémoire à partir de cette image de la digestion (qui n'est pas seulement une image), serait le résultat du travail d'*assimilation psychique*⁷¹. Il nous reste comme spéculation, à partir du texte

⁷⁰ Nietzsche, 1998, pp. 47-50.

⁷¹ Dans l'édition brésilienne de la *Généalogie de la morale*, le traducteur Paulo César de Souza nous explique que « Nietzsche utilise le mot *Einverseelung*, créé à partir de *Seele*, 'âme'. Les traducteurs de l'édition américaine ont innové : '*inpsychation*'. Les autres ont offert *asimilación anímica*, *incorporació anímica*, *appropriazione spirituale*, *absorption psychique* et, comme nous, *assimilation psychique*. Dans la même phrase, 'assimilation physique' est la traduction pour *Einverleibung*, celui-ci étant un mot présent dans le dictionnaire et qui a servi de modèle pour la création du premier. *Leib* signifie corps » (Nietzsche, 1998, p. 155, *notre traduction*).

nietzschéen où, comme les autres textes évoqués ici, nous trouvons l'inscription historique de la création de la civilisation associée au développement de la mémoire, de penser que ce que nous n'absorbons pas comme mémoire sont les excréments d'une vie pensée, comme par l'anthropophage brésilien, comme dévoration.

Avant d'avancer, il nous faut encore reprendre les étapes du procès dialectique à propos duquel Oswald de Andrade a écrit. Nous avons déjà présenté l'étape du passage de la thèse à l'antithèse. Il s'agit du passage du stade matriarcal de histoire humaine (l'homme naturel, l'anthropophagie) vers l'institution du patriarcat (l'homme civilisé, le messianisme), *l'hémisphère culturel* dans lequel nous nous trouvons en ce moment dans l'histoire. Ainsi, la synthèse de ce processus dialectique consiste en un exercice spéculatif de futurologie de la part de Oswald de Andrade. Cet exercice témoigne du pari de l'écrivain sur la puissance émancipatrice de la technique, fondamentale dans la constitution de l'homme de l'avenir, *l'homme naturel technicisé*.

Dans le monde supertechnicisé qui s'annonce, quand tomberont les barrières finales du Patriarcat, l'homme pourra nourrir sa paresse innée, mère de la fantaisie, de l'invention et de l'amour. Et restituer à lui-même, à la fin de son long état de négativité, dans la synthèse enfin, de la technique qui est civilisation et de la vie naturelle qui est culture, son instinct ludique. Sur le Faber, le Viator et le Sapiens, prévaudra l'Homo Ludens. Dans l'attente sereine de la dévoration de la planète par l'impératif de son destin cosmique.⁷²⁻⁷³

⁷² “No mundo supertecnizado que se anuncia, quando caírem as barreiras finais do Patriarcado, o homem poderá cevar a sua preguiça inata, mãe da fantasia, da invenção e do amor. E restituir a si mesmo, no fim de seu longo estado de negatividade, na síntese enfim, da técnica que é civilização e da vida natural que é cultura, o seu instinto lúdico. Sobre o Faber, o Viator e o Sapiens, prevalecerá então o Homo Ludens. À espera serena da devoração do planeta pelo imperativo de seu destino cósmico.”

⁷³ De Andrade, 2011, p. 145-146.

Sans vouloir invalider la synthèse prévue par Oswald de Andrade, il nous semble que nous sommes encore loin de l'accomplir. S'il est vrai que, logiquement, le développement technique devait nous libérer de l'esclavage, d'un point de vue politique ce n'est pas ce que nous constatons. Tandis que le développement technique se produit à l'intérieur d'une société basée sur la propriété privée et sur sa division en classes sociales, ce n'est que difficilement que l'esclavage de l'homme, des machines et de la nature sera surmonté pour donner lieu à cette dernière étape du développement dialectique de l'humanité. Dans le prochain chapitre, nous reprenons quelques réflexions autour de la technique à partir d'un corpus de projets artistiques qui nous semblent beaucoup moins optimistes que l'anthropophage brésilien.

Maintenant que le tressage de ce réseau où s'articulent matriarcat et patriarcat, anthropophagie et messianisme, organes investis collectivement et organes privatisés, est bien assimilé, nous pouvons avancer dans notre parcours théorique en arrivant à notre époque contemporaine et aux analyses de quelques démarches artistiques. Une telle investigation aura pour but celui de vérifier si l'iconoclasme, souvent évoqué par la critique pour parler de ces actions, ne peut pas être reproposé, d'une façon plus affirmative, comme le geste analogue à celui de l'anthropophage : la totémisation du tabou ou bien, l'*iculnoclasme*.

1.3 Un matriarcat *Queer*

Afin de rendre moins brusque le saut historique du passage du matriarcat au patriarcat dans lequel nous vivons, nous allons commencer à parler de la production culturelle de notre époque en évoquant un texte de l'« écrivain, artiste, activiste,

féministe et mère »⁷⁴ valencienne María Llopis. Dans son texte de 2013, intitulé « Manuel de bricolage pour un Matriarcats Queer »⁷⁵, María Llopis reprend succinctement et s'oppose à une certaine tradition de la théorie anthropologique à propos des sociétés matriarcales afin d'offrir à ses lecteurs un guide pour échapper à l'hétéronormativité qui structure les sociétés patriarcales. Llopis essaie de produire ce mouvement sans tomber dans un regard excessivement romantique par rapport à cette autre logique d'organisation sociale dont l'existence, bien que contestée, est, selon l'auteur, encore vérifiable.

L'anthropologie moderne nie l'existence des sociétés matriarcales, puisqu'ils cherchent une société dans laquelle le contrôle du pouvoir est inversé et ainsi les hommes sont opprimés par les femmes. Mais cela n'est pas le matriarcats. La théorie queer et le féminisme post-porn vont sans aucun doute nous aider à comprendre.⁷⁶

L'artiste reconnaît que son intérêt pour cet autre modèle d'organisation sociale trouve en partie son origine dans une « nostalgie féministe » qui la faisait penser au matriarcats comme faisant partie d'un passé lointain. Elle met aussi l'accent sur une certaine perspective provenant du sens commun, qui aurait empêché la reconnaissance des sociétés matriarcales jusque de nos jours. Il s'agit notamment d'une conception du matriarcats en tant que simple changement d'un pouvoir centralisé de l'homme vers la prise de cette même position par les femmes, autrement dit, une inversion qui préserve la logique divisée en classes du patriarcats, position que les lectures de Bachofen et d'Oswald de Andrade nous ont déjà aidé à déjouer.

⁷⁴ C'est de cette façon que María Llopis se présente sur son site web : <https://www.mariallopis.com/>, dernier accès le 2 janvier 2018.

⁷⁵ "Guide for a DIY Queer Matriarchy"

⁷⁶ "Modern anthropology denies the existence of matriarchal societies, as they are looking for a society in which power control is reversed and therefore men are oppressed by women. But this is not Matriarchy. Queer theory and postporn feminism is definitely going to help us understand" (Llopis, 2016, p. 138).

C'est à partir du peuple Moso, une communauté d'environ 50.000 personnes, vivant au Sud-Est de la Chine, que l'artiste propose son guide pour un *matriarcat queer*, proposition qui refuse une perspective linéaire de l'histoire selon laquelle le matriarcat ferait déjà partie d'un passé lointain et impuissant. Le geste de Llopis consiste à présenter quelques aspects de la vie du peuple Moso pour que nous puissions créer des tensions à l'intérieur du système patriarcal, à partir d'une prise de conscience de son caractère social, politique, culturel et économique, c'est-à-dire, à partir d'une prise de conscience du fait qu'il n'y a rien de naturel dans cet état de choses et que, même de nos jours, il existe d'autres façons de vivre, minoritaires bien-sûr, qui pointent vers d'autres champs de possibilités.

Comme le titre du texte de Llopis l'indique, l'ouvrage se propose d'être un manuel, d'où sa structure numérotée. Un bref parcours par quelques éléments de la culture Moso, sélectionnés pour intégrer ce manuel, approfondissent notre connaissance du matriarcat et suggèrent que cet *hémisphère culturel*, pour reprendre l'expression oswaldienne, est devenu une référence importante dans le répertoire du mouvement *queer*.

Le premier élément mis en évidence par Llopis est le fait que « l'unité familiale est construite autour des mères »⁷⁷, autrement dit, c'est dans la maison familiale que cohabitent les enfants, leurs cousins, tantes et grands-parents, dirigés par une matriarche. Les enfants sont élevés collectivement et la vie familiale est dissociée de la vie sexuelle, puisqu'il n'y pas de mariage chez les Moso.

⁷⁷ "The Family unit is built around mothers"

Ensuite, c'est la *chambre des fleurs*⁷⁸ qui attire l'attention de l'écrivain. Il s'agit d'un dispositif architectural qui révèle un haut niveau de liberté des jeunes filles dans l'appropriation de leurs premières expérimentations sexuelles.

Quand les filles Moso ont entre 13 et 14 ans, elles ont accès à une chambre à elles. Cette chambre a deux portes, une donne accès à l'intérieur de la maison commune et la deuxième donne accès à l'extérieur. Les filles sont en totale autonomie pour décider de qui rentre dans la chambre. La seule règle est que leurs invités doivent partir avant l'aube. Et elles doivent aussi être discrètes sur leurs visiteurs. Elles peuvent amener différents partenaires chaque nuit ou, au contraire, elles peuvent partager le lit avec la même personne toutes les nuits. Elles ne sont pas sensées s'engager dans une relation et les enfants qu'elles vont peut-être concevoir seront élevés dans la maison commune, avec l'aide de leurs mères, frères, sœurs et de toute la communauté.^{79 - 80}

Cette liberté discrète résultant de ce dispositif architectural inspire l'artiste à spéculer sur la possibilité d'une *chambre des fleurs queer*, où il serait possible de recevoir des hommes, des femmes, et toute personne se trouvant entre les deux genres et, peut-être, au delà d'eux. Étant donnée la séparation entre l'unité familiale et la vie sexuelle, la paternité multiple devient un autre aspect remarquable de la société Moso. Le rôle social du père n'est pas attaché à la paternité biologique, de sorte que le mot « Awu » signifie à la fois père et oncle.

⁷⁸ "flower room" ou "Babahuago" en langue Moso.

⁷⁹ "When Mosuo girls are around 13 or 14 years old, they get access to a room of their own. This room has two doors, one has access to the interior of the common home and the second door to the outside. The girls have total autonomy in deciding who enters the room. The only rule is that their guests have to leave before dawn. And they also have to be discreet about the visitors. They can bring different partners every night or, on the contrary, they can share their bed with the same person every night. They are not expected to commit to a relationship and the children that they may conceive will be brought up in the communal house, with the help of their mothers, brothers, sisters and all community".

⁸⁰ Llopis, 2013 [2016], p. 139.

Le type d'organisation sociale patrilinéaire dans lequel nous vivons a, selon Llopis, une histoire très récente. Selon le manuel, il a commencé à prendre forme environ 8000 ans avant notre ère et, considérant que les êtres humains sont dotés de l'anatomie que l'on nous connaît toujours depuis au moins 200 000 ans, l'artiste valencienne conclut que le patriarcat et ses créations, telles que l'héritage de la propriété privée et la monogamie, ne correspondent qu'à 5% de notre expérience collective en tant qu'espèce. Il semble évident que l'invention de l'héritage et celle de la monogamie sont intimement liées. Comme nous l'avons déjà montré, c'est le besoin d'assurer la légitimité de la filiation patrilinéaire qui a créé toute une culture de contrôle sur la sexualité des femmes et c'est, sans doute, contre cela que María Llopis a mobilisé son écriture.

Nous pouvons aller encore plus loin et dire que les dispositifs de contrôle sur la sexualité chers au patriarcat (plutôt que dispositifs de censure ; il ne faut pas oublier que notre démarche est foucauldienne) ont été créés et mis en opération contre toute possibilité sexuelle menaçante de la concentration de capital par certaines familles – celle des femmes, sans doute, mais aussi celle des homosexuels qui devaient rendre compte de la production biologique d'héritiers. Cela se complexifie, bien sûr, au long de l'histoire et nous essayerons de le démontrer dans les prochaines pages, mais pour le moment ce qu'il nous faut retenir est le fait que le matriarcat offre un contre-point – réel ou fictionnel – au patriarcat et que ce *topos* culturel est présent dans la production culturelle contemporaine, comme en témoigne le manuel de Llopis.

Un dernier aspect qu'il nous semble intéressant d'emprunter au texte de Llopis est celui qui articule la discrétion créée par le dispositif des *chambres des fleurs* mais aussi par une espèce d'interdiction d'évoquer les histoires romantiques au sein de la

maison. Cette discrétion fonctionne comme l'antidote à la jalousie qui est considérée par les Moso comme une intrusion violente dans l'autonomie de l'autre personne. Cette question de la discrétion nous intéresse parce que la plupart des projets et des actions artistiques assemblés dans ce chapitre ne sont pas du tout discrets, et cet écart entre les niveaux de discrétion des Moso et celui des artistes et activistes *queer* que nous évoquons nous place devant des choix, esthétiques et politiques, difficiles à faire. Voici le témoignage de Llopis à propos de ces enjeux :

Dans mes nombreuses années de féminisme pro-sexe et lutte *queer*, je me suis toujours exprimée. Dans notre monde patriarcal, nous sommes dans le besoin de mettre en lumière nos désirs non-normatifs. Cela a été difficile pour moi de penser à une société où tu baisses librement parce que tu es discret. Dans un matriarcat *queer* nous n'aurions pas besoin de nous exprimer, nous n'aurions besoin que de baiser.⁸¹⁻⁸²

La possibilité d'une vie sexuelle libre et discrète chez les Moso nous fait réfléchir, avec Llopis, à la puissance et l'efficacité politique des actions stridentes réalisées par les artistes et activistes *queer*. Cela nous reconduit encore à la pensée de Michel Foucault qui, dans son *Histoire de la sexualité I : La volonté de savoir*, nous présente la création du dispositif de la sexualité à partir d'un geste opposé à cette admirable discrétion des Moso.

Historiquement, nous dit Foucault, il y a deux procédés pour produire la vérité du sexe. Le premier est celui d'un *ars erotica* qui a été présent dans plusieurs sociétés et dont le statut a bien été résumé par le philosophe afin de mettre en évidence son déclin, en faveur du procédé dont notre civilisation dispose, une *scientia sexualis*.

⁸¹ "In my many years of pro sex feminist and queer struggle, I have always spoken up. In our patriarchal world, we are in need of bringing to light our non-normative desires. It has been challenging for me to think of a society where you fuck freely throughout your life thanks to being discreet. In a queer matriarchy we wouldn't need to speak, we would only need to fuck".

⁸² Idem, p. 141.

Dans l'art érotique, la vérité est extraite du plaisir lui-même, pris comme pratique et recueilli comme expérience ; ce n'est pas par rapport à une loi absolue du permis et du défendu, ce n'est point par référence à un critère d'utilité, que le plaisir est pris en compte ; mais, d'abord et avant tout par rapport à lui-même, il y est à connaître comme plaisir, donc selon son intensité, sa qualité spécifique, sa durée, ses réverbérations dans le corps et l'âme.⁸³

Foucault développe sa description indiquant que l'art érotique s'investit à l'intérieur des pratiques sexuelles et doit demeurer secret, mais cela n'est pas à cause d'un certain moralisme ou d'une certaine pudeur, mais parce que, selon la tradition, la divulgation de l'efficacité et des vertus de l'art érotique produirait son affaiblissement. Les effets de telles pratiques témoignent bien de son absence dans notre société : « maîtrise absolue du corps, jouissance unique, oubli du temps et des limites, élixir de longue vie, exil de la mort et de ses menaces »⁸⁴. La discrétion bien perçue par Llopis chez les Moso nous semble indiquer qu'ils sont plus proches d'un *ars erotica* que de notre *scientia sexualis*. Depuis le Moyen Âge, nous dit Foucault, les sociétés occidentales ont développé une forme de savoir-pouvoir pour dire la vérité du sexe qui est l'opposé de celle mise en place à travers les initiations et les secrets de l'*ars erotica*. Cette forme s'est cristallisée dans la pratique de l'aveu.

Une telle pratique projette le sexe hors des rapports entre les corps et l'inscrit dans une temporalité qui n'est plus celle immanente à l'expérience érotique vécue par les sujets. Cette incitation à chercher dans l'expérience passée du sexe des éléments remarquables par rapport à une norme et à en parler instaure un tout nouveau rapport au sexe. Et évidemment, la promesse du salut à travers un aveu sincère s'inscrit au

⁸³ Foucault, 1976, p. 77.

⁸⁴ Idem.

sein du messianisme postulé par Oswald de Andrade. Ici, il nous faut réfléchir aux enjeux mis en place par l'art étiqueté comme *queer*, puisque ce n'est pas à partir d'un discours confessionnel, mais d'un cri de révolte, que ces projets opèrent.

Il s'agit donc aussi de penser ces critiques de l'hétéronormativité, issue du patriarcat, comme affirmation de son envers, c'est-à-dire du matriarcat, de l'anthropophagie, de *l'investissement collectif sur les organes*, de *l'ars erotica*, mais qui se trouvent limitées parce qu'elles s'effectuent au sein du patriarcat ; elle requièrent donc le développement d'outils qui soient efficaces dans notre monde réel, celui du patriarcat, du messianisme, des organes privatisés et de la *scientia sexualis*. Il est difficile, du point de vue *sexopolitique*, de rejeter la puissance instigatrice de dissidence de ces actions, puisqu'elles témoignent de la force du patriarcat et du long chemin de lutte qu'il nous reste à parcourir avant d'arriver à un mode de vie où le sexe soit à nouveau vécu comme un *ars erotica*.

1.4 *Sexopolitique*

En 2000, encore sous le nom Beatriz Preciado, Paul B. Preciado a publié son *Manifeste contra-sexuel*. Dans ce livre, qui opère une série de changements par rapport à ce qui avait été produit dans les années 1980 et 1990 et étiqueté comme *théorie queer*, Preciado offre quelques pistes que nous suivrons afin de mettre sous tension le corpus que nous venons d'exposer et, finalement, de passer à l'analyse d'un assortiment de projets artistiques.

En premier lieu, il nous faut mettre l'accent sur le concept qui donne son titre au livre, celui de *contra-sexualité*. Ce concept est largement dérivé du diagnostic de Michel Foucault disant que la sexualité a été une technologie de *pouvoir-savoir* créée

dans la modernité et donc sans aucune détermination naturelle, malgré son organisation discursive légitimée par un rapport, artificiellement créé, entre nature et genre.

La contra-sexualité n'est pas la création d'une nouvelle nature, mais plutôt la fin de la Nature comme ordre qui légitime la sujétion de certains corps à d'autres. La contra-sexualité est, d'abord, une analyse critique de la différence de genre et de sexe, produit du contrat hétérocentré, dont les performativités normatives ont été inscrites sur les corps comme des vérités biologiques (Judith Butler, 2001). D'autre part : la contra-sexualité pointe vers la substitution de ce contrat social que nous appelons Nature par un contrat contra-sexuel.⁸⁵⁻⁸⁶

Ainsi, si les premières références évoquées dans le cadre de ce chapitre ont été construites sur le sol du matriarcat, en dénonçant les articulations entre notre société actuelle, ses dysfonctionnements et le patriarcat, le geste de Preciado va plus loin, en abandonnant le binarisme homme-femme pour mettre l'accent sur les *corps parlants*. En résultat de cet abandon, la société contra-sexuelle aura pour but de déconstruire le procès de naturalisation qui s'est historiquement attaché aux pratiques sexuelles et au système de genres, et de « proclamer l'équivalence (et non l'égalité) de tous les corps-sujets parlants qui se compromettent avec les termes du contrat contra-sexuel dédié à une recherche du plaisir-savoir »⁸⁷⁻⁸⁸. Ce côté affirmatif de la contra-sexualité est explicitement dérivé de l'héritage foucauldien concernant les rapports entre sexualité et

⁸⁵ “La contrasexualidad no es la creación de una nueva naturaleza, sino más bien el fin de la Naturaleza como orden que legitima la sujeción de unos cuerpos a otros. La contrasexualidad es, en primer lugar, un análisis crítico de la diferencia de género y de sexo, producto del contrato social heterocentrado, cuyas performatividades normativas han sido inscritas en los cuerpos como verdades biológicas (Judith Butler, 2011). En segundo lugar: la contrasexualidad apunta a sustituir este contrato social que denominamos Naturaleza por un contrato contrasexual.”

⁸⁶ Preciado, 2011, pp. 12-13.

⁸⁷ “proclama la equivalencia (y no la igualdad) de todos los cuerpos-sujetos hablantes que se comprometen con los términos del contrato contrasexual dedicado a la búsqueda del placer-saber”.

⁸⁸ Idem, p. 13.

pouvoir, notamment les enjeux de l'hypothèse répressive. Preciado souligne, en évoquant Michel Foucault, la nécessité de contra-produire des formes alternatives de plaisir-savoir, plutôt que d'être capturé par le dispositif de la sexualité en combattant sa répression supposée.

Si dans les textes de Johann Jakob Bachofen, d'Oswald de Andrade et de María Llopis, le rôle *sexopolitique* de l'anus au sein des sociétés matriarcales peut être déduit à partir de son absence et du rôle joué par la vie sexuelle dans le système élargi du transfert de la propriété, dans le *Manifeste contra-sexuel* de Preciado, l'anus est placé au cœur des stratégies de déconstruction contra-sexuelle.

L'anus présente trois caractéristiques fondamentales qui le convertissent en centre transitoire du travail de déconstruction contra-sexuel. Un : l'anus est le centre érogène universel situé au-delà des limites anatomiques imposées par la différence sexuelle, où les rôles et les registres apparaissent comme universellement réversibles (qui n'a pas d'anus ?). Deux : l'anus est une zone de passivité primordiale, un centre de production d'excitation et de plaisir qui ne figure pas dans la liste des points prescrits comme orgasmiques. Trois : l'anus constitue un espace de travail technologique ; il est une fabrique de ré-élaboration du corps contra-sexuel post-humain. Le travail de l'anus ne pointe pas vers la reproduction et n'est pas fondé sur l'établissement d'un nexus romantique. Il génère des bénéfices qui ne peuvent pas être mesurés à l'intérieur d'une économie hétérocentrée. Par l'anus, le système traditionnel de la représentation sexe/genre *chie*.⁸⁹⁻⁹⁰

⁸⁹ “El ano presenta tres características fundamentales que lo convierten en el centro transitorio de un trabajo de deconstrucción contrasexual. Uno: el ano es un centro erógeno universal situado más allá de los límites anatómicos impuestos por la diferencia sexual, donde los roles y los registros aparecen como universalmente reversibles (¿quién no tiene ano?). Dos: el ano es una zona de pasividad primordial, un centro de producción de excitación y de placer que no figura en la lista de puntos prescritos como orgásmicos. Tres: el ano constituye un espacio de trabajo tecnológico; es una fábrica de reelaboración del cuerpo contrasexual poshumano. El trabajo del ano no apunta a la reproducción ni se funda en el establecimiento de un nexo romántico. Genera beneficios que no pueden medirse dentro

Ces trois caractéristiques de l’anus érigent cette partie du corps en lieu *par excellence* de la discipline contra-sexuelle, sa resexualisation étant une arme puissante contre le système hétérocentré de naturalisation du sexe. Un tel système opère à travers l’imposition d’un déterminé *a priori anatomico-politique*. L’exemple évoqué par Preciado pour rendre compte de cette opération est celui de la bouche et de l’anus, à partir d’un processus qui reprend le principe de construction des organes tel qu’il apparaît dans la lecture de Gilles Deleuze et Félix Guattari du *corps sans organes* d’Antonin Artaud⁹¹. Selon Preciado, les technologies sexuelles opèrent en découpant les zones corporelles en tant qu’organes. Dans ce cadre, la bouche et l’anus sont cernés comme des points d’entrée et de sortie du système digestif, et ainsi rarement pensés en tant qu’organes sexuels⁹². Cela est largement dû au fait que la sexualisation des corps a pris le chemin de la génitalisation, ayant comme seul horizon la reproduction. Ce n’est pas par hasard que le sixième article des « Principes de la société contra-sexuelle » déclare « la séparation absolue des activités sexuelles et des activités de reproduction »⁹³⁻⁹⁴ et le « Contrat contra-sexuel (exemple) » prévoit le renoncement «à tous les liens de filiation (maritales ou parentales) qui ont été attribués par la société hétérocentrée, ainsi que les privilèges et les obligations qui en dérivent »⁹⁵⁻⁹⁶.

Avant d’introduire l’analyse des initiatives artistiques à partir desquelles nous allons investiguer l’inscription de l’anus au sein de cette discipline contra-sexuelle, il

de una economía heterocentrada. Por el ano, el sistema tradicional de la representación sexo/género *se caga*”.

⁹⁰ Idem, p. 24.

⁹¹ Deleuze et Guattari, 1980, pp. 185-204.

⁹² Preciado, 2011, p. 117.

⁹³ “separación absoluta de las actividades sexuales y de las actividades de reproducción”.

⁹⁴ Idem, p. 30

⁹⁵ “a todos los lazos de filiación (maritales o parentales) que me han sido asignados por la sociedad heterocentrada, así como los privilegios y las obligaciones que de ellos se derivan”.

⁹⁶ Idem, pp. 36-37.

nous faut indiquer que déjà chez Preciado, l'Art se présente comme un territoire privilégié pour le développement des pratiques contra-sexuelles. Dans son manifeste, nous trouvons un petit passage⁹⁷ dans lequel deux œuvres iconiques sont décrites à partir du projet de construction des contra-sexualités. Il s'agit notamment de la performance de l'américain Ron Athey intitulée, en référence à l'essai classique de Georges Bataille, *L'anus solaire*, et réalisée à Paris en 1999, et de la photographie intitulée *Autoportrait avec éperon d'amour*, de 1966, de Pierre Molinier. L'action d'Athey est pensée par Preciado dans les termes d'une pratique contra-sexuelle, au-delà du *body art* et de la sexualité, et elle fait partie, comme la production de ses prédécesseurs Georges Bataille et Pierre Molinier, de cette tradition artistique que nous pouvons, en empruntant les termes de Paul B. Preciado, appeler *contra-sexuelle*.

Une vidéo dans laquelle nous voyons un soleil noir tatoué autour de l'anus de Athey ouvre la performance de ce dernier. Son anus *regarde* la caméra et, par conséquent, son public. Ensuite, l'attention est déplacée vers le scénario où l'artiste occupe une chaise particulière, « hybride de la table du gynécologue, de la coiffeuse et de la *sling* sadomasochiste »⁹⁸⁻⁹⁹. Attachés aux talons aiguilles portés par l'artiste, deux godemichets sont fixés à la façon de Molinier. Avant de procéder à son auto-pénétration, Athey se maquille après avoir utilisé des crochets avec lesquels il transperce la peau de son visage qui s'étire par un système d'accroche entre ces derniers et la couronne qu'il porte. On constate que ses parties génitales ont également subi des interventions qui les ont déformées, « elles ressemblent plus à une espèce d'utérus extérieur »¹⁰⁰⁻¹⁰¹. Avant de consommer l'acte annoncé par la présence des

⁹⁷ Idem, pp. 44-45.

⁹⁸ "híbrido entre la mesa del ginecólogo, el tocador y el *sling SM*"

⁹⁹ Idem, p. 45.

¹⁰⁰ "se parecen más a una especie de útero externo"

godemichets attachés à ses pieds comme des spores, il sort de son anus un long collier de perles blanches. Finalement, l'hommage à Molinier s'effectue. Appuyé sur ses quatre membres, Athey procède à l'autopénétration représentée par Molinier dans son autoportrait de 1966. Cet acte inspire la première pratique contra-sexuelle, schématiquement proposée par Preciado dans son manifeste.

Description de la pratique : Déshabillez-vous. Préparez un lavement anal.

Allongez-vous et restez nu pendant deux minutes après le lavement.

Levez-vous et répétez à voix haute : je dédie le plaisir de mon anus à toutes les personnes porteuses du VIH. Ceux qui sont déjà porteurs du virus pourront dédier le plaisir de leur anus à leur propre anus et à l'ouverture des anus de leurs proches. Mettez-vous une paire de chaussures avec un talon aiguille et attachez deux godemichets avec des lacets aux chevilles et aux chaussures. Préparez votre anus pour la pénétration avec un lubrifiant adapté.

Allongez-vous dans un fauteuil et essayez de prendre dans le cul chaque godemichet. Utilisez votre main pour que le godemichet pénètre dans votre anus, criez vicieusement votre contrenom. Par exemple: "Julia, Julia."

Après sept minutes d'autopénétration, émettez un cri strident pour simuler un orgasme violent.¹⁰²⁻¹⁰³

L'anūs ainsi que le godemichet sont au centre des propositions contra-sexuelles de Preciado. Dans le cadre de cette thèse nous avons mis l'accent sur les passages de son manifeste qui priorisent le rôle joué par l'anūs au sein de la

¹⁰¹ Idem.

¹⁰² "Descripción de la práctica: Desnúdese. Prepare una lavativa anal. Túmbese a lo largo y repose desnudo durante dos minutos después de la lavativa. Levántese y repita en voz alta: dedico el placer de mi ano a todas las personas portadoras de VIH. Aquellos que ya sean portadores del virus podrán dedicar el placer de sus anos a sus propios anos y a la abertura de los anos de sus entes queridos. Póngase un par de zapatos con tacón de aguja y ate dos dildos con cordones a los tobillos y a los zapatos. Prepare su ano para la penetración con un lubricante adecuado. Túmbese en un sillón e intente darse por culo con cada dildo. Utilice su mano para que el dildo penetre su ano. Cada vez que el dildo salga de su ano, grite su contranombre viciosamente. Por ejemplo: "Julia, Julia." Después de siete minutos de autodildaje, emita un grito estridente para simular un orgasmo violento".

¹⁰³ Idem, p. 47.

proposition de l'auteur. Curieusement, la démarche artistique de Ron Athey évoquée par Preciado peut fonctionner ici comme l'annonce du genre d'actions performatives que nous allons étudier.

Quelques unes de ces actions sont désignées par leurs auteurs comme étant *pornoterroristes*. Cette idée nous semble particulièrement cohérente avec la proposition contra-sexuelle de Preciado mais aussi avec les autres idées que nous avons exposées au préalable, comme celle de l'investissement collectif sur les organes, celle de l'anthropophagie, celle d'un *ars erotica* (sans son côté secret et initiatique, bien sûr) ou même celle du matriarcat en son absence de classes sociales et de sa dissociation entre sexe et reproduction. Cela dit, nous pouvons passer à la dernière section du chapitre, dédiée à la production artistique contra-sexuelle contemporaine.

1.5 **Pornoterroristes et autres dissidents**

D'abord, il nous faut avouer à notre lecteur que la sélection des œuvres assemblées ici n'a pas une prétention totalisante. La production que nous pouvons nommer, d'après ses propres auteurs, *pornoterroriste* est déjà énorme et circule partout dans le monde, dans des festivals et dans d'autres genres d'événements artistiques. De façon cohérente à la démarche artistique, la circulation de ces projets est bien moins institutionnalisée que celle des œuvres que nous analysons dans nos deuxième et troisième chapitres. Il y a sans doute quelques villes où cette production se trouve plus développée, mais notre choix ici n'est pas celui de délimiter notre *corpus* par un critère géographique. Étant donné notre compromis cartographique dans le cadre de cette thèse, nous nous permettons de tracer notre carte des

dissidences sexuelles artistiques à partir de notre propre répertoire, ce qui nous permet d’entreprendre une lecture plus cohérente des rapports entre dissidence sexuelle et résistance politique dans des contextes particuliers. Nous allons présenter ensuite des projets qui n’ont aucune prétention universaliste, leur puissance étant toujours bien orientée vers ou contre des réalités bien spécifiques.

Il nous faut, avant d’entrer dans le panorama artistique que nous proposons, indiquer la provenance de cette idée qui nous aidera à lire l’anus sous la lumière de ce que nous avons appelé *iculnoclasme*, notamment le concept qui donne le titre à cette section, celui de *pornoterrorisme*, décrit dans le *Manifeste Pornoterroriste* comme « une stratégie artistico-politique pour faire de nos corps la meilleure arme »¹⁰⁴⁻¹⁰⁵. Le concept de pornoterrorisme a été créé par Diana J. Torres et Pablo Raijenstein en 2001, et approfondi par Diana à partir de 2006. Malgré cette généalogie du concept, le *Manifeste Pornoterroriste* met l’accent sur le fait qu’il n’a pas de propriétaire : « Ce concept en tant que tel n’a pas de propriétaire parce qu’une puissance de cette magnitude doit pouvoir être invoquée par tout corps se disposant à lutter contre l’empire dans les termes de la désobéissance sexuelle »¹⁰⁶⁻¹⁰⁷.

Comme il s’agit d’un outil artistico-politique, le pornoterrorisme peut prendre plusieurs formes et être adopté par des artistes travaillant avec différents langages, mais le plus courant et peut-être le plus important est la performance. L’action directe des corps a, sans doute, un côté disruptif, mais aussi démocratique ; ce ne sera jamais par une manque de moyens que quelqu’un ne pourra pas devenir un *pornoterroriste*.

¹⁰⁴ “una estrategia artístico-política para hacer de nuestros cuerpos la mejor arma”.

¹⁰⁵ <https://pornoterrorismo.com/lee/manifiesto-pornoterrorista/>, dernier accès le 6 janvier 2018.

¹⁰⁶ “Este concepto como tal no tiene dueño porque una potencia de esta magnitud debe poder ser invocada por cualquier cuerpo que se disponga a pelear contra el imperio en términos de desobediencia sexual”

¹⁰⁷ Idem.

Le pornoterrorisme ne passe pas par l'université, par les institutions artistiques ou par les *ismes* politiques pour se consolider. Pour cela il parle et crie dans un langage facile et simple comme une grenade à mains ou une carabine. Il ne comprend pas les proparoxytons, l'ontologie, la praxis, la lapalissade, etc. Il fuit le verbiage pamphlétaire, de la classe, de l'assemblée, du forum, des masses. Il s'exprime, par contre, depuis le grossier, les rues, le bâtard, l'inculte, l'indéfinissable. Le pornoterrorisme est pour ceux qui ne savent rien de l'art, de la littérature, de la politique, des techniques, mais qui connaissent des non-conformités basiques, des insurrections viscérales, des microterrorismes quotidiens.^{108_109}

Un manifeste si anarchique et disruptif ne pouvait pas être conclut sans se remettre en question par un geste *pornoterroriste*. Cela nous a donné la liberté de sélectionner les artistes de notre *corpus* sans avoir à se préoccuper de vérifier s'il y a, de leur part, une filiation intentionnelle à ce concept.

Comme le pornoterrorisme est contradictoire, il ne croit pas aux manifestes. Son noyau ne peut pas être exprimé par le verbiage parce qu'il est né des entrailles. Il ne peut pas être capturé par l'intellect parce qu'il ne peut pas être capturé.

De manière à ce que vous oubliiez tout ce qui est écrit [ctrl+A+del] sur le pornoterrorisme et que vous nous rejoigniez sans plus tarder. Lutte avec nous. Ceci est notre invitation et notre désir. Qu'il pleuve du sang et des menstrues, que vienne le règne de la pornoterreur.^{110_111}

¹⁰⁸ “El pornoterrorismo no pasa por la universidad ni las instituciones artísticas ni los ismos políticos para validarse. Por ello habla y grita en un lenguaje sencillo y simple como una granada de mano o un fusil. No entiende de esdrújulas, ontologías, praxis, perogrulladas, etc. Rehuye de la verborrea panfletaria, de aula, de asamblea, de foro, de masas. Se expresa en cambio desde lo soez, lo callejero, lo bastardo, lo inculto, lo indefinible. El pornoterrorismo es para quien no sabe de arte, de literatura, de políticas, de técnicas, pero que sabe de disconformidades básicas, de insurgencias viscerales, de microterrorismos cotidianos”.

¹⁰⁹ Idem.

¹¹⁰ “Como el pornoterrorismo es contradictorio no cree en manifiestos. Su núcleo no puede ser expresado con palabrería porque nace de las entrañas, no puede ser apresado por el intelecto porque no puede ser apresado. De modo que olvida todo lo escrito [ctrl+A+del] sobre el pornoterrorismo y únete

1.5.1 *Pêdra Costa*

Dans le cadre du 13^{ème} Salon des Arts Visuels de Natal, réalisé en 2010 dans la ville de Natal au nord-est du Brésil, le performeur et sociologue Pedro Costa (aujourd'hui Pêdra Costa) a présenté une performance dont les répercussions ont gagné une grande visibilité. Dans l'espace de la galerie municipale Newton Navarro, nu et mis à quatre pattes, l'artiste a sorti un chapelet de son anus. L'action a été enregistrée en une vidéo qui est restée exposée jusqu'à la fin du Salon, à côté du chapelet utilisé dans le cadre de la performance.

Les controverses autour de cet événement ont peuplé les pages de la presse locale tout autant que celles des grands médias nationaux. Ce que nous proposons concernant ce cas, qui a évidemment déclenché toute une série de réactions autour de la légitimité artistique de la performance mais a aussi ravivé le vieux débat autour des tensions entre la liberté d'expression et le respect des symboles religieux, est de le mettre en relation avec la production antérieure de l'artiste, geste absent d'une grande partie de la production textuelle qui a suivi la performance. Cette absence semble être symptomatique d'un refus généralisé (même de la part des enthousiastes du projet) de traiter et réfléchir cette action en tant qu'action proprement artistique.

Comme nous l'avons déjà souligné, cette remarque n'a pas pour but de placer l'art dans un lieu plus haut ou séparé des autres domaines de la vie sociale. Il s'agit tout simplement de faire appel à la procédure selon laquelle la critique d'art contextualise une œuvre par rapport à une démarche artistique ayant déjà été à

sin más. Pelea con nosotrxs. Esta es nuestra invitación y nuestro deseo. Que llueva sangre y flujo, que venga el reino del pornoterror.”

¹¹¹ Idem.

l'origine d'autres projets qui peuvent, peut-être, densifier l'analyse de la performance en question.

La trajectoire de Pêdra Costa est remarquable en ce qui concerne la diffusion d'une scène culturelle *queer* au Brésil. En 2006, Pedro Costa, en partenariat avec Paulo Fraga, monte sur scène pour la première fois comme membre du duo musical *Solange, tô aberta !*¹¹² lors d'un concert réalisé à Salvador, dans l'État de Bahia, aussi dans le nord-est du Brésil. La démarche du duo était bien résumée dans le texte de présentation du projet sur la plate-forme *Myspace*.

Solange, tô aberta ! a comme principale intention celle de contester, déconstruire et exposer les situations, mœurs, comportements et discours adoptés par divers segments de la société. On fait l'apologie du travestisme et nous sommes contre les dogmes de l'église catholique, le binarisme et l'hétéronormativité. On soutient la légalisation de l'avortement, le mouvement anti-raciste, le mouvement LGBTQ, les femmes et tous les sujets réduits au silence. Le groupe expérimente la musique électronique à travers la création et, aussi, l'usage de *samples* et *beats*. Les principales sources sont les musiques de la culture de masse et les musiques invisibles qui sont faites pour divertir et/ou pour questionner. Des rythmes du Brésil aussi bien que venant d'autres pays sont ajoutés au répertoire électronique¹¹³⁻¹¹⁴

¹¹² « Solange, je suis ouverte ! ». Sur leur nom, les artistes clarifient : « Il faut dire que Solange n'est pas un personnage, il s'agit tout simplement d'un nom féminin qu'on aimait prononcer et on a voulu l'utiliser pour rendre hommage aux travestis » (Soares, 2008, *traduction de l'auteur*). Actuellement, *Solange, tô aberta !* est un projet solo de Pedro Costa.

¹¹³ “A Solange, tô aberta! tem como principal intenção contestar, desconstruir e expor situações, costumes, comportamentos e discursos adotados por diferentes segmentos da sociedade. Fazemos apologia ao travestismo e somos contra os dogmas da igreja católica, o binarismo e a heteronormatividade. Apoiamos a legalização do aborto, o movimento negro, o movimento GLBTT, as mulheres e todos os sujeitos silenciados. A banda experimenta a música eletrônica através da criação e, também, do uso de samples e batidas. As principais fontes são as músicas da cultura de massa e as músicas invisíveis que são feitas para divertir e/ou questionar. Ritmos tanto do Brasil quanto de outros países somam o repertório eletrônico.”

Solange, tô aberta ! a été un phénomène notable dans la scène musicale underground brésilienne et une juste lecture de ce phénomène devrait prendre en compte la pluralité des éléments qui étaient mis en scène à chaque concert : la musique (ses paroles caustiques et ses bases électroniques provenant du *funk carioca*¹¹⁵), la performance corporelle des artistes et leurs interactions avec le public, les costumes portés par les performeurs etc.

Déjà dans ce texte de présentation de la démarche du duo, nous pouvons vérifier objectivement la présence des dogmes de l'Église Catholique comme une cible des critiques de Pedro Costa, qui a déclaré que l'idée de la performance avec le chapelet lui est venue pendant un concert de *Solange, tô aberta !*. Selon lui, ce geste iconoclaste avait été déjà réalisé dans le concert ayant eu lieu durant le « Jour de l'Amérindien », le 19 avril à Salvador, mais que, à cause de l'atmosphère du concert (chaleur, lumières, fumée, costumes et musique), l'action n'a pas été perçue comme il le voulait et son impact s'est dispersé¹¹⁶.

Si la présentation de la démarche de *Solange, tô aberta !* est claire par rapport à l'agenda politique et à la généalogie musicale du projet, chaque chanson semble élargir le front de bataille du duo. Il faut, par contre, remarquer que ce côté contestataire ne prend pas, dans son esthétique, une forme militante, en ce que cette notion peut avoir de didactique ou populiste. L'usage des bases électroniques du *funk carioca* – un genre musical produit et consommé par les classes populaires des

¹¹⁴ Soares, 2008, disponible sur: <http://revistaogrito.com/page/entrevista-solange-to-aberta/>, dernier accès le 3 janvier 2018.

¹¹⁵ Le *funk carioca* est un genre musical qui a été créé dans les *favelas* et périphéries cariocas à partir de l'arrivée du *Miami Bass*. Il s'agit de chansons avec une base électronique et des paroles sur les sujets qui varient des récits sur le quotidien des favelas, la violence, le marché de la drogue, le sexe etc. Ces chansons sont souvent disqualifiées par les classes moyennes brésiliennes, bien qu'elles sont largement connues par toutes les catégories sociales.

¹¹⁶ Soares, 2008.

périphéries de la ville de Rio de Janeiro et qui, malgré sa popularité, est souvent stigmatisé à cause de son contenu étant, quelque fois, explicitement sexuel ou violent – mélangées à des paroles caustiques et irrévérentes, confère à cette œuvre une complexité qui est, très souvent, négligée.

Ce que Pedro Costa et Paulo Fraga ont réussi à faire, à travers leurs performances musicales, est de proposer une critique qui n'existe pas séparée des corps – ceux des performeurs mais aussi ceux des spectateurs – qui ont participé à des rituels cathartiques où les chansons ont été littéralement incorporées, à travers la danse et la cohabitation des corps. La réduction du geste de Pedro Costa, dans la performance avec le chapelet, à un attaque peu sophistiquée à l'encontre de l'Église Catholique, une cible qui n'est pas nouvelle non plus, laisse sous silence le fait que, dans l'ensemble de son œuvre, cette agressivité est dirigée vers plusieurs cibles et ce de façon extrêmement ambiguë parce que corporifiées par certaines zones, comme l'anus dans ce cas, qui sont, en même temps, revendiquées comme le *topos* du plaisir, dans un geste que nous pouvons qualifier de *contra-sexuel* ou *pornoterroriste*. C'est-à-dire que le rapport que le performeur établit avec le chapelet peut être institutionnellement et symboliquement agressif, mais il peut aussi être phénoménologiquement très agréable, un vrai *ars erotica*.

Un geste analogue à celui dirigé contre l'iconographie chrétienne peut être constaté dans la chanson « Fuder Freud »¹¹⁷ dont les paroles se trouvent ci-dessous :

Baiser Freud

Je vais enculer Freud

Il parle, il délire, il sniffe des lignes [de cocaïne]

¹¹⁷ La traduction en français est "Baiser Freud", mais en portugais le titre est aussi un anagramme.

Je vais sucer sa bite

Lacan, je vais baiser ton cul

Jung, je vais t'ébranler

Je vais faire une orgie avec Freud, Jung et Lacan (3x)

Je m'en fous du trauma

Je m'en fiche de l'hystérie

Je veux chanter au-delà de l'âme

Je veux baiser au-delà de l'âme

Freud, arrête avec tes secrets et baise, merde !

Je vais baiser Freud

Baiser Freud

Baiser Freud

Je vais baiser le cul de Freud

Il pense, il analyse, il rêve avec la bite

Il demande, il bouge son cul, il suce une grosse queue

Je vais baiser le cul de Freud

Freud arrête avec tes secrets et baise, merde !

Je vais jouir sur ton visage

Je vais lécher ton petit cul

Allez-y, petit Freud ! Allez-y, petit Freud !¹¹⁸

¹¹⁸ Fuder Freud / eu vou comer o cu do Freud / ele fala, ele delira, ele cheira filas / eu vou chupar a sua pica / Lacan eu vou fuder o seu êdi / Jung eu vou bater uma pra ti / eu vou comer o cu do Freud / Freud não tira a pica da cabeça / Lacan não chupa uma buceta / Jung quer bater punheta / eu vou fazer uma orgia com Freud, Jung e Lacan (3x) / quero que se foda o trauma / quero que se arrombe a histeria / quero é cantar além da alma / quero é trepar além da alma / Freud deixa de segredo e vê se fode,

L'usage du sexe comme un outil qui sert à des gestes iconoclastes ne constitue pas forcément une nouveauté. Comme l'a bien souligné un blogueur¹¹⁹, qui a dédié une publication à cette controverse autour de l'anus de Pêdra Costa, Georges Bataille, dans son *Histoire de l'œil*, de 1928, avait déjà mis en scène le couple d'adolescents protagonistes du roman, dont les pratiques sexuelles ne sont pas très *catholiques*, dans la sacristie d'une église, sodomisant un prêtre jusqu'à la limite de le tuer. Ron Athey et Pierre Molinier confirment cette puissance dérangeante de la déconstruction du corps dont les organes ont été encadrés par l'hétéronormativité chère au patriarcat.

Il nous semble que ce que Pêdra Costa met en scène n'est pas du tout une simple critique iconoclaste qui se construit à partir d'un cri de négation de tout un état de choses. S'il est vrai que ces actions, surtout celles qui font partie du projet *Solange, tô aberta!*, sont stridentes, il ne faut pas négliger que le chapelet sorti de l'anus et « *Fuder Freud* » sont des projets qui dénoncent la même logique triangulaire qui traverse la tradition chrétienne (le Père, le Fils, le Saint Esprit) et qui est le fondement de la psychanalyse freudienne (Œdipe, le père, la mère). La critique qui ne voit la production de l'artiste que ponctuellement, en négligeant l'insertion de chaque travail dans l'ensemble de son œuvre, nous semble un peu réductrice.

1.5.2 *L'anus est joli*

Un autre artiste et activiste brésilien qui a centré sa production autour de l'anus est Kleper Gomes Reis. Comme Pêdra Costa, la circulation du travail de Kleper ne trouve pas de place à l'intérieur des institutions *mainstream* de l'art contemporain.

porra! / eu vou comer o Freud / fuder Freud / fuder Freud / eu vou fuder o Freud / fuder Freud / fuder Freud / eu vou comer o cu do Freud / ele pensa, ele analisa, ele sonha com a pica / ele pede, ele rebola, ele chupa uma tora / eu vou comer o cu do Freud / Freud deixa de segredo e vê se fode, caralho! (3x) / vou gozar na sua cara / vou lambar o seu cuzinho / vai Freudinho, vai Freudinho

¹¹⁹ <http://www.marioivo.com.br/cu/>, dernier accès le 13 janvier 2017.

Ce fait, cela dit, est profondément cohérent avec sa démarche, si nous considérons que les circuits institutionnalisés de l'art reproduisent souvent les valeurs et principes que la démarche de l'artiste questionne à partir de la restitution de l'anus à l'espace public. Le point de départ des actions de Kleper se trouve dans la littérature brésilienne, et notamment dans un rapport presque obsessionnel à un vers du poème « Objet d'amour »¹²⁰ d'Adélia Prado, où nous lisons : « anus est joli »¹²¹.

Comme nous l'avons déjà mentionné dans l'introduction de cette thèse, le scénario politique au Brésil dans l'année 2013 a bien été controversé par une série de facteurs. Parmi eux, l'entrée en politique des dirigeants des églises pentecôtistes avec un programme de gouvernement extrêmement conservateur, misogyne et homophobe. Une année avant toutes les manifestations qui ont occupé les rues des principales villes brésiliennes, le projet *L'anus est joli* a démarré une série d'interventions urbaines intitulées « Sentimentalités Rupestres » qui consistent en l'inscription d'images abstraites sur les murs de la ville, suivies du tag « L'anus est joli », titre du projet plus général qui comprend aussi des performances, des installations et un blog¹²² où l'artiste partage ses réflexions et sa recherche.

Cette action, inspirée par les inscriptions rupestres, cherchait à se légitimer en empruntant le langage ancestral des inscriptions sur pierre pour penser la pratique socialement stigmatisée d'inscription des *tags* dans l'espace public. Une année après le début de ces interventions urbaines, le scénario politique brésilien d'un conservatisme croissant a créé l'occasion pour que les inscriptions de la phrase « L'anus est joli » se multiplient, dépassant son auteur et devenant un mot d'ordre investi collectivement à travers l'adhésion des tagueurs qui l'artiste ne connaît pas.

¹²⁰ “Objeto de amor”

¹²¹ “cu é lindo”

¹²² <https://cuelindo.wordpress.com/>, dernier accès le 4 janvier 2018.

Le projet comprenait d'autres actions et, parmi elles, une des plus remarquables a été une performance réalisée au centre ville de Rio de Janeiro le 7 septembre 2012, le jour de la célébration de l'Indépendance du Brésil. Ici, ce n'était pas le chapelet en tant que métonymie du christianisme qui a été profané en devenant un objet à finalité sexuelle, mais la hampe du drapeau national. À ce moment-là, un projet de loi était en discussion au Brésil qui souhaitait permettre aux institutions psychiatriques et aux psychologues de proposer des traitements promettant de soigner l'homosexualité. À cause de cela, le titre de l'action performative dans laquelle la hampe d'un drapeau brésilien était introduite dans l'anus de Kleper Gomes Reis par lui-même était *L'anus est joli, chapitre 3 : le remède gay, verset 2 : la montée du drapeau où vous voyez qu'un de vos fils ne fuit pas le combat* !¹²³⁻¹²⁴. Si Pêdra Costa a provoqué les religieux, Kleper Gomes a remis en question le projet de la nation brésilienne, basé sur des valeurs qui violent clairement les Droits de l'Homme, en limitant le libre exercice des diverses orientations sexuelles.

D'autres actions de l'artiste, qui se sont produites au sein d'événements scientifiques sur les questions de genre dans les Universités Publiques brésiliennes, se sont radicalisées en incorporant l'anus du public/participant comme partie fondamentale de l'action. Dans le cadre d'un atelier de *pornoterrorisme* conduit par Diana J. Torres à l'Université Fédérale de la Bahia, Kleper a réalisé l'action *L'anus est joli, Chapitre 3 : le remède gay, Verset 10 : Culectif*¹²⁵, en proposant tout simplement aux participants d'exposer leur anus collectivement. Lors du IIème

¹²³ “Cu é lindo, Capítulo 3: A cura gay, Versículo 2: O hasteamento da bandeira ou verás que um filho teu não fuge à luta!”

¹²⁴ « vous voyez qu'un fils de vous ne fuis pas le combat » est un des verses du Hymne Nationale du Brésil.

¹²⁵ “Cu é lindo, Capítulo 3: A cura gay, Versículo 10: Culectivo”

Festival Multigenre d'Art – *Bem Me Kuir*¹²⁶, organisé à l'Université de l'État de Rio de Janeiro, l'artiste a installé une espèce de cabine *Photomaton* surmontée par l'inscription « L'anus est joli » en néon. Dans cette cabine particulière, les visiteurs devaient se pencher en avant vers l'intérieur en laissant leur partie arrière hors de la cabine, sous l'inscription en néon. Inviter les visiteurs à baisser leur pantalon et à produire un *portrait* de leur anus étaient les deux dernières parties de l'action.

L'occupation de ces espaces institutionnels universitaires, qui n'aurait pas été possible en dehors des conférences et festivals dédiés à la théorie *queer*, n'est pas moins dérangeante pour cette raison. Dans ce cadre, ce ne sont pas seulement la religion et la politique qui sont remises en question, mais tout le système d'institutionnalisation de la pensée, souvent basé sur un divorce entre théorie et pratique, se trouvant défié par les actions anales de Kleper Gomes Reis qui, différemment de ce que nous pourrions imaginer, trouvent leurs adhérents.

1.5.3 *Hédonisme critique*

En mars 2016 a eu lieu à Barcelone la fête-performance-concert *Hédonisme Critique – réinvention et revendication*, organisée par Mariokissime et R. Marcos Mota qui, ensemble, composaient l'*Équipe El Palomar*. Avec les fonds obtenus grâce à l'exposition *Quand les lignes sont temps*, organisée par la Fondation Miró, avec le commissariat de Martí Manen, elles¹²⁷ ont décidé de regrouper pendant toute une soirée à la Sala Hiroshima, une salle de théâtre, à peu près 20 artistes de diverses provenances et générations. Le nom de l'événement a orienté les interventions qui,

¹²⁶ En Amérique Latine, il y a une critique à la notion de *queer* puisqu'elle a été formulée à l'intérieur des sociétés où les marqueurs sociaux, raciaux et de genre sont profondément différents de ceux des pays latino-américains. Afin de souligner cette position anticoloniale, la graphie du mot apparaît écrite avec cette forme : *kuir*.

¹²⁷ Le choix du pronom féminin à la troisième personne du pluriel a été décidé par les artistes.

plus ou moins interactives, ont partagé l'affirmation du corps comme un espace où cohabitent symbiotiquement plaisir et critique.

Un mois après, à Rio de Janeiro, le commissaire d'exposition José Bernardo de Souza et l'artiste Susana Guardado ont initié les activités de la plate-forme « Plaisir est Pouvoir », active encore de nos jours. Art, hédonisme et contreculture ont été étudiés à travers un programme de débats, performances, événements artistiques et, surtout, de fêtes qui ont lieu périodiquement dans la ville de Rio de Janeiro, chaque édition étant orchestrée par un différent groupe d'artistes, invités par les fondateurs du projet. Il nous semble qu'il s'agit, encore une fois, d'un pari esthétique, politique et épistémologique sur la puissance du caractère disruptif qui émerge quand nous décidons de vivre ensemble, permettant que les corps soient à nouveau investis collectivement.

La centralité de la fête dans ces deux projets artistiques nous semble témoigner non seulement d'un pari esthétique qui excède l'objectalité de l'art – processus qui n'est pas un phénomène forcément nouveau ou peu exploré, étant donnés les canons qui peuplent déjà l'histoire des arts performatifs – mais aussi d'une reformulation de la notion de participation, qui arrête d'être pensée en termes cognitifs pour endosser un caractère profondément corporel et affectif. Après tout, la fête semble opérer par immersion, en raccourcissant ou en supprimant les distances entre les corps, et en instaurant cette espèce de communauté affective temporaire. Nous pourrions argumenter que cette inflexion dans la notion de participation, vers un plus grand engagement corporel du public, n'est pas nouvelle non plus. Dans l'histoire de l'art contemporain brésilien nous trouvons des noms comme Hélio Oiticica et Lygia Clark, qui sont reconnus internationalement comme les pionniers de ce genre de proposition.

Mais, peut être, les protocoles de participation fixés par une fête sont différents en degré de ceux qui ont été fixés par le néo-concrétisme brésilien ou par le minimalisme américain. Il ne s'agit absolument pas ici de produire un jugement de valeur ou de hiérarchiser des mouvements tels. Il s'agit, plutôt, d'insérer la fête dans le sol dynamique, mais déjà sédimenté, de la culture ; ce qui inévitablement crée un horizon d'attente chez le public qui diffère de celui déclenché par une proposition artistique qui, bien qu'elle célèbre le corps, est insérée dans d'autres systèmes institutionnels (le musée, l'université etc.), ceux-ci également instaurateurs de certains pactes avec ses publics.

Les deux projets qui nous occupent à cette étape de notre argumentaire sont structurés différemment ; nous allons décrire chacun d'eux. Cependant, la convergence des deux initiatives dans ces pages se justifie plutôt par ce qu'elles ont en commun que par ce qui les différencie. L'aspect commun qu'il nous intéresse d'explorer est la révision des liens entre plaisir et politique que *Hédonisme critique* et *Plaisir est pouvoir* nous permettent de réaliser, en restituant à la résistance la possibilité du plaisir comme une arme sans pour autant tomber dans la négligence naïve de l'investissement contemporain croissant sur les plans économique, politique et institutionnel, dans la capitalisation des plus diverses formes de jouissance.

Malgré l'hétérogénéité esthétique et disciplinaire des artistes réunis dans *Hédonisme critique*, le scénario de cette fête-vaudeville a été marqué par une grande cohérence en ce qui concerne les propositions de chacun des artistes participant au regard de l'argument de l'*Équipe Palomar*, en tant que duo artistique et communauté, au-delà de cet événement ponctuel. Dans le texte de présentation de l'*Équipe El Palomar*, nous trouvons la proposition suivante :

Nous savons que sous le triomphe supposé de la liberté (aujourd’hui plus que jamais menacée) se cachent les formes les plus raffinées, mais non moins acrimonieuses et atroces pour ça, d’homophobie, de transphobie, de sexisme et de racisme. Pour cette raison, nous croyons qu’il est approprié de se concentrer sur la radicalité d’un projet indépendant pour mettre à jour les discours qui sont actuellement institutionnalisés. El Palomar présente donc, plus qu’une archive, une formule régénératrice du discours.¹²⁸⁻¹²⁹

Un parcours par les actions qui ont intégré *Hédonisme Critique* attesterait du compromis des organisatrices (-teurs?) de l’événement avec la proposition ci-dessus, cependant le cadre de cette thèse ne peut comprendre un geste d’une telle ampleur. Au lieu de ça, nous allons explorer quelques actions qui témoignent de l’axe critique de ce nouvel hédonisme, que nous allons déplier ici à partir de deux questions principales : d’abord, celle déjà mentionnée dans l’extrait précédent, consiste dans le questionnement d’un triomphe supposé de la liberté, que nous vivrions à notre époque mais qui, en fait, est entrelacé à certains discours et pratiques qui sont justement son contraire (« homophobie, transphobie, sexisme et racisme ») ; la deuxième question est liée à la sortie intentionnelle du *white cube* de la Fondation Miró et au pari sur l’espace du théâtre et sur la fête comme des stratégies esthético-politiques.

Marta Echaves¹³⁰ signale avec perspicacité, dans son essai critique sur *Hédonisme Critique*, la puissance de cette sortie du cube blanc vers l’espace du théâtre qui, étant traditionnellement associé à l’« imposture, au faux, au surjoué et au

¹²⁸ “Sabemos que bajo el supuesto triunfo de la libertad (ahora más que nunca amenazada) subyacen las formas más refinadas, pero no por ello menos acres y atroces, de homofobia, transfobia, sexismo y racismo. Por ello creemos oportuno incidir desde la radicalidad de un proyecto independiente para actualizar discursos que actualmente se están institucionalizando. El Palomar presenta así, más que un archivo, una fórmula regeneradora de discurso.”

¹²⁹ <http://el-palomar.tumblr.com/post/123922911860>, dernier accès le 8 décembre 2017.

¹³⁰ Echaves, 2016, disponible sur le site : <http://www.nosotros-art.com/revista/articulos/hedonismo-critico-reinvencion-y-reivindicacion>, dernier accès le 6 novembre 2017.

non mesuré »¹³¹⁻¹³², pourrait presque être formulé comme l'antonyme du *white cube*. Dans le théâtre, les excès et dissonances des performances présentées semblent actualiser une espèce de cabaret qui, malgré tous les essais d'assimilation par le circuit institutionnel de l'Art, s'est maintenu, à certains moments de l'histoire plutôt qu'à d'autres, en bordure de la « culture officielle ».

Choisir de ne pas présenter le projet sponsorisé par la Fondation Miró dans son espace, dont l'institutionnalité opère comme un important légitimateur à l'intérieur du système de l'art, à une échelle locale et internationale, est un pari sur la puissance d'*Hédonisme Critique* est irréductible à la grammaire aseptisée et expositoire du cube blanc et à la monétarisation de l'art. La fête-vaudeville de l'*Équipe El Palomar* se tient à la forme forgée afin de présenter d'une façon cohérente et difficilement capturable la production des artistes sélectionnés par Mariokissime et R. Marcos Mota. Il ne s'agit pas du simple effet d'un choix centré sur des artistes du champ de la performance ou d'un média neutre, apte à accueillir n'importe quel projet. Tout, dans le dispositif créé pour la réalisation d'*Hédonisme Critique*, a été méticuleusement articulé, y compris la distribution des interventions dans les espaces de la scène, du bar et des toilettes, qui a fini par enlever au théâtre son côté spectaculaire, impliquant un certain niveau de passivité de la part du spectateur qui, assis et dans l'obscurité, regarde le déroulement d'une action, sans intervenir.

Dans l'essai d'Echaves, on trouve aussi la formulation d'un discours autour de cette adjectivation de l'hédonisme proposée par *El Palomar*, et qui constitue le deuxième point remarquable, selon notre analyse. Il s'agit d'un hédonisme *critique* qui ne tombe alors pas dans le piège signalé par Michel Foucault dans le premier

¹³¹ “a la impostura, lo postizo, lo sobreactuado y lo desmedido.”

¹³² Idem

volume de son *Histoire de la Sexualité*¹³³ et déjà mentionné dans le cadre de cette thèse quelques fois, de ne penser l'investissement du pouvoir sur les corps et le sexe qu'exclusivement à partir d'une logique répressive, qui opposerait le plaisir du sexe à l'obligation du travail. Nous le savons bien (et si nous ne le savons encore, il suffit de regarder les images des publicités de parfums de marque) que la médiatisation d'une supposée « libération » sexuelle peut parfaitement servir à l'affirmation des logiques les plus perverses (raciste, colonialiste, misogyne etc.) au-delà, bien sûr, d'être une marchandise assez rentable.

Mais il n'y a pas de marche arrière dans l'histoire et les artistes réunis par *El Palomar* n'ont pas proposé de faire une table rase de cette histoire de la colonisation du sexe par le capital. *Hédonisme critique*, graine plantée par *El Palomar*, s'est transformé, la nuit du 13 mars 2016, à travers un travail collectif, en un concept cohérent qui a pu être incorporé (plutôt qu'assimilé par des esprits désincarnés) pour ceux qui ont eu la chance de participer à cette fête, qui sera très probablement revisitée par les historiens du futur.

Ce sont ces 7 heures de différentes expériences, réunies dans cette espèce de vaudeville *queer* et intégrées avec cohérence dans cette grande fête, qui ont démontré la possibilité, théorique et pratique, d'un hédonisme critique. Guidés par Regina Fiz, nous avons initié la visite des travaux en rentrant sous la jupe baroque géante d'*Hotel Butterfly*, nous avons appris le *twerking* pour la révolution avec Raïssa Maudit, nous avons expérimenté la transe avec Andrés Senra et dansé le *funk* de Pêdra Costa, parmi tant d'autres choses. En ce qui concerne le cadre de cette thèse, il nous semble pertinent de développer la description de deux interventions en particulier : celle

¹³³ Foucault, 1976.

intitulée *Pigeon Boiteux*¹³⁴, de Paquito Nogales, et l'*Art Nain*¹³⁵, de María Perkances et Jordi Flekos.

L'intervention de Paquito Nogales consistait en un monologue où il racontait des événements marqués par l'oppression qui ont traversé son enfance. Le « Pigeon Boiteux », qui donne titre à la performance, était une des invectives qu'il avait pu recevoir de la part de membres de sa famille parce qu'il était efféminé. La réponse de Nogales ne consiste pas à nier cette image créée pour l'opprimer mais à l'affirmer à travers des interventions sur son corps qui la contredisent. De telles interventions pourraient être considérés comme étant les héritières du *Body Art*. Pendant qu'il raconte ses humiliations de jeunesse, mettant l'accent sur l'injure « Pigeon Boiteux » par sa répétition à plusieurs reprises, il perce sa peau en y introduisant des plumes au niveau de ses jambes et ses bras par une procédure douloureuse. À la fin de cette partie de la performance, il enfle une sandale à la semelle ornée de serres et devient un fier « Pigeon boiteux ». Ceci n'est que la première partie de la performance. Ensuite, assis sur un tapis rempli des objets les plus variés, il offre une espèce de conférence-spectacle sur le plaisir de la zone anale, soulignant la négligence de cette partie du corps par notre société. L'intervention inclut aussi une série d'instructions, données afin que le public puisse reproduire à la maison l'usage d'objets triviaux pour le plaisir anal, comme démontré par l'artiste sur la scène. Après avoir détourné ces objets de leur usage courant en leurs transformant en godemichets et en les introduisant dans son propre anus pour démontrer leur sécurité, Nogales insère dans son rectum un tube rempli attaché par un lacet à un ballon d'air. Il sort du théâtre

¹³⁴ “Palomo cojo”

¹³⁵ En espagnol, il y a un jeu de mot dans le titre de l'action, « Arte EnAño ». « Enano », qui est le mot espagnol signifiant « nain », ainsi décomposé par la majuscule peut aussi dire « dans l'anus », « en ano ».

portant son slip de sport (qui cache ses organes génitaux mais laisse ses fesses exposées) et, dans l'espace de la rue, il fait s'envoler le ballon en déroulant le lacet depuis son anus. Tout cela ne doit pas être réduit à un exercice anodin conçu dans le but de divertir les *pervers*. Il nous semble plutôt qu'il met en pratique les propositions radicales que nous avons trouvées dans la pensée de Gilles Deleuze et Félix Guattari ainsi que dans celle de Paul B. Preciado.

La deuxième intervention qui a attiré notre attention de par sa reformulation du lieu social attribué à l'anūs à l'intérieur de notre société est l'*Art Nain*, de María Perkances et Jordi Flekos. Le duo réalise un geste corporel radical qui met aussi en échec le cube blanc comme dispositif expographique, en le substituant, ironiquement, par un *trou noir*. Perkances porte, comme Paquito Nogales, le slip de sport, un sous-vêtement bien curieux (et peut-être contra-sexuel) parce qu'il couvre le marqueur biologique de la différence sexuelle et expose l'*organe sexuel universel* qui est l'anūs. Sur un table d'auscultation gynécologique, avec ses jambes écartées, María Perkances a son anus dilaté par Jordi Flekos, qui joue le double rôle d'un docteur et d'un commissaire d'exposition, à l'aide d'un spéculum et d'autres outils médicaux. Après cette dilatation, Flekos installe des miniatures de lithographies à l'intérieur du rectum de Perkances, qui reste couchée pendant que le public *visite* l'exposition, en la regardant à travers une loupe, un visiteur à la fois. À la différence des artistes qui sont successivement montés sur scène, l'anūs de Perkances devient un espace annexe à la scène, qui peut être visité pendant que d'autres actions se déroulent sur scène. Une exposition dans l'anūs serait déjà suffisante pour étonner le public, mais à un moment donné de la soirée la galerie anale de Perkances et Flekos est fermée pour l'accrochage d'une nouvelle exposition dont le vernissage ne se fait pas attendre.

L'anus de Perkances n'est pas restitué à l'espace public, il devient lui-même cet espace. Cette performance fut, sans aucun doute, la plus inoubliable de toute la soirée.

Les modulations affectives et cognitives orchestrées par l'*Équipe El Palomar* forment un scénario qui n'a pas protégé le spectateur du XXIème siècle contre le fait d'expérimenter à nouveau les sensations produites par les chocs perceptifs qui ont caractérisé le début du XXème siècle, comme l'avait diagnostiqué Walter Benjamin¹³⁶ d'une façon pionnière. La réinvention et la revendication du corps et du plaisir par *Hédonisme Critique* est inséparable de cette économie perceptive qui, instaurée par la fête et par le cabaret, s'éloigne d'un régime dans lequel nous nous engageons, dans une « compréhension » de ce qui se passe devant nos yeux. *Hédonisme Critique* propose un système d'apprentissage où il est plus important d'être *émoustillé* que d'être attentif.

Le point de départ de *Plaisir est pouvoir* peut être localisé, selon ses créateurs, dans l'année 2015, précisément lors du vernissage de l'exposition *Le main négative*, sous le commissariat de José Bernardo de Souza, dans le Parc Lage (École d'Art, lieu d'expositions et parc à Rio de Janeiro) où une fête faisait partie de la sélection des projets qui constituaient l'exposition. Il ne s'agissait donc pas d'une simple fête d'ouverture, extérieure à l'exposition, mais d'une fête qui (de façon fondamentale, oserions-nous dire) faisait partie de l'événement artistique. Ce geste posait déjà les bases d'une réflexion sur la fête comme espace d'expérimentation artistique et politique. Mais ici, la notion de politique doit être pensée comme expérience qui se passe dans les corps et à travers eux, comme le texte de José Bernardo de Souza nous semble l'indiquer :

¹³⁶ Benjamin, 1994.

Peut-être que la fête est le rituel contemporain le plus proche des célébrations religieuses collectives et tribales. Mais qui serait ce Dieu à exalter les egos et à caresser les âmes sur une piste de danse hédoniste, déraisonnable, inconséquente et subversive? La musique et la danse sur les pistes peuvent-elles être une manifestation politique transgressive? Ils seraient des fous, des *junkies (non stop)*, des masses de manipulés, aliénés ou des créatures qui refusent d'adhérer à l'heure fixée, défiant le statu quo, refusant le monde du travail tout en promouvant une marche contre rien et en faveur de tout le monde voulant danser. Comme dirait Robert Filliou : *I hate work which is not play! And here we go, like horses*, galopant à travers le parc Lage aux pieds du Christ Rédempteur, éprouvant le corps, le plaisir intense qui dit oui à la sueur collective, à la libido, à la danse – ce qui est le plus primitif en art. Pour paraphraser Caetano :... et Pelé a dit *love, love, love...*¹³⁷⁻¹³⁸

En 2016, *Plaisir est Pouvoir* a diversifié ses actions en occupant l'espace *Despina*, aux alentours de la Place Tiradentes, dans le centre-ville de Rio de Janeiro, avec une série de débats et d'événements artistiques. Cependant, la fête reste le contexte privilégié par l'initiative pour mettre à l'épreuve l'idée, déjà formulée en 2015, de la « déraison » hédoniste comme négation des actuelles configurations du mode de production capitaliste qui, aujourd'hui, investit fortement sur toutes sortes d'expériences, en essayant de les convertir en travail productif.

¹³⁷ "Talvez seja a festa o ritual contemporâneo mais próximo às celebrações religiosas coletivas e tribais. Mas que Deus seria esse a enaltecer os egos e afagar as almas numa pista hedonista, despropositada, inconsequente e subversiva? Pode a música e a dança nas pistas constituírem uma manifestação política transgressora? Seriam os desvairados, junkies (non stop), massa de manobra alienada ou criaturas que se recusam a aderir ao tempo marcado no relógio, desafiando o status quo, recusando o mundo do trabalho ao passo em que promovem uma marcha contra nada e a favor de todos que queiram baliar. Como diria Robert Filliou: *I hate work which is not play! And here we go, like horses*, galopando pelo Parque Lage aos pés do Cristo Redentor, experimentando o corpo, o prazer extenuante que diz sim ao suor coletivo, à libido, à dança - aquilo que de mais primitivo restou na arte. Parafraseando Caetano: ... e Pelé disse *love, love, love...*"

¹³⁸ https://www.facebook.com/pg/prazerepoder/about/?ref=page_internal, dernier accès le 8 décembre 2017.

Nous pouvons dire que les scénarios sociaux, politiques et économiques contemporains, marqués par un grand désespoir et par le déclin des utopies collectivement partagées, sont le revers – jamais la cause – de ce pari sur « les instincts vitaux ou même [sur les] pulsions opposées »¹³⁹⁻¹⁴⁰ comme le focus de la puissance créative. Parce qu’il y a un niveau qui, en fait, n’a jamais été absent de la politique ; mais qui a rarement été l’objet des problématisations majeures en son sein. Ce niveau consiste précisément dans les corps de la politique, irréductibles à toute logique représentationnelle structurant nos précaires démocraties. Cette irréductibilité trouve une partie de son explication dans les flux libidinaux, intransmissibles, qui se trouvent à la genèse de la tessiture d’une communauté.

Le pari sur la fête semble rendre viable, dans *Plaisir est Pouvoir* comme dans *Hédonisme Critique*, un regard vers la puissance de ces corps et vers la positivité de ce désir¹⁴¹, non plus comme le reste d’un monde qui n’a pas fonctionné, mais comme un excès inépuisable, dionysiaque, qui met en tension et secoue les structures qui viennent organiser les corps et le temps de chacun au nom d’un projet de civilisation, à l’écriture duquel nous n’avons pas participé. Ce projet, nous l’avons montré dans la première partie de ce chapitre, est celui du patriarcat hétéronormatif.

1.5.4 *Sergio Zevallos et les racines du pornoterrorisme queer latino américain*

Sergio Zevallos est né à Lima en 1962 et, entre 1982 et 1994, a fait parti du Groupe Chaclacayo (nom de la région périphérique de Lima où le groupe s’est

¹³⁹ “instintos vitais ou mesmo [nas] pulsões opostas”

¹⁴⁰ Idem.

¹⁴¹ Deleuze e Guattari, 1972

installé), avec l'allemand Helmut Psotta (Ruhrgebiet, 1937-2012) et Raúl Avellaneda (Lima, 1960 -), au-delà des amis qui ont éventuellement pu collaborer dans des projets ponctuels. Les activités du groupe, développées au Pérou (1982-1989) et en Allemagne (1989-1994), sont restées très peu investiguées en vertu d'une série de facteurs qui, selon notre lecture, sont emblématique du caractère *queer* de cette production. Marqué par une critique politique qui parie sur l'abjection résultant de la confluence entre militarisme décadent, théâtralité religieuse et sexualité exacerbée, très peu de documentation a été produite sur cette production qui n'a connu, au Pérou, qu'une exposition publique seulement, en 1984, au Musée d'Art de Lima.¹⁴²

Selon le critique et commissaire d'exposition Miguel A. López, les inadéquations des pratiques du groupe avec les régimes disciplinaires artistiques traditionnels, comme c'est le cas de la peinture et de la sculpture qui sont très viriles, ainsi que la dissonance avec les valeurs culturelles et artistiques qui marquaient la vie en Lima à cette époque, et même les stratégies de dissidence politique du trio d'artistes, qui ne coïncidaient pas avec celles d'une gauche plus traditionnelle, ont inscrit les activités du groupe en marge de l'histoire de l'art officielle péruvienne. La guerre violente entre l'État péruvien et l'organisation maoïste *Sendero Luminoso*, qui marque le début des activités du Groupe Chaclacayo, s'ajoute à l'hostilité du contexte artistique et social péruvien, ce qui aboutit à la décision du groupe de déménager en Allemagne en 1989.

Bien qu'à peine arrivé en Allemagne, le groupe réalise l'exposition *Images de la mort. Le Pérou ou la fin du rêve européen*¹⁴³ au sein de plusieurs institutions dans les villes de Stuttgart, Bochum, Karlsruhe et Berlin. Au-delà d'exposer les œuvres

¹⁴² López, 2014

¹⁴³ "Todesbilder. Peru oder Das Ende des europäischen Traums"

qu'ils ont amenées du Pérou (celles qui n'ont pas pu être transportées ont été brûlées et leurs cendres ont été transportées dans un petit récipient), le trio programme une série de performances en direct. Ainsi, selon Miguel A. López, dans ces expositions,

avec un langage rituel et agressif, le groupe a connecté l'héritage du colonialisme en Amérique Latine, la défaite des guérillas de gauche dans les mains des dictatures militaires du Cône Sud, la guerre populaire maoïste au Pérou avec la chute du communisme en Europe et la réunification allemande.¹⁴⁴⁻¹⁴⁵

Les rapports entre religion, sexualité et politique ont traversé la production du Groupe Chaclacayo depuis le début de ses activités. À travers des dessins et des collages réalisés pendant les dernières années à l'Université, Zevallos a introduit dans le groupe, en 1982, une réflexion sur la première Sainte américaine, Sainte Rita. Les interventions de l'artiste à partir des images de la Sainte dévoilent le processus colonisateur manifesté dans la répression de ses désirs et dans le blanchissement historique de l'image. Le développement d'une poétique/politique qui s'articule autour ces trois termes et qui inscrit, à travers la figure de Sainte Rita, le vecteur colonial dans son programme, est une œuvre fondamentale pour le développement d'une critique coloniale liée à la question *queer*.

Une des hypothèses que nous défendons est que la récente diffusion des études *queer* a joué un rôle crucial dans le mouvement aussi récent de récupération et de diffusion de cette production dans le scénario de l'art contemporain international. Les dispositifs conceptuels fournis par la théorie *queer* semblent rendre viable une réception plus juste de ces œuvres, capable de surmonter le « scandale initial »

¹⁴⁴ “Con un lenguaje ritual y agresivo el grupo conectó la herencia del colonialismo en América latina, la derrota de las guerrillas izquierdistas en manos de las dictaduras militares en el Cono Sur, la guerra popular maoísta en el Perú, con la caída del comunismo en Europa y la reunificación alemana.

¹⁴⁵ Idem, p. 9

qu'elles provoquent, en arrivant aux complexités des rapports entre esthétique et politique. Mais que se passerait-il si, au lieu de penser la production de Zevallos et du Groupe Chaclacayo à partir de la théorie queer, nous (re)pensions le *queer* à partir de cette esthétique forgée dans la périphérie de Lima ?

Nous pensons que, grâce à cette inversion, nous allons créer un sol théorique plus favorable aux résonances politiques des pratiques artistiques qui explorent le corps, l'excès, l'abjection. De telles pratiques réapparaissent avec force aujourd'hui en Amérique Latine, à travers des actions individuelles aussi bien que collectives, s'impliquant dans la décolonisation des corps et dans le démantèlement iconoclaste de la religion, du marché et de l'État, qui occupent toujours les lieux privilégiés à l'intérieur des régimes de forces extrêmement asymétriques du patriarcat.

2 Production, « merde », argent

Non c'è nulla da dire, c'è solo da essere, c'è solo da vivere.

Piero Manzoni

Nous vivons à l'heure de la mondialisation et la seule chose qui soit vraiment globale ce sont les déchets. Chaque habitant de la planète entretient une relation privilégiée avec eux. C'est un thème universel.

Wim Delvoye

Une autre forme par laquelle l'analité rentre dans la production artistique contemporaine est à travers la présence, littérale ou métaphorique, des excréments dans les projets artistiques. Afin d'avancer notre hypothèse, il nous semble fondamental d'insérer cette production dans notre problématisation ainsi que de placer certaines de ces œuvres d'art en rapport avec celles que nous avons regroupées dans notre premier chapitre dans le but de rendre clair notre point de départ, notamment les enjeux « sexopolitiques » et le rôle iconoclaste joué par l'anus dans le cadre des sexualités dissidentes. De l'*iculnoclasme* présenté dans notre premier chapitre à l'*éculogie*, concept que nous essayerons de construire à la fin de cette thèse, il y a un point intermédiaire et fondamental. Celui-ci nous permettra de comprendre pourquoi l'anus, qui était un signe de défi à la morale moderne et même contemporaine avec ses apparitions dans l'art, est devenu l'objet d'un investissement plutôt formaliste et

matériel. C'est ce dernier enjeu que nous sommes en train de revendiquer comme un nouvel opérateur esthétique dont la puissance critique échappe au plan des représentations en retombant sur le champ plus affectif du sensible.

Afin de guider notre lecteur dans ce parcours, il nous faut anticiper ce qui l'attend dans les prochaines pages. D'abord, sans avoir la prétention de l'épuiser, nous présenterons une série de questions – politiques, architecturales, psychanalytiques et philosophiques – autour des excréments. L'énorme fortune critique autour de ce sujet et sa présence dans les disciplines les plus diverses ont fait de cette tâche un défi de taille, nous demandant de faire des choix qui, nous devons l'avouer, ont été orientés en fonction des œuvres dont les analyses seront assemblées ici et sur lesquelles cette introduction théorique doit lancer une nouvelle lumière. Les œuvres en question sont, peut-être, les plus connues parmi toutes celles qui composent le corpus de cette étude. On pourrait attribuer cette renommée à la trajectoire professionnelle de ces artistes, qui jouissent tous d'une grande reconnaissance institutionnelle. Par contre, nous allons poser nos efforts dans la première partie du chapitre à questionner justement l'autosuffisance de la reconnaissance institutionnelle de ces artistes pour expliquer le fait que les œuvres en question soient aussi populaires.

Merde d'artiste, de Piero Manzoni, le projet *Cloaca*, de Wim Delvoye, la *Chocolate Factory*, de Paul McCarthy, et la série photographique en grand format intitulée *Shit*, de Andres Serrano, ont dépassé les murs qui séparent les initiés dans le domaine de l'art contemporain de l'opinion publique en général. Ces œuvres ont été les déclencheurs d'une série de débats où les limites de ce que nous pouvons considérer comme Art sont devenus controverses auprès d'un public élargi, mais aussi d'une partie de la critique spécialisée. Ce que nous essayerons de montrer ici est la

façon dont la légitimité institutionnelle de ces artistes joue un rôle secondaire dans les controverses autour de ces œuvres. Il nous suffit de nous rappeler que même les œuvres des artistes moins connus d'une audience élargie, que nous avons compilées sous l'étiquette de « pornoterroristes », comme c'était le cas de la performance avec le chapelet de Pedro Costa, sont devenues sujet de débat public dans la mesure où elles (re)présentaient l'anus.

Avant de démarrer notre parcours théorique, il nous faut encore avouer à notre lecteur que notre propos ici n'est pas celui de psychanalyser notre société en réduisant la complexité qui traverse ces enjeux à la question, déjà bien travaillée, du refoulement de l'analité dans l'histoire psychique des sujets. Cela serait trop facile et nous n'aurions même pas besoin d'écrire cette thèse si cet argument suffisait à expliquer ces phénomènes. Par contre, nous n'allons pas prendre en charge la tâche, si bien exécutée par Gilles Deleuze et Félix Guattari chez *L'Anti-Œdipe*, de déconstruire les structures du psychisme telles qu'elles ont été proposées par Freud. Ce que nous sommes en train de présenter a un but beaucoup plus modeste. Il s'agit tout simplement de fournir quelques arguments capables d'ouvrir d'autres perspectives sur les œuvres en question, dont l'appréhension publique s'est trop souvent attachée à la présence ou à la représentation des excréments, en négligeant d'autres aspects également importants du point de vue élargi des démarches de chacun de ces artistes. Et, bien-sûr, il nous faut aussi rendre clair notre propre parcours spéculatif de l'*iculnoclasme* à l'*éculogie*. Ces quatre projets artistiques joueront aussi un rôle fondamental de ce point de vue, une fois qu'ils introduisent des questions offrant un point d'appui qui nous permettra d'entreprendre notre saut quantique de l'anus au *cosmos*.

2.1 L'égout et l'apprentissage de l'odorat

Dans l'introduction à l'édition américaine de *Histoire de la merde* (2000), de Dominique Laporte, l'historien Rodolphe el-Khoury décrit avec précision ce que le chercheur français nous offre en se concentrant sur le thème de la *merde*, notamment l'idée que son histoire devient l'histoire de la subjectivité individualisée moderne. Le chercheur qui introduit l'œuvre de Laporte au public anglophone offre encore une excellente synthèse du leitmotiv du livre : « le retour de l'excrément dans les champs de la production culturelle et de la consommation dont la propre opération dépend de sa répression »¹⁴⁶⁻¹⁴⁷. Dans l'ouvrage de Laporte, une emphase sur l'apprentissage du sens de l'odorat est opérée ; un apprentissage qui devient inséparable de la moralité sur laquelle la bourgeoisie ira ancrer, dans la modernité, sa subjectivité individualiste. Dominique Laporte décrit toute une architecture organisatrice des odeurs qui commence à être mise en place au XVI^{ème} siècle et qui a pour but de privatiser les odeurs provenant des excréments et des déchets produits par les humains. Ceci est le point de départ de l'histoire proposée par Laporte¹⁴⁸.

¹⁴⁶ “the return of excrement to fields of cultural production and consumption whose proper operation depends on its repression”

¹⁴⁷ el-Khoury, 2000, p. xi.

¹⁴⁸ En fait, le livre de Laporte démarre avec la mise-en-relation de deux documents officiels publiés en 1539. Le premier, publié par l'Ordonnance de Villers-Cotterêts le 15 août, annonçait que l'usage de la langue française serait désormais obligatoire dans tous les documents émis par la Justice afin d'éviter les ambiguïtés des différentes interprétations du latin. Le deuxième document, sorti au mois de novembre de la même année, réglementait les conduites des habitants de la ville de Paris par rapport à leurs excréments, dans un moment de l'histoire où il n'y avait pas encore les réseaux d'égouts à Paris. Malgré les articulations sophistiquées que Laporte présente entre la production d'une langue française nettoyée des impuretés à travers l'instauration d'un français juridique officiel et le nettoyage de la ville de Paris par tout un projet urbaniste de canalisation d'évacuation des excréments et des déchets, dans cette thèse nous allons nous concentrer surtout sur ce dernier mouvement de nettoyage lié à l'urbanisme, parce qu'il nous semble fournir les bases pour comprendre, sur la même ligne des auteurs tels que Mikhaïl Bakhtine et Norbert Elias, la disqualification de l'excrétion au cours de l'histoire de la civilisation, une question fondamentale pour comprendre la réception des œuvres d'art que nous allons analyser au cours de ce chapitre.

Laporte cite longuement un acte publié en 1539 par François Ier, le roi de France, réglementant le rapport des citoyens de la ville de Paris avec ses déchets. Quelques fragments de la citation de cet acte sont particulièrement clarificateurs des transformations qui étaient en cours dans la première moitié du XVI^{ème} siècle en ce qui concerne la privatisation des fluides corporels, qui deviendra une des conditions de la production de l'individu moderne :

défendons de vuider ou jeter ès rues et places de la ditte ville et fauxbourgs d'icelle, ordures, charrées, infections, ni eaux quelles qu'elles soient, et de retenir longuement ès dites maisons, urines, eaux croupies et corrompues ; ains enjoignons de les porter et de es vuider promptement au ruisseau, et après, jeter un seau d'eau nette pour leur donner cours. [...] défendons à toutes personnes quelconques de vuider et mettre en la rue aucun feure, fiens, charrées, bouës, ni autres immondices, ne iceux brusler ès rues, ni faire tuer pourceaux et autres bestes ; mais enjoignons iceux fiens ou immondices serrer et mettre dedans leurs maisons en panniens et mannequins, pour après les faire porter hors de la ville et faubourgs d'icelle¹⁴⁹.

Là, nous sommes confrontés à quelque chose qui aujourd'hui n'étonne *presque* personne, notamment à un projet de ville aseptisée, libérée de tout l'excès matériel provenant de la vie biologique humaine et animale. Il faut souligner que de nos jours, où le concept foucaldien de biopouvoir a plus de sens que jamais, les notions de propreté et de santé sont tellement assumées comme vertueuses qu'elles ne sont jamais regardées d'une autre perspective que de celle d'un but à atteindre par les politiques sanitaires¹⁵⁰. Bien-sûr que ce que nous proposons ne consiste pas en une

¹⁴⁹ Cité par Laporte, 1993, pp. 29-30 apud Botta et al., 2002, pp. 12-13.

¹⁵⁰ Nous n'avons pas besoin d'évoquer un passé très lointain pour nous rendre compte que l'hygiène et la santé sont des arguments *biopolitiques* contemporains qui ont un statut

régression à la période dans laquelle toute sorte de déchets étaient versés dans l'espace public en produisant, au delà des mauvaises odeurs, plein de maladies. Par contre, il n'est pas non plus dans notre intention de négliger les plus de 1500 années d'histoire durant lesquelles les excréments de chacun n'étaient pas une affaire de l'État. Si le résultat, visible mais aussi respirable, des agglomérations humaines qui suivent la fin du Moyen Âge avec la constitution des villes modernes – celles-ci étant indissociables du développement du mode de production capitaliste, alors naissant – devient un sujet de débat, le concept de ville qui va structurer toutes les reformes sanitaires modernes sera orchestré dans un premier temps par la noblesse et, dans un second temps par la bourgeoisie, ces deux groupes s'incarnant dans la figure de l'État. Alors si les villes sont, comme la *polis* grecque nous l'a appris, le lieu de la politique, il faut toujours se rappeler des asymétries sociales qui s'inscrivent dans l'histoire des villes et qui, dans les sociétés patriarcales, sont très souvent dérivées des inégalités économiques et, par conséquent, militaires.

Cette histoire de l'aseptisation des villes ne nous serait d'aucune utilité si elle n'était pas toujours en cours. En observant les villes contemporaines, des plus grandes aux plus petites, à travers diverses cultures, nous pouvons constater l'importance de revenir sur ce sujet encore de nos jours. L'efficacité de l'acte royal de 1539 n'est pas l'objet d'intérêt de l'étude de Laporte. Autrement dit, la question qu'il pose n'est pas de savoir si le nettoyage proposé à Paris par le roi François a, dans les faits, rendu la ville plus propre. En fait, l'historien se sert des descriptions présentées dans les ouvrages

d'autojustification. Au début du XXème siècle, plus précisément en 1904 dans la ville de Rio de Janeiro, une grande révolte populaire a eu lieu contre la mise en oeuvre, par l'État, de la vaccination obligatoire. L'anachronisme d'un regard sur ce mouvement comme étant purement le résultat de l'obscurantisme et de l'ignorance finit par négliger le terrain, historique et politique, sur lequel les *valeurs* sont socialement construites comme *naturelles*. Aujourd'hui les rapports obscurs entre l'industrie pharmaceutique et les États-nations font à nouveau planer le soupçon sur les campagnes de vaccination.

de Louis Sébastien Mercier, publiés au XVIIIème siècle ou d'Émile Zola, publiés au XIXème siècle, pour mettre en évidence que la ville puante qui sortait du Moyen Âge, entrevue par l'acte de 1539, ne s'était pas tellement purifiée au cours des trois siècles suivants. De toute façon, l'intérêt de Laporte est moins orienté vers les changements réels produits par l'acte en question que par le fait que cet acte introduit un discours complètement nouveau, même si, d'après lui, un tel discours « n'a presque pas contribué au triomphe subséquent de l'hygiène moderne »¹⁵¹⁻¹⁵².

Nous devons alors conclure que, où son constituant anal est concerné, la civilisation ne suit pas un rythme de progrès linéaire. Certes, dans *Malaise dans la civilisation* Freud a mis en avant « la similitude qui existe entre le processus civilisateur et l'évolution de la libido chez l'individu »¹⁵³. Mais est-ce que cette thèse peut être soutenue ? Il semble que l'intérêt primitif de la civilisation pour les fonctions excrétrices n'est pas automatiquement devenu une envie de propreté, d'ordre et de beauté. Autrement, l'idéal d'hygiène du XIXème siècle se serait irréversiblement transformé en une obséquieuse, méticuleuse et parcimonieuse analité, ce dont notre présente civilisation est loin d'être un exemple¹⁵⁴⁻¹⁵⁵.

Alors il nous faut peut-être revenir sur la pensée freudienne qui est à l'origine de la remarque de Laporte et qui fournit une lecture des rapports à l'analité qui traverse la dimension subjectivante de ce rapport, en arrivant aux liens sociaux qu'ils engendrent, autrement dit à la mise-en-relation de plusieurs subjectivités dont

¹⁵¹ “contributed virtually nothing to the subsequent triumph of modern hygiene”

¹⁵² Laporte, 2000, p. 13.

¹⁵³ Freud, 1934, p. 27.

¹⁵⁴ “We must therefore conclude that, where its anal constituent is concerned, civilization does not follow a rhythm of linear progress. In *Civilisation and Its Discontents* Freud may have asserted “the similitude which exists between the civilizing process and the evolution of the libido in the individual.” But can this thesis really be sustained? It seems that civilization’s primitive interest in excremental functions did not turn automatically into an appetite for cleanliness, order and beauty. Otherwise, the nineteenth century’s hygienic ideal would have irreversibly developed into an obsequious, meticulous and parsimonious anality, of which our present civilization is hardly an example.

¹⁵⁵ Laporte, 2000, p. 13-14.

l'assemblage entraîne, non sans malheur, le processus civilisateur. Le mot civilisation, selon Freud, « désigne la totalité des œuvres et organisations dont l'institution nous éloigne de l'état animal de nos ancêtres et qui servent à deux fins : la protection de l'homme contre la nature et la réglementation des relations des hommes entre eux »¹⁵⁶. Le côté moins douteux de ce que Freud, comme nous, croit être la civilisation consiste dans le conjoint des activités et des techniques qui permet à l'homme de se servir de la nature et de n'être pas vulnérable sous ses forces. Freud offre une liste de développements technologiques associés aux processus civilisateurs pour, finalement, défendre l'argument que tout cela ne nous rendra pas plus heureux – « pour semblable qu'il soit à un dieu, l'homme d'aujourd'hui ne se sent pas heureux »¹⁵⁷⁻¹⁵⁸.

Mais au delà de ce rapport à la nature, Freud signale, comme déjà évoqué par Laporte, que la civilisation se structure aussi autour de trois autres valeurs : la beauté, la propreté et l'ordre. Parmi ces trois aspects de la civilisation, c'est surtout le deuxième, la propreté, qui nous occupera ici. Sur celui-là, Freud nous dit :

Nous ne nous faisons pas une haute idée de l'urbanisme d'une ville de province anglaise, au temps de Shakespeare, quand nous lisons que devant la porte de sa maison paternelle, à Stratford, s'élevait un gros tas de fumier. Nous nous indignons et parlons de la « barbarie », c'est-à-dire l'opposé de civilisation, lorsque nous voyons les chemins du « Wienerwald » jonchés de papiers épars. Toute malpropreté nous semble

¹⁵⁶ Freud, 1934, p. 23.

¹⁵⁷ Idem, p. 24

¹⁵⁸ L'évocation par Freud du fait, contre-intuitif, que le développement de la civilisation n'apporte pas forcément le bonheur pourrait être mis en relation avec les thèses présentées par Theodore Adorno et Max Horkheimer dans leur « Dialectique de la raison » (1974), notamment avec l'idée que le nazisme a été le résultat d'une exacerbation de la raison jusqu'à la limite à partir de laquelle elle devient son contraire, déraison et folie. La question que nous pouvons nous permettre d'élaborer aux marges de cette thèse est celle de savoir si la civilisation, portée à ses derniers seuils, ne deviendrait-elle son contraire, c'est-à-dire la barbarie.

inconciliable avec l'état civilisé. Nous étendons en outre au corps humain nos exigences de propreté, et nous étonnons d'apprendre que le Roi-Soleil en personne dégageait une mauvaise odeur ; enfin nous hochons la tête quand, à Isola Bella, on nous montre la minuscule cuvette dont Napoléon se servait pour sa toilette du matin. Nous n'éprouvons même aucune surprise à entendre dire que l'usage du savon est la mesure directe du degré culturel¹⁵⁹.

Selon la lecture freudienne des rapports entre propreté et civilisation, l'hygiène n'arrive pas à être entièrement expliquée par la notion d'utilité, même s'il est possible de supposer, selon Freud, que les hommes avaient déjà une espèce de conscience ou, peut-être, d'intuition de l'existence des rapports entre saleté et maladie, même avant le développement des disciplines médicales et de l'hygiénisme du XIXème siècle. En approfondissant la relation entre Freud et Laporte, nous nous rendons compte que le privilège accordé par ce dernier au sens de l'odorat, dont l'apprentissage a été indissociable de l'éducation bourgeoise en jouant un rôle très important dans le processus d'établissement des frontières (des fois invisibles) entre les espaces publics et privés, est largement associé aux processus de transformation de l'analité en amour de la propreté, comme signalé par Freud. Au-delà de la peau comme frontière visible et touchable de démarcation des limites du *corps propre*¹⁶⁰, les odeurs émises par un corps élargissent sa présence dans le monde. Nous pouvons attribuer à ce phénomène le fait que l'hygiène soit devenue un des vecteurs structurants de l'idée de civilisation, laquelle est largement associée à un régime de spatialisation qui dispose les individus de façon à éviter le chevauchement des zones

¹⁵⁹ Idem, p. 24-25

¹⁶⁰ Il est intéressant d'observer que dans la langue française il y a une ambivalence dans l'expression « corps propre ». Elle peut faire allusion au *propre corps*, l'idée développée dans la modernité selon laquelle nous sommes les propriétaires de notre corps, qui n'appartient plus au souverain ; mais elle fait aussi allusion à un *corps propre*, l'antonyme d'un corps sale.

remplies par la présence de chacun. Alors, les mauvaises odeurs – comme l’excès de bruit, pour donner un autre exemple – deviennent une question civilisationnelle quand, historiquement, les bases pour le développement de la notion d’espace privé et de propriété sur l’espace sont déjà posées.

Il faut ajouter ici deux questions qui mettent en tension, d’un côté, la thèse de Laporte et le traitement de l’analité par Freud et, d’un autre côté, la thèse de Laporte et le corpus d’œuvres d’art que nous sommes en train d’analyser. En ce qui concerne le dialogue établi par Laporte avec la psychanalyse freudienne, il nous semble remarquable que le sens de l’odorat ne soit pas présent dans les dynamiques de constitution de soi à partir de la défécation dans la première enfance entrevues par Freud. Le rôle joué par le boudin fécal dans les rapports parents-enfant est d’un ordre objectal. L’enfant, nous dit Freud, sacrifie une partie de lui (ses excréments) en l’offrant à ses parents et, à travers ce processus, il arrive à différencier sa propre existence de celle des autres. Mais chez Freud, le traitement symbolique de ce phénomène finit par négliger la matérialité multi-sensorielle des excréments, dont l’odeur ne devient pas un objet de sa réflexion, au moins dans les textes qui versent sur le refoulement de l’érotisme anal chez l’enfant. Mais ici, il faut encore remarquer que l’odeur de la matière fécale est absente de presque tous les projets artistiques que nous sommes en train d’investiguer. À part le projet de Wim Delvoye, *Cloaca*, qui propose la production industrielle des excréments et qui garde, par conséquent, un compromis mimétique avec la multi-sensorialité de l’objet originel – « la merde » –, nous ne trouverons, chez Manzoni, McCarthy ou Serrano, aucune odeur de « merde ». Au lieu de rendre improductive la lecture de Laporte, cette absence du sens de l’odorat chez Freud ou dans la production artistique contemporaine nous semble

plutôt être le symptôme d'une civilisation dont les outils épistémologiques et esthétiques sont restés fortement oculocentriques et haptiques.

2.2 Le refoulement de l'analyté et le processus civilisateur

Outre la beauté, la propreté, l'ordre ainsi que le contrôle et l'utilisation optimale de la nature, l'émergence de la civilisation dépend encore de la création d'un ensemble d'individus dont la totalité s'impose sur chacun des individus composant cet ensemble. Là, nous pouvons spéculer sur l'existence d'un contrat, pas toujours explicite, qui va, par exemple, créer chez nous cette préoccupation à propos du contrôle de nos odeurs. Si le pouvoir de cette totalité ne s'impose pas, la réalisation instinctive du désir de l'individu le plus fort s'imposerait à la totalité du groupe. C'est dans ce cadre que le Droit et la Justice voient le jour, pour qu'une civilisation ne soit pas structurée autour d'une inégalité fondée sur la force physique d'un individu, et c'est aussi cela qui éloigne une civilisation de son état naturel. Autrement dit, la civilisation requiert des sujets *civilisés* le développement de la capacité de vivre sous une limitation des possibilités de plaisir, ce qui était inexistant dans le cas, dont l'existence est plus de droit que de fait, d'un individu isolé. Alors, au cœur de la psychanalyse freudienne, nous trouvons l'inquiétante proposition qui articule la sublimation des rapports érogènes à la région anale, présents dans l'enfance, au développement d'un type de sujet qui sera fondamental pour que le processus civilisateur puisse finalement avoir lieu.

Cela est l'exemple évoqué par Freud dans *Malaise dans la Civilisation*, et déjà développé par lui antérieurement dans un article de 1908 intitulé « Caractère et

érotisme anal » et que nous allons rapidement mentionner quelques lignes ci-dessous. Le principe qui oriente la lecture de Freud de ce passage de l'enfance à la condition d'un adulte civilisé consiste dans le fait d'inscrire, sur le caractère des individus, le processus à travers lequel certains instincts indésirables, du point de vue de la civilisation (les pulsions anales), seront ré-élaborés (sublimés ou consommés).

L'intérêt primitif attaché par lui [l'enfant] à la fonction d'excrétion, à ses organes et à ses produits, se transforme au cours de la croissance en un groupe de qualités bien connues de nous : parcimonie, sens de l'ordre et goût de la propreté. Si elles sont en elles-mêmes de grande valeur et fort bienvenues, elles peuvent néanmoins en s'accroissant acquérir une prépondérance insolite et donner lieu alors à ce qu'on appelle le « caractère anal ». Nous ne savons pas comment cela se passe, mais aucun doute relatif à l'exactitude de cette conception ne subsiste¹⁶¹.

Dans l'article de 1908, Freud suggère quelques arguments à travers lesquels cette articulation insolite pourra être expliquée. Le résultat de la sublimation de l'analité chez l'enfant, caractérisé par un amour de la propreté, de l'ordre et une volonté d'être digne de confiance, apparaît à Freud comme une réaction contre l'intérêt originel pour « ce qui n'est pas propre, ce qui dérange et ne fait pas partie du corps »¹⁶². Si cette relation réactive entre *l'obséquieuse méticulosité* de l'adulte et le plaisir anal de l'enfant est en quelque sorte évidente si nous nous souvenons des schémas en opération dans l'apparat psychique freudien, le niveau de complexité s'agrandit quand nous pensons aux liaisons entre une telle sublimation et l'entêtement ou le caractère économique de cet individu. Dans ce petit article, que Freud dédie au tressage de ces relations afin d'expliquer ces deux derniers aspects de la personnalité

¹⁶¹ idem, p. 27.

¹⁶² Freud, 1908, p. x

qu'il décrit à partir de la sublimation anale, il ne reste pas exclusivement sur les fondements de sa propre théorie psychanalytique ou des cas cliniques particuliers, mais il évoque des textes de la culture : *Götz von Berlichingen*, une pièce de théâtre de Goethe dans son discours sur l'entêtement, et « le mode de pensée archaïque, dans les civilisations anciennes, dans le mythe, les contes, les superstitions, dans la pensée inconsciente, dans le rêve et dans la névrose » pour parler du rapport entre argent et excrément, en donnant une consistance culturelle au caractère économique lié à l'analité.

Là, nous nous trouvons devant des passages relativement énigmatiques par rapport à son article de 1917, paru dans la *Revue Française de Psychanalyse* en 1928, c'est-à-dire vingt ans après la publication de « Caractère et érotisme anal ». Dans le texte de 1908, il ne nous semble pas très clair ou convaincant sur la façon dont les pulsions anales, étant consommées, peuvent déboucher sur le caractère têtue d'un certain sujet. La pièce de théâtre de Goethe est évoquée dans ce contexte, après une rapide mention du caractère souvent volontaire, chez l'enfant, de déféquer ou pas – « qu'on se rappelle cependant que le nourrisson lui-même peut se montrer volontaire quand il s'agit de déposer ses selles »¹⁶³ - et du fait que la pratique de frapper leurs *fesses* est courante dans l'éducation des enfants, afin justement de leurs rendre moins têtus. Une note du traducteur qui porte sur une citation de ladite pièce de Goethe éclaire le troisième lieu où Freud voit l'articulation entre l'analité et l'entêtement, notamment celui des invectives qui ont pour contenu – en leurs paroles, comme en leurs gestes – un rapport à la zone anale : « Acte III scène 17. (Götz est sommé de se rendre par un héraut.) « Dis à ton capitaine qu'à Sa Majesté Impériale je présente,

¹⁶³ Idem, p. x

comme toujours, mon humble respect. Mais lui, dis-lui qu'il peut me lécher le cul ! » »¹⁶⁴.

Dans l'article « Sur les transformations des pulsions particulièrement dans l'érotisme anal », paru en France en 1928, Freud rend beaucoup plus clair et consistant l'argument qui associe l'analité à l'entêtement. D'abord, il nous faut reprendre le principe selon lequel la libido humaine évolue d'une organisation pré-génitale vers la primauté génitale et retenir le fait que, selon le père de la psychanalyse, ce sont l'érotisme anal et le sadisme qui prévalent pendant cette première phase. Cela dit, Freud reconnaît qu'une partie de l'érotisme de la phase pré-génitale peut « être utilisé » dans la phase postérieure, celle où l'érotisme est *réduit* à la génitalité. Pour ce qui est de mener à bien le développement de nos analyses des œuvres d'art qui abordent, soit littéralement, soit métaphoriquement, la « merde », il nous faut reprendre le point de la pensée freudienne dans lequel les rapports des enfants à leurs excréments sont formulés, sans perdre de vue, bien évidemment, que ces rapports jouent un rôle très important dans la constitution des sexualités des adultes.

Les excréments sont le premier cadeau : c'est une partie de son corps dont le nourrisson ne se sépare que grâce aux encouragements de la personne aimée, et au moyen de laquelle il lui témoigne, même spontanément, sa tendresse : il ne souille en général pas les étrangers. [...] Dans la défécation, l'enfant est obligé de choisir une première fois entre l'attitude narcissique et l'amour objectal. Ou bien il cède les excréments sans difficulté, les *sacrifie* à l'amour ou bien il les retient pour en tirer des jouissances érotiques, et plus tard pour affirmer sa volonté. L'entêtement,

¹⁶⁴ Idem, p. x

l'obstination ont donc leur origine dans une fixation narcissique à l'érotisme anal¹⁶⁵.

Une fois ce rapport entre le caractère entêté d'un sujet adulte et son expérience excrétrice première bien établie, à partir de cette conquête d'une maîtrise sur les fonctions excrétrices anales, Freud avance sur son argument en exploitant l'aspect économique aussi indiqué dans l'essai de 1908. Cet aspect est largement dérivé, dans le cadre de sa psychanalyse, du processus de réallocation des pulsions sexuelles qui configure le développement psychique d'un sujet. L'intérêt pour les excréments continue dans la phase adulte mais il est investi par deux nouveaux objets de désir : d'un côté ce dernier se métamorphose en intérêt pour l'argent, de l'autre côté il se transforme en désir d'avoir un enfant. La notion controversée de l'envie de pénis rentre dans la problématique freudienne à partir de ce dernier intérêt qui est formulé comme étant le résultat de l'association d'une pulsion érotico-anales et d'une pulsion génitale, celle-ci consistant dans ladite envie du pénis. L'envie de l'enfant ne sera pas objet des longues digressions dans le cadre de cette thèse. Par contre, il nous faut souligner que dans cet article de 1917, Freud ajoute une autre signification érotico-anales qui n'a rien à voir avec le désir d'avoir un enfant.

Le boudin fécal – ou le bâton d'excréments, suivant l'expression d'un malade – est pour ainsi dire le premier pénis ; il excite une muqueuse : celle du rectum. Il y a des personnes chez qui l'érotisme anal est resté fort et intact jusqu'à l'âge prépubéral (dix à douze ans) ; ces personnes nous apprennent que, dès la phase pré-génitale, elles constituaient, dans des phantasmes ou des jeux pervers, une organisation analogue à celle de la

¹⁶⁵ Freud, 1928, p. 613.

phase génitale, le pénis et le vagin étant seulement remplacés respectivement par le bâton fécal et le rectum.¹⁶⁶

À partir de cette analogie formelle entre « le boudin fécal », la muqueuse du rectum, le pénis et le vagin, Freud avance sur son argument en remplaçant l'intérêt porté aux excréments, qui a tendance, d'après lui, à diminuer au cours du développement du processus de génitalisation, par l'intérêt qui se reportera sur le pénis. Le rapport entre le pénis et les excréments, suivant les fondements psychanalytiques freudiens, trouve une place aussi dans le cadre du complexe de castration dans le sexe masculin. La découverte du manque de pénis chez la femme pendant les recherches sexuelles du petit garçon l'amène à concevoir le pénis comme quelque chose de séparable du corps et en conséquence, analogue aux excréments, « la première partie de l'organisme à laquelle il ait fallu renoncer »¹⁶⁷. Chez les femmes, Freud peine à établir des développements psychiques à partir de cette analogie formelle entre l'excrément et le pénis, découverte dans la phase pré-génitale. Il ne fait qu'indiquer que « cette lacune trouve dans les recherches sexuelles une compensation psychique »¹⁶⁸.

Ce qu'il nous faut retenir de ce passage est que, malgré la primatie de l'économie symbolique qui traverse la pensée freudienne et que nous venons de souligner par rapport à l'absence d'une problématisation du sens de l'odorat dans la première enfance, la matérialité des excréments est prise en charge par Freud, en se heurtant aux limites historiques et épistémologiques posées par le concept de corps en vigueur à son époque. Cette présence de l'excrément en tant que corps matériel, il est vrai, sera, comme nous avons pu le voir, mise au service du développement des

¹⁶⁶ Idem, p. 614.

¹⁶⁷ Idem, p. 615.

¹⁶⁸ Idem..

hypothèses qui fourniront les bases symboliques de la psychanalyse freudienne. Autrement dit, si la lecture entreprise par Freud de l'interférence sur le plan psychique des analogies formelles entre le « boudin fécal » et le pénis peut être largement discutée, le fait que dans sa description nous trouvons les excréments décrits d'un point de vue extrêmement corporel, presque phénoménologique – « il excite une muqueuse : celle du rectum » - est indéniable.

Cela dit, nous reprenons les articulations entre la sublimation de l'érotisme anal chez l'enfant et le caractère têtu et économe des adultes. Par rapport au premier de ces deux traits de la personnalité anale, nous avons déjà trouvé le point-clé de la liaison entreprise par Freud, notamment celui qui met en évidence le choix auquel l'enfant est confronté entre le narcissisme et l'amour de l'objet. Le deuxième trait dérive d'une équation que Freud va revendiquer entre l'excrément et l'argent. Comme on a déjà indiqué, Freud identifie qu'un tel rapport trouve ses racines immergées dans le sol culturel humain. Déjà dans « Caractère et érotisme anal », de 1908, on trouve cette articulation observée dans la culture (et pas seulement occidentale) et approfondie psychanalytiquement.

Les relations entre les complexes apparemment si disparates de l'intérêt pour l'argent et de la défécation se manifestent à profusion. Tout médecin qui a pratiqué la psychanalyse sait bien que c'est en empruntant cette voie qu'on peut faire disparaître les cas les plus opiniâtres et les plus durables de ce qu'on appelle constipation habituelle des malades nerveux. On s'en étonnera moins en se rappelant que cette fonction a fait preuve également d'une même docilité à la suggestion hypnotique. Mais, dans la psychanalyse on n'obtient cet effet que lorsqu'on touche le complexe d'argent des patients et qu'on leur donne la possibilité de le faire accéder à la conscience avec toutes ses relations. On pourrait penser qu'en cela la

névrose ne fait que suivre une incitation de l'usage linguistique qui appelle *sordide (schmutzig)* ou *ladre (filzig)* (en anglais : *filthy* = *schmutzig*) une personne qui retient son argent avec une anxiété excessive. Mais cela serait une estimation par trop superficielle. En vérité, partout où a régné ou bien persiste le mode de pensée archaïque, dans les civilisations anciennes, dans le mythe, les contes, les superstitions, dans la pensée inconsciente, dans le rêve et dans la névrose, l'argent est mis en relation intime avec l'excrément. Il est bien connu que l'or dont le diable fait cadeau à ses amants se change en excréments après son départ, et il est certain que le diable n'est rien d'autre que la personnification de la vie pulsionnelle inconsciente refoulée. D'autre part on connaît la superstition qui met en rapport la découverte de trésors avec la défécation, et nul n'ignore la figure du « chieur de ducats » (*Dukatenscheisser*) : déjà pour l'ancienne Babylone, l'or est l'excrément de l'enfer, « Mammon » = « ilu manman ». Donc, quand la névrose suit l'usage linguistique, c'est, qu'ici comme ailleurs, elle prend les mots dans leur sens originare, chargé de toute sa signification, et que là où elle semble présenter un mot au figuré, elle ne reproduit d'habitude que la signification ancienne de ce mot¹⁶⁹.

Voyons, à partir de cette longue et éclairante citation, ce que nous pouvons extraire de la pensée freudienne en ce qui concerne les rapports, fondamentaux pour la construction de notre propre argument, entre l'excrément et l'argent. Le début du fragment en question présente un cadre clinique dont la cohérence est difficilement trouvé hors les fondements psychanalytiques. Il s'agit des cas des malades nerveux qui présentent la constipation parmi leurs symptômes. Ce que Freud évoque, même s'il ne l'approfondit pas dans ce texte, est le fait que, à travers l'accès aux façons par lesquelles un patient se rapporte à son argent ainsi que par la prise de conscience par

¹⁶⁹ Freud, 1908.

le patient de ce complexe, le flux intestinal du malade finit par être désobstrué. Ensuite, en faisant un appel au plan linguistique, il rend évident le *topos* de la rétention anxieuse de l'argent comme étant associée au domaine sémantique de la saleté, insinuant que peut-être le mode d'opération de la névrose ne fait que suivre cette chaîne de signes linguistiques. Par contre, il nous avoue que si nous restons sur ce point là, nous restons sur un plan encore superficiel. D'où le fait qu'il évoque les mythes, l'antiquité, la pensée archaïque et les névroses, en soulignant que dans tous ces domaines (parmi d'autres), nous pouvons trouver des rapports intimes entre les excréments et l'argent, ce que Freud exemplifie de façon contondante en mentionnant le « chieur de ducats », une figure mythique que chie des monnaies d'or et dont nous pouvons encore trouver la représentation en relief à l'entrée des banques allemandes.

Mais il nous faut aussi prendre en considération que l'argent, comme l'excrément, est toujours un excédent, c'est cet autre dont nous n'arrivons jamais à supprimer l'altérité. À la fin, qu'est-ce qu'est la « merde » ? C'est tout ce que, de ma nourriture, je n'arrive pas à transformer en mon corps ; c'est une irréductible altérité. Économiquement, l'argent n'a pas une existence très différente. L'argent en soi reste inassimilable par les humains. Il nous a fallu, en fait, beaucoup de travail dans la création d'un système d'échange dont l'abondance de marchandises et de services aux choix du client a rendu intéressante l'idée de garder de l'argent afin qu'il ne nous manque jamais, une fois qu'il est devenu condition d'accès même à la nourriture. Dans une société où la constitution d'un marché serait encore rudimentaire, nous pourrions mourir de faim avec des coffres pleins de monnaies d'or. Tout simplement parce que les possibilités de transformation de valeur d'échange en valeur d'usage, pour emprunter deux notions chères à Karl Marx, ne seraient pas encore suffisamment

développées. L'amour de l'argent comme l'amour de l'excrément restent mystérieux dans leurs statuts. Néanmoins, accéder à ce lieu, culturel et psychique, où « merde » et argent s'articulent, où l'argent devient pour l'adulte ce que la « merde » est pour l'enfant, peut être une stratégie intéressante afin d'entreprendre notre lecture des projets artistiques dont les études vont suivre.

Au cours du XXème siècle, les rapports entre excrément et argent apparaissent à plusieurs reprises. Dans une étude publiée en 1933 dans *La critique sociale* et intitulé « La notion de dépense », Georges Bataille évoque ces rapports afin de mettre en question le principe d'utilité comme étant l'axe organisateur de toute l'économie. La première fois que la dite association freudienne entre argent et excrément apparaît dans cet article, court mais profondément troublant, c'est dans une liste numérotée de quatre exemples « empruntés à l'expérience courante » qui mettent en évidence le principe de la dépense inconditionnelle.

Il ne suffit pas que les bijoux soient beaux et éblouissants, ce qui rendrait possible la substitution des faux : le sacrifice d'une fortune à laquelle on a préféré une rivière de diamants est nécessaire à la constitution du caractère fascinant de cette rivière. Ce fait doit être mis en rapport avec la valeur symbolique des bijoux, générale en psychanalyse. Lorsqu'un diamant a dans un rêve une signification excrémentielle, il ne s'agit pas seulement d'association par contraste : dans l'inconscient, les bijoux comme les excréments sont des matières maudites qui coulent d'une blessure, des parties de soi-même destinées à un sacrifice ostensible (ils servent en fait à des cadeaux somptueux chargés d'amour sexuel). Le caractère fonctionnel des bijoux exige leur immense valeur matérielle et explique seul le peu de cas fait des imitations les plus belles, qui sont à peu près inutilisables.¹⁷⁰

¹⁷⁰ Bataille, 1970, p. 305-306.

La référence psychanalytique de base freudienne est claire dans l'extrait ci-dessous et le sacrifice d'une partie de soi décrit par Freud dans le contexte de la défécation de l'enfant réapparaît dans ce phénomène dont la description nous est très familière. Offrir un bijou comme cadeau – et le cinéma classique nous apprend ça avec précision – consiste symboliquement en la preuve d'amour par excellence. Cela repose sur une traduction symbolique qui assimile une valeur détachée de toute quantification utilitaire à des objets brillants, précieux et rares. Cela retourne l'éthique bourgeoise moderne de la balance commerciale où nous trouvons un équilibre entre la richesse acquise et la richesse dépensée, en mettant l'accent sur la positivité de la perte « – de laquelle découlent la noblesse, l'honneur, le rang dans la hiérarchie – »¹⁷¹.

Curieusement, en ce qui concerne les projets artistiques rassemblés ici et, plus précisément, à la réception scandalisée de ces projets, le développement historique de la noblesse de la perte en moralité économique bien diagnostiqué par Bataille dans ce petit essai de 1933 prouve son actualité. Nous trouvons cette moralité économique opérant dans les deux extrémités du système de l'art : du côté des artistes, elle peut prendre des formes ambiguës, que nous avons des fois du mal à catégoriser comme parodique ou comme critique effective de cette dépense improductive ; du côté de l'audience, il nous semble que la morale économique de la petite bourgeoisie prouve son hégémonie. À part la série des photographies d'Andres Serrano dont l'analyse clôt ce chapitre, en introduisant les questions qui seront développées ensuite dans le chapitre 3, tous les autres projets – *Merde d'artiste*, de Piero Manzoni, *Cloaca*, de Wim Delovoye et *Chocolate Factory*, de Paul McCarthy – répercutent la constellations des problématiques que nous venons d'exposer des rapports entre

¹⁷¹ idem, p. 310

l'analité, la civilisation et, par conséquent, l'économie. Notre parcours par ces œuvres sera marqué d'un côté par cet horizon théorique, par définition extérieur aux projets artistiques eux-mêmes, mais de l'autre côté, nous prendrons aussi en considération la structuration formelle, la circulation et la réception de ces œuvres à l'intérieur du système de l'Art.

2.3 *Merde d'artiste*

Une des œuvres les plus iconiques de l'Art de la deuxième moitié du XXème siècle, où nous pouvons vérifier à la fois le gonflement de l'argument iconoclaste en fonction de la présence des excréments et l'articulation entre l'argent et l'excrément, est *Merde d'artiste*, de Piero Manzoni. En 1961, l'artiste italien a produit 90 petites boîtes (4,8x6,5cm), signées et numérotées, sur lesquelles on trouvait une étiquette portant le texte suivant, écrit en italien, anglais, français et allemand : « Merde d'Artiste / CONTENU NET GR 30 / CONSERVÉE AU NATUREL / PRODUITE ET MISE EN BOÎTE / AU MOIS DE MAI 1961 ». Les collectionneurs qui ont été les premiers propriétaires des boîtes de Manzoni, en les achetant sur le marché primaire (directement à la galerie où elles ont été exposées pour la première fois), ont payé un prix qui a été établi, selon l'orientation de l'artiste, en rapport avec le prix de l'or. Ainsi, un gramme de la « merde d'artiste » devait coûter le même prix qu'un gramme d'or. Les variations du prix de l'édition étaient conditionnées par les variations du prix du métal précieux. La production de l'œuvre d'art *Merde d'artiste*, dont l'établissement du prix est pris en charge par l'artiste, son prix étant donc conceptuellement indissociable de son sens, indique que Manzoni avait effectivement

intégré, dans son horizon d'intentionnalité, une remise en question du marché de l'art, à travers son geste.

Par contre, le destin de la « merde » emboîtée de Manzoni dans le marché secondaire de l'art finit par projeter, rétrospectivement, une puissance critique sur son geste, encore ancré dans un capitalisme marqué par l'étalon-or qui, malgré son anachronisme, rend le projet de Manzoni, par contraste, plus actuel que jamais. Nous attribuons cette actualité au fait que, depuis 2007, les ventes publiques des boîtes de *Merde d'artiste* ne sont jamais arrivées à un chiffre inférieur à cent mille euros en atteignant même, dans le cadre d'une vente aux enchères en 2016 à Milan, à un nouveau record de deux cent soixante-quinze mille euros¹⁷². Cela met en évidence la complexité des processus de l'établissement des prix des œuvres d'art, en particulier, et du rapport entre prix et valeur, en général. En effet, en dépit des fluctuations du prix de l'or, selon la procédure initiale de l'établissement de prix de « merde d'artiste », une boîte n'atteindrait jamais le prix de quatre cent euros.

On dit qu'avant la production de *Merde d'artiste*, Manzoni avait supposément entendu de la bouche de son père (qui possédait une usine de boîte) que son travail était de la *merde*. Apparemment cela lui a posé un défi artistique – il nous suffit de regarder ces 90 boîtes iconiques – et la « merde », à partir de cet événement, peut être lue dans sa poétique comme un signe extrême, indicatif d'un manque radical de valeur esthétique, qui sera transgressé à partir de sa propre affirmation. Cette lecture rend compte du rôle joué par Manzoni dans le processus qui transforme le discours en élément central des pratiques artistiques conceptuelles, ainsi que de la critique acide du marché de l'art entreprise par l'artiste. Mais dans la réception critique de cette

¹⁷² http://www.ansa.it/english/news/lifestyle/arts/2016/12/07/manzoni-artists-shit-goes-for-275000_baab4664-23a7-40c3-8eb5-a6012d06e95d.html

œuvre il nous semble y avoir une négligence des rapports, établis au long de plusieurs œuvres antérieures, entre art et vie. L'accentuation d'un côté iconoclaste qui est effectivement présent dans *Merde d'artiste* mène à une compréhension moins complexe du travail qui, selon notre perspective, peut aussi être envisagé à partir de la positivité impliquée dans le geste, bien décrit par Germano Celant (2014), d'identification de « chaque action avec l'art »¹⁷³ et donc, d'une affirmation de la vie. Celant cite une proposition de Manzoni et l'interprète à partir de la présence ostentatoire de l'action et de la vie dans sa poétique.

« Il n'y a rien à dire, il n'y a qu'à être, il n'y a qu'à vivre », affirme Manzoni, et passe en quelques années d'une expérience à l'autre, en opérant un échange et une adaptation continus avec l'environnement et en traduisant immédiatement la dialectique entre matière observée et objet vécu.¹⁷⁴⁻¹⁷⁵

Ses achromes, ses lignes, un ballon rempli par son souffle ne sont rien au-delà de ce qu'ils sont : des surfaces blanches, des lignes, de l'air. Il n'y a pas d'espace pour des élucubrations socio-historiques autour de cette production. Il semble y avoir chez Manzoni un pari sur l'être, mais il ne s'agit absolument pas d'un être immobile. Encore chez Celant on trouve cette belle définition de la pratique de Manzoni à partir de son identification avec « l'être total qui est pur devenir »¹⁷⁶⁻¹⁷⁷, ce qui va supposer une espèce de frustration (ou de satisfaction, selon le critique italien) dans la mesure où la dimension ontologique envisagée par Manzoni sera souvent confrontée à une temporalité qui empêche toute fixation de l'être. Cette dimension sous-jacente à toute

¹⁷³ Celant, 2004, p. 11.

¹⁷⁴ idem

¹⁷⁵ “Non c'è nulla da dire, c'è solo da essere, c'è solo da vivere” afferma Manzoni, e passa in pochi anni da un'esperienza all'altra, attuando un continuo scambio e adattamento con l'ambiente e traducendo immediatamente la dialettica tra materia osservata e oggetto vissuto”.

¹⁷⁶ “l'essere totale che è puro divenire”.

¹⁷⁷ MANZONI apud CELANT, 2004, p. 12.

la production de Manzoni implique une ouverture de ses œuvres au hasard et à l'indétermination inhérente à tous les processus relationnels. Cela dit, on peut, en suivant Celant, évoquer sa *Base magique*, un piédestal avec l'inscription/invitation au spectateur « Placé ici, tu es art »¹⁷⁸, ou encore son geste de signer les personnes vivantes en les transformant en œuvre d'art. Dans ces deux cas, malgré la fétichisation contemporaine des enregistrements des actions performatives ou d'objets inachevés, on peut dire que l'art de Manzoni n'arrive pas à exister hors le temps où il se produit comme expérience, toutes ces contingences comprises. Le défi que nous nous posons à ce moment là est celui de penser *Merde d'artiste* dans le cadre plus ample de cette poétique dans laquelle « la seule dimension est le temps »¹⁷⁹⁻¹⁸⁰.

Si la critique de l'œuvre de Manzoni a largement reconnu, surtout dans ses *Achromes*, sa démarche affirmative de la matérialité du monde, on ne peut pas identifier la même procédure en ce qui concerne *Merde d'artiste*. L'artiste et écrivain John Miller, dans un essai intitulé « Excremental value » publié en 2017 sur *Tate etc.*, le magazine de la Tate Modern, entreprennent une analyse de *Merde d'artiste* qui est extrêmement intéressante, consistante et bien achevée, mais qui met ce projet de Manzoni, détaché de l'ensemble de son œuvre, au service de son argument autour des rapports entre prix et valeur dans l'art. De cette façon, Miller finit par négliger la cohérence de l'investissement de Manzoni sur la matérialité (cachée) de la « merde » comme composante fondamentale de la vie, du corps et du temps, alors que ce sont les axes autour desquels il développe sa production. Comme nous aurons l'opportunité de l'explorer dans plusieurs passages de cette thèse, la « merde » - en tant que matérialité et en tant que *chose* - pose des problèmes difficiles à résoudre sur

¹⁷⁸ “Posati qui tu sei arte”.

¹⁷⁹ MANZONI apud CELANT, 2004, p. 16.

¹⁸⁰ “l'unica dimensione è il tempo”.

le plan de la représentation. Sa consistance, son odeur, son adhérence, l'inscrivent dans le champ de l'informe et de l'abject. Le fait que, malgré tout cela, la « merde » s'impose au quotidien même de l'être humain le plus aseptisé nous semble pouvoir être lu comme une puissante manifestation de la vie, indifférente aux contraintes de la culture et de la civilisation. Cela dit, si *Merde d'artiste* est une critique, peut-être même radicale, du marché de l'art, il n'y a rien d'absurde à dire que le projet suit la démarche plus holistique de Manzoni, en plaçant la « merde » à côté de l'air expiré par l'artiste (*Fiato d'artista*, 1960), de l'œuf mangé par l'artiste et par son public (*Consommation de l'art dynamique par le public dévorant l'art*, 1960), et des êtres humains signés par l'artiste (*Sculture viventi*, 1962).

Germano Celant, dans sa monographie dédiée à Manzoni, s'inspire de l'œuvre de McLuhan pour penser la production artistique internationale de la période s'étendant de 1948 à 1963. D'un côté, il regroupe les artistes qui composent le mouvement qu'il appellera informel « chaud » : « Pollock, Fautrier, Fontana, Tapiés, Burri, Kline, Dubuffet »¹⁸¹. Ce mouvement attribuait encore à la peinture un lieu privilégié pour l'accueil des élaborations humanistes et philosophiques. Le tableau sert, dans la production de ces artistes, à l'expression d'un discours qui lui est extérieur. Le changement dans le principe structurant de la production artistique de la période qui va de 1956 à 1963 – période où Celant place la production de Manzoni – culmine dans ce que le critique italien appelle, encore à partir des thèses de McLuhan, le non-mouvement informel « froid ». À côté de Manzoni, ce deuxième groupe d'artistes regroupe :

Joseph Beuys, Robert Morris, le group Fluxus, La Monte Young, Henry Flynt, John Cage, Merce Cunningham, Yvone Rainer, Ad Reinhardt, Alex

¹⁸¹ Celant, 2004, p. 19

Hay, Yves Klein, Walter De Maria, Jannis Kounellis, Cy Twombly, Ben Vautier, Terry Riley, le nouveau réalisme, Lo Savio, Steve Paxton, Giulio Paolini, Allan Kaprow, [...] Jasper Johns [et] Robert Rauschenberg¹⁸².

Le changement principal dans le passage de l'informel « chaud » à l'informel « froid » est l'introduction d'une dimension participative, sans laquelle l'expérience esthétique ne peut pas se produire. Si la production regroupée par Celant sous l'étiquette de l'informel « chaud » était fortement marquée par une démarche contemplative et projective des grosses quantités d'informations visuelles sur l'espace de la toile, l'informel « froid » est visuellement économique en engageant les spectateurs dans un régime extrêmement participatif, sans lequel l'œuvre ne se réalise pas, d'où l'usage des notions employées par McLuhan pour décrire les médias, selon le degré de participation qu'ils demandent. Il s'agit, dans le deuxième groupe évoqué par Celant, d'une mise-en-présence et d'une autonomisation des éléments qui jusqu'à présent servaient à communiquer quelque chose qui leur était extérieur. Dans la systématisation présentée par le critique italien, en ce qui concerne la poétique de Manzoni, c'est le temps dont l'existence a été affirmée¹⁸³. Ce sont les *Achromes* qui, en quelque sorte, opèrent le passage, chez Manzoni, d'une pratique encore mobilisée autour d'une démarche existentielle (inspirée, selon Celant, des travaux de Burri, Tàpies, Fontana et Fautrier) vers cette approximation de la réalité des choses, envisagée à partir de ses éléments les plus fondamentaux.

¹⁸² idem

¹⁸³ Pour donner une idée sur la façon dont cette définition fournit un cadre pour la compréhension de la production des autres artistes du non-mouvement informel « froid », nous citons Celant : « Ce non-mouvement, appelé informel froid, ne se bat pas pour introduire esthétiquement la charge existentielle, mais affirme l'existence ; n'utilise pas l'art comme hypothèse de salut, mais comme champ dans lequel réaliser et exalter toutes les composantes de l'existence, comme le temps (Manzoni), le geste (Kaprow), la voix et le son organique (La Monte Young), l'infini (Klein), le mouvement (Paxton, Rainer, Cage), la philosophie (Paolini), le rapport musical entre les éléments vitaux (Kounellis), la lumière (Lo Savio), l'espace comme objet (Morris), la raison fantastique (De Maria), l'image (Johns), la vie (Rauschenberg), le rien absolu (Reinhardt), la figure, toujours, comme corps (Beuys) et ainsi de suite » (Celant, 2004, p. 20-21).

Manzoni ne s'éloigne plus de la réalité des choses afin de les transformer et de les spiritualiser ou de les transformer en images existentielles, mais il présente la réalité de son corps qui est aussi matière, et l'attrape aux racines. La ligne est temps et mesure, le corps est souffle, sang, excrément et est corps, entité, lesquels sont vivants et signifians. Donc son corps devient le moyen signifiant maximal, devient la ligne d'arrivée de son art, tellement que son souffle peut être considéré œuvre d'art, comme son excrément, son sang, l'empreinte des doigts droit et gauche et son corps, qui, afin d'être exalté comme œuvre d'art, est placé sur une *Base magique*.¹⁸⁴⁻¹⁸⁵

Cette introduction de la démarche artistique de Manzoni ainsi que la mise-en-relation de son œuvre avec celles de ces contemporains nous permettent de reconsidérer, ou au moins de mettre en perspective, la centralité de l'argument qui réduit *Merde d'artiste* à une des plus radicales critiques du système de l'art. S'il est vrai qu'une grande puissance critique réurgit des gestes de Manzoni dans l'œuvre en question, cette même œuvre nous semble pouvoir être envisagée comme la radicalisation de l'affirmation matérielle du corps et du temps déjà présent dans certains de ses projets antérieurs à 1961. La radicalité de l'usage de l'art comme lieu à partir duquel affirmer la vie, même en ce qu'elle présente de dérangeant par rapport à notre culture, ne devrait pas prendre une place tellement secondaire à l'intérieur de la fortune critique de la pièce. Il y en a encore quelques points d'intérêt qu'il nous faut exploiter afin de faire avancer nos hypothèses, notamment la forme à travers laquelle

¹⁸⁴ Celant, 2004, p. 25.

¹⁸⁵ "Manzoni non si allontana mai dalla realtà delle cose, per trasformarle e spiritualizzarle o renderle immagini esistenziali, ma presenta la realtà del suo corpo, che è anche materia, e la coglie alle radici. La linea è tempo e misura, il corpo è fiato, sangue, escremento et è corpo, entità, queste, vive e significanti. Così il suo corpo diventa il massimo medium significante, diventa il traguardo della sua arte, tanto che il suo fiato può essere considerato opera d'arte, come i suoi escrementi, il suo sangue, l'impronta dei suoi pollici destro e sinistro e il suo corpo, che per essere esaltato a opera d'arte è posto su una *Base magica*."

la « merde » de Manzoni nous est présentée (en boîtes) et la complexe temporalité que le texte imprimé sur la boîte met en place.

Il faut remarquer que le fait que la pratique de Manzoni possède comme axe central cette affirmation de la vie, du temps et de la matière ne résout pas une mise-en-présence immédiate du spectateur avec la matière. Si nous pensons au *Souffle d'artiste*, par exemple, nous serons renvoyés à la problématique philosophique des rapports entre matière et temps. Affirmer la matière et la vie à travers l'art suppose un processus de création qui, dans le cas de Manzoni, est souvent marqué par un besoin de séparation de ce qu'il a pour but de mettre en évidence du monde. Avant de parler de *Merde d'artiste*, faisons un petit parcours à travers quelques œuvres de Manzoni, afin de vérifier comment la matière de la vie, expérimentée par nous-mêmes dans le continuum de l'expérience vivante, est mise en évidence par l'artiste. Plusieurs projets de Manzoni, et pas seulement sa *Merde d'artiste*, s'appuient sur l'établissement de cette séparation entre la matière qu'il désire mettre en valeur et le monde, à travers des dispositifs auxquels nous sommes familiarisés au sein de la société de consommation qui, à son époque, était en pleine effervescence. Les boîtes étaient déjà présentes dans les *lignes*, une série comptant avec des lignes de longueurs variées tracées sur papier (une ligne par papier) qui, une fois roulé, était mis dans une boîte marquée avec les informations sur la taille de la ligne en question et son moment de production (jour et horaire). Dans le cadre de cette série, la radicalité de la *Ligne de longueur infinie* est remarquable, et donc la boîte ne s'ouvre pas. Nous trouvons aussi des boîtes à œufs en carton, sous forme individuelle, utilisées dans la performance *Consommation de l'art dynamique par le public dévorant l'art*, dans laquelle le public était invité à manger des œufs durs, sur les coquilles desquels l'empreinte digitale de l'artiste était

imprimée. Bien que faisant encore usage des dispositifs ayant un rôle boîtier de circonscription des limites de la matière-œuvre de sont art, les projets *Souffle d'artiste* et des *Sculptures Vivantes* sont légèrement différents. Dans le premier, c'est le ballon à l'air qui contient un volume déterminé du souffle de l'artiste, en le séparant de la masse d'air provenant de sa respiration qui se disperse dans l'atmosphère. Dans le deuxième projet ce sont des certificats d'authenticité signés par l'artiste qui iront, par le mode perlocutoire¹⁸⁶, transformer une personne en sculpture¹⁸⁷ en la détachant de la masse d'individus qui ne sont pas « certifiés ».

Ceci dit, même si nous reconnaissons, dans le texte qui étiquette la boîte de *Merde d'artiste*, une parodie du langage de la consommation de masse qui accentue le côté critique du travail, il nous faut mettre ces boîtes en relation avec tous les dispositifs de séparation et d'échelonnement des parcelles de la matière du monde et de la vie afin de la transformer en œuvre d'art. Même dans l'énorme série des *Achromes* on trouve cette séparation dans le fait que le tableau est déjà une coupure qui sépare, met en relief. Ainsi, le travail d'exploitation *achromique* des possibilités matérielles du tableau opéré par Manzoni passe par une coupure de différents matériaux (craie, kaolin, coton, fibre de verre, pain plastifié, œuf, papier, polystyrène, etc.) préservant la forme-tableau qui a la même fonction que les boîtes, les ballons ou le certificat d'authenticité : la mise en présence du spectateur et de la matière du

¹⁸⁶ On fait référence à la fonction perlocutoire du langage telle comme formulée par John Austin dans son œuvre *Quand dire, c'est faire* (1970).

¹⁸⁷ Ce projet de Manzoni articule un régime temporel dont la complexité dépasse le caractère vivant des sculptures. Les certificats d'authenticité sont assortis de timbres colorés qui ont des significations variées. « Manzoni, pour rendre toujours plus temporelle la sculpture vivante, émet, à chaque fois qu'il signe une personne ou un objet, un reçu (le certificat d'authenticité) sur lequel il colle un timbre qui est de couleur rouge, jaune, verte ou violette. La couleur rouge indique que l'individu est une œuvre d'art complète et restera ainsi jusqu'à sa mort. La couleur jaune signifie que la partie valide est seulement celle qui a été signée, qu'il vient indiquer par écrit sur le reçu. La couleur verte indique une limitation de l'attitude : il s'agit d'une œuvre d'art mais seulement dans une position donnée, par exemple, en dormant, en chantant, en buvant. La couleur violette a la même fonction que la rouge, mais elle nécessite d'être payée. » (Celant, 2004, p. 25-26)

monde d'une façon signifiante mais non représentative. Il nous semble important d'ajouter le fait que même l'usage parodique d'un langage forgé au sein de la société capitaliste dans l'étiquette de la boîte de *Merde d'artiste* était aussi présent dans les sculptures vivantes, dans leurs documents de certification, ce qui, en quelque mesure, fait que l'évident privilège de *Merde d'artiste* auprès du public mais aussi de la critique spécialisée témoigne du lieu de controverse occupé par l'excrément dans notre culture plutôt que d'une radicalité ponctuelle dans le parcours artistique de Piero Manzoni.

Sur le site web de la Fondation Piero Manzoni à Milan, on trouve un sondage à propos, selon l'avis des visiteurs du site, de l'œuvre de Piero Manzoni qui aurait le plus influencé l'art contemporain. Les résultats partiels du sondage, qui compte déjà avec 1045 votes¹⁸⁸, témoigne de la popularité de *Merde d'artiste* qui a reçu 52.5% des votes, suivi par *La sculpture vivante* avec 18.9%, *Achrome* 14.5%, *Les Lignes* 9.9% et *Les corps d'air* 4.1%. Il ne s'agit pas ici de questionner la valeur artistique de *Merde d'artiste*, justement parce que souvent, comme nous avons essayé de le montrer par rapport à d'autres projets artistiques, la présence des excréments ou de l'anus dans des œuvres d'art a été utilisée afin de mettre en question la valeur artistique même de ces projets. Ici, il nous semble que nous sommes devant un phénomène légèrement différent qui pointe vers l'impossibilité d'une présence neutre de la « merde » dans un projet artistique. Si la valeur esthétique de *Merde d'artiste* de Manzoni n'est pas mise en question, la popularité accordée à cette œuvre en comparaison avec ses autres projets nous semble refléter un intérêt socio-culturellement diffus pour la scatologie.

¹⁸⁸ Disponible sur le site: http://www.pieromanzoni.org/index_it.htm, dernier accès en 30 décembre 2017.

Selon notre lecture, *Merde d'artiste* est, surtout, la radicalisation d'un effort, déjà présent dans des propositions antérieures de Manzoni, de dépasser le clivage entre l'art et la vie. Malgré tous les niveaux de signification ajoutés par les choix de l'artiste en ce qui concerne l'achèvement de l'œuvre (la boîte, l'étiquette, le prix à l'étalon-or), il ne nous semble pas que son choix pour la « merde » ait été déterminé par une volonté de réitérer la disqualification culturelle de cette matière sombre en la projetant sur le marché de l'art. Le statut de la *Merde d'artiste* peut bien être formulé comme étant une composante du champ des matérialités présentes dans la vie, et irréductibles, dans la poétique de Manzoni, à la logique des représentations. Sans avoir pour but de nier l'astuce critique de l'artiste italien, ce que nous venons d'essayer de faire est de mettre en évidence que la réception critique de *Merde d'artiste* peut clarifier non seulement le domaine des propositions esthétiques iconoclastes mais aussi la scatophilie qui traverse notre culture, très souvent travestie en *scatophobie*.

On trouve la question du temps dans *Merde d'artiste* d'une façon extrêmement complexe et singulière par rapport à l'élaboration des régimes de temporalité qu'on trouve dans les autres œuvres de l'artiste. Ici, il ne s'agit pas d'une *durée* bergsonienne, comme on peut voir dans les pièces dont l'achèvement dépend de l'itération avec le public qui se déroule dans un temps qualifié, hétérogène et irréductible à sa quantification. Comme l'a bien remarqué John Miller dans son essai déjà cité ici, le texte présent dans les étiquettes des boîtes de *Merde d'artiste* joue avec une série de tensions qui met en question les régimes chronologiques auxquels nous sommes familiarisés.

La précision de *Merde d'artiste* rompt avec le ton universaliste des manifestes de Manzoni où, par exemple, il a appelé l'art « à plonger ses

racines dans les origines antérieures à l'homme et à découvrir les premiers mythes de l'humanité ». Contrairement à cela, le libellé prosaïque sur l'étiquette de la boîte – « [fraîchement] conservée au naturel, produite et mise en boîte »¹⁸⁹ suggère beaucoup plus. Par exemple, qu'est-ce que peut bien signifier fraîchement conservée au naturel, au final ? Ordinairement, conservé et frais sont antonymes, même si maintenir la nourriture (relativement) fraîche [au naturel] est le but de la conservation. L'ordre est aussi curieux. Il suggère que l'artiste a préservé son excrément même avant de la produire et mettre en boîte. De plus, comment conserver peut-il différer de mettre en boîte de toute façon ? Tout au moins, cette anti-chronologie redondante souligne la confusion pointue de Manzoni entre production et déchets. Pour être juste, il a finalement engagé un mythe primaire, bien que peut-être inhumain, pour paraphraser Keynes : celui du fétichisme de la marchandise. Pour ce faire, il a proposé un article novateur non éloigné des coussins « péteurs », des *hand buzzers* et des vomis en plastique. Supposément, il a fait ce travail en réponse à une raillerie de son père : « Ton travail est de la merde ». Puisque son père tenait une usine qui produisait des conserves de viande, Manzoni, en réalité, l'a remboursé en nature. Ainsi, ce qui distingue *Merde d'artiste* du coussin « péteur » est, sans surprise, le discours. C'est un geste, pas un produit industriel – même s'il se présente autrement.¹⁹⁰⁻¹⁹¹

¹⁸⁹ John Miller base son analyse sur le texte anglais de l'étiquette « freshly preserved, produced and tinned » où il nous semble que les tensions diagnostiquées sont plus évidentes.

¹⁹⁰ “*Merda d'artista's* exactitude breaks with the universalist tone of Manzoni's manifestos, wherein, for example, he called for art “to sink its roots to the origins before man and to discover the primary myths of humanity”. In contrast, the prosaic wording on the can's label – “freshly preserved, produced and tinned” – suggests much more. For example, what does freshly preserved mean in the end? Ordinarily, fresh and preserved are antonyms, even if keeping food (relatively) fresh is the aim of preservation. The order is also curious. It suggests that the artist preserved his excrement even before he produced and tinned it. Moreover, how does preserving differ from canning, anyway? At the very least, this redundant anti-chronology underscores Manzoni's pointed conflation of production and waste. To be fair, he ultimately did engage a primary myth, though perhaps one of inhumanity, to paraphrase Keynes: that of the commodity fetish. To do so, he came up with a novelty item not far removed from whoopee cushions, hand buzzers and plastic vomit. Supposedly, he made this work in response to a taunt from his father: “Your work is shit.” Since his father ran a factory that produced canned meats, Manzoni, in effect, paid him back in kind. Thus, what distinguishes *Merda*

Selon la perspective de Miller qui, comme nous l'avons déjà mentionné, présente une lecture consistante/cohérente de *Merde d'artiste*, la question du temps tel qu'elle apparaît dans ce projet est envisageable surtout à partir des inscriptions sur les étiquettes des boîtes. Effectivement, les tensions discursives déclenchées par cette œuvre de Manzoni pointent vers une temporalité complexe qui dépasse celle du rapport du spectateur avec l'œuvre, en s'inscrivant dans le processus de production même. Autrement dit, l'ordre des énoncés qui estampent les boîtes de *Merde d'artiste* rend moins évident la chronologie du geste créateur de l'artiste. Tout seul, le geste premier, celui de déféquer, ne confère pas à Manzoni un rôle créateur, une fois qu'il s'agit d'une action réalisée par une vaste quantité d'organismes vivants, parmi eux, ceux appartenant à l'espèce humaine. Si nous considérons l'ordre des phrases qui composent l'étiquette de la boîte d'une perspective différente de celle de John Miller, celle du fétichisme de la marchandise, mais en rapport avec l'ensemble de l'œuvre de Manzoni, il est possible de revendiquer à nouveau l'appartenance de *Merde d'artiste* à la démarche manzonienne, affirmative de la vie et de ses matérialités. « Conservée au naturel », selon notre lecture, indique plutôt la suffisance et l'autonomie de la « merde » en tant qu'entité matérielle. Empruntée au vocabulaire de la consommation de masse, cette expression désigne, nous le savons bien, l'absence de substances ajoutées afin de préserver de l'action du temps sans non plus changer les propriétés intrinsèques à la matière (couleur, saveur, odeur). Ainsi, dans ce cas comme dans le « Souffle d'artiste » ou comme dans les *Achromes*, on est face à de la matière présentée à l'état pur.

d'artista from the whoopee cushion is, not surprisingly, discourse. It is a gesture, not an industrial product – even if it presents itself otherwise.”

¹⁹¹ Miller, 2007, online.

La phrase suivante, « produite et mise-en-boîte », corrobore elle-aussi, le principe qui place Manzoni dans un lieu singulier et pionnier dans l'histoire de l'art, celui de la présentation de la matière et du temps tels qu'ils sont. Son refus du rôle de producteur de représentations nous semble accentué par ces deux actions qui jouent sur une ambiguïté avec laquelle un parallèle peut être trouvé dans le titre même du travail. C'est la conjonction « et » qui nous permet d'accéder à ce côté de l'œuvre, parce qu'elle produit une disjonction entre l'œuvre d'art et son contenu, ce dernier étant déjà produit avant l'achèvement de l'œuvre. Si *Merde d'artiste* est le geste qui assume la forme d'un produit industriel, sa production ne se confond pas avec le geste de mettre-en-boîte. Si nous pouvons être d'accord avec Miller en ce qui concerne une éventuelle confusion entre production et déchets chez Manzoni, nous pouvons aussi aller plus loin en disant que cette apparente confusion est largement dérivée du fait que Manzoni s'inscrit lui-même avant tout clivage évaluatif ou fonctionnel entre productions et déchets, et cela parce qu'il envisage le monde dans sa crudité matérielle et temporelle. Dire « production » et « déchet » c'est déjà trop dire, parce que les temporalités chez Manzoni ne sont pas de celles qui sont linéaires, à partir desquelles la production serait toujours antérieure aux déchets.

Il ne s'agit pas ici de minimiser le fait que les choix de Manzoni, en ce qui concerne l'exécution de sa *Merde d'artiste*, renvoient immédiatement le public au domaine sémantique de la consommation des produits industriels et, étant donné le contenu de cet emballage, à une critique de la société structurée autour de la consommation, le marché de l'art inclus. Comme nous l'avons déjà souligné, il n'y a rien d'incohérent dans l'interprétation qui met cet aspect en évidence. La seule question est que cette lecture n'épuise pas la complexité de *Merde d'artiste*, comme

aucune lecture ne le fera, mais elle épuise très rapidement la curiosité du public à propos du projet, rapidement étiqueté comme une blague, un geste iconoclaste ou une critique acide de la société capitaliste de consommation.

À propos de ce projet et du dispositif créé par Manzoni, il faut encore considérer cette mise en tension entre le régime de consommation des produits industriels et celui de l'art. Il y a beaucoup de controverses autour du contenu réel des boîtes de *Merde d'artiste*, et cela parce que, une fois ouverte, la valeur d'une boîte de *Merde d'artiste* se perd en tant qu'œuvre d'art. Alors, l'astuce du geste de Manzoni, en ce qui concerne sa critique de la société de consommation et de l'expansion de cette logique vers le système de l'art, consiste à mettre en évidence l'impossibilité de l'art d'être consommé selon les protocoles de consommation auxquels nous sommes habitués.

Si nous regardons la réapparition de la « merde » dans d'autres projets artistiques postérieurs à celui de Manzoni, le côté affirmatif de la matérialité de la « merde », que nous avons revendiqué comme étant négligé par ceux que nous avons appelés les critiques iconoclastes, émerge avec puissance. Le cœur de notre argument à propos de *Merde d'artiste* jusqu'ici consiste à dire que la présence de la « merde » dans l'œuvre oriente le regard du spectateur vers l'intentionnalité critique de l'artiste, en négligeant toute la dynamique, déjà présente dans la production antérieure de Manzoni, d'affirmation de la vie et de ses fondements matériels. Cette démarche fournit le terrain à partir duquel ce geste critique ira prendre la forme que nous connaissons. Autrement dit, si le récit autour du dialogue entre Manzoni et son père qui lui dit que son œuvre est de la « merde » est vrai, la réponse de Manzoni accorde à son père raison. Ce qu'il faut se demander est si les deux, père et fils, pensent la

« merde » de la même façon. Il nous semble que le père Manzoni traite la « merde » comme métonymie de tout ce qui n'a pas de sens, le déchet à l'état pur, alors que pour Manzoni, la « merde », comme tout, est surtout une matière de la vie, comme son souffle ou un œuf.

En revenant sur l'articulation entre « merde » et argent, telle qu'elle nous est déjà apparue chez Freud et Bataille, l'histoire des boîtes de Manzoni peut nous aider à complexifier cette logique. Il ne s'agit pas sûrement de rester sur le geste manzonien d'assimiler le prix d'un gramme de « merde » au prix d'un gramme d'or. Si cela nous renvoie directement au champ conceptuel des rapports excrément-argent que nous avons exposé dans la première partie du chapitre, ce sont les ventes publiques des boîtes de *Merde d'artiste* au XXIème qui nous permettent de réfléchir sur les arguments, surtout celui proposé par Bataille dans « La notion de dépense », d'une façon nouvelle et, peut-être, plus critique.

Originellement, le projet de Piero Manzoni jouait avec les rapports entre excrément et argent d'une façon bien évidente. L'équation à l'origine de l'établissement du prix de l'édition mettait en équivalence les deux matériaux : la « merde d'artiste » et l'or. Comme la valeur de l'or est déterminée à partir du réseau d'institutions financières (Banques Centrales, Bourses de Valeurs, etc.), cela a été le paramètre à partir duquel le prix d'une boîte de « merde d'artiste » a pu varier chaque jour. Mais une autre notion, chère au domaine de l'art, a joué un rôle très important dans la configuration du projet, notamment celle d'*aura*. Parce que il ne s'agissait pas de n'importe quelle « merde », mais de la « merde d'artiste », authentifiée par la numération et les signatures sur les 90 boîtes. Curieusement, l'*aura*, qui selon Walter Benjamin avait tendance à disparaître à l'âge de la reproductibilité technique,

réapparaît ici dans des objets d'art qui concilient la reproduction sérielle des boîtes avec l'unicité inutile de chaque parcelle de 30g d'excrément de l'artiste. Si la série renvoie directement au domaine de la reproduction, la défécation s'inscrit du côté de la production et, pourtant, de la création d'originaux. Mais la valeur attachée aux boîtes de *Merde d'artiste* ne repose pas sur cette originalité, laquelle reste inaccessible, invisible, car, comme nous l'avons déjà explicité, l'ouverture de la boîte consommerait toute sa valeur (soit la valeur d'échange, soit la valeur culturelle). S'il est vrai que, dans son discours autour de ce projet polémique, Manzoni fait référence à l'intimité de l'artiste dont l'expression plus radicale se trouve dans sa « merde », cette intimité restera inaccessible étant donné le dispositif créé par l'artiste afin de transformer la « merde » en Art.

Alors, si jusqu'ici le répertoire freudien atteste, encore une fois, de sa cohérence et de sa validité pour penser non seulement le plan psychique mais aussi le plan culturel, quand nous introduisons l'autonomisation de la série par rapport au prix de l'or au moment de son entrée dans le marché secondaire de l'art, c'est la notion de « dépense improductive », chère à Bataille, qui vient à l'esprit. Parce que si le fait culturel évoqué par Bataille de la dimension sacrificielle impliquée dans l'offre de coûteux bijoux ne nous étonne pas, nous ne pouvons pas dire la même chose d'un phénomène analogue dans lequel la rivière de diamants est substituée par 30g de « merde ». La survalorisation des boîtes de *Merde d'artiste* dans les Maisons de Vente finit par mettre à nu une dimension du marché de l'art qui n'était pas aussi prégnante à l'époque de la production de la série. Le scandale produit par les projets de Manzoni, et particulièrement par les prix stratosphériques de *Merde d'artiste*, nous semble

plutôt lié au phénomène, décrit par Franco Vaccari chez Duchamp, de l'occultation du travail.

Dans ce petit essai de 1978, Vaccari déplace l'emphase du producteur de signes au « procès de légitimation de l'attention portée au signe »¹⁹²⁻¹⁹³. Un tel changement d'intérêt est, déjà en 1978, associé à la croissance de la quantité de signes en circulation ainsi qu'à l'augmentation du temps d'exposition des citoyens-consommateurs à cette mer de signes. La notion de travail chez Vaccari adhère donc au contexte de production des signes mais aussi, et d'une façon bien originale à l'époque de l'écriture de cet essai, au contexte de décodage des signes. Le passage de cette économie sémiotique à la critique de l'œuvre de Marcel Duchamp trouve son point d'inflexion dans la logique – et il n'y a aucune mot plus précis pour la décrire que « économie » - selon laquelle, le plaisir du décodage devient possible quand l'énergie employée pour décoder un signe est moins conséquente que celle employée pour le produire. Il est probable, l'auteur nous l'avoue, que la société ait toujours développé les techniques afin d'assurer cette balance sémiotique favorable.

Il est probable que la société se soit toujours servie de techniques pour réguler les procédés de communication ayant pour but de protéger et garantir le respect du principe de l'économie d'énergie. Une de ces techniques pour garantir un emploi lucratif de l'attention, une espèce d'assurance pour un usage satisfaisant du temps, était celle qui exigeait, de celui qui prétendait recevoir l'attention, la maîtrise, l'habileté, qui témoignaient toutes seules, dans une espèce de court-circuit informatif, de tout le travail qui avait été nécessaire pour la production d'un tel objet et celui-là était immédiatement vérifiable dans la qualité du coup de pinceau du peintre, dans la pureté ou dans le volume de la voix du chanteur, dans la

¹⁹² “processo di legittimazione dell'attenzione prestata al segno”.

¹⁹³ Vaccari, 2013, p. 94

hauteur du trapèze dans le cirque, dans la complication de la broderie.¹⁹⁴

195

Nous pouvons peut-être dire, en suivant Vaccari, que dans le champ des arts visuels, c'est l'art conceptuel qui va produire un divorce radical entre la preuve de l'habileté et la distinction de classe sociale, alors que jusque là il y avait encore un rapport entre les preuves de compétences techniques de la part de l'artiste et la classe sociale à laquelle une œuvre s'adressait. Autrement dit, l'artiste devait se porter garant d'un emploi rentable du temps de décodage des signes par la classe dominante. Selon l'auteur, cette réalité nous est devenue difficilement appréhendable, une fois que notre temps privé a été colonisé par l'avalanche de signes qui marque la société que, en empruntant la notion de son contemporain Guy Debord, nous pouvons décrire comme celle du spectacle.

Si l'essai de Vaccari nous sert à penser la réception de *Merde d'artiste* de Piero Manzoni, il nous faut signaler quelques nuances qui différencient les démarches de l'artiste italien de celle de Marcel Duchamp. La question déjà annoncée par le titre de l'essai de Vaccari, notamment celle de l'occultation du travail chez Duchamp, semble nous aider à comprendre la réception de *Merde d'artiste*, même si la notion de travail chez Manzoni jouit d'un statut différent de celui que Vaccari décrit à partir de la poétique de Marcel Duchamp, surtout dans ses *ready-mades*.

¹⁹⁴ “È probabile che la società si sia sempre servita di tecniche per regolare i processi di comunicazione con lo scopo di tutelare e garantire il rispetto del principio del risparmio dell'energia. Una di queste tecniche atte a garantire un remunerativo impiego dell'attenzione, una specie di assicurazione per un soddisfacente uso del tempo era quella che esigeva, da qui pretendeva di ricevere attenzione, una esibizione di maestria nell'esecuzione dell'oggetto di attenzione; la maestria, l'abilità, testimoniavano da sole, in una specie di corto circuito informativo, di tutto il lavoro che era stato necessario per produrre tale oggetto e questo era immediatamente verificabile nella qualità della pennellata del pittore, nella purezza o nel volume di vocè del cantante, nell'altezza del trapezio nel circo, nella complicazione del ricamo”.

¹⁹⁵ idem

Le même principe, qui nous a permis de revendiquer que, chez Manzoni, dire « production » et « consommation » est déjà trop dire, nous servira ici pour le mettre en relation avec Marcel Duchamp, en mettant l'accent sur les différences qui ne servent pas seulement à penser la production de Manzoni à partir de la question de la mise-en-œuvre des habilités techniques par l'art contemporain, mais nous aident aussi à réfléchir sur le côté iconoclaste très souvent attribué aux expériences les plus radicales de Manzoni. Voyons ce que Vaccari nous dit du travail chez Duchamp :

Duchamp ne construit pas, ne montre aucune habilité, il se limite à choisir des objets les plus neutres possibles, les produits les plus anonymes de l'industrie, anonymes parce qu'ils ne portent aucun trait du travail qu'il aurait été nécessaire de réaliser pour montrer en eux une volonté de communication et donc incapables de justifier n'importe quelle attention. Duchamp signe les produits qu'il expose comme des œuvres d'art pour rappeler sur eux l'intensité maximale du regard. La problématique centrale de son opération doit moins être individuée dans l'aspect, tout à fait inoffensif, de la renaissance alchimique, que *dans le problème de l'occultation du travail dans la production du signe et dans le renversement de la stratégie de l'attention.*¹⁹⁶⁻¹⁹⁷

C'est la forme industrialisée prise par *Merde d'artiste* qui nous a rappelé le contexte de la production duchampienne. Selon Vaccari, la révolution industrielle a instauré des contradictions en ce qui concerne l'équilibre entre l'énergie dépensée dans la production des signes – et sa claire manifestation chez eux – et l'énergie

¹⁹⁶ “Duchamp non costruisce, non esibisce nessuna abilità, si limita a scegliere gli oggetti più neutri possibili, i prodotti più anonimi dell'industria, anonimi perché non recano nessuna traccia di quel lavoro che sarebbe stato necessario compiere per far trasparire in essi una volontà di comunicazione e perciò incapaci di giustificare un'attenzione qualsiasi. Duchamp firma prodotti che espone come opera d'arte per richiamare su di essi il massimo di intensità dello sguardo. La problematica centrale della sua operazione deve essere individuata non tanto negli aspetti tutto sommato innocui, del revival alchimistico, ma *nel problema dell'occultamento del lavoro nella produzione del segno e nel ribaltamento delle strategie dell'attenzione.*”

¹⁹⁷ Idem.

employée dans leur décodage. C'est le résultat de la soustraction de la gestualité qui s'inscrit comme travail sur l'objet, souvent unique, de l'époque préindustrielle. Ainsi, ce que Duchamp a développé au cours de sa carrière a été de mettre en évidence ces contradictions, en opérant un surdimensionnement du décodage chez l'audience face à la trivialité des signes, dont l'abondance dans le monde est indéniable.

Chez Manzoni, malgré le recours à un langage industriel – trouvé, par exemple, dans les boîtes de « merde » étiquetées - le travail nous semble partagé d'une façon plus équitable entre l'artiste et le public, parce que ces boîtes opèrent comme une parodie de la production sérialisée, alors que son contenu, en étant organique, est irréductiblement singulier. Et ces petites boîtes n'existaient pas dans le monde avant le geste créateur de Manzoni. Empruntant encore les idées de Vaccari sur Duchamp, une de celles-ci nous semble curieuse et très puissante, au regard de la démarche duchampienne, mais aussi de l'art conceptuel en général, celle que le travail de l'artiste s'extériorise dans le travail du critique d'art qui donnera une consistance discursive aux *ready-mades*. La rupture provoquée par Duchamp consistait en une suppression de toute autonomie de l'objet artistique qui devenait inséparable d'un système discursif et philosophique qui le légitime en tant qu'œuvre d'art. Cette délégation du travail à la critique d'art ne nous semble pas toucher la production de Manzoni au même degré qu'elle le fait de façon irréfutable pour la démarche duchampienne. Et cela ne veut pas dire que Manzoni soit moins conceptuel que Duchamp. Peut-être qu'il s'agit plus simplement d'économies sémiotiques différentes, celle de Manzoni étant marquée, comme nous avons déjà revendiqué, par le primat de l'affirmation des matières fondamentales, vitales et crues, par rééchelonnement ou contention.

Ces deux gestes sont les points-clés pour comprendre en quoi le travail entrepris par Manzoni diffère de celui, occulté, de Duchamp. Si Duchamp déplace les objets déjà produits en échelle industrielle vers les musées et galeries d'art, Manzoni fait recours à ces objets en tant que langage à partir duquel il crée des objets nouveaux, basés sur une grammaire auquel le public est bien familiarisé. Malgré cette différence, les nouveaux agencements économiques mis en place par l'œuvre de Duchamp se répercutent sur tout le champ de l'art, la production de Manzoni comprise. Mais il faut ajouter que, en utilisant ses excréments, Manzoni démontre avoir, lui aussi, conscience des complexités qui opèrent dans le processus de monétarisation de l'art. Duchamp consolide le divorce entre le temps employé dans la production d'une œuvre et sa valeur d'échange, qui finit par être définie d'une façon multiparamétrique, en prenant en considération la quantité d'œuvres d'un certain artiste disponibles sur le marché de l'art, mais aussi la trajectoire institutionnelle de l'œuvre et la production critique qu'elle génère, parmi d'autres aspects. Manzoni, à son tour, était bien conscient du fait que la valeur d'un objet d'art n'était plus un aspect immanent à l'œuvre, mais un élément arbitraire avec lequel il a joué en établissant ce rapport emblématique entre « merde » et or.

Alors notre parcours théorique par une socio-psychologie des excréments nous aide maintenant à percevoir que, finalement, aucun des niveaux d'analyse présentés ici ne peut épuiser la polysémie que constitue *Merde d'artiste*. L'excrément joue un rôle très important dans la fortune critique de cette œuvre, mais nous nous demandons si ce rôle peut être résumé à la lecture qui met l'accent sur le côté blagueur et supposément nihiliste de l'œuvre. Comme nous espérons l'avoir démontré, la poétique de Manzoni met en jeu des éléments qui la rendent beaucoup plus sophistiquée que

ça. Le geste manzonien consiste plutôt en une affirmation radicale de la vie. Une telle affirmation, cependant, ne néglige pas la dimension paradigmatique du marché de l'art quand il s'agit de penser l'autonomisation de l'argent au sein des développements de la société capitaliste. Tout cela se perd si l'on se contente du rire que l'humour pointu et scatologique que Manzoni déclenche. Dépasser ce niveau de lecture, c'est ce que nous avons proposé ici.

2.4 Usine de « merde »

Quelques décennies après l'apparition de la *Merde d'artiste* de Piero Manzoni, un autre projet artistique a réveillé les controverses autour des limites de la définition de l'Art quand il s'agit de restituer la matière fécale à l'espace public des musées et galeries d'art. Le projet *Cloaca*, de l'artiste belge Wim Delvoye, est en fait un ensemble de machines, souvent de taille monumentale, qui ont été réalisées entre 2000 et 2010, après plus de dix années de recherche de l'artiste auprès de scientifiques de différentes disciplines de l'Université d'Antwerpen. En suivant Isabelle Loring Wallace¹⁹⁸, nous allons considérer que le projet *Cloaca* consiste en une *série* de ces machines et il nous semble fondamental de le traiter en tant que série. La sérialisation, dans ce projet de Delvoye, ne nous semble pas être le simple résultat d'une production autour d'un même sujet qui serait assemblée *a posteriori* comme une série. Le traitement donné aux questions comme le design et le logo de chaque version de la machine est devenu une procédure centrale dans la création de *Cloaca* qui, selon notre lecture, s'approprie la production industrielle en série comme un langage qui va, parodiquement, servir à une critique du système capitaliste qui met en

¹⁹⁸ Wallace, 2011.

évidence son fonctionnement, en le dupliquant. Wallace présente le projet dans les termes suivants :

Décrit par l'artiste comme une « machine de merde », *Cloaca Original*, 2000, comme les sept œuvres qui la succédèrent rapidement, est simplement cela : une machine informatisée conçue dans le but de fabriquer de la vraie merde faite à la machine, dans le contexte ouvert de la galerie d'art ou du musée. Le fait qui est peut-être le plus impressionnant est que *Cloaca Original* parvient à cette fin en répliquant fidèlement le processus humain de digestion de la bouche à l'anus.¹⁹⁹⁻²⁰⁰

Les machines de Delvoye reçoivent des aliments – du même genre que nous, les humains, mangeons – deux fois par jour. Ces repas parcourent plusieurs récipients à travers lesquels ils subissent des procès mécaniques et entrent en contact avec des substances chimiques qui imitent celles issues des processus biologiques qui ont lieu dans notre système digestif. La « merde » synthétique qui sort à la fin de ce parcours, bien qu'elle soit générée par un biais technologique, est d'une similitude inquiétante par rapport aux excréments humains. Si le résultat des procédés déclenchés par cet objet technique, qui est même difficile à définir par le glossaire de l'art contemporain – il s'agit sans doute d'une installation, mais aussi, en quelque mesure, d'une performance –, c'est-à-dire cette « merde » produite industriellement, est largement responsable de l'étonnement des spectateurs de *Cloaca*, il ne faut pas négliger que la machinerie elle-même est extrêmement séduisante, étant donnés les choix esthétiques qui sont à son origine.

¹⁹⁹ “Described by the artist as a ‘shit machine,’ *Cloaca Original*, 2000, like the seven works that followed it in rapid succession, is just that: a computerized machine designed for the purpose of manufacturing real, machine-made shit in the open context of the gallery or museum. Perhaps more impressive is the fact that *Cloaca Original* achieves this end by faithfully replicating the human process of digestion from mouth to anus”.

²⁰⁰ Wallace, 2011, p. 217

Si nous avons choisi d'étudier seulement une des machines de la série *Cloaca*, il aurait été possible de surévaluer le rôle joué par les contraintes techniques dans l'achèvement de la machine, puisqu'elle est en tout semblable à une machine industrielle dont l'existence est principalement structurée autour de son utilité. Mais en regardant toutes les machines produites par l'artiste de 2000 à 2010, nous observons une séparation entre forme et fonction, quand les formes (le design de la machine) varient à chaque version, alors que sa fonction reste la même : produire de la « merde ».

La duplication parodique des procédures de marketing qui sont la base d'opération du capitalisme de consommation apparaît dans l'essai de Isabelle Loring Wallace quand elle compare l'aspect formel des deux premières sculptures de la série :

Comme on pourrait s'y attendre de par son titre, *Cloaca New & Improved* est similaire à la première machine, bien que conforme à la trajectoire de la série dans son ensemble, *Cloaca New & Improved* est plus compacte et apparemment plus high-tech. Tandis que l'esthétique de *Cloaca Original* rappelle un projet trop ambitieux de science, *Cloaca New & Improved* a un design plus industriel, rationalisé, ses parties plus négligeables (tubes, fils, etc.) élégamment enchâssées dans des vitrines carrées, en acier inoxydable, qui cachent plutôt que confessent les détails du processus. Cependant, les résultats de la première et de la deuxième machine sont essentiellement les mêmes : comme avec sa prédécesseur, *Cloaca New & Improved* produit entre 200 et 400 grammes de merde chaque jour au même moment dans le milieu de l'après-midi.²⁰¹ -²⁰²

²⁰¹ “As one might expect from its title, *Cloaca New & Improved* is similar to the first machine, although in keeping with the trajectory of the series as a whole, *Cloaca New & Improved* is more compact and seemingly more high-tech. Whereas the aesthetic of *Cloaca Original* recalls an overly ambitious science project, *Cloaca New & Improved* has a more industrial, streamlined design, its

Le développement de la série, avec les variations dans le design de chaque édition de la machine, témoigne d'une profonde conscience de l'artiste du fait que le design et le marketing sont devenus des langages à notre époque. Après *Cloaca Original*, dont le logo mélange l'ellipse bleu de *Ford* et la typographie présente dans le logo de *Coca-Cola*, et *Cloaca New & Improved* qui ajoute à ces deux références iconiques et facilement reconnaissables l'image de Monsieur Propre, le personnage créé par *Procter & Gamble*, avec des intestins schématiquement dessinés dans la partie inférieure de l'image. Le schéma d'un intestin stylisé réapparaît à l'intérieur d'un blason dans le logo de *Cloaca Turbo* qui se réapproprie le logo de *Harley Davidson* et nous rappelle que les armoiries, emblèmes distinctives des familles nobles et des armées, font partie de la généalogie de cette façon curieuse par laquelle les logos d'entreprises multinationales, telles que *Harley Davidson*, mais aussi *Nike*, *Adidas*, etc. sont devenues des parties fondamentales du répertoire des signes à partir duquel nous nous identifions dans le monde contemporain. Le design de *Cloaca Turbo*, de 2003, suit de façon générale le design de *Cloaca New & Improved* mais introduit, au lieu des six récipients cylindriques en verre, trois récipients qui nous rappellent des « machines à laver », en mettant l'accent sur cet organe mécanique qui donne son titre à cette version de la machine et qui se définit par une grande vitesse de rotation.

Les compartiments du genre « machine à laver » sont aussi présents dans la quatrième version de la machine, de 2004-2005, dont le logo représente, encore une fois, l'image de Monsieur Propre, mais cette fois-ci ses intestins sont dessinés avec

sloppier bits (tubing, wires etc.) elegantly encased in squared-off, stainless steel vitrines that hide, rather than confess the process's details. Still, the output of the first and second machines is essentially the same: as with its predecessor, *Cloaca New & Improved* produces between 200 and 400 grams of shit on cue each day in the mid-afternoon.

²⁰² Idem, p. 218.

plus de réalisme et il n'est plus appuyé sur l'ellipse de *Ford*. Ici, Monsieur Propre montre ses biceps et porte une t-shirt où nous voyons le numéro 4. La verticalité de la figure anthropomorphique du Monsieur Propre apparaît pour la première fois dans la machine où deux compartiments sont superposés et la sortie par où s'évacue l'excrément synthétique est placée dans la partie basse du dispositif. Cette verticalité est aussi explorée dans *Cloaca n° 5* où le design, plus élégant, fait écho au logo, une parodie de la marque iconique de parfum *Chanel n° 5*, dont la provenance parisienne est substituée, chez Delvoye, par la Chine, en mettant l'accent sur le processus très abordé en Europe de la délocalisation de la production industrielle et, par conséquent, du déclin de la classe ouvrière européenne. Ce phénomène, cher à une sociopolitique du travail, marque, ironiquement, la trajectoire même de l'artiste qui, empêché de tatouer des porcs en Belgique pour un autre projet, a déménagé en Chine.

D'autres tendances qui marquent le développement technologique à notre époque sont explorées à partir de la sixième version de *Cloaca*, intitulée *Personal Cloaca*. Cette version-ci, de taille plus modeste, consiste en une machine à laver qui reçoit des repas par un compartiment situé dans sa partie supérieure et qui « défèque » par un petit tube dans sa partie inférieure. La logo, créé à partir du logo de la marque de préservatifs *Durex*, évoque des rapports plus intimes avec la machine, non plus industrielle mais domestique, en reproduisant, en quelque sorte, le processus par lequel les machines ayant eu des dimensions monumentales et un coût exorbitant, comme les premiers ordinateurs, sont devenues des objets personnels. À peine une année après la sortie de *Personal Cloaca*, Delvoye produit *Super Cloaca* qui redevient d'une taille monumentale, mais cette fois-ci cette taille est proportionnelle à la capacité de production de la machine ; cela signifie qu'au lieu de produire les

modestes 200g à 400g d'excréments, *Super Cloaca* produit des kilos de « merde ». Son logo superpose le nom *Cloaca*, écrit avec la typographie de *Coca-Cola*, avec l'emblème de *Superman*, faisant allusion à la société de consommation américaine. Une telle allusion est renforcé par les costumes portés par les performeurs qui manipulent la machine et qui sont clairement inspirés par les uniformes des employés des chaînes de *fast food*.

Sur une table, *Cloaca Mini*, de 2007, joue aussi avec la réduction d'échelle des machines à plusieurs composantes qui, ici, ne sont pas cachées. À l'inverse de la *Super Cloaca*, *Cloaca Mini* ne peut ingérer que des petits repas, d'où son logo inspiré par le design iconique de *Chiquita Banana*, transformé par l'insertion du visage de Monsieur Propre en lieu de celui de la femme portant des fruits sur la tête, visible dans la version originelle. Les deux dernières versions de la machine, produites en 2009-2010, explorent la segmentation des marchés de consommateurs. *Cloaca Travel Kit*, comme le titre l'indique, consiste en l'installation de la machine dans une valise à roulettes. Ainsi, *Cloaca* prend une taille qui n'est pas seulement plus petite et humainement abordable, mais qui la rend aussi portative. La logo de *Cloaca Travel Kit* joue avec le graphisme présent dans la logo de *Montblanc*. *Cloaca Professional*, la dernière machine de la série, se présente avec un design qui évoque l'univers de la haute technologie contemporaine. Il ne s'agit plus d'un design comme celui de *Cloaca Original*, qui pourrait être mis en relation avec les topoï culturels de l'expérimentation scientifique des inventeurs pionniers, où l'inventivité ne cache pas le bricolage nécessaire pour rendre un projet viable. *Cloaca Professional* nous semble un bon exemple de l'alliance entre développement scientifique et développement technologique. Son design préserve la structure linéaire plus couramment associée à la

production industrielle, mais la dépuraton des formes évoque peut-être l'industrie pharmaceutique ou les nouvelles technologies de traitement médical. Le logo de *Cloaca Professional* est composé d'une typographie élégante et avec serif, et d'une image presque abstraite qui évoque deux os du bassin entrelacés.

À propos cette dernière version de *Cloaca*, commissionnée par le Musée d'Art Ancien et Nouveau de la Tasmanie (MONA), le portail d'actualité américain *The Conversation*, spécialisé en divulgation scientifique, a publié un texte de Kate Patterson, spécialiste en vulgarisation scientifique concernant les rapports de la science avec l'art et le design, dans lequel elle raconte son expérience avec l'œuvre.

Dans les profondeurs de l'iconique MONA, j'étais excitée à l'idée de vivre moi-même l'expérience *Cloaca Professional*. La salle était plus calme que ce que j'avais anticipé, et très, très silencieuse. On m'avait dit que la défécation devait avoir lieu à 14 heures et j'étais en avance de plusieurs minutes (parce que, qui sait, peut-être même les machines peuvent être prises de court ? Et avec une seule déjection par jour, je ne voulais pas la manquer.) D'autres personnes pensèrent bien sûr de la même façon, parce qu'il y avait déjà plusieurs petits groupes de personnes qui attendaient quand j'arrivais. Certains avaient les bras croisés, semblant défensifs, tandis que d'autres se tenaient debout, déplaçant leur poids d'un pied sur l'autre, ne voulant pas être présents plus longtemps que nécessaire. De temps en temps, quelqu'un murmurait quelque chose d'inaudible ou laissait échapper un ronflement silencieux et embarrassé. Beaucoup se pinçaient le nez, clairement offensé par l'odeur inévitable. Tout le monde regarda et attendit.

À ce moment-là, nous, les étrangers, étions unis dans l'anticipation. Puis, sans avertissement, le récipient fécal commença à se déplacer, selon un mouvement circulaire, prêt à attraper le dépôt de la machine. Puis, avec

régularité, comme pour une glace à l'italienne, la déjection se fait. Le réceptacle s'arrête alors et les gens s'en vont rapidement. Travail terminé.^{203,204}

Le petit article de Kate Patterson documente particulièrement bien un côté de l'expérience *Cloaca* auquel il est très difficile d'accéder, notamment celui de sa réception auprès d'un public curieux qui garde un rapport ambiguë avec le projet. En même temps qu'il y a, de la part de l'audience, un rejet des produits issus de la machine, de ses odeurs et sa consistance, on trouve aussi une énorme curiosité, qui reste un affect que l'Art contemporain ne souhaite généralement pas générer²⁰⁵. La description de cette expérience au Musée par Patterson nous sert ici de témoignage de la complexité des rapports entretenus avec la machine de Delvoye. Cette complexité, comme nous allons essayer de le montrer, dérive à peine partiellement du projet. La dernière section de ce petit article indique un fait prévisible, mais tout de même curieux : « *Cloaca Professional* est apparemment l'exposition la plus détestée du MONA, cela dit, elle est aussi l'oeuvre avec laquelle les personnes ont passé le plus de

²⁰³ “In the depths of the iconic MONA I was excited to experience Cloaca Professional first hand. The room was quieter than I anticipated, and very, very still. I was told that defaecation was due to occur at 2pm and I was several minutes early (because, who knows, perhaps even machines can be caught short? And with just one motion per day, I did not want to miss it). Others had the same thought obviously because there were already several small groups of people waiting when I arrived. Some had their arms folded, appearing defensive while others stood shifting their weight from foot to foot, not wanting to be present for any longer than absolutely necessary. Occasionally someone whispered something inaudible or let out a quiet, embarrassed snortle. Many held their nose, clearly offended by the inevitable odour. Everyone watched and waited. At that moment, we strangers were united in anticipation. Then, with no warning the faecal receptacle started moving, in a circular motion, ready to catch the machine's deposit. Then, in a smooth, Mr Whippy-type action, the motion is passed. The receptacle then stops, and people swiftly leave. Job done”

²⁰⁴ Patterson, 2016, disponible sur le site : <http://theconversation.com/blending-science-art-and-other-excrement-54584>, dernier accès 8 décembre 2017.

²⁰⁵ Il nous semble y avoir une résistance venant d'une partie des artistes, commissaires et institutions de l'Art contemporain, à reproduire chez l'audience des régimes affectifs comme ceux déclenchés par les médias de communication de masse et par le spectacle. Le projet de Delvoye a aussi été vivement critiqué de par ses choix, qui transforment l'espace de la galerie en un lieu qui attire cette curiosité, pas très subtile ou élaborée, par l'entremise de la virtuosité technique et de la scatologie.

temps. C'est ce conflit qui fournit une énorme opportunité pour le débat public »²⁰⁶ -

207

Comment nous l'avons déjà avoué à notre lecteur, notre but ici n'est pas celui de psychanalyser ce public. Cependant, il nous semble difficile de négliger le fait que le répertoire théorique issu de la psychanalyse est devenu incontournable afin d'approcher ce sujet. En considérant les idées chères à Freud, évoquées dans la première partie de ce chapitre, nous nous retrouvons devant un double mouvement de la part de Delvoye qui, d'un côté, met en évidence les rapports économiques entretenus avec l'excrétion, et de l'autre, à travers l'usage de la technologie, finit par sublimer l'expérience de l'excrétion telle qu'elle est vécue physiquement et psychiquement par chacun de nous. Il est clair que la toile de fond culturelle évoquée par Freud, quand il établit des analogies entre le rapport à l'argent et le rapport aux excréments, réapparaît au sein ce projet de Delvoye dans la mesure où il renverse le développement de l'analité dans le caractère anal – fondamentalement marqué par un côté économique – en introduisant les « excréments » dans un autre système dont le fonctionnement s'articule, non plus autour de la rétention de l'argent, mais plutôt de sa dépense consumériste.

La radicalité de l'artiste belge consiste justement à remettre l'accent sur cette matière dont la valeur d'usage n'est pas reconnue à l'unanimité par les visiteurs des musées et galeries d'art, qui sont normalement des *adultes civilisés*. S'il est vrai que nous ne pouvons pas supposer d'une totale absence de valeur d'usage des excréments parce que, comme nous le rappelle Laporte dans son *Histoire de la merde*, ils ont été

²⁰⁶ “Cloaca Professional is apparently the most hated exhibition at MONA, yet, it is also the piece that people spend the most time with. It is this conflict that provides enormous opportunity for public debate”.

²⁰⁷ Idem.

fondamentaux en tant que fertilisants dans le processus de développement de l'agriculture aux alentours de Paris, force est de constater que cette propriété a été largement sublimée par notre culture. La dimension surtout symbolique endossée par les excréments chez Freud est subvertie dans l'installation de Delvoye dans la mesure où cette matière, dont la production était dépendante du corps et qui jouait un rôle central dans l'établissement des limites du sujet et de son autre, devient une marchandise de valeur quantifiable et non plus symbolique.

Ainsi, dans ce projet de Delvoye, les excréments incarnent une totale absence de sens et d'utilité, à la différence du travail de Manzoni où ils étaient affirmés, hors toute hiérarchie, comme matière appartenant à la vie. La disproportion entre le niveau des recherches scientifiques mobilisées afin de rendre le projet *Cloaca* viable et son résultat pratique – la fabrication de « merde » - est au cœur du projet. Malgré tout le développement au niveau du design et de la communication visuelle d'une version de la machine à la suivante, elles ont toutes ce même but dérangeant – produire de la « merde ». Cette espèce de pacte socialement établi autour du manque de valeur de la « merde » permet à Wim Delvoye d'employer cette dernière pour mettre en place un dispositif qui opère de façon critique comme une allégorie du manque de finalité de la société de consommation.

En quelque sorte, cette *éculnomie* mise en place par Delvoye renforce le côté *iculnoclaste* attaché aux activités anales et exploré dans notre premier chapitre. Dans le cadre de la poétique delvoyenne, notre but n'est pas celui de mettre en question le privilège interprétatif concédé à une attitude provocatrice qui utilise l'analité comme un élément de provocation, mais plutôt celui de montrer qu'une telle provocation, chez Delvoye, est composée de plusieurs couches de signification. Un attachement

excessif à la « merde » comme source d'étonnement et de scandale conduit, à nouveau, à négliger la complexité d'un geste qui prend en compte non seulement la dévoration du système de l'art par le système capitaliste, actuellement basé sur la consommation, mais aussi d'autres aspects qui touchent plus subtilement ces deux univers – celui de l'art, en particulier, et celui du marché, en général – ainsi que d'autres questions autour des sujets profondément philosophiques tels que les rapports entre science et religion ou encore les limites de ce que nous considérons, pour le moment, propre à l'humain.

Une des possibilités ouvertes par le projet de Delvoye est celle qui va revendiquer que la délégation de la production d'excréments aux machines résonne avec la perspective du post-humanisme qui va, parmi d'autres choses, pointer vers l'obsolescence du corps humain face au développement technique. S'il n'y a rien d'absurde dans cette proposition, elle nous semble tomber, quelques fois, dans une rhétorique excessive, à laquelle nous adhérons très rapidement et qui met donc un terme à la réflexion. Il nous semble exister au moins deux pensées qui nous aident à problématiser cette perspective : la première est celle systématisée par Gilbert Simondon dans son *Du mode d'existence des objets techniques*, paru en 1958 ; la deuxième, largement inspirée par la thèse de Simondon, est celle que Gilles Deleuze et Félix Guattari présentent dans *L'Anti-Œdipe : Capitalisme et schizophrénie 1*, notamment en ce qui concerne l'introduction de la notion de machine désirante dans une conception de la subjectivité qui dépasse tout héritage moderne du sujet centré sur lui-même.

Par rapport au livre de Simondon, ce qui peut nous aider à penser la procédure critique de Wim Delvoye, au-delà d'une technophobie humaniste et d'une

technophilie post-humaniste, est sa révision de la logique qui oppose la culture à la technique, l'homme à la machine, en appelant au concept de technicité, qui permet d'apprendre le mode d'existence des objets techniques d'un point de vue ontogénétique.

La culture est déséquilibrée parce qu'elle reconnaît certains objets, comme l'objet esthétique, et leur accorde droit de cité dans le monde des significations, tandis qu'elle refoule d'autres objets, et en particulier les objets techniques, dans le monde sans structure de ce qui ne possède pas de significations, mais seulement un usage, une fonction utile. Devant ce refus défensif, prononcé par une culture partielle, les hommes qui connaissent les objets techniques et sentent leur signification cherchent à justifier leur jugement en donnant à l'objet technique le seul statut actuellement valorisé en dehors de celui de l'objet esthétique, celui de l'objet sacré. Alors naît un technicisme intempérant qui n'est qu'une idolâtrie de la machine et, à travers cette idolâtrie, par moyen d'une identification, une aspiration technocratique au pouvoir inconditionnel.²⁰⁸

Cette citation de Simondon fait allusion aux deux pôles que nous voulons éviter au cours de notre lecture du projet de Wim Delvoye, mais au-delà de ce dualisme manichéen dans le traitement de l'objet technique au sein de notre culture, l'extrait ci-dessus pointe vers quelques chemins qui nous permettront de mieux comprendre les gestes qui sont à l'origine de *Cloaca*. La première chose qui nous saute aux yeux est la catégorisation entreprise par Simondon qui prévoit trois catégories : celle de l'objet technique, celle de l'objet esthétique et celle de l'objet sacré. Dans le dernier chapitre de *Du mode d'existence des objets techniques*, les rapports entre ces trois domaines sont approfondis d'une perspective génétique qui

²⁰⁸ Simondon, 1989, p. 10.

cherche à rendre compte de la genèse de la technicité. La procédure qui est à leur origine est décrite dans les termes d'un déphasage « d'un mode unique, central et originel d'être au monde, le mode magique »²⁰⁹. De ce déphasage émergent les deux autres modes d'être au monde : le mode technique et le mode religieux. À mi-chemin entre ces deux nouvelles phases – technique et religieuse – se trouve, bien que le statut de phase ne lui soit pas accordé, l'objet esthétique dont le mode d'existence a pour fonction de rappeler cette unité originnaire perdue, de laquelle dérivent technique et religion. Nous prenons, encore une fois, la liberté de citer un extrait du dense ouvrage de Gilbert Simondon, où ce procès génétique est décrit avec une telle précision que nous pourrions difficilement le paraphraser avec la rigueur juste.

L'unité magique primitive est la relation de liaison vitale entre l'homme et le monde, définissant un univers à la fois subjectif et objectif antérieur à toute distinction de l'objet et du sujet, et par conséquent aussi à toute apparition de l'objet séparé. On peut concevoir le mode primitif de relation de l'homme au monde comme antérieur non seulement à l'objectivation du monde, mais même à la ségrégation d'unités objectives dans le champ qui sera le champ objectif. C'est à un univers éprouvé comme milieu que l'homme se trouve lié. L'apparition de l'objet ne se fait que par l'isolement et la fragmentation de la médiation entre l'homme et le monde ; et, selon le principe posé, cette objectivation d'une médiation doit avoir pour corrélatif, par rapport au centre neutre primitif, la subjectivation d'une médiation ; la médiation entre l'homme et le monde s'objectiva en objet technique comme elle se subjective en médiateur religieux ; mais cette objectivation et cette subjectivation opposées et complémentaires sont précédées par une première étape de la relation au monde, l'étape magique, dans laquelle la médiation n'est encore ni subjectivée ni objectivée, ni

²⁰⁹ idem, p. 160.

fragmentée ni universalisée, et n'est que la plus simple et la plus fondamentale des structurations du milieu d'un vivant : la naissance d'un réseau de points privilégiés d'échange entre l'être et le milieu.²¹⁰

« Cloaca » recourt à deux domaines qui, selon S. Freud et G. Simondon, respectivement, ont été refoulés par la culture : celui de l'excrétion et celui de l'objet technique. Ces deux éléments partagent, dans les lieux théoriques où ils ont été formulés de façon critique et que nous évoquons ici, une opération d'objectivation pointant vers la rupture d'une unité originelle qui, chez Freud, prend la forme de l'étape pré-civilisée de l'enfant et, chez Simondon, le mode d'existence magique du monde, antérieur au surgissement, par déphasage, de la technique et de la religion. Cela dit, *Cloaca* nous semble instaurer encore une troisième coupure, celle qui rend extérieur, autonome et automatisé, le processus digestif normalement vécu subjectivement, en créant un axe qui ira complexifier le schéma simondonien, dans la mesure où ces objets techniques qui composent la série *Cloaca* joueront aussi, en fonction de quelques choix artistiques de Delvoye, le rôle d'objet sacré et d'objet esthétique.

Il nous faut encore remarquer que chez Freud, le point de vue des parents qui attendent les excréments de l'enfant (son premier cadeau) n'est pas objet de sa réflexion. Cela reste une lacune dans sa psychanalyse et, quand nous regardons *Cloaca*, ce lapsus freudien peut être mieux perçu parce que le lieu que nous prenons dans le dispositif de Wim Delvoye n'est pas celui de l'enfant qui sacrifie une partie de lui (ou pas) comme cadeau, mais celui des parents en attente de ce cadeau. Et ce lieu d'attente, en même temps confortable et destitué de puissance, semble être aussi occupé par nous dans nos rapports, souvent aliénés, aux objets techniques.

²¹⁰ Idem, pp. 163-164.

Si à la technique correspond un procès d'objectivation du monde, le corrélat subjectif de ce procès sera trouvé, selon Simondon, dans la religion. Dans l'univers de Delvoye, ces deux phases seront mises en tension jusqu'à la limite où l'appartenance des objets installés dans l'espace d'exposition à l'un ou à l'autre de ces deux modes d'existence devient presque indécidable. Ce n'est pas un hasard que les grosses machines *Cloaca* aient été installées, plus d'une fois, à l'intérieur de bâtiments gothiques, ou à côté d'une autre série de travaux de l'artiste où les images de rayon X du corps deviennent des vitraux gothiques. Ce geste peut être aussi lu à la lumière du rôle que la techno-science joue au sein des sociétés occidentales contemporaines, un rôle qui n'est absolument plus en opposition avec la religion. Les rapports entre science et religion deviennent aujourd'hui beaucoup plus complexes qu'un simple rapport oppositif. La croyance, la foi, les demandes de protection contre la souffrance sont également adressées aux deux institutions.

Dans un article intitulé « Wim et la sacrée reliquerie : Enfance de l'art et reliques du sacré dans l'œuvre de Delvoye », Valentin Nussbaum propose une lecture de l'ensemble du travail de Wim Delvoye à partir de l'idée de sacré, en essayant de cartographier toute une série de références qui traversent les nombreux projets de l'artiste belge. Concernant *Cloaca*, il écrit :

Dans le cadre spécifique d'une machine qui produit la merde, l'évocation du sacré pourrait assurément passer pour une contradiction absolue. Mais si l'on sait que l'artiste projette d'enchâsser ce type de machines – qu'il qualifie de « nouveau Dieu » - dans des chapelles gothiques, à l'image de celle qui existe déjà à New York, l'analogie devient plus pertinente.²¹¹

²¹¹ Nussbaum, 2008, p. 83.

Le placement de *Cloaca* à l'intérieur de l'architecture gothique peut être mieux compris si nous reprenons les rapports de l'artiste avec la religion et plus précisément avec la religion catholique dont il a pu vivre les rituels en tant qu'enfant belge de famille chrétienne. Ce rapport est opportunément repris par Nussbaum. D'un côté, la religion devient pratiquement un langage pour le Delvoye adulte, qui arrive même à avoir l'idée de produire un « kit religion comme il y a des kits design, avec ses églises, ses hymnes, sa liturgie »²¹². D'un autre côté, certaines pratiques religieuses catholiques qui ont été vues par l'artiste pendant son enfance restent une source d'étonnement pour lui.

Lorsque Delvoye se souvient des vieilles femmes de son enfance qui baisent les pieds des statues ou qui retournent l'effigie de saint Antoine lorsqu'elles ont perdu un ciseau, ce n'est pas seulement la perplexité d'un enfant qui s'exprime devant l'étrangeté intrinsèque de ces pratiques bigotes, voire idolâtres. C'est aussi une interrogation qui se pose face à des phénomènes culturels paradoxaux et renversants à plus d'un titre.²¹³

La « sacrée reliquie » à laquelle Nussbaum fait référence dans le titre de son article résume très bien la logique qui structure la démarche de Wim Delvoye. L'inscription d'une dimension sacrée et précieuse sur des « dépouilles quelquefois repoussantes »²¹⁴ produit un écart qui ira justement nourrir la recherche de l'artiste à propos de la mise-en-scène de ces objets extrêmement discrets et triviaux qui deviennent objets d'adoration et véhicule de transcendance.

Dans un sens, la problématique liée aux machines *Cloaca* de Wim Delvoye n'est pas très éloignée de cette question. Lorsque les superlatifs sont employés pour qualifier ces machines qui produisent de l'abject vendu

²¹² Delvoye, 2007 apud Nussbaum, idem, p. 84.

²¹³ Nussbaum, idem, p. 84

²¹⁴ idem, p. 85.

comme un bien des plus précieux et sur lequel on peut spéculer à l'égal d'un objet d'art, il y a bien un énorme paradoxe mis en œuvre. Si l'on considère en parallèle le culte des reliques, leur ostentation et leur réunion comme l'enfance des principes qui régiront quelques siècles plus tard la mise en valeur des objets d'art dans les collections et la spéculation dont ils font aujourd'hui l'objet, il apparaît que l'économie et la dynamique des *Cloaca* est comparable à une véritable fabrique à reliques. Il est donc opportun de reprendre certains schémas propres au contexte d'invention, de fabrication, de légitimation et d'authentification des reliques qui ont été actifs durant le Moyen-Âge pour mieux saisir la profondeur de l'entreprise delvoyenne.²¹⁵

Si le projet *Cloaca* arrive à un haut degré de radicalisme scatologique, il est très important de ne pas se laisser hypnotiser par ces monumentales machines excrétrices, afin de rester capable de penser ce projet ambitieux dans le contexte plus élargi de la pratique artistique de Wim Delvoye. Si nous suivons la pensée systématique simondonienne à propos de la genèse du mode d'existence des objets techniques comme déphasage du mode d'existence magique et opposé au mode d'existence religieux, les *Cloaca* nous posent un problème très difficile à résoudre. Parce que dans le projet de Delvoye, les deux modes – technique et religieux – semblent cohabiter au sein de la machine qui, en plus, joue le rôle d'objet esthétique. La défécation technologiquement médiatisée implique effectivement un processus d'objectivation tel qu'il est postulé par Simondon après la rupture de l'unité originelle du monde. Mais *Cloaca*, dans son insertion dans la spatialité des institutions artistiques, s'investit aussi d'un rôle sacré²¹⁶, soit parce que la configuration du dispositif d'exposition d'art contemporain – *the White Cube* – crée un contexte

²¹⁵ idem.

²¹⁶ Cf. O'Doherty, Brian. *Inside the White Cube*.

analogue à d'autres lieux de culte, soit parce que Wim Delvoye, de façon délibérée, choisit de montrer ses machines *Cloaca* dans des cathédrales gothiques ou à côté d'autres œuvres qui évoquent le sacré, tels que les vitraux gothiques, malgré le contenu de ses représentations – l'intérieur du corps humain, enregistré en rayon X.

Autrement dit, Delvoye approche, avec perspicacité, l'objet technique et l'objet religieux d'une façon qui nous permet même de revendiquer, sur le plan philosophique, une limite à la conception génétique de la technicité telle qu'elle a été formulée par Simondon. Cette limite se trouve surtout dans cette séparation entre les deux phases qui, à notre époque, existent plus de droit que de fait. Le système simondonien garde encore sa puissance, mais il ne nous faut pas prendre l'opération sous-jacente à ses catégories comme des concepts *a priori* dans lesquels on place les objets que nous sommes en train d'analyser. Le fait que *Cloaca* soit avant tout un objet esthétique lui permet de jouer avec les deux modes d'existence dont parle Simondon. Et c'est à travers ce jeu que *Cloaca* peut nous rappeler le moment où tous ces clivages n'existaient pas.

La deuxième lecture qui nous éloigne de la perspective dystopique qui revendique une perte d'humanité provoquée par la délégation de la défécation aux machines est celle de *L'Anti-Œdipe*, de Gilles Deleuze et Félix Guattari. Cette référence incontournable où apparaît une notion de machine qui dérive largement des idées chères à Gilbert Simondon – un système des flux et des coupures – nous sert à plusieurs niveaux, même si elle reste en tension avec une large partie de la pensée freudienne que nous avons évoquée, avec quelques restrictions. L'un des points clés de cette pensée consiste en la mise sous soupçon de la triangulation oedipienne comme la structure du psychisme à travers laquelle le désir est postulé comme un

manque. La sortie cette logique triadique n'est pas du tout évidente, surtout quand nous pensons au contexte – historique et géographique – d'écriture de ce livre. Si aujourd'hui nous discutons le déclin des savoirs et des pratiques cliniques psychanalytiques en faveur d'autres méthodologies, plus rapides et inspirées des pratiques de *coaching*, celles-ci très liées à l'expansion de la logique de l'entreprise dans nos rapports à nous mêmes, la psychanalyse, dans l'Europe des années 1970, consistait encore, au-delà de la clinique, en un répertoire couramment utilisé comme outil d'analyse esthétique, politique, culturel etc.

C'est-à-dire que le livre de Deleuze et Guattari est devenu un classique parce qu'il présente, au delà de sa densité philosophique et stylistique, une façon de réfléchir sur le psychisme qui confronte certains lieux sur lesquels la psychanalyse ancre ses concepts et qui sont tellement enracinés dans la culture moderne occidentale qu'ils n'ont même pas besoin d'énoncer leurs origines pour que nous puissions les reconnaître. Dans ce cadre, c'est le développement d'un concept très particulier de machine qui nous a renvoyé vers *L'Anti-Œdipe* pour notre analyse de *Cloaca*. Déjà dans ces premières lignes, cette notion est énoncée :

Ça fonctionne partout, tantôt sans arrêt, tantôt discontinu. Ça respire, ça chauffe, ça mange. Ça chie, ça baise. Quelle erreur d'avoir dit *le ça*. Partout ce sont des machines, pas du tout métaphoriquement : des machines de machines, avec leurs couplages, leurs connexions. Une machine-organe est branchée sur une machine-source : l'une émet le flux, que l'autre coupe.²¹⁷

Il y a deux conséquences à la radicalité de cette proposition, *pas du tout métaphorique*, dont l'exploration nous intéresse. La première est particulièrement

²¹⁷ Deleuze et Guattari, 1972, p. 9.

pertinente pour ce qui touche à l'analyse de *Cloaca*, mais aussi à celle de *Chocolate Factory*, le projet de Paul McCarthy que nous traiterons ensuite, parce qu'il dérive de cette omniprésence des machines (machines-sources et machines-organes) l'impossibilité de maintenir les clivages qui séparent production et consommation comme des circuits autonomes et relativement indépendants :

Car en vérité – l'éclatante et noire vérité qui gît dans le délire – il n'y a pas de sphères ou de circuits relativement indépendants : la production est immédiatement consommation et enregistrement, l'enregistrement et la consommation déterminent directement la production, mais la déterminent au sein de la production même.²¹⁸

Cloaca nous semble devenir un lieu privilégié pour vérifier la primauté de la production ou encore, dit autrement, le fait que l'enregistrement et la consommation ne soient pas extérieurs et/ou postérieurs à la production. Sur un plan encore très superficiel en ce qui concerne *Cloaca*, nous avons la possibilité de voir que la consommation des repas est déjà production de quelque chose d'autre, même s'il s'agit de la production d'excrément ; mais plus profondément, la machine à chier de Delvoye nous permet d'y voir, d'une façon bien schématique, ce que Deleuze et Guattari ont appelé « la loi de production de production ». Curieusement, Delvoye est resté, dans le cadre de son projet *Cloaca*, sur le même exemple que celui mentionné par le duo de philosophes, notamment, la digestion.

C'est que, nous l'avons vu, toute machine est machine de machine. La machine ne produit une coupure de flux que pour autant qu'elle est connectée à une autre machine supposée produire le flux. Et sans doute cette autre machine est-elle à son tour en réalité coupure. Mais elle ne l'est qu'en rapport avec une troisième machine qui produit idéalement, c'est-à-

²¹⁸ Idem, p. 11.

dire relativement, un flux continu infini. Ainsi la machine-anus et la machine-intestin, la machine-intestin et la machine-estomac, la machine-estomac et la machine-bouche, la machine-bouche et le flux du troupeau (« et puis, et puis, et puis... »). Bref, toute machine est coupure de flux par rapport à celle à laquelle elle est connectée, mais flux elle-même ou production de flux par rapport à celle qui lui est connectée.²¹⁹

La *machine des machines* de Delvoye prend au pied de la lettre les conceptions du monde et du désir trouvés chez Deleuze et Guattari. De par ses dimensions machiniques d'abord, mais aussi grâce aux deux autres dimensions qui sont pensées par les philosophes comme des usines et non plus comme opposées à l'usine, contrairement à ce vers quoi tendrait notre intuition. Il s'agit, d'un côté, de la nature, et de l'autre côté, de l'inconscient. Il n'y a pas, dans *L'Anti-Œdipe*, de distinction entre l'homme et la nature. Le désir devient un principe immanent dans les rapports de production qui lient l'homme à la nature – l'homme, machine-organe branché sur la nature, machine-flux ou machine-énergie. La logique présente dans la conception des machines ne reste pas limitée aux machines *stricto sensu*, elle sert à penser/produire « la vie générique de l'homme »²²⁰.

Le deuxième lieu conçu comme usine est celui de l'inconscient. Cela nous aide encore à réfléchir sur le statut esthétique de *Cloaca*, une fois que l'usine vient lancer une nouvelle lumière sur l'inconscient en nous proposant d'abandonner l'image de l'inconscient comme théâtre qui engendre des représentations. Et là, dans ce passage de Deleuze et Guattari, un mouvement vertigineux est entrepris afin de montrer l'inconsistance de la conception du désir comme manque :

²¹⁹ Idem, p. 46

²²⁰ Idem, p. 12.

à l'inconscient comme usine, on a substitué un théâtre antique ; aux unités de production de l'inconscient, on a substitué la représentation ; à l'inconscient productif, on a substitué un inconscient qui ne pouvait plus que s'exprimer (le mythe, la tragédie, le rêve...).²²¹

L'affirmation de la positivité productive du désir nous semble mettre à terre les lectures nihilistes de la série *Cloaca*. Même un certain moralisme, qui s'attache au fait que la production de la machine – les excréments emballés sous vide ou en conserve - soit disponible à l'achat, devient insoutenable si nous reprenons la critique de la division platonicienne qui sépare *production* et *acquisition*, présentée par Deleuze et Guattari. Le désir, pensé selon cette logique, peut avoir pour objet quelque chose d'engendré par un sujet-producteur ou, quand il est pensé en termes d'acquisition, il est projeté sur l'objet manquant qu'il serait nécessaire d'acquérir. La question qui nous reste est celle de savoir si, dans le cas de l'acquisition des produits de *Cloaca*, nous ne nous trouvons pas devant un geste producteur. La « merde » synthétique symbolise-t-elle quelque chose qui nous manque ou, l'achat de l'étron sous vide prend-il naissance dans une volonté de production, comme la constitution d'une collection ? Pouvons-nous penser la consommation comme coupure du flux de marchandises du monde par nous, machines désirantes ?

Avant de conclure cette section, dédiée à l'œuvre iconique de Wim Delvoye, il nous faut indiquer en quoi la procédure philosophique de Gilles Deleuze et Félix Guattari nous a aidé à échapper à l'opposition humain-machine dans notre lecture de *Cloaca*. C'est l'introduction du désir dans les machines – *machines désirantes* – et, par conséquent, la création d'un plan d'immanence machinale où la technicité de la coupure s'étend jusqu'à la limite de servir à penser la « vie générique de l'homme »,

²²¹ Idem, p. 33.

qui nous aide à penser la positivité productive de la machine de « merde » de Wim Delvoye. Du point de vue de la pratique élargie de l'artiste, il nous faut encore essayer de comprendre pourquoi son projet *Anal Kisses*, qui touche également le sujet refoulé de l'analité, n'a pas déclenché les mêmes controverses que celles que nous avons pu constater autour de *Cloaca*.

Chez Delvoye, l'analité a pris d'autres formes, bien moins spectaculaires, comme dans la série *Anal Kisses*. Là aussi, les rapports entre l'économie, l'art et la sacralité ont été explorés, peut-être avec beaucoup plus de sophistication que ce que nous aurions pu envisager à partir du scandale qui marque la réception critique de *Cloaca*. *Anal Kisses* consiste en une série d'œuvres produites sur du papier à lettre à en-tête d'hôtels, en 2011. Comme le titre du projet l'indique, il s'agit d'une série d'impressions avec rouge à lèvres sur le support mentionné ci-dessus. La particularité de ces baisers réside dans le fait qu'au lieu d'inscrire la forme des lèvres sur le papier, ce sont différents anus qui mettent leurs contours en contact avec le papier et le marquent à l'aide des rouges à lèvres. Même si ces formes sont facilement reconnaissables, elles ont fait beaucoup moins de bruit que le projet *Cloaca*, exposé pour la première fois dix années avant la production d'*Anal Kisses*. L'échelle d'*Anal Kisses* et la simplicité du geste qui est à l'origine du projet sont sûrement des facteurs qui le rendent moins polémique que la série *Cloaca*.

Mais dans la série de 2011 nous trouvons aussi – et plus subtilement –, dans les papiers à lettre hôteliers, ce rapport, qui était déjà apparu dans *Cloaca*, entre l'art et le marché. Les logos des chaînes d'hôtels semblent être mis en tension avec l'image indicielle, extrêmement intime, des baisers anaux. Ici, l'architecture froide et aseptisée d'un hôtel *Best Western*, qui envelopperait les rapports affectifs et sexuels que nous

imaginons être à l'origine de ces notes insolites, est également inscrite sur les traces laissées par cette relation imaginaire dans l'œuvre d'art elle-même – le contact de l'anus et la marque de la chaîne d'hôtel cohabitent dans l'espace de l'œuvre d'art. Il nous semble que, par rapport à *Cloaca*, où le bas matériel corporel devient presque une abstraction en prenant la forme de la marchandise, *Anal Kisses* ajoute des couches de signification qui pointent vers une absence d'extériorité à la logique de la marchandise et de la consommation.

Cet effet, nous l'envisageons en fonction du recadrage de l'anus à l'instar d'une bouche maquillée, obtenu à travers l'usage du rouge à lèvres. *Cloaca* semble sublimer l'anus dans la machinerie industrielle productrice d'excrément alors que *Anal Kisses* fait coïncider l'anus avec la bouche, lieu d'articulation du *logos* et, surtout, partie du corps autorisée à se manifester, soit prenant la parole, soit faisant une bise, dans l'espace public. Même si l'anus est aussi sublimé dans *Anal Kisses*, par le fait que ses traces dérivent d'une intervention qui lui est extérieure (le rouge à lèvres) et non pas venant de lui-même, il nous semble que l'indicialité qui marque la création des images de cette série offre un contrepoint à la radicalité sublimatoire de *Cloaca* au regard de l'anus. Cela dit, nous pouvons conclure, par rapport à la réception bien plus amicale de *Anal Kisses*, que la présence des excréments synthétiques de *Cloaca* est beaucoup plus scandaleuse que l'inscription indicielle de vrais anus sur papier. Cette évidence complexifie énormément le scénario que nous sommes en train de dessiner, de l'accueil des images de l'anus par la critique d'art et par l'opinion publique, dans la mesure où elle introduit des éléments extérieurs aux images artistiques : le coût de production des projets, la circulation de ces œuvres

dans les différentes institutions du système d'art, les rapports paradoxaux entre technophilie et technophobie.

Si *Anal Kisses* se présente au spectateur de façon bidimensionnelle sur les murs de la galerie, faisant appel à une expographie classique, *Cloaca* consiste en cette série spectaculaire d'installations, très souvent monumentales et placées à l'intérieur d'espaces architecturaux gothiques. Ce fait met en évidence l'intentionnalité de l'artiste de créer un dispositif complexe au sein duquel l'expérience ainsi que l'exégèse de *Cloaca* aura lieu. Il nous faut alors indiquer qu'au delà de tous les fondements philosophiques et critiques qui sont à l'origine de *Cloaca*, il y a aussi une dimension perceptive, liée à l'échelle et à l'expographie qui jouent un rôle très important dans la production de l'étonnement qui est à l'origine des controverses autour de l'œuvre et de l'indignation d'une partie de son audience. Cela nous ramène à l'impossibilité de penser une œuvre d'art contemporain détachée de son contexte d'exposition. Une telle impossibilité sera aussi structurante dans notre lecture de *Chocolate Factory* de Paul McCarthy, que nous présenterons ensuite.

2.5 Usine de chocolat

Une partie des questions qui ont été formulées à partir de notre analyse du projet *Cloaca* de Wim Delvoye, réapparaît assortie de subtiles inflexions dans notre lecture du projet installé à la Monnaie de Paris d'octobre 2014 à janvier 2015 et intitulé *Chocolate Factory*, de Paul McCarthy, artiste d'origine américaine et qui a pour sujet de recherche les idiosyncrasies chères à la société de consommation américaine. Le titre du projet définit précisément de quoi s'agissait cette installation à l'intérieur du bâtiment historique de la Monnaie : une réelle usine de production de

chocolat. Cette chocolaterie de Paul McCarthy explore aussi, comme l'usine de Delvoe, les sujets de l'analité et la notion de série.

Par rapport à l'analité, il faut souligner qu'elle n'est pas littéralement présente dans ce projet, c'est-à-dire que nous ne trouvons pas dans cette œuvre la présence dérangeante de l'image de l'anūs ou des excréments. Mais cela n'empêche pas que l'analité soit également reconnue comme le moteur de cette action. Premièrement, parce qu'à l'extérieur de l'exposition, pas très loin de la Monnaie, sur la Place Vendôme, McCarthy installe, dans le cadre de « Hors le murs », le programme d'art public de FIAC, la Foire de l'Art Contemporain de Paris, une sculpture monumentale intitulée *Tree*, réalisée en plastique gonflable et dont la forme, qui en même temps évoque la tradition moderniste de la sculpture chère à Brancusi, fait référence aux jouets sexuels du genre « plug anal » et nous rappelle la forme d'un sapin de Noël. Dans les escaliers qui donnent accès au palais de la Monnaie, d'autres versions de cette même série de travaux gonflables sont exposées, en créant une espèce de forêt phallique synthétique. Évidemment, le placement de la sculpture gonflable dans l'espace public a exposé l'œuvre aux critiques d'une audience qui n'était pas forcément celle habituée aux institutions de l'Art contemporain. Un bon thermomètre des répercussions de l'œuvre auprès d'un public élargi a été la succession d'actes de violence perpétrés, respectivement contre l'artiste et contre la statue, jusqu'à son enlèvement définitif de la place, deux jours après son installation. Il ne s'agit pas ici de produire un jugement d'ordre civilisateur contre ces actes, même si évidemment, l'obscurantisme à l'origine de la violence physique contre l'artiste est indéfendable. Notre but ici est plutôt celui de comprendre ces gestes comme étant déclenchés, d'une certaine façon, par la puissance de l'œuvre. Après tout, à notre époque, une réaction

violente à un projet d'art public nous semble être à contre-courant de l'apathie généralisée par rapport aux usages de l'espace public et aux questions de l'Art.

Cela dit, la question à laquelle nous sommes confrontés est : contre quoi ces actes ont-ils été perpétrés ? Contre le « plug anal » ? Contre la vulgarité du matériel choisi par l'artiste pour confectionner le travail ? Contre son apparence bas de gamme ? Contre la démarche de l'artiste, très ancrée dans une critique parodique de la culture américaine ? Il nous semble que tous ces éléments ont également joué un rôle important dans cette manifestation de violence à l'encontre de l'artiste et de son oeuvre. Concernant la controverse à propos de sa sculpture, l'artiste s'est exprimé ainsi :

Tout est parti d'une plaisanterie : à l'origine, je trouvais que le plug anal avait une forme similaire aux sculptures de Brancusi. Après, je me suis rendu compte que cela ressemblait à un arbre de Noël. Mais c'est une oeuvre abstraite. Les gens peuvent être offensés s'ils veulent se référer au plug, mais pour moi, c'est plus proche d'une abstraction.²²²

Ce témoignage de l'artiste à propos de l'origine de l'oeuvre et de son ambiguïté renforce le fait que, en ce qui concerne l'analité, les projections inconscientes de l'audience peuvent jouer un rôle déterminant dans la réception de l'oeuvre. Un tel phénomène nous est apparu au cours de notre recherche, comme la prise de risque, bien concrète, de traiter certaines formes – les trous, les cylindres – depuis une perspective anale ou phallique, pour poser à peine deux exemples. Afin d'éviter cette espèce d'herméneutique paranoïaque, nous avons fait le choix de ne pas approcher les oeuvres dans lesquelles l'analité n'est pas explicite, en écartant de notre corpus toute une série d'oeuvres abstraites dont le côté anal pourrait être discuté.

²²² Jardonnet, 2014, disponible sur : http://www.lemonde.fr/arts/article/2014/10/17/mccarthy-agresse-pour-l-erection-d-un-arbre-de-noel-ambigu-place-vendome_4507834_1655012.html

Dans *Tree*, par contre, l'artiste est bien conscient que son abstraction est ambiguë. Et cette ambiguïté, instaurée par l'usage des éléments de la culture de masse (malgré les racines chrétiennes de la Fête de Noël, nous ne pouvons pas négliger l'entrée de ses signes au sein de la culture de la consommation), ne constitue pas un événement ponctuel chez McCarthy, comme nous allons pouvoir le constater à partir de la récurrence de certains éléments dans son œuvre. Cette confluence entre l'univers de la production industrielle et celui des représentations du rêve américain comme vecteur central dans le projet de Nation des États Unis réapparaît dans la présentation de l'installation des gonflables à l'intérieur de la Monnaie.

Dès l'entrée dans le salon d'honneur, les visiteurs sont accueillis par une forêt de gonflables gigantesques, qui évoque à la fois la sculpture moderniste et les arbres de Noël, forme liée au plaisir. Ces sculptures aux proportions et à la matérialité industrielles rappellent également le paysage urbain, associant les merveilles de Hollywood au rêve occidental d'une culture de la consommation.²²³

Comme nous l'avons mentionné, chez Paul McCarthy, cet appel aux matériaux emblématiques de la société de la consommation américaine n'est pas ponctuel. Nous voyons, à plusieurs reprises dans son œuvre, la viscosité des produits industriels, tels que le ketchup, la mayonnaise, la moutarde ou les saucisses, joue un rôle central dans ses performances ou dans ses vidéos. Il est certain que le plastique gonflable n'évoque pas le même aspect viscéral et abject, pour emprunter une notion chère à Julia Kristeva²²⁴, que les produits mentionnés ci-dessus et qui, malgré leur provenance explicite – les bouteilles de ketchup ne sont pas cachées de l'audience –, fonctionnent, par similitude, comme une évocation des matières organiques humaines. Dans les

²²³ <https://www.monnaiedeparis.fr/fr/paul-mccarthy>

²²⁴ Kristeva, 1982.

performances et vidéos de la jeunesse de McCarthy, l'artificialité de ces fluides abjects est affirmée en nous rappelant son inverse, les effets spéciaux de l'industrie cinématographique ou la gestualité virile de l'expressionnisme abstrait. De toute façon, ces œuvres n'ont pas été présentées hors du circuit institutionnalisé de la performance et de la vidéo d'art, à la différence de *Tree*.

La sculpture gonflable de McCarthy n'a pas engendré de répulsion à cause d'un caractère abject comme celui que nous trouvons dans ses performances. Peut-être faut-il aussi prendre en considération ici le déplacement du travail de l'artiste vers Paris, une ville dont les projets d'art public entrent souvent en tension avec le caractère monumental de la ville et avec une politique culturelle patrimonialiste, qui est à la fois la cause et le symptôme d'une idée de l'art socialement diffuse et que nous pouvons comprendre à la lumière de la notion de travail telle qu'elle nous est apparue chez Franco Vaccari. C'est-à-dire que la forme ambiguë de ce « plug anal » sculptural, qui peut être aussi vue comme un sapin de Noël stylisé, n'explique pas à lui seul les actes de vandalisme qui ont fini par anticiper l'enlèvement de la statue. Il y a, en plus de ce rapport iconographique *puritain*, un rapport économique qui se refuse à reconnaître la valeur d'un signe qui a demandé de son créateur un temps d'exécution moins important que celui demandé par l'audience dans le procès de décodage. Dans une certaine mesure, les rapports entre ces deux aspects de l'œuvre, ce qu'elle présente comme forme et la matérialité de sa constitution, se soulignent mutuellement. L'ambiguïté de forme qui articule l'analité à la fête de Noël et la matière employée, bon marché et peuplant les paysages urbains de notre société de consommation, partagent un manque de noblesse qui les rend inattendues dans le cadre d'un projet d'Art public au cœur de la ville des lumières. En rendant la situation

encore plus tendue, la sculpture gonflable installée sur la Place Vendôme faisait référence, avec ses 23 mètres de hauteur, au monument voisin, la Colonne Vendôme, une colonne en bronze de 43 mètres de hauteur (pas très anale mais extrêmement phallique), fondue au début du XIXème siècle dans ce même Hôtel de la Monnaie qui accueillait alors la chocolaterie de McCarthy.

Il est remarquable que, dans le cadre de l'agression subie par l'artiste, son origine soit évoquée par l'agresseur :

Il est alors presque 14 heures, et Paul McCarthy est agressé par un homme qui le frappe trois fois au visage en hurlant qu'il n'est pas français et que son œuvre n'a rien à faire sur cette place, avant de partir en courant. Les personnes qui assistent à la scène sont sidérées. « *Cela arrive souvent ce genre de chose en France...?* », nous demande l'artiste, choqué et déstabilisé, mais pas blessé.²²⁵

Mais la présence de l'analité ne se restreint pas à la sculpture de la Place Vendôme. La chocolaterie de McCarthy ne produit que des figurines à l'effigie du Père Noël, intitulées *Santa*, et des miniatures de *Tree* en chocolat. La première figurine représente un Père Noël qui a la particularité de porter dans sa main droite une miniature de sapin de Noël qui rappelle, telle la sculpture de la Place Vendôme, un « plug anal » ou un petit Brancusi. Le texte de présentation du projet, distribué à ses visiteurs à la Monnaie, décrit dans les termes suivants ce qui attendait le visiteur après la traversée de cette forêt gonflable.

Puis, de salle en salle, le public entre un peu plus profondément dans l'univers de l'artiste. Il entre dans la *Chocolate Factory*, une vraie usine en fonctionnement, installée dans un décor de cinéma dont l'architecture brute contraste avec l'opulence du Grand Salon. Les figurines en chocolat

²²⁵ Jardonnet, 2014, disponible sur : http://www.lemonde.fr/arts/article/2014/10/17/mccarthy-agresse-pour-l-erection-d-un-arbre-de-noel-ambigu-place-vendome_4507834_1655012.html

produites sont inspirées de la figure du Père Noël et de son emblème, l'arbre de Noël. Les visiteurs se retrouvent témoins d'une vaste machinerie, actionnée par des performeurs chocolatiers engagés dans la production des figurines en chocolat semblant s'accumuler à l'infini. L'artiste les place ensuite face à un choix : celui d'entrer ou non dans un monde qui transforme la réalité en absurdité.

Quand nous sortons du plan figuratif pour envisager le dispositif créé par McCarthy à l'intérieur de la Monnaie, l'analyse prend d'autres formes qui sont, à notre avis, encore plus intéressantes. Le premier aspect qui nous intéresse, étant donné le groupe d'œuvres que nous abordons dans ce chapitre, est le fait que la forme prise par l'installation soit celle d'une usine. Si Manzoni et Delvoye ont joué avec les tensions entre l'aura de la production artistique et la banalité de la production industrielle, tous les deux mettant l'accent, comme nous pourrions le soutenir à partir de la lecture de Gilles Deleuze et Félix Guattari, sur la côté productif du circuit duquel la « merde » fait partie, psychiquement et socialement, et s'éloignant du manque comme élément structurant du désir, McCarthy pointe vers un dysfonctionnement des circuits de production dans la mesure où cette accumulation à l'infini des figurines de chocolat rendent impossible la continuité même du projet.

Le deuxième aspect de l'installation mentionnée dans l'extrait sus-cité est également important, parce que la forme architecturale choisie pour abriter cette industrie nous semble reprendre la tension que nous avons pu appréhender entre *Tree* et la Colonne Vendôme. Le manque de finition des décors cinématographiques, originellement conçus pour ne pas être vus dans leur intégralité mais enregistrés d'un point de vue particulier, partiel et privilégié, établi par le réalisateur, qui tient la réalité de ses scènes sous contrôle, se rend visible à la Monnaie, comme dans plusieurs

vidéos de l'artiste. Les actions de McCarthy se déroulent à l'intérieur de créations architecturales provisoires et précaires, mais qui, justement pour cette raison, rendent les espaces liminaires, l'intérieur et l'extérieur, plus schématiques. Cette spatialisation artificielle de l'action fait écho au rapport entretenu par McCarthy avec la performance qui, à son époque, revendiquait la crudité des actions réelles comme une de ses caractéristiques différentielles, par rapport aux autres langages artistiques. McCarthy, dans un entretien paru en 1996, a rendu explicite son rapport au champ de la performance, en rendant le travail de Chris Burden emblématique de la perspective de laquelle il s'éloigne :

La performance comme une réalité concrète, où on ne *représente* pas le fait de se faire tirer dessus, mais où on se fait effectivement *tirer* dessus. Cette définition de performance comme réalité – comme concrète – devient moins intéressant pour moi. Je suis devenu plus intéressé par l'imitation, l'appropriation, la fiction, la représentation et le questionnement du sens.²²⁶⁻²²⁷

Les lieux occupés par la fiction et par l'imitation chez McCarthy ajoutent deux autres couches de signification à sa *Chocolate Factory*. La première est envisageable à partir de la présence des produits alimentaires dans les performances et vidéos de la jeunesse de l'artiste, tandis que la deuxième consiste en une intertextualité entre cette installation et le classique hollywoodien *Willy Wonka and the Chocolate Factory*, réalisé par Mel Stuart en 1971 à partir du livre pour enfant *Charlie and the Chocolate Factory* de Roald Dahl, publié en 1964 et adapté à nouveau pour le cinéma par Tim Burton en 2015, cette fois-ci avec le même titre.

²²⁶ “Performance as a concrete reality, where you don't *represent* getting shot, you actually *get* shot. That definition of performance as reality – as concrete – became less interesting to me. I became more interested in mimicking, appropriation, fiction, representation and questioning meaning”.

²²⁷ McCarthy et Stiles, 1996, p. 14.

Dans une grande partie de ses performances et de ses vidéos, l'action de McCarthy a lieu à partir de son interaction avec des produits alimentaires industriels, emblématiques de la culture des *fast-foods* tels que ketchup, mayonnaise, moutarde, saucisses etc. Les images qui résultent de cette interaction sont souvent abjectes. La gestuelle infantile est, des fois, accentuée par la présence de masques et de poupées servant comme objets scéniques de la performance, ou par un récit de fond extrait de l'univers enfantin des fables, comme c'est le cas dans l'emblématique *Pinocchio Pipenose Householdilemma*, de 1994. L'étrangeté produite par ce déplacement des condiments, provenant du contexte de l'alimentation, vers leur manipulation obsessive par un homme adulte est largement liée au fait que, après un certain moment dans le déroulement de cette action, et peu importe que le spectateur soit conscient du fait qu'il s'agit de ketchup et non pas de sang – juste pour évoquer la procédure la plus iconique de McCarthy et, peut-être la plus courante –, la violence de l'image pointe vers le potentiel sombre de ce qui nous est familier, le dysfonctionnement des personnages incarnés par McCarthy servant de puissante métaphore de la condition subjective contemporaine.

Dans ce sens, nous pouvons penser que les chocolats produits par la Chocolate Factory de Paul McCarthy gardent un rapport avec la « merde » qui est analogue à celui qui lie son ketchup au sang, dans ses premières œuvres. Mais il y a ici une particularité due au fait que les performeurs-chocolatiers ont un rapport bien propre et professionnel avec ce matériel alors que le visiteur de l'exposition, parce qu'il peut les acheter, risque de salir ses doigts avec la matière grasse du chocolat. Ainsi, le rapport viscéral avec cette matière devient latent, et non réalisé directement par l'artiste. De plus, nous pouvons compter sur le fait que la forme ambiguë, surtout celle de *Tree*,

accentue ce rapport virtuel entre la « merde » et le chocolat, étant donné qu'un « plug anal » en chocolat aurait pour tendance de fondre par l'échange de chaleur lors son utilisation.

Il nous semble aussi très important d'explorer le *topos* culturel de l'usine de chocolat en tant que lieu magique de grand intérêt pour les enfants, et plus particulièrement le protagonisme de ce lieu dans l'imaginaire des générations qui ont assisté aux deux films cités précédemment, celui de 1971 et celui de 2005. Le film, extrêmement populaire, raconte l'histoire d'une aventure déclenchée par un concours organisé par Willy Wonka, un fabricant de chocolat, qui cache cinq billets dorés dans les emballages de ses chocolats. Les cinq personnes à trouver ces billets gagnent comme prix l'accès à l'usine de chocolat de Wonka, fermée depuis quelques temps car le directeur soupçonne d'être victime d'espionnage industriel. Parmi les cinq enfants gagnants se trouve Charlie Bucket, un garçon intelligent et très poli, provenant d'un milieu social pauvre. Le film compte avec des décors bien colorés et se structure, comme il est courant dans les comédies musicales, en différents numéros musicaux qui ont lieu dans les différents espaces de l'usine. À chaque nouvelle découverte, un des enfants, par son mauvais comportement, c'est-à-dire en dépassant une limite, quitte le groupe d'une façon plus ou moins dramatique, jusqu'à qu'il ne reste plus que Charlie Bucket, le bon garçon, qui reçoit comme récompense la promesse de remplacer Willy Wonka à la tête de l'usine quand ce dernier ne pourra plus en être le dirigeant.

Ce petit synopsis du film n'a pour but que celui de nous rappeler ce récit édifiant se déroulant dans une usine de chocolat qui peuple l'imaginaire collectif, forgé par le cinéma américain. Si McCarthy avait trouvé un des billets dorés qui

offraient l'accès à cet univers, qu'il a reproduit d'une façon dystopique dans les salons de la Monnaie de Paris, nous ne doutons pas du fait qu'il aurait été banni de la visite des installations de l'usine de Willy Wonka, comme tous les enfants qui n'ont pas respecté les limites imposées aux réalisations de leurs désirs, et ceci parce que les personnages incarnés par l'artiste américain sont des figures dysfonctionnelles, excessives, très souvent à la limite de la démence. Le langage corporel et performatif développé par McCarthy afin d'entreprendre sa critique du système, dont le niveau de réalisation le plus haut se trouve dans la société de consommation américaine, radicalise de petites déviances en les transformant en des hyperboles extrêmement difficiles à regarder.

Dans sa *Chocolate Factory*, Paul McCarthy met en scène une autre face de ce dysfonctionnement qui, depuis longtemps, le préoccupe en tant qu'artiste. Dans son usine, les visiteurs, bien éduqués, ne sont pas bannis. Ils parcourent l'exposition suivant le pacte impliqué dans la réception de l'art contemporain. L'emphase sur le dysfonctionnement est déplacée du mauvais comportement, lié à un manque de respect des limites, au manque de limites du système lui-même. Cela dépersonnalise la critique de McCarthy en la rendant plus complexe que celle, moralisatrice, orchestrée par Willy Wonka. Si, à l'intérieur des structures qui définissent le cinéma classique hollywoodien, l'existence d'un héros est viable, chez McCarthy il ne semble pas y avoir de rédemption possible.

Mis en relation avec ce désespoir et le dépouillement de l'usine de chocolat de sa magie enfantine, le placement du projet, qui avait déjà eu une première version dans une galerie d'art à New York en 2007, dans les salles de la Monnaie de Paris n'est pas du tout un hasard. Le rapport entre la « merde » et l'argent semble, encore

un fois, nous défier ici. En suivant notre argument à propos des rapports entre le ketchup, le sang, le chocolat et la « merde » dans la poétique de Paul McCarthy, il est possible d'argumenter que sa *Chocolate Factory* dévoile l'histoire de la fonderie parisienne en reproduisant l'absurdité de la monétarisation de la vie, dont le bâtiment est un emblème.

Dans *Chocolate Factory*, comme dans *Cloaca*, la « merde » est une représentation. Ce fait semble indiquer que ces *topoi*, qui ont été culturellement refoulés depuis longtemps, sont, en fait, des lieux très intéressants pour que nous puissions tester les limites de l'idée que nous nous trouvons au milieu d'une crise de la représentation, que les critiques de la culture et de l'art contemporain *représentent* souvent comme étant insurmontable.

La représentation extrêmement réaliste de la « merde » par Delvoye et la représentation plutôt symbolique du chocolat de McCarthy ne rendent pas ces projets moins puissants, simplement parce qu'il s'agit là de représentations. Les deux projets évoquent, en jouant avec cette tradition qui articule « merde » et argent, le processus de production de la représentation par excellence, c'est-à-dire, l'argent.

La prise de position de McCarthy par rapport à la performance et à un certain privilège du compromis au regard de la réalité concrète des corps, des actions, des matériaux, au détriment de l'aspect artificiel et fictionnel des représentations, nous a aidé à voir que, en réalité, il est extrêmement difficile de détacher le plan de la représentation d'un monde dit *réel*, d'une façon idéaliste et dématérialisée. En fait, nous avons trouvé, dans les usines à représentations de Wim Delvoye et de Paul McCarthy, les évidences du fait que, si nous échangeons la *forme-argent* représentant

la valeur par une autre – *forme-merde, forme-chocolat* –, l’absurdité des rapports qui constituent notre *éculnomie* devient bien plus claire.

2.6 Formalisme de « merde »

Si jusqu’ici nous arrivons à penser le statut de la « merde » en tant que signe inséré à l’intérieur de complexes réseaux sémiotiques, dans les chaînes de production, en rapport avec l’art et la religion etc., le dernier projet duquel nous allons nous occuper inaugure d’autres champs de réflexion, qui anticipent les discussions qui seront systématisées dans notre troisième et dernier chapitre. Par contre, si là-bas nous allons étudier des œuvres dans lesquelles l’anus joue un rôle central, ici ce sont encore les excréments qui sont au cœur du projet en question, et dont le titre ne nous laisse aucune doute : il s’agit de la série photographique en grand format intitulée *Shit*, du photographe américain Andres Serrano.

Probablement le travail le plus iconique d’Andres Serrano est *Immersion (Piss Christ)*, de 1987. La célébrité de cette œuvre peut être largement attribuée aux attaques des hommes politiques et des dirigeants religieux subies par Serrano à cause du contenu de cette œuvre. La critique américaine Lucy R. Lippard a écrit sur la pratique de l’artiste, et sur *Piss Christ* en particulier, que :

Serrano produit des objets d’une grande et séductrice beauté qui approche certains des sujets les plus pesants à disposition des artistes occidentaux. Il fait cela dans les termes obliques – abstrait et conceptuel – de la pratique artistique actuelle, en maintenant une température émotionnelle singulièrement haute. *Piss Christ* – l’objet de la fureur censoriale – est une image photographique obscurément belle qui n’aurait hérissée aucun poil si son titre n’avait pas donné son procès de fabrication. Le petit crucifix en

bois et plastique devient quasiment monumental et il flotte, élargi par la photographie, dans une lueur soutenue, rose et dorée, qui est à la fois glorieuse et inquiétante. Les bulles flottant à travers la surface suggèrent une nébuleuse. Pourtant le titre de l'œuvre, qui joue un rôle crucial dans cette entreprise, transforme cette icône culturelle facilement digérable en un signe de rébellion ou en un objet de dégoût, en changeant simplement le contexte dans lequel il est regardé.²²⁸⁻²²⁹

Cette description de l'œuvre la plus controversée de Serrano nous met en contact avec le cœur de sa démarche, qui semble contribuer, avec de nouveaux éléments pour cette généalogie de la présence de l'analité, dans son axe fécal, à l'Art contemporain. Il nous faut souligner que l'urine et la « merde » ne sont pas les seuls fluides corporels à avoir été employés dans les photographies de Serrano. Le sang, le lait, le sperme, ont tous été l'objet du regard de Serrano dans sa série *Bodily Fluids* réalisée entre 1986 et 1990. *Piss Christ* propose un usage de l'urine comme média, c'est à dire que l'image compte sur un élément figuratif (le crucifix), qui est immergé dans l'urine, dont la présence dans l'image photographique dépend de l'information contenue dans le titre de l'œuvre pour pouvoir être reconnue ; le cas échéant la densité du milieu dans lequel le Christ flotte resterait un mystère.

Cela dit, nous pouvons observer une différence entre la procédure employée pour réaliser *Piss Christ* et celle qui est à l'origine de *Bodily Fluids* et de *Shit*, la série qui nous intéresse particulièrement dans le cadre de ce chapitre. L'œuvre qui a été la

²²⁸ “Serrano produces objects of great and seductive beauty which address some of the weightiest subject matter available to Western artists. He does so in the oblique – abstract and conceptual – terms of current art practice, while maintaining a uniquely high emotional temperature. *Piss Christ* – the object of censorial furor – is a darkly beautiful photographic image which would have raised no hackles has the title not given away the process of its making. The small wood-and-plastic crucifix becomes virtually monumental and it floats, photographically enlarged, in a deep golden, rosy glow that is both ominous and glorious. The bubbles wafting across the surface suggest a nebula. Yet the work's title, which is crucial to the enterprise, transforms this easily digestible cultural icon into a sign of rebellion or an object of disgust simply by changing the context in which it is seen.”

²²⁹ Lippard, 1990, p. 239.

protagoniste du débat autour des limites à la liberté artistique en respect aux croyances religieuses est le résultat d'un certain iconoclasme qui définit une partie de la production de Serrano mais qui n'en épuise pas le sens. Cependant, *Piss Christ* indique aussi une façon particulière d'explorer des matériaux sur lesquels notre civilisation a inscrit maintes significations et qui sont récupérés par l'artiste, dont l'approche leur restitue leurs propriétés pré-signifiantes à travers ses compositions abstraites.

Si *Piss Christ* reprend les représentations religieuses déjà présentes dans quelques œuvres antérieures, elle joue avec la tension entre l'urine, un des bas matériaux corporels, et l'image sacrée du Christ crucifié. Mais cela ne prend pas la forme d'un sacrilège qui serait celui de pisser sur le Christ. En établissant cette relation entre l'image sacrée et la matière disqualifiée par la culture, Serrano nous force à voir les propriétés formelles et matérielles du liquide doré. L'urine, chez Serrano, a aussi été employée mélangée avec du sang dans les photos *Piss Blood* de la série *Bodily Fluids*. Dans ces images, qui ne sont pas figuratives, le jaune translucide de l'urine entre en interaction avec le rouge vivant du sang, en produisant des abstractions qui rappellent de merveilleuses scènes de coucher de soleil ou encore des représentations psychédéliques du cosmos.

C'est ce mouvement vers une perspective formaliste sur les matériaux qui ont été refoulés par la civilisation occidentale que nous aimerions mettre en relief. Ce rappel à la matérialité de ce que notre régime cognitif persiste à réduire à des signes ayant pour but la communication d'un message qui leur serait extérieur nous semble profondément puissant pour l'élaboration d'une critique qui confère à la corporalité,

rejetée par la culture, une existence qui n'est plus apprivoisée par les impératifs de la herméneutiques et de la communication.

Shit est le seul projet analysé ici où la « merde » est visuellement explorée depuis une perspective formaliste. Serrano nous semble être très satisfait par le résultat de ce projet. Dans un entretien, donné à l'occasion de la présentation des soixante-huit photographies des excréments de plusieurs espèces à la galerie Yvon Lambert, Serrano ne montre aucune prétention à la modestie : « Je sens que j'ai fait l'œuvre définitive sur la merde, et je suis très content d'avoir revendiqué la merde comme mienne »²³⁰⁻²³¹. Afin de légitimer cette perspective, Serrano se défend de l'argument qui revendique Piero Manzoni comme étant le grand pionnier dans l'usage de la « merde » dans l'Art. Cette question, en fait, n'a pas d'importance en soi. Peu importe pour nous qui a été le premier à effectivement utiliser des excréments comme matière première de l'Art. Ce qui nous intéresse dans ce débat est l'argument avancé par Serrano pour justifier du caractère « définitif » de *Shit*.

Les gens ont dit que la merde a été utilisée avant – Manzoni, qui défèque dans une boîte – mais tu sais quoi ? Premièrement, il existe un débat sur le fait qu'il y ait vraiment de la merde dans ces conserves, et deuxièmement, on ne voit pas la « merde ». Ces images sont des gros plans sur de la merde. Une étude sérieuse.²³²⁻²³³

Ces portraits insolites de Serrano, comme son Christ immergé, deviennent l'objet des polémiques lorsqu'on sait de quoi ces images sont faites. Les titres de ses

²³⁰ “I feel that I've done the definitive work on shit, and I feel very happy that I've claimed shit as my own”.

²³¹ Sheldon et Serrano, 2008, disponible sur le site : http://www.vulture.com/2008/09/shooting_the_shit_with_andres.html

²³² “People have said shit has been used before — Manzoni, shitting in a can — but you know what? First of all, there's a debate as to whether there's shit in those cans, and second of all, you don't see the shit. These are close-up images of shit. A serious investigation.”

²³³ Idem.

œuvres semblent indiquer que l'artiste n'est pas indifférent au fait que l'audience ait conscience ou pas du procédé de production de ces images. Les titres des photos de Serrano nomment précisément ce que nous voyons, prélevant de l'expérience esthétique avec l'œuvre cette espèce de quête résumée dans la question : qu'est-ce que c'est que ça ? Le fait que les noms indiquent déjà ce que nous voyons dans les photos de Serrano nous libère du travail de déchiffrement. De cette façon, l'artiste inscrit son audience hors de la logique cognitive de la reconnaissance, en nous plaçant devant les formes et textures que nous pouvons contempler selon un autre régime de perception et une autre temporalité.

Il est certain que le résultat de l'expérience complète vécue avec *Shit*, étant donné notre connaissance des titres de ces photographies, prend en considération le lieu socialement occupé par les excréments. Mais cela n'est qu'une partie de l'expérience. L'autre partie réside en notre présence devant de belles et mystérieuses images, qui présentent des formes qui pourraient être des sculptures abstraites sur un fond de couleurs vibrantes et floues. Le changement d'échelle des « merdes » présentées par Serrano est obtenu grâce au rapprochement entre son objectif et la « merde », et par l'impression en grand format de ces images. Un rapport tellement intime établi avec cette matière refoulée ne prend curieusement pas la forme du trauma et, en cela, Serrano nous semble plus proche de la démarche de Piero Manzoni que ce qu'il imagine.

La présence de la « merde » chez Serrano est, comme chez Manzoni, un geste d'affirmation, et non pas la marque d'une pratique nihiliste. De plus, les différentes façons à travers lesquelles chacun de ces deux artistes affirment la matérialité des excréments gardent quelques points de contact. Manzoni, comme nous l'avons

montré, a opéré, au long de sa courte carrière, des coupures et des échelonnements sur la matière du monde, de façon à la rendre cognoscible en elle-même et affirmée artistiquement. Andres Serrano, peut-être à cause du privilège accordé à la visualité par la photographie, se focalise sur la surface de cette matière et n'hésite pas à l'insérer dans un décor qui accentue son aspect visible. L'esthétisation de la « merde » chez Serrano pourrait être critiquée (comme elle l'a effectivement été) par les mêmes critiques qui ont mis l'accent sur le rôle de l'art contemporain dans l'exploration de la crudité de la matière du monde, comme une approbation de la faillite des représentations, telle qu'elle est formulée par les postmodernes.

Ce que nous avons essayé de construire ici diffère quelque peu en son but. Il s'agit plutôt pour nous de proposer de nouveaux lieux pour placer les frontières entre présence et représentation, étant donné qu'il ne nous semble plus possible de penser les représentations comme des réalités secondaires par rapport à une présence originelle. Il nous suffit de penser à l'argent, représentation abstraite de la valeur, pour que nous tombions dans un abîme vertigineux où l'opposition entre une chose et sa représentation n'a pratiquement aucune utilité pratique, esthétique ou politique. Les projets que nous avons présentés ici jouent avec les limites de la capacité de représenter cet élément, la « merde », qui, comme Freud nous l'a astucieusement appris, est intimement liée à l'argent.

Dans le cadre plus général de ce chapitre, le projet d'Andres Serrano reste un peu dissonant. Il propose cette espèce de *régression* formaliste, en pointant vers l'insuffisance du titre même de la série, *Shit*, pour rendre compte de la singularité de chacun des excréments représentés. Comme des portraits, ces photos d'étrons pointent

vers une singularité, celle, culturellement négligée, de ce que nous appelons par ce nom, sale et malpoli : « merde ».

Il nous semble que cette série, en présentant cet ample inventaire – *Good Shit*, *Bad Shit*, *Bull Shit*, *Jaguar Shit*, *Sheep Shit*, *Chicken Shit*, *Horse Shit*, *Strange Shit*, *Heroic Shit*, *Freudian Shit* etc. – nous ouvre un autre champ de possibilités pour penser l’analité comme source des questions actuellement explorées par l’Art contemporain. *Shit*, d’Andres Serrano, ne fait pas partie des œuvres *iculnoclastes* regroupées et analysées dans notre premier chapitre, mais elle n’adhère pas non plus à l’axe *éculnomique* auquel appartiennent Manzoni, Delvoye et McCarthy. Peut-être que cette série de Serrano sera mieux comprise à côté des œuvres qui nous ouvrent l’horizon de l’*éculogie*, notion qui nous occupera dans notre troisième et dernier chapitre.

3 **Au-delà de l'érotisme et de l'écologie: l'écologie**

En fait, ni l'idée d'immanence ni l'idée de transcendance ne peuvent rendre compte complètement des caractères du transindividuel par rapport à l'individu psychologique ; la transcendance ou l'immanence sont en effet définies et fixées avant le moment où l'individu devient un des termes de la relation dans laquelle il s'intègre, mais dont l'autre terme était déjà donné. (...) le transindividuel n'est pas extérieur à l'individu et pourtant se détache dans une certaine mesure de l'individu : par ailleurs, cette transcendance qui prend racine dans l'intériorité, ou plutôt à la limite entre extériorité et intériorité, n'apporte pas une dimension d'extériorité mais de dépassement par rapport à l'individu.

Gilbert Simondon

Je tenterai maintenant de montrer que, pour nous qui sommes des êtres discontinus, la mort a le sens de la continuité de l'être : la reproduction mène à la discontinuité des êtres, mais elle met en jeu leur continuité, c'est-à-dire qu'elle est intimement liée à la mort. C'est en parlant de la reproduction des êtres et de la mort qui sont l'une et l'autre également fascinantes et dont la fascination domine l'érotisme.

Georges Bataille

À partir d'un complexe champ de résonances, ce chapitre propose, à partir de quelques projets artistiques, littéraires et philosophiques, une lecture des rapports que nous avons soulignés quelques fois au long de cette thèse entre l'érotisme anal et

l'épistémologie écologique contemporaine. Les quatre déclencheurs de l'hypothèse, selon laquelle nous pouvons envisager un rapport entre érotisme et écologie en dépassant l'anthropomorphisme qui est à la base du premier, sont le court et énigmatique essai *L'anūs solaire*, de Georges Bataille ; la dense thèse de Gilbert Simondon sur les procès d'individuation publié sous le titre *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information* ; la peinture charnelle de Jakub Julian Ziolkowski ; et la scatologie minérale présente dans *Cooking*, une vidéo réalisée par l'artiste brésilien Tunga pour *Destriated*, une série de courts métrages pornographiques réalisés par des artistes visuels contemporains.

Notre argument sera conduit par le fait que ces chefs-d'œuvre, chacun différemment mais tous d'une manière radicale, mettent l'accent sur les *relations* plutôt que d'essayer d'accéder à un *être*, comme cela serait possible à partir des gestes provenant des ontologies essentialistes et immobilistes. Les quatre objets de notre analyse nous placent aussi devant une notion qui nous semble peu approfondie par la philosophie : il s'agit, notamment, de la notion d'*ordre de magnitude*, que nous allons principalement considérer dans la rigoureuse appropriation des concepts de la physique par Gilbert Simondon. L'anūs, dans les œuvres que nous allons étudier ici, est souvent mis en relation avec quelque chose qui se présente sur une autre échelle et qui établit avec lui des rapports qui ne sont pas de ceux du refus ou de l'indifférence. Au contraire, les œuvres en question pointent vers un côté profondément relationnel de l'anūs en dévoilant ses associations avec des éléments provenant d'autres ordres de grandeur.

Ce chapitre sera structuré en quatre sections, dédiées à introduire les lecteurs aux textes de Simondon et de Bataille, à la peinture de Ziolkowski et à la vidéo de

Tunga. Dans chacune de ces sections, nous allons essayer de tracer une ligne transversale et non-exhaustive, traversant ces quatre univers de création poétique et philosophique, afin d'offrir un exercice critique qui, en respectant les particularités de chacun de ces univers, ne peut pas se détacher de son propre temps et négliger les répercussions fertiles que ces œuvres peuvent peut-être avoir dans la pensée spéculative sur les clivages entre l'individu et l'environnement, Soi et l'Autre.

La façon dont cette production sera présentée ici va varier en fonction de ses particularités. Comme nous allons formuler notre problème en utilisant des concepts que nous trouvons surtout chez Gilbert Simondon, il va inévitablement nous falloir dépenser quelques pages en présentant les fondations de sa thèse à notre lecteur. Après l'exposition des concepts simondoniens, nous serons plus à l'aise pour les évoquer au cours de nos analyses des travaux de Bataille, Ziolkowski et Tunga.

3.1 L'individuation selon Gilbert Simondon

Malgré son indéniable influence sur la pensée d'auteurs tels que Gilles Deleuze et Bruno Latour, ainsi que son héritage bergsonien et merleau-pontien, Gilbert Simondon semble rester un auteur relativement peu lu, étant données la radicalité et les résonances de son œuvre dans le champ de la philosophie contemporaine. Nous pouvons partiellement attribuer cette petite réception de son œuvre à la densité de son texte qui, très souvent, fait référence à d'autres disciplines, telles que la physique, la chimie et la biologie, avec lesquelles les chercheurs provenant des disciplines humaines, artistique et littéraires ne sont pas forcément familiarisés.

Heureusement ou pas, nous vivons dans un moment de notre histoire intellectuelle dans lequel, au-delà de tout rétrécissement institutionnel, nous sentons d'une façon diffuse la nécessité d'ouvrir les portes de nos champs de connaissance aux concepts qui sont forgés d'une façon transdisciplinaire. Cependant, ce phénomène ne semble pas être une conquête récente ; jusqu'à présent cette transdisciplinarité avait lieu sans démolir ou sauter les murs qui isolent l'ensemble des disciplines réunies sous l'étiquette des « humanités ».

Le fait qui nous a permis de remettre en question la positivité de ce nouveau contexte épistémologique où les philosophes, les critiques littéraires et les esthètes se réunissent avec les physiciens, les biologistes et toute sorte de scientifiques, est lié à leur constat que le niveau de complexité des problèmes auxquels nous sommes confrontés à notre époque, résultat du mode de vie dans les sociétés capitalistes contemporaines, s'est élevé jusqu'à un point où il est impossible de les appréhender à travers une seule et unique discipline.

En ce qui concerne les humanités, Bruno Latour²³⁴ a souligné précisément, par rapport à la sociologie, qu'il nous faut travailler avec un ensemble d'outils qui ont le pouvoir de circonscrire et d'encadrer tous les types de problèmes, de l'art et de la littérature jusqu'aux pratiques religieuses, en passant par l'écologie et les pratiques scientifiques.

Le virage épistémologique en cours, qui a reçu plusieurs noms – nouveau matérialisme et réalisme spéculatif, parmi d'autres – semble être inséparable d'une crise liée à la matérialité, une crise que nous pouvons nommer écologique et qui, en s'imposant matériellement d'une façon trop contondante, n'arrive à être encadrée par

²³⁴ Latour, 2007.

aucun des outils esthétiques, poétiques ou sociologiques dont nous disposons. Devant le réchauffement climatique et ses catastrophes, les outils de la déconstruction sont entraînés comme par un tsunami. Dans ce cadre, le matérialisme extrêmement sophistiqué proposé par Gilbert Simondon dans les années 1950 semble faire de lui un penseur inactuel, au-delà de son temps, dont l'appropriation par d'autres disciplines que celles de la psychologie et de la philosophie de la technique, où il était institutionnellement inscrit et, par conséquent, traditionnellement lu, devient *riche en potentiels*, pour utiliser ses propres termes.

Soutenue en 1958, la thèse de Simondon intitulée *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information* a formulé le processus d'individuation comme un problème qui n'avait pas été envisagé jusqu'à lors parce que les choix philosophiques et épistémologiques avaient tendance à privilégier l'être individué au lieu de la pluralité des rapports à partir desquels la phase individuée de l'être peut émerger.

Le geste simondonien semble prendre son inspiration chez Henri Bergson qui, dans son ouvrage *Matière et Mémoire*, a identifié le sol commun partagé par les idéalistes subjectivistes et par les réalistes matérialistes – les deux perspectives au cœur de la vieille querelle autour de la nature de la perception à son époque –, et après avoir nettoyé ce champ de bataille philosophique, il a construit sa propre Théorie de la Perception. Gilbert Simondon, à son tour, a scruté et trouvé les points de rencontre de l'hylémorphisme et le substantialisme, les deux perspectives qui ont essayé d'appréhender l'être individué. Comme chez Bergson, le dépassement des deux perspectives en jeu repose, chez Simondon, sur le geste de montrer ce qu'elles partagent, et de reformuler le vieux problème en des termes nouveaux.

L'approche substantialiste considèrait l'être individué comme « consistant en son unité, donné à lui-même, fondé sur lui-même, inengendré, résistant à ce qui n'est pas lui-même »²³⁵, tandis que l'hylémorphisme, qui remonte à Aristote, formulait l'être individué comme étant « engendré par la rencontre d'une forme et d'une matière »²³⁶. Ces deux perspectives focalisent leurs efforts dans la connaissance de l'être individué déjà constitué ; par conséquent, elles supposent inévitablement un principe d'individuation qui existe avant l'être individué. Ce principe d'individuation imaginaire n'est problématisé ni par l'hylémorphisme ni par le substantialisme. Il explique et produit l'individuation, au lieu d'être expliqué, ce que le philosophe de la technique essayera de faire. Simondon est clair dans son diagnostic : « *Une telle perspective de recherche accorde un privilège ontologique à l'individu constitué. Elle risque donc de ne pas replacer l'individu dans le système de réalité en lequel l'individuation se produit* »²³⁷.

Le geste simondonien consiste à reculer dans le processus duquel émergent les êtres individués. Il fait son recul, en mettant l'emphase sur l'opération d'individuation à travers laquelle l'être individuel vient à exister. Mais tout cela ne se passe pas d'une façon linéaire, parce que ce processus se produit d'une façon continue et transductive. En procédant à ce recul, Simondon arrive à signaler aussi que ce processus lui-même est inscrit dans ses résultats, c'est-à-dire dans l'être individuel. Autrement dit, il nous montre que ce système, riche en potentiels où l'être s'individue, en se déphasant par rapport à son milieu d'extériorité, s'inscrit comme une charge d'énergie qui ne s'est pas encore réalisée dans l'être individué.

²³⁵ Simondon, 2013, p. 23.

²³⁶ Idem.

²³⁷ Idem.

Nous voudrions montrer qu'il faut opérer un retournement dans la recherche du principe d'individuation, en considérant comme primordiale l'opération d'individuation à partir de laquelle l'individu vient à exister et dont il reflète le déroulement, le régime, et enfin les modalités, dans ses caractères. L'individu serait alors saisi comme une réalité relative, une certaine phase de l'être qui suppose avant elle une réalité préindividuelle, et qui, même après l'individuation, n'existe pas toute seule, car l'individuation n'épuise pas d'un seul coup les potentiels de la réalité préindividuelle, et d'autre part, ce que l'individuation fait apparaître n'est pas seulement l'individu mais le couple individu-milieu. L'individu est ainsi relatif en deux sens : parce qu'il n'est pas tout l'être, et parce qu'il résulte d'un état de l'être en lequel il n'existait ni comme individu ni comme principe d'individuation.²³⁸

Au lieu d'une ontologie, ce qui émerge de ce terrain conceptuel est une investigation sur l'ontogénèse. Sur ce point, nous pouvons encore une fois sentir le bergsonisme de Simondon. Si dans *Matière et Mémoire*, Henri Bergson a diagnostiqué que la perception, la mémoire et leur rapport n'ont jamais été correctement formulés parce que le temps n'a jamais été pris en considération par les systèmes philosophiques excepté sous une forme spatialisée, dans *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Simondon a réintroduit le temps dans son approche philosophique du problème de l'individuation, en suivant l'individuel à travers sa genèse qui a lieu, selon lui, dans un système plein de potentiels, de solutions sursaturées. Le concept du préindividuel résume bien cette inclusion de l'individuel dans un monde où la densité matérielle et le devenir se couplent.

Le terme *préindividuel* désigne un système qui précède la discontinuité à partir de laquelle nous sommes devenus capables de tracer les limites de ce que nous

²³⁸ Idem, pp. 24-25

connaissions et nommons *être individuel*. Il faut déjà indiquer que c'est sur une telle discontinuité que l'érotisme pose ses fondations tandis que le matérialisme contemporain montre comment cette discontinuité apparente du monde est fallacieuse. De plus, si nous plaçons le préindividuel sur le passé d'une ligne de temps hypothétique, nous tomberons nous-mêmes dans une contradiction en ce qui concerne le liens que nous avons établis entre Simondon et Bergson, parce que Simondon aurait suivi la même tendance, réconfortante et stabilisante mais ontologiquement appauvrissante et réductionniste, à spatialiser le temps, qui avait déjà été surmontée par Henri Bergson.

Simondon avance encore plus dans la création de son concept de préindividuel. Selon l'auteur, l'être individué correspond seulement à une phase de l'être ; en fait, tous les potentiels du préindividuel ne peuvent pas être instantanément actualisés, en restant comme virtualité latente dans l'être individué. L'être individuel correspond à peine à une phase de l'être, pas à l'être entier, « *l'être préindividuel est l'être en lequel n'existe pas de phase* »²³⁹.

*L'individuation correspond à l'apparition des phases dans l'être qui sont les phases de l'être; elle n'est pas une conséquence déposée au bord du devenir et isolée, mais cette opération même en train de s'accomplir ; on ne peut la comprendre qu'à partir de cette sursaturation initiale de l'être sans devenir et homogène qui ensuite se structure et devient, faisant apparaître individu et milieu, selon le devenir qui est une résolution des tensions premières et une conservation de ces tensions sous forme de structure*²⁴⁰.

²³⁹ Idem, p. 25.

²⁴⁰ Idem.

Le principe réel de l'individuation, selon Simondon, ne peut pas être trouvé seulement dans la forme ou la matière, il est médiation. Généralement, il doit supposer dans ses origines l'absence de communication interactive entre deux ordres de magnitude, suivie par la communication et la stabilisation qui s'établissent entre elles²⁴¹. Le concept de métastabilité est aussi extrêmement important pour la construction de l'argument de Simondon. Selon le philosophe, les perspectives préalables depuis lesquelles il a entamé sa recherche ontogénétique sur les processus d'individuation ont failli parce qu'elles n'avaient pas accès à d'autres formes d'équilibre que celle de l'équilibre stable. Dans ce cadre, cette notion d'équilibre stable est atteinte seulement quand tous les potentiels d'un système se sont déjà actualisés, autrement dit quand aucune nouvelle transformation ne peut avoir lieu. Cela est dû au fait que l'énergie potentielle dans un système stable est extrêmement basse, et une telle stabilité reflète l'absence de devenir. C'est pour cela que chez les êtres vivants, les processus d'individuation durent le temps de la vie. Une des plus belles images fournies dans *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information* consiste précisément dans l'idée que l'être vivant est un agent et un « théâtre d'individuation ».

Si dans l'introduction du livre de Simondon nous trouvons déjà les fondations conceptuelles qui lui ont permis de formuler sa thèse, nous sommes introduits, tout au long du livre, à un vaste spectre de nuances à partir des différents types de processus d'individuation qu'il décrit, notamment l'individuation physique, l'individuation biologique et l'individuation psychique et collective. Les outils théoriques dont Simondon dispose – les concepts de préindividuel, métastabilité, transduction, ordre

²⁴¹ Idem, p. 27.

de magnitude etc. – jouent différents rôles à l’intérieur de chacun des domaines mentionnés précédemment.

La structure interne de l’organisme ne résulte plus seulement (comme celle du cristal) de l’activité qui s’accomplit et de la modulation qui s’opère à la limite entre le domaine d’intériorité et le domaine d’extériorité ; l’individu physique, perpétuellement excentré, perpétuellement périphérique par rapport à lui-même, actif à la limite de son domaine, n’a pas de véritable intériorité ; l’individu vivant a au contraire une véritable intériorité, parce que l’individuation s’accomplit au dedans ; l’intérieur aussi est constituant, dans l’individu vivant, alors que la limite seule est constituante dans l’individu physique, et que ce qui est topologiquement intérieur est génétiquement antérieur. L’individu vivant est contemporain de lui-même en tous ses éléments, ce que n’est pas l’individu physique, qui comporte du passé radicalement passé, même lorsqu’il est encore en train de croître. Le vivant est à l’intérieur de lui même un nœud de communication informative ; il est système dans un système, comportant *en lui-même* médiation entre deux ordres de grandeur²⁴².

Les différences dans les processus d’individuation physique, biologique, et psycho-collective deviennent importantes pour notre analyse parce que le corpus que nous allons analyser dans ce chapitre – composé de *L’Anus Solaire*, l’essai de Georges Bataille, la peinture de Jakub Julien Ziolkowski et *Cooking*, la vidéo de Tunga – présente des systèmes d’individuation dans lesquels tous ces ordres de magnitude sont mis en contact. Dans ce sens, nous sommes inclinés à défendre que l’érotisme de ces œuvres favorise, en sautant entre plusieurs ordres de magnitude, un contact immédiat avec les processus ontogénétiques tels que Simondon les a décrits en termes philosophiques.

²⁴² Idem, p. 28.

Après avoir introduit les notions de préindividuel et de métastabilité, il est encore important d'introduire les concepts de transindividuel et de transduction avant d'avancer dans les analyses proprement dites. Si Simondon a pu tracer une ligne claire en coupant les individuations physique et biologique, il a aussi souligné l'importance du trait d'union qui connecte l'individuation psycho-collective comme une façon de mettre l'accent sur la réciprocité entre les modes d'existences psychique et collective. Il y a une unité systématique entre l'individuation intérieure (psychique) et l'extérieure (collective) qui est atteinte grâce l'hypothèse simondonienne selon laquelle l'individuation n'épuise pas toutes les potentialités de la réalité préindividuelle qui est portée, avec ses tensions, par l'individu constitué :

l'être psychique ne peut résoudre en lui-même sa propre problématique ; sa charge de réalité préindividuelle, en même temps qu'elle s'individue comme être psychique qui dépasse les limites du vivant individué et incorpore le vivant dans un système du monde et du sujet, permet la participation sous forme de condition d'individuation du collectif ; l'individuation sous forme de collectif fait de l'individu un individu de groupe, associé au *groupe* par la réalité préindividuelle qu'il porte en lui et qui, réuni à celle d'autres individus, s'individue en unité collective.²⁴³

À partir de la description du caractère nécessairement *transindividuel* de l'individuation psychique-collective, Simondon critique le concept d'adaptation d'un individu à l'environnement ainsi que les rapports de connaissance traditionnels qui supposent un sujet et un objet de connaissance. Les deux explications, celle de l'évolution et celle de la connaissance, respectivement, supposent les différentes phases d'un système comme déjà et définitivement données, en ignorant que les rapports entre l'individu et l'environnement et entre sujet et objet constitue, en fait,

²⁴³ Idem, p. 29.

une unité tropistique. Sur cela, Simondon a écrit « [d]ans l'unité tropistique il y a déjà le monde et le vivant, mais le monde n'y figure que comme *direction*, comme polarité d'un gradient qui situe l'être individué dans une dyade indéfinie dont il occupe le point médian, et qui s'étale à partir de lui »²⁴⁴. Le concept de *transindividuel* désigne le fait que le collectif est le domaine de résolution des problématiques psychiques.

À partir de ce point, nous arrivons à la proposition d'un être qui est transductif, sur laquelle la pensée simondonienne concernant les processus d'individuation est basée :

l'être ne possède pas une unité d'identité, qui est celle de l'état stable dans lequel aucune transformation n'est possible ; l'être possède une *unité transductive* ; c'est à dire qu'il peut se déphaser par rapport à lui-même de part et d'autre de *son centre* [...].

Nous entendons par transduction une opération, physique, biologique, mentale, sociale, par laquelle une activité se propage de proche en proche à l'intérieur d'un domaine, en fondant cette propagation sur une structuration du domaine opérée de place en place: chaque région de structure constituée sert à la région suivante de principe de constitution, si bien qu'une modification s'étend ainsi progressivement en même temps que cette opération structurante²⁴⁵.

La suppression de toute antériorité d'un être individué par rapport au monde est une remarquable conséquence de la notion de transduction. Dans la pensée simondonienne, il semble y avoir un procès de mutuelle constitution entre l'individu et le monde. La médiation transductive entre un individu et ses alentours opère, traversée par de multiples temporalités, et a lieu entre les êtres physiques, biologiques et psycho-sociaux. Un inventaire de ces médiations transductives peut être trouvé

²⁴⁴ Idem, p. 30.

²⁴⁵ Idem, pp. 31-32.

dans la thèse de Simondon. Nos efforts à partir d'ici vont consister à mettre *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information* en résonance avec les trois autres œuvres qui polarisent cette section : *L'Anus solaire*, de Bataille ; la peinture de Ziolkowski et *Cooking*, de Tunga. Il faut dire que nous n'avons pas trouvé d'autre façon d'entreprendre ce geste qu'en adoptant la transduction comme processus de cette recherche ainsi que de cette écriture.

3.2 Sur les forces qui rassemblent l'anus: d'où viennent-elles?

Dans *L'anus solaire*, Georges Bataille établit, depuis son titre, un intrigant rapport qu'il est très intéressant de reprendre dans le cadre de notre tâche critique qui est celle de penser la présence de l'anus dans les arts visuels contemporains depuis une perspective érotico-écologique plutôt que depuis le terrain plus habituel de l'iconoclasme. À travers sa manipulation poétique du langage, l'écrivain français situe, déjà dans le titre du texte en question, le problème des ordres de magnitude, duquel l'image de l'anus solaire reste une allégorie intéressante. L'analogie formelle et l'inscription du *cosmos* dans cette partie du corps, devenue sûrement une des plus intimes – comme nous l'avons appris à travers le processus décrit par Gilles Deleuze et Félix Guattari²⁴⁶ comme celui de la privatisation des organes –, est, pour le moins que l'on puisse dire, extrêmement stimulante. Il est également intéressant de penser la textualité de *L'anus solaire* comme une autre ordre de magnitude à l'intérieur du *système d'individuation* batailléen. C'est-à-dire qu'au delà des éléments extérieurs au texte, l'écriture de Bataille elle-même, son texte, opère la précipitation des potentiels préindividuels du monde.

²⁴⁶ Deleuze et Guattari, 1972.

Bataille démarre son texte aphoristique avec une proposition radicale : « le monde est purement parodique »²⁴⁷ – voici, déjà, le langage individuant le monde –, et par cette affirmation, il signifie que « chaque chose qu'on regarde est la parodie d'une autre, ou encore la même chose sous une forme décevante »²⁴⁸. L'anus serait-il la forme décevante du cosmos ? Ou serait-il son contraire ? C'est à travers une *copule* que les termes sont assemblés dans les phrases qui connectent une chose avec une autre, en établissant cette totalité connectée, appréhensible sous des circonstances énigmatiques : « tout serait visiblement lié si l'on découvrait d'un seul regard dans sa totalité le tracé laissé par un fil d'Ariane, conduisant la pensée dans son propre labyrinthe »²⁴⁹.

Le potentiel parodique du langage semble déborder dans le monde de Bataille, conçu comme étant originellement « visiblement connecté ». En reprenant la philosophie simondonienne de l'individuation comme boussole, nous pourrions prendre le risque de dire que *L'anus solaire* est un essai qui thématise, parmi d'autres choses bien sûr, l'individuation. Dans le fragment cité en amont, deux *topoi* de la pensée simondonienne semblent avoir été poétiquement formulés chez Bataille. Le premier correspond à la connexion totale de toutes les choses, même si nous reconnaissons dans cette image l'absence d'un aspect énergétique que Simondon n'avait pas seulement ajouté aux individuations biologiques et psycho-collectives, mais aussi à l'individuation physique. Sur cette remarque nous pouvons citer la formulation de Simondon sur l'*ensemble absolu* :

L'ensemble absolu n'est pas seulement, dans le monde physique, le solvant
et le corpus dissous; c'est le solvant, le corps dissous et l'ensemble des

²⁴⁷ Bataille, 1970, p. 81.

²⁴⁸ Idem.

²⁴⁹ Idem.

forces et d'énergies potentielles qui sont traduites par le mot de métastabilité appliqué à l'état de la solution sursaturée au moment où le début de la cristallisation s'opère.²⁵⁰

Dans *L'érotisme*²⁵¹, livre dans lequel, selon notre lecture, quelques idées présentées de façon cryptique dans *L'anus solaire* sont développées, il nous semble que l'érotisme est pensé, comme la mort, à nouveau à partir d'un mouvement de dissolution des corps dans le *solvant-monde*. À partir du dynamisme que l'extrait ci-dessus indique, nous pouvons déjà évoquer d'autres images qui apparaissent dans *L'anus solaire*, de Bataille, qui reproduisent cette même logique, notamment le *volcan* et la *révolution*. Le statut du fil d'Ariane dans l'aphorisme – si nous suivons sa route, nous pouvons voir immédiatement les connections entre toutes les choses – montre, à un certain niveau, l'individuation comme étant un problème qui, devant Bataille, à travers sa poétique, se pose, cette dernière s'installant avant que leur résolution ne prenne la forme des êtres individués. L'érotisme, suivant cette logique, s'oppose à la reproduction parce qu'il enlève la distance qui distribue les corps discontinus dans l'espace, tandis que la reproduction est production de la discontinuité des êtres²⁵². L'accouchement donne corps d'une façon contondante à cette idée.

L'énigmatique proposition de la vie comme parodie est suivie d'un diagnostic de l'absence d'une interprétation de ces parodies. Un tel diagnostic peut être lu comme indiquant un rapport aliéné aux connections desquelles le monde résulte.

Ainsi le plomb est la parodie de l'or.

L'air est la parodie de l'eau.

Le cerveau est la parodie de l'équateur.

²⁵⁰ Simondon, 2013, p. 230.

²⁵¹ Bataille, 1957.

²⁵² Idem, pp. 18-19

Le coït est la parodie du crime.²⁵³

Suivre de près la poétique et la structure argumentative de *L'anus solaire*, afin de rendre le statut de la parodie dans la pensée de son auteur plus nuancé, s'impose comme un geste fondamental. L'approche strictement discursive de la parodie comme connectant plusieurs chaînes de représentations culturelles ne considère pas avec attention l'apparent dépassement des clivages qui séparent les mots et les choses auxquels nous pouvons accéder depuis les toutes premières lignes du texte de Bataille. Il nous semble, comme nous allons le montrer ensuite, que la parodie chez Bataille joue un rôle de médiateur entre les parties d'un système que, en utilisant les termes empruntés de la physique par Gilbert Simondon, nous pouvons nommer les différents ordres de magnitude.

Ce que nous sommes en train de revendiquer est qu'il se trouve, chez Bataille, un rapport tellement intime entre le langage et le monde matériel que nous pouvons le radicaliser en disant que ces parodies sont, en fait, des sauts quantiques. Cette médiation entre les différents ordres de magnitude peut être perçue dans plusieurs aphorismes de *L'anus solaire*. Cette poétique, attentive aux zones de résonance et à une espèce de parodie énergétique de la structure cosmique, sature ses écrits avec une dimension érotique qui réapparaît, plus développée, dans *L'Érotisme*, publié trois décennies après l'écriture de *L'anus solaire* et déjà cité quelques lignes auparavant.

Le 4^{ème} aphorisme dans *L'anus solaire* établit, à travers un focus sur la trajectoire des deux mouvements que Bataille conçoit comme les principaux (celui de rotation de la Terre et celui d'ordre sexuel), un mouvement en deux étapes qui rend érotiques, dans un premier moment, les machines, notamment une locomotive, et, ensuite, le monde entier. D'autre part, il n'y a pas d'apparente antériorité entre la

²⁵³ Bataille, 1970, p. 81.

reproduction sexuelle du monde et les mouvements machiniques de la locomotive. Si on lui trouve quelque origine, elle serait pur mouvement.

Les deux principaux mouvements sont le mouvement rotatif et le mouvement sexuel, dont la combinaison s'exprime par une locomotive composée de roues et de pistons.

Ces deux mouvements se transforment l'un en l'autre réciproquement.

C'est ainsi qu'on s'aperçoit que la terre en tournant fait coïter les animaux et les hommes et (comme ce qui résulte est aussi bien la cause que ce qui provoque) que les animaux et les hommes font tourner la terre en coïtant.

C'est la combinaison ou transformation mécanique de ces mouvements que les alchimistes recherchaient sous le nom de pierre philosophale.²⁵⁴

Dans cet aphorisme, il y a deux choses qui attirent notre attention : la première est que, comme chez Simondon, le dispositif technique – la locomotive – joue un rôle transductif important. Par là, nous voulons dire que la locomotive devient l'emblème de l'organisation technique entre les éléments hétérogènes d'un système, dans ce cas les roues et les pistons qui, fonctionnant ensemble, servent à la médiation de la conversion continue de leurs propres mouvements en un autre ordre de magnitude, qui est le mouvement du train lui-même. Le deuxième élément qui est remarquable dans cet aphorisme est que, métaphoriquement ou pas, le fragment qui met en relation les mouvements de la Terre et le coït des animaux qui habitent sa surface, s'il n'est pas réduit à la logique qui nous fait encadrer le monde en termes de causes antérieures et de conséquences ultérieures, fournit une deuxième belle image de la transduction.

Le couplage énigmatique des mouvements, dont les fondements énergétiques diffèrent mais, comme nous pouvons l'inférer depuis l'exemple de la locomotive, peuvent être aussi complémentaires, est suivi par un aphorisme qui se présente sous la

²⁵⁴ Idem, p. 82.

forme d'un genre d'inventaire rassemblant des éléments apparemment disparates – “Un soulier abandonné, une dent gâtée, un nez trop court, le cuisinier crachant dans la nourriture de ses maîtres”²⁵⁵ – qui sont *parodiquement* associés à l’amour comme un pavillon est associé à la nationalité. Ce geste de lister et d'établir des équivalences est répété encore deux fois dans cet aphorisme, et la présence remarquable dans ces listes d'un niveau de corporalité qui n'est pas celui auquel nous associons traditionnellement l'amour peut, dans la séquence de notre lecture de *L'Anus solaire*, nous aider à envisager la question posée concernant le rôle joué par la conception bataillienne de la parodie dans les rapports entre le corps (la chair) et l'amour (le langage), entre les mots et les choses.

Un parapluie, une sexagénaire, un séminariste, l'odeur des œufs pourris,
les yeux crevés des juges sont les racines par lesquelles l'amour se nourrit.
Un chien dévorant l'estomac d'une oie, une femme ivre qui vomit, un
comptable qui sanglote, un pot à moutarde représentent la confusion qui
sert à l'amour de véhicule²⁵⁶.

En considérant le cadre de cette thèse, il est important de retenir quelques images offertes par Bataille au cours de cette liste labyrinthique, en particulier celles qui sont explicitement associées aux processus digestifs : [1] « le cuisinier crachant dans la nourriture de ses maîtres », [2] « l'odeur des œufs pourris », [3] « un chien dévorant l'estomac d'une oie », [4] « une femme ivre qui vomit » et [5] « un pot à moutarde ». Cependant, ils ne sont pas forcément interchangeables, parce qu'ils sont rassemblés autour de trois idées parodiques associées à l'amour – [1] est à l'amour ce que le pavillon est à la nationalité, [2] est les racines par lesquelles l'amour se nourrit ; et [3] représente la confusion qui sert à l'amour de véhicule. Représentateur,

²⁵⁵ Idem.

²⁵⁶ Idem.

nutritif et émouvant sont les rôles joués par l'amour dans cet aphorisme. La dyspepsie des images de Bataille dans l'ensemble de l'essai fait penser que son idée de l'amour diffère de celles centrées sur un objet de désir élu en fonction d'un manque originel.

Toutes ces associations vertigineuses renforcent la proposition qui ouvre l'essai de Bataille en affirmant le monde comme parodie, rendant tous les gestes ontologiques impraticables. Cela fonctionne comme si, sous cette chaîne parodique, aucune origine ne pouvait lui être trouvée. À l'inconvenance que représente la discontinuité des corps dans l'érotisme embryonnaire de *L'anus solaire* – “Couché dans un lit auprès d'une fille qu'il aime, il oublie qu'il ne sait pas pourquoi il est lui au lieu d'être le corps qu'il touche”²⁵⁷ –, Bataille a répondu en mettant l'emphase sur le statut privilégié du mouvement, qui n'est plus pensé par lui comme la simple action d'une force sur un objet qui le déplace ou le déforme spatialement.

En construisant d'autres associations parodiques, Bataille arrive à inverser les hiérarchies concernant les échelles auxquelles nous nous sommes familiarisés, en postulant les mouvements du système planétaire dans un rapport de dépendance avec l'être aimé.

Les systèmes planétaires qui tournent dans l'espace comme des disques rapides et dont le centre se déplace également en décrivant un cercle infiniment plus grand ne s'éloignent continuellement de leur propre position que pour revenir vers elle en achevant leur rotation²⁵⁸.

Le mouvement passe à travers plusieurs ordres de magnitude et il est mis en rapport avec l'incapacité de se fixer sur un être particulier ou un objet d'amour. Les rapports entre le mouvement sexuel et celui de rotation sont explorés dans deux passages du texte qui évoquent, respectivement, le mouvement d'ascension des arbres

²⁵⁷ Idem.

²⁵⁸ Idem, p. 83.

et des plantes vers le soleil et les cycles des marées. Mais curieusement, même ces exemples offrent des limites à une conception de l'existence de ces deux types de mouvements en les présentant comme étant séparés, parce que « leur [celui des arbres] coït polymorphe est fonction de la rotation terrestre uniforme »²⁵⁹ et « du mouvement de la mer, coït uniforme de la terre avec la lune, procède le coït polymorphe et organique de la terre et du soleil »²⁶⁰. Alors la complémentarité de ces deux mouvements desquels sourd la vie est encore une fois réitérée et la locomotive reste l'image schématique de cette dynamique que nous pouvons, avec l'aide de la pensée simondonienne, revendiquer comme transductive.

Les rapports érotiques chez Bataille entrent dans une liaison directe avec la nature qui n'est pas du tout pensée comme le contraire de la culture mais, il nous semble, comme une ordre de magnitude qui joue un rôle très important dans les systèmes d'inviduation, comme nous pouvons le constater en regardant le traitement que Bataille réserve à la mer dans sa relation avec la vie animale.

La vie animale est entièrement issue du mouvement des mers et, à l'intérieur des corps, la vie continue à sortir de l'eau salée.

La mer a joué ainsi le rôle de l'organe femelle qui devient liquide sous l'excitation de la verge.

La mer se branle continuellement.

Les éléments solides contenus et brassés par l'eau animée d'un mouvement érotique en jaillissent sous forme de poissons volants.²⁶¹

Nous pouvons voir dans cette dynamique décrite par Bataille, au delà des rapports déjà mentionnés entre l'érotisme et une espèce de cosmologie que nous appelons ici écologie, la notion simondonienne du préindividuel en opération. Le fait

²⁵⁹ Idem, p. 84.

²⁶⁰ Idem.

²⁶¹ Idem.

que Bataille ait, avec beauté et perspicacité, reconnu la mer à l'intérieur de nos corps semble indiquer que les chemins spéculatifs que nous avons choisis de suivre ne sont pas du tout absurdes. Qu'est-ce que la mer dans le corps sinon la charge de réalité préindividuelle portée par l'être – partiellement et relativement – *individué* ?

Mais toutes ces spéculations n'auraient aucune utilité dans le développement de notre question si l'anus n'avait pas une place à l'intérieur de la poétique érotico-cosmique de Bataille dans son texte *L'anus solaire*. « Le globe terrestre est couvert de volcans qui lui servent d'anus »²⁶². La force éruptive volcanique de cet anus terrestre est aussi, parodiquement, attribuée aux ouvriers communistes :

Ceux en qui s'accumule la force d'éruption sont nécessairement situés en bas.

Les ouvriers communistes apparaissent aux bourgeois aussi laids et aussi sales que les parties sexuelles et velues ou parties basses : tôt ou tard il en résultera une éruption scandaleuse au cours de laquelle les têtes asexuées et nobles des bourgeois seront tranchées.²⁶³

Si la mer joue le rôle des organes sexuels de la femme et est articulée à la fertilité dans la construction poétique de Bataille, son anus-volcan ne fonctionne qu'en rejetant ses entrailles et « répandant partout la mort et la terreur »²⁶⁴. Même si nous ne sommes pas complètement d'accord avec quelques unes des images fournies par Bataille, comme par exemple celle selon laquelle le globe ne mange rien, il nous faut admettre que le rôle joué par l'anus dans ce petit essai nous ouvre le chemin pour penser les rapports que l'anus instaure avec les processus d'individuation. Le globe de Bataille n'a pas de bouche et son anus n'a presque aucun rôle érotique. Mais quoiqu'il en soit, la chaîne parodique qui met en rapport, l'anneau solaire, les volcans, les

²⁶² Idem, p. 85.

²⁶³ Idem, pp. 85-86.

²⁶⁴ Idem, p. 85

désastres, les révolutions et l’anus nous semble d'un grand intérêt, parce que l’anus semble y garder, par déduction, son « image de l’amour terrestre sans condition, érection sans issue et sans règle, scandale et terreur »²⁶⁵. Tout cela entre en résonance avec les usages de l’anus proposés par les *pornoterroristes*, et parmi eux Ron Athey et son *anus solaire*, ou par les machines à chier que nous avons explorées dans notre deuxième chapitre. Mais il y a quelque chose de particulier chez Bataille que nous ne retrouvons pas dans les projets présentés jusqu’ici, et il s’agit du traitement de l’anus en tant qu’ordre de magnitude qui ne correspond pas à la réalité entière mais qui se trouve dans un rapport intime avec elle.

La dernière phrase de *L’anus solaire* associe l’anus à la nuit. Dans cette poétique métaphysique laborieusement érigée par Georges Bataille, nous arrivons à cette association à travers un chemin qui nous conduit à faire face à la nuit vidée des couches symboliques qu’elle possédait dans les sociétés matriarcale, mais plaçant de ce fait la violence du côté phallique du soleil.

Le soleil aime exclusivement la Nuit et dirige vers la terre sa violence lumineuse, verge ignoble, mais il se trouve dans l’incapacité d’atteindre le regard ou la nuit bien que les étendues terrestres nocturnes se dirigent continuellement vers l’immondice du rayon solaire.

L’anneau solaire est l’anus intact de son corps à dix-huit ans auquel rien d’aussi aveuglant ne peut être comparé à l’exception du soleil, bien que l’anus soit la nuit.²⁶⁶

Le temps devient un sujet important dans cet extrait situé à la fin du texte de Bataille. La représentation cyclique du temps telle qu’elle est gravée autour de l’anneau solaire sert ici à la représentation de l’inexorabilité du temps contre lequel

²⁶⁵ Idem, p. 86.

²⁶⁶ Idem, p. 86.

nous ne pouvons rien. Curieusement, l'anus ainsi que la nuit opèrent d'une façon ambiguë à l'intérieur de ces dernières lignes. Nous assistons à un déplacement du rôle fertilisant du soleil, vers lequel les arbres et les plantes se dirigent, par l'instauration d'une violence virile et passionnée de sa part, du côté de la nuit. Le jeune anus, qui fournit l'image aveuglante à partir de laquelle Bataille décrit cette circularité du temps représentée dans l'anneau solaire, instaure une tension avec la toute dernière image de l'anus comme nuit des temps, image qui résonne avec celle qui s'est attachée aux volcans, porteurs de destruction et de mort. En même temps, nous ne pouvons pas oublier les rapports entre la mort et l'érotisme en ce qui concerne la suppression de l'aspect discontinu du monde. Et c'est ainsi que les rayons du soleil pénètrent la nuit. Pendant l'aube et le crépuscule, la coupure qui sépare le jour de la nuit est supprimée.

Si l'anus est la nuit, quels seraient son aube et son crépuscule ?

3.3 **Jakub Julian Ziolkowski**

La peinture du jeune artiste polonais Jakub Julian Ziolkowski nous semble être un excellent exemple de l'incorporation ou de l'actualisation, par l'Art contemporain, des enjeux déjà présents chez Bataille en ce qui concerne les rapports entre les différents ordres de magnitude, explorés à partir de l'utilisation des images du corps humain (l'anus inclus, bien entendu) et de son environnement. Ces ordres de magnitude chez Ziolkowski, comme chez Bataille, ne sont pas restreints aux contenus de leurs représentations, c'est-à-dire aux possibles liaisons entre le corps humain ou animal et son environnement. Ici, comme le langage chez Bataille, le langage pictural, dans le cas de Ziolkowski, sera traité comme un autre ordre de magnitude à l'intérieur

d'un système complexe d'individuation des figures, des fonds et de l'artiste, comme nous pouvons le constater à travers ce qu'il dit sur le rapport qu'il entretient avec sa pratique picturale:

Je suis accro parce que la peinture a un effet ventilateur sur mon esprit, je ne sais pas ce qu'il se passerait sans une telle ventilation émotionnelle. C'est une gymnastique mentale, un exercice du langage de l'expression. Après une longue abstinence, l'inertie se présente, je ne peux maintenir ma pensée focalisée. Peindre est une machine folle qui se propulse toute seule, et plus elle va vite, moins les décisions et leurs résultats non-conventionnels deviennent prévisibles. L'effet le moins plaisant est que tu travailles tout seul.²⁶⁷⁻²⁶⁸

Le rapport de Ziolkowski avec sa peinture n'est pas un détail. En fait, nous n'avons pas choisi de l'étudier dans cette thèse exclusivement pour le contenu de ses représentations d'anus qui s'ouvrent sur des paysages pour lesquels nous ne sommes pas capables de définir s'ils se situent à l'intérieur ou à l'extérieur du corps humain. Si ce niveau de son œuvre joue un rôle important dans nos constructions argumentatives, puisque nous allons explorer les images qui peuplent l'ensemble de l'œuvre du jeune peintre polonais, c'est le système d'individuation de ces images qui justifie le fait que nous n'avons pas sélectionné seulement un ou deux des tableaux de l'artiste, mais bel et bien sa démarche artistique d'une façon large qui, nous le pensons, dépasse l'ensemble de ses peintures en comprenant aussi la *préindividualité* qui subsiste, actualisant ses potentiels dans le cadre des gestes créateurs de l'artiste.

²⁶⁷ "I am addicted because painting has a ventilating effect on the mind, I don't know what would happen without such emotional ventilation. This is mental gymnastics, exercising the language of expression. Following a long abstinence, inertia occurs, I can't keep my thoughts in focus. Painting is a crazy machine that propels itself, and the faster it goes, the less predictable the decisions and their unconventional outcomes become. The least pleasant effect is that you work alone."

²⁶⁸ Cichocki, 2005, p. 44.

La peinture de Ziolkowski est curieusement décrite par Sebastian Cichocki dans les termes suivants: « biologie picturale tautologique: les images se répètent, se laissent répéter, reproduisent leur contenu collant et tournent en boucle dans des cycles métamorphiques particuliers »²⁶⁹⁻²⁷⁰. Autrement dit, le régime de production d'images de Ziolkowski ne porte pas seulement sur le sujet corporel voire viscéral, mais son protocole de création reproduit en quelque sorte les protocoles de création et de reproduction de la vie biologique. Étant donné le *monde comme parodie*, nous pouvons étendre jusqu'aux images de Ziolkowski la création de liens entre plusieurs ordres de grandeur qui mettent en échec les clivages plaçant l'érotisme du côté de la discontinuité des êtres, et l'écologie du côté de leurs continuités. Parce que l'écologie de Ziolkowski est saturée d'un côté grotesque que nous pourrions difficilement apprivoiser dans un idéalisme écologiste.

Voyons, par exemple, l'installation *Imagorea* présentée par l'artiste dans le cadre de *Unlimited*, la section de la foire *ArtBasel* dédiée aux projets artistiques de dimensions monumentales, en 2015. Cette installation inclut une structure, créée par Andreas Angelidakis, sur laquelle les peintures de Ziolkowski semblent s'accumuler à l'infini, dans un accrochage qui rappelle les salons du XIX^{ème} siècle. Des portraits, des images de viscères, des paysages et des scènes renvoyant à l'univers religieux cohabitent dans cet espace d'une façon obsessive. Ici, l'accumulation le rapproche de Paul McCarthy et de sa *Chocolate Factory* mais l'inscrit aussi dans la logique du désir comme production, chère à Gilles Deleuze et Félix Guattari.

La création picturale de Ziolkowski, comme nous avons pu le lire dans un extrait de son entretien avec Sebastian Cichocki, joue un rôle presque thérapeutique.

²⁶⁹ “tautological painterly biology: images repeat themselves, or allow themselves to be repeated, replicating their sticky content and looping themselves in peculiar, metamorphic cycles”
²⁷⁰ Idem, p. 42.

Sa pratique est obsessionnelle parce que c'est à travers elle qu'il arrive à élaborer des images fantomatiques où nous voyons une planète de chair et de viscères (*Planet*, 2012), un paysage encadré par les lèvres d'un vagin (*Paradizo*, 2012), des squelettes qui sodomisent un soldat (*Penance*, 2008), ou des formes organiques animales et minérales qui sont difficilement reconnaissables (*Untitled*, 2006). Il y a, sans doute, un côté sombre dans le résultat de ce processus d'individuation de l'artiste ainsi que des tableaux. Mais il nous semble que l'aspect souvent répulsif de ses images ne correspond pas à un geste *nihiliste* ou même iconoclaste. Il s'agit plutôt d'une production qui propose de jouer avec le haut et le bas, l'esprit et le corps.

Très inspirée par la pensée bakhtinienne, Katya García-Antón écrit sur le travail de Ziolkowski en qualifiant sa démarche de « réalisme carnavalesque ». Avant d'arriver à ce point-là, elle fait quelques remarques qui nous aident à placer la pratique de Ziolkowski dans le cadre de cette thèse et à la penser en relation à la question plus ample, qui brode ce chapitre, des rapports entre plusieurs ordres de magnitude.

Si un sentiment d'urgence et de vitalité domine le travail de Ziolkowski, il n'est pas présenté sous une forme qui soit facilement absorbable. Ses configurations ne sont pas destinées à ceux qui rechercheraient une digestion visuelle bien réglée. Au contraire, les spectateurs de son œuvre seront plus vraisemblablement submergés par sa pure productivité, voire par les paramètres iconographiques gargantuesques que le peintre y fait fonctionner. Si la pratique de Ziolkowski s'apparente à un bestiaire de la vie, chaque émotion est métamorphosée en une forme mémorable : animale, minérale, végétale et galactique. Le spectateur est invité à affronter cette charge visuelle, puis à se débrouiller comme il le peut avec la cacophonie sensuelle et grotesque qu'elle suscite. Pourtant, définir le

travail du peintre comme la masse palpitante d'un chaos spontané, ce serait ignorer le retentissement de sa démarche. Car, il y a dans l'impression monumentale d'excès que laissent ses tableaux une vision du monde qui n'est pas sans signification pour la pensée culturelle contemporaine.²⁷¹

Peut-être que, chez Ziolkowski, la puissance vitale de son œuvre n'est pas figurativement représentée sur la toile mais qu'elle se trouve dans l'urgence de son geste pour extérioriser ses images. Alors, il n'y a rien de moins anal, dans le sens Freudien que nous avons mis à profit, que cette urgence de se débarrasser de ses images. Cela instaure une tension dans *Imagorea* (2015), par exemple, où, si nous nous reposons sur les dispositifs créés par l'installation, une accumulation d'images fantomatiques se présente au public, alors que nous sommes induits à penser l'œuvre dans les termes d'une rétention. Par contre, si nous nous installons entre l'artiste et son geste créateur, décrit par lui-même comme une gymnastique picturale, nous nous trouvons devant une œuvre où la notion de dépense joue un rôle beaucoup plus important que celle d'accumulation.

Imagorea, qui est postérieur au texte de Katya García-Antón que nous évoquons, semble confirmer le diagnostic de l'écrivain selon lequel le public est « submergé par sa pure productivité [de Ziolkowski] ». Une telle productivité peut aussi être pensée en termes mécaniques, à partir de la mise en marche d'un glossaire visuel bien décrit par García-Antón, comme « les paramètres iconographiques gargantuesques que le peintre y fait fonctionner ».

Encore à propos de l'extrait précédemment mentionné, la métamorphose des émotions en formes « animales, minérales, végétales et galactiques » renforce l'idée que l'artiste crée sa poétique en jouant avec les ordres de magnitude, et cela parce que

²⁷¹ García-Antón, 2009, p. 11-12

les formes qu'il crée peuvent être simultanément animales, minérales, végétales et galactiques ou bien indéfinissables, malgré la reconnaissance sur la toile, de la part de l'audience, de quelques éléments provenant de la grammaire formelle des règnes de vie terrestre. Cet assemblage des formes organiques n'est pas complètement dissocié de l'univers technique contemporain qui, malgré son absence figurative, crée des tensions avec la nature de Ziolkowsky.

La dynamique productive, dont l'image fournie par l'artiste est celle d'une machine, n'implique pas un oubli total de la nature, comme Sebastian Cichocki l'a bien formulé :

C'est une peinture post-nucléaire, picturale, un jardin botanique qui s'est répandu sur les ruines d'une métropole dépeuplée. Jakub, en tant que jardinier consciencieux, cultive la vision d'une apocalypse privée qui se cache à la surface des peintures. Il fabrique des images - des réserves pour les pensées exclues, et pratique le drainage des angoisses et des peurs prêtes pour la résurrection immédiate. Et ainsi notre regard vagabonde sans le savoir parmi les images de quelqu'un d'autre, mais à maintes reprises, il reconnaît notre propre anxiété, auparavant inexprimée. L'image se termine, et il nous reste le vague souvenir d'une rencontre avec une réalité qui a obtenu sa propre et méfiante autonomie.²⁷²⁻²⁷³

La grammaire créée par Ziolkowsky trouve son efficacité dans le fait que le public reconnaît les ordres de grandeur avec lesquels il joue. *Planet*, de 2012, présente un corps céleste sur un fond bleu étoilé. Cette planète, qui donne son titre à l'œuvre,

²⁷² “This is a post-nuclear painting, painterly, botanic garden that has spread over the ruins of a depopulated metropolis. Jakub, as a conscientious gardener, cultivates the vision of a private apocalypse lurking right at the surface of paintings. He makes pictures – storerooms for excluded thoughts, practises drainage of anxieties and fears ready for immediate resurrection. And so our gaze roams unwittingly among someone else’s images, but time and again, recognizes our own, previously unexpressed anxiety. The picture ends, and we are left with the vague memory of a meeting with a reality that has obtained its own, suspicious autonomy”

²⁷³ Cichocki, 2005, p. 46.

se compose d'invaginations et d'ouvertures organiques que nous savons appartenir au corps humain. À travers cette composition, l'artiste établit une ligne de continuité entre la matière du monde et celle du corps humain. Dans cette image, un anus géant qui défèque est placé sur la partie inférieure de cette planète, sous un vagin ouvert présentant un paysage idyllique. Ce tableau, présentant la planète de chair, peut être adopté comme l'image emblématique du geste esthétique, aussi trouvé dans *L'anus solaire* de Georges Bataille, qui consiste à sortir le corps de l'anthropomorphisme en créant une mise-en-abîme de l'érotisme et de l'écologie.

C'est un monde organique que caractérisent les atours de la nature et de l'humanité : les systèmes digestif et circulatoire se disputent l'attention aux côtés d'un alphabet corporel de formes se délectant dans l'excentrique et flirtant avec le grotesque. La végétation est prédatrice, les déchets étouffants, les cosmos palpitant. Alors que son œuvre doit être lue comme un abrégé de matière et d'émotion, de mort et de vie sous toutes leurs formes, la scène-décor de ce projet encyclopédique est structurée par un micro/macro-récit où souvenirs personnels et histoire nationale convergent, dialoguant avec des siècles de pratique artistique²⁷⁴.

Ceci dit, il arrive que le geste de Ziolkowski ne consiste pas à composer de nouvelles images à partir de sa grammaire charnelle, mais à changer l'échelle de la représentation du corps humain, comme c'est le cas pour *Entrance*, de 2012 également, où un anus occupe le centre du tableau en devenant presque une abstraction. Dans cette peinture, l'anus, par la richesse de sa représentation, plein de plis et de fines veines, n'a pas besoin d'être placé sur une planète de chair et de viscères pour provoquer chez le public ce sentiment, cher à la confrontation avec

²⁷⁴ García-Antón, 2009, p. 11

l'œuvre de Ziolkowski, d'épouvante au regard de notre aspect charnel et de la matérialité du monde.

Une ultime et remarquable référence à l'anūs présente dans l'œuvre de Jakub Julian est celle que nous pouvons observer dans *Untitled (Into the Hole)*, de 2010. Ici, la force centrifuge qui garde l'anūs en tension maximise sa puissance et opère allégoriquement par un trou qui aspire les personnes et les objets qui l'entourent. Que pouvons-nous apprendre de la peur de se perdre dans ce trou noir ? Encore une fois, le monde post-utopique de Ziolkowsky s'impose sans aucune restriction sur les hommes, les femmes, les animaux non-humains et les choses. Peut-être que le trou de Ziolkowsky est l'envers du volcan de Bataille, la bouche dévoratrice du monde.

3.4 *La « contagion mutuelle »*

Cooking est une vidéo réalisée par l'artiste brésilien Tunga pour *Destricted*, un projet qui a fait appel à certains des artistes les plus acclamés dans le monde de l'art contemporain pour réaliser des films représentant leurs visions sur le sexe et la pornographie. Rassemblant, en plus de Tunga, des artistes comme Larry Clark, Gaspard Noé, Richard Prince et Matthew Barney, le film est composé de courts métrages réalisés par chacun de ces artistes et a été acclamé par la critique dans le circuit des festivals de films. La pluralité des points de vue qui composent *Destricted* est extrêmement riche et compte sur un développement esthétique très intéressant porté par chacun de ces artistes, maintenant la cohérence de tout l'ensemble de leurs œuvres avec les films que nous voyons dans la compilation. Mais dans le cadre de cette thèse, c'est le film *Cooking*, de Tunga, qui sera analysé de près, puisqu'il nous

fait repenser les frontières entre l'individuel et le préindividuel et, de manière très radicale, entre les individuations physiques, biologiques et psycho-collectives, en emblématisant, plus que tout autre œuvre, le rôle de passage entre plusieurs ordres de magnitude joué par l'anus.

Depuis l'introduction de cette thèse, nous avons parlé de la transduction non pas exclusivement comme un phénomène (physique, biologique, psychique, social) mais comme un geste épistémologique et, en ce sens, il est très important pour nous de souligner que les lectures des œuvres de Simondon, Bataille, Ziolkowsky et Tunga endossent ici cet ordre séquentiel et linéaire seulement en fonction de la nature syntagmatique du langage. En fait, ces textes ont été lus plus ou moins en même temps, et chacun d'eux résonnait avec la lecture des autres. Afin de ne pas contredire ce que nous avons préconisé jusqu'ici, nous éviterons la simple utilisation des concepts de Simondon dans la lecture du film de Tunga. Dans ce sens, nous avons essayé de placer ces quatre textes horizontalement et d'observer ce que pourrait produire la résonance interne qu'ils gardent entre eux.

Une description minutieuse du film de Tunga sera nécessaire pour suivre notre analyse. Dans le premier plan, un homme entre dans une pièce. Nous le voyons à travers une sorte de récipient de laboratoire en verre, rempli d'un liquide jaune. Cette image est inversée. Il descend un escalier et l'espace se dévoile progressivement. La pièce nous rappelle un cube blanc et héberge une installation artistique scrutée par la caméra – il s'agit de *Cooking Crystals Expanded*, de 2010, du même artiste. D'autres récipients en verre remplis de liquide jaune sont assemblés avec des cristaux de roches, grâce à un système délicat de filets et de fils qui maintient tout le système en équilibre. L'homme n'est pas seul. Dans un lit à côté de cette installation sculpturale,

une femme partiellement couverte par un morceau de soie jaune est allongée. Il s'assit dans le lit. Ils s'embrassent passionnément et, derrière le lit, nous pouvons voir encore plus de pots transparents remplis de liquide jaune. De plus, des roches et des cristaux couvrent certains de ces pots.

Tout en s'embrassant encore, la femme enlève la chemise de l'homme et lui baise les tétons. Elle continue à l'embrasser et à lécher la partie supérieure de son corps, jusqu'à ce qu'elle atteigne sa taille. Elle ouvre son pantalon et attrape son sexe, qui n'est pas un pénis mais un cristal de roche de forme phallique. Elle suce et lèche ce phallus de cristal. La caméra montre cet acte de très près et nous voyons le chevauchement de sa salive transparente et du cristal translucide. Dans cette relation, les fluides corporels de sa bouche deviennent indiscernables du cristal jusqu'au point où le pénis cristallin fusionne dans une sorte de gélatine transparente qui recouvre à la fois le ventre de l'homme et le visage de la femme. Ses yeux se révulsent lors de la dissolution de son membre viril.

Ensuite, à nouveau nous voyons l'image inversée de l'homme entrant dans la pièce, filmée à travers le liquide jaune. Réapparaissent les détails des minéraux dans l'installation. De ces plans presque abstraits émergent des pierres, des cristaux et des récipients de verre remplis d'un liquide jaune ; un plan court montre la femme urinant dans un récipient en verre, du même genre que ceux qui remplissent toute la pièce. Ce plan est bientôt fusionné avec un autre, dans lequel nous voyons le couple se reposer dans le lit. La femme se réveille, se lève et, à côté du lit, urine dans un autre récipient en verre. Il est difficile de déterminer la chronologie des images qui suivent ce plan, elles pourraient nous montrer un retour en arrière ou bien encore rapporter un rêve

visionnaire. L'homme se réveille comme d'un mauvais rêve et il semble soulagé quand il découvre que son phallus de cristal de roche est resté intact.

Un rapport sexuel a lieu entre eux. La femme est pénétrée par le cristal dans son vagin, ils changent de position plusieurs fois jusqu'au moment où elle est au dessus de lui, atteint le phallus de cristal avec sa main, l'arrache, le frappe sur le sol et le casse en petits morceaux. Elle rassemble les pièces et les regroupe sur un plateau d'argent. À côté, dans le même plateau, un gobelet est rempli d'un liquide jaune que nous savons déjà être (ou représenter) de l'urine. Cette urine est également utilisée pour mouiller les morceaux de cristal.

La femme place le plateau sur la poitrine de l'homme. Elle le réveille en laissant tomber le liquide jaune sur ses lèvres et en insérant un des cristaux dans sa bouche. Il sourit, elle tient le plateau pendant qu'il s'assied, il mange deux autres morceaux de son phallus, cristallin mais cassé, puis il récupère le plateau et mange avidement ce repas minéral composé des morceaux de cristal et d'urine. Une vue rapprochée de son cou montre l'activité musculaire du déglutissement. Dans une transe presque rituelle, la femme verse l'urine de la bouteille de verre sur le visage de l'homme pendant qu'il continue à manger les cristaux et à boire de l'urine avec passion.

Après cette séquence, qui se termine par un plan sur le visage de l'homme exprimant quelque chose qui peut être lu comme étant de la satiété, nous avons un gros plan de la femme dont le regard se pose hors-champ. Dans les images suivantes, nous voyons la femme tenant une plaque d'argent sous l'homme accroupi qui, vu de dos, défèque sur sa surface. Lorsque son cycle digestif se termine – ses excréments sur le plateau d'argent – un autre cycle digestif / alchimique commence, se déroulant

dans le corps de la femme. La scène de coprophagie est imprégnée par la manipulation de la masse fécale réalisée par la femme, qui sépare les morceaux de cristal encore plus petits. L'homme regarde, puis lave ce mélange hétérogène de matières fécales et de cristaux avec de l'urine. Comme l'enfant qui sépare et conserve son aliment préféré dans l'assiette pour le manger à la fin du repas, presque comme un dessert, la femme ingère les divers petits morceaux qu'est devenu le phallus de cristal à la fin de cette scène.

La caméra retrace l'espace de la sculpture jusqu'au lit, où dorment les amants. La femme se réveille, quitte le lit et s'accroupit à côté de lui. Nous voyons alors un gros plan de son anus qui se contracte quelques fois. L'homme se réveille et se rapproche de la femme. Au lieu d'un plateau, il place sa main sous le corps de celle-ci, attendant le produit de son processus digestif. Nous sommes confrontés à un autre gros plan de l'anus de la femme, et, quelques contractions plus tard, nous observons un phallus de cristal sortir de son corps.

L'homme semble paisible. Avec la possibilité d'être recomposé mais en même temps, irréversiblement transformé, il dit au revoir à son amante et quitte la pièce. Juste avant qu'il ne parte définitivement, il accueille son phallus de cristal dans son pantalon. La caméra le suit jusqu'à l'escalier, nous voyons l'installation une dernière fois et le film se termine.

Après sa brève description, il est important de souligner que cette oeuvre a été la première à orienter notre travail cartographique sur les rapports entre les questions écologiques et érotiques. L'écologie n'apparaît pas comme une référence claire dans le film, cependant si nous analysons quelques strates de signification qui pourraient résulter de la confrontation entre les spectateurs et les critiques et ce film, l'absurdité

apparente de l'hypothèse selon laquelle l'anus peut être considéré comme un lieu stratégique pour développer une critique érotico-écologique peut succomber.

L'argument que nous avons l'intention de construire revendique ce film comme à l'initiative d'une nouvelle conception de l'amour qui dépasse l'échelle et la forme humaine, et qui fait un usage poétique de la matière qui inscrit les dynamiques cosmiques à l'intérieur du rapport érotique entre les deux personnages. La radicalité scatologique des images de Tunga ne va pas être ici confrontée à partir du sentiment de scandale que nous pouvons éprouver depuis une vision anthropomorphique, où nous trouvons des lignes plus ou moins nettes tracées entre la normalité et l'anormalité des pratiques sexuelles à l'intérieur de chaque société. Nous n'allons pas négliger l'érotisme présenté dans le film ou le réduire à une affirmation écologique. Au lieu de cela, nous adopterons comme point de référence les notions formulées par Gilbert Simondon pour aborder les processus d'individuation qui sont mis en scène par l'artiste. De son point de vue, nous pourrions, comme nous l'avons fait dans notre lecture de *L'anus solaire*, expérimenter les pratiques scatologiques présentées dans *Cooking* avec le même émerveillement (et, peut être, la même peur) que nous éprouvons face aux images d'un volcan actif.

Les différents niveaux d'individuation qui constituent le système simondonien sont intégrés dans la mise en scène de *Cooking*. L'ensemble de l'installation et le phallus de cristal nous rappellent l'individuation physique et, comme chez Simondon, les processus d'individuation physique se produisent topologiquement, par contact, servant de support ou bien résultant de l'individuation biologique. La transduction qui permet l'expérience *transindividuelle* de l'amour entre les deux personnages est, dans *Cooking*, vraiment vertigineuse. En plus, si nous pensons *Cooking* en tant qu'œuvre

d'art, dans les mêmes termes avec lesquels nous avons pensé la productivité obsessionnelle de Ziolkowski, nous pouvons confirmer qu'elle est un agent et un théâtre d'individuation. Un agent parce qu'elle a été créée par quelqu'un, Tunga, qui, à travers ce processus de création, a été réinventé dans la confrontation avec la matière et l'espace qui ont servi de support à sa création. Cela devient encore plus complexe si l'on considère qu'une vidéo, différente des autres formes d'arts, sera réalisée par un collectif d'acteurs humains et non-humains. Ainsi, tous ces agents s'individualiseront et seront individualisés réciproquement au cours du processus de création. De plus, le film est aussi un agent d'individuation en ce qui nous concerne, spectateurs, parce qu'il nous affecte et crée un autre point de tension dans le système dans lequel nous sommes insérés, générant des affects, des sensations et des pensées qui transformeront, plus ou moins intensément, celles et ceux qui regardent le film.

Le point de départ de l'analyse repose sur le statut que l'anus endosse dans la mise-en-scène érotique de Tunga. Dans un essai, publié à l'occasion de l'exposition de l'artiste à Paris au Jeu de Paume en 2001, Guy Brett fait mention de l'idée, présentée par Tunga, de « contagion mutuelle ». Selon le critique d'art britannique, elle joue un rôle central dans la compréhension de sa quête poétique. Il nous semble intéressant de la reprendre ici, en développant cette notion. Nous souhaitons entreprendre une lecture de l'œuvre en question qui met en évidence la façon très particulière par laquelle l'artiste dépasse toute dichotomie entre un ordre symbolique et un ordre matériel dans le circuit qu'il construit à partir du rapport sexuel scatologique entre ses protagonistes. L'idée de « contagion mutuelle », densifiée par la pensée sur l'individuation de Gilbert Simondon, semble s'être chargée du potentiel

de rendre visible la dynamique ontogénique et forcément relationnelle créée par cette narration, qui serait une allégorie de toute ontogénèse.

C'est dans le contexte de la scatologie mise en scène dans *Cooking* que la médiation de cette relation amoureuse par la bouche et par l'anus va doter ces deux *topoi* corporels d'un statut qui vaut la peine d'être étudié. Ces deux lieux, passages entre l'intérieur et l'extérieur de ce que nous supposons être l'individu irréversiblement constitué, se montrent, dans la radicalité du récit de Tunga, comme les espaces qui définissent les limites à partir desquelles, au sein d'un circuit relationnel, la tentative ontologique de définition de soi et de l'autre va irrémédiablement faillir.

À qui appartient le phallus dans cette relation amoureuse ? Quelles sont les limites de l'être qui arrive à être mangé et déféqué par l'autre ? Est-ce que ces deux personnages possèdent une vie antérieure à l'acte que Tunga nous présente ? Quel est le régime de temporalité que constitue cette relation ? S'agit-il d'un temps en marche, d'un instant, ou bien les transformations n'ont-elles pas encore eu lieu à l'instant où tout est déjà transformé ? Enfin, n'est-il pas plutôt question d'un temps cyclique, comme celui de l'*anneau solaire*, dans lequel il est impossible d'identifier une relation transformatrice première ? La notion de « contagion mutuelle » comme celle, simondonienne, de transduction, intègre le glossaire à partir duquel nous allons envisager ce qui se passe *entre* ces personnages, dont l'existence indépendante et antérieure à cette relation n'est pas évidente du tout.

Sans oublier l'origine *biopolitique* de notre démarche, notre hypothèse, en ce qui concerne le domaine plus spécifique de la critique d'art, consiste en une remise en question des lectures qui privilégient le caractère iconoclaste sous-jacent à la mise en

relief de l'anus. Nous soupçonnons que cette lecture est insuffisante pour rendre compte de façon exhaustive, par exemple, de *Cooking* qui, malgré la force étonnante de ses images, nous semble être un travail qui essaie de construire un système, d'une façon presque démiurgique, où le scandale provoqué par la mise en scène de l'anus fait que la pudeur s'interpose à la découverte d'une chrono-topologie très singulière, instaurée par Tunga, et qui peut renvoyer à une toute nouvelle façon d'envisager les potentiels des relations.

Nous voudrions commencer à parler du système de relations instauré par *Cooking* en reprenant les mots de Tunga :

Depuis le début, dans mon travail, on peut remarquer qu'il y avait une décision très nette de travailler en direction de la métaphore, d'une constellation de métaphores. C'est-à-dire une sorte de... quasi-manifeste contre la tradition cubiste, où la métonymie doit être ajoutée à une autre métonymie, incorporée, ou rapprochée d'une autre métonymie et d'une autre et ainsi de suite, successivement, pour composer une grande métaphore. C'est-à-dire que le désir de construire une totalité à partir de fragments est un héritage d'une stratégie cubiste, d'une stratégie moderne, sans qu'elle contienne en elle-même la question moderne. La question moderne se trouverait plutôt dans la rencontre de l'hétérogène ; ainsi, de Baudelaire à Lautréamont, en passant par Rimbaud, les classiques nous annoncent qu'il faut retrouver la beauté dans l'hétérogène. Cet hétérogène peut ne pas être un fragment du sujet, mais il peut bien être une totalité. Alors je cherche depuis quelques années à faire en sorte que chaque œuvre, chaque pièce, chaque moment, chaque attitude, chaque mot se trouve entièrement discret, discret dans le sens mathématique du terme, renfermé en lui-même. La question, la grande question serait : comment deux choses solidaires peuvent-elles se rencontrer de sorte que l'éther n'existe pas, ou

que l'on sache que ce vide où les choses se trouveraient n'existe pas ? Tout est densité... d'où la reformulation de la notion d'espace par la notion d'immersion. À la rigueur, une œuvre est une succession, un ensemble d'immersions ou d'appuis de choses qui sont fermées et qui se trouvent dans des densités diverses, c'est-à-dire qui communiquent entre elles par leurs diversités.²⁷⁵

Ce discours, qui pourrait avoir été prononcé après la réalisation de *Cooking*, est antérieur au film. Mais comme nous allons le voir, la démarche immersive, ainsi que la mise en relation des densités hétérogènes, sont aussi au centre de cette œuvre. Maintenant, nous allons évoquer la pensée de Gilbert Simondon pour arriver à deux notions qui nous semblent être de précieuses clés pour penser cette œuvre : celle, déjà décrite, de transduction et celle de chrono-topologie, à travers laquelle nous essaierons de comprendre la temporalité agencée au sein du système de Tunga.

Les rapports entre individu et milieu qui émergent à partir du concept de *transduction* de Simondon, parce qu'ils signalent le caractère non-absolu de l'être individué, fournissent, en quelque sorte, le terrain sur lequel les rapports entre topologie et chronologie seront établis comme une *chrono-topologie*. C'est encore le statut de cette relation entre individu et milieu qui va rendre possible une pensée de l'individuation qui échappe soit à une totale indétermination, soit à un déterminisme total.

Il faut également noter que les « installations » de Tunga « combinent le caractère discontinu des objets avec l'exercice de leur 'contagion mutuelle'

²⁷⁵ Tunga *apud* Aguilar, 2001, p. 10-11

(l'expression est de lui) ; elles associent différents types d'identités, fixes ou fluides, sous la forme d'un circuit continu qui assure la circulation de l'énergie »²⁷⁶.

Le changement de perspective que la philosophie de Simondon opère est soutenu par une reformulation de la notion d'information. La notion d'information présentée dans *L'individu et sa genèse physico-biologique* n'est jamais formulée comme unité ou homogène, supposant, avant tout, que dans la

tension d'un système d'être ; elle ne peut être qu'inhérente à une problématique ; l'information est *ce par quoi l'incompatibilité du système non résolu* devient dimension organisatrice dans sa résolution ; l'information suppose un *changement de phase d'un système* car elle suppose un premier état préindividuel qui s'individue selon l'organisation découverte ; l'information est la formule de l'individuation, formule qui ne peut préexister à cette individuation ; on pourrait dire que l'information est toujours au présent, actuelle, car elle est le sens selon lequel un système s'individue.²⁷⁷

L'information dans le système métastable simondonien n'est pas, comme on viens de le voir, une unité donnée. Elle fonctionne comme « formule d'individuation », « résolution temporaire des processus d'individuation », elle n'existe qu'au présent et ne peut pas être antérieure aux processus qu'elle module et par lesquels elle est, simultanément, modulée (ici opère déjà une logique comme celle de la « contagion mutuelle »). Cette conception est importante parce que nous verrons que Simondon va aussi inscrire les régimes temporels passé, présent et futur dans les rapports entre intériorité et extériorité, en les formulant à la bordure de toute possible linéarité.

²⁷⁶ Brett, 2001, p. 13-14

²⁷⁷ Simondon, 2013, p. 31

De cette logique, le philosophe dérive le concept qui est, peut-être, le plus populaire de sa philosophie : celui de transduction. L'être, selon Simondon, ne possède pas une identité unitaire, comme il avait pu être pensé à partir des systèmes d'équilibre stable ; l'être possède une unité transductive. À travers la notion d'unité transductive, Gilbert Simondon insère le devenir comme élément constitutif de l'être.

Pour opérer ces déplacements dans les modes d'appréhension de l'être individué, Simondon reconnaît la nécessité d'une méthode et d'une notion nouvelles. La méthode proposée est liée au mode par lequel les relations doivent être saisies, puisque les rapports conceptuels entre termes extrêmes pose la question de deux existences complètement indépendantes. Une telle séparation est surtout due à une conception des termes de la relation en tant que substances antérieures au processus d'individuation. Par l'abolition du substantialisme, qui est la base de cette forme d'appréhension des relations, Simondon formule une philosophie qui complexifie les frontières de l'être, qui devient saisissable comme « plus qu'unité et plus qu'identité ». Ici, il faut remarquer que la réponse de Tunga à cette problématique est un peu différente ; elle réside hors du corps discret, et c'est l'absence de vide et l'inexistence de l'éther qu'il propose pour rendre compte de l'impossibilité d'exister d'une façon détachée du monde.

La notion incrémentée par cette philosophie, qui permet de penser les relations au-delà de la dualité de termes isolés, est justement la notion de transduction, décrite comme une opération (physique, biologique, mentale, sociale) à travers laquelle une activité rentre dans un domaine et, en même temps qu'elle acquiert une consistance, fournit le principe de constitution des régions suivantes du système d'individuation.

C'est pour cela que les termes d'une relation transductive se trouvent dans un processus de configuration mutuelle et, pourquoi pas, de « contagion mutuelle ».

La conception de transduction permet à Gilbert Simondon de s'installer dans un pli déjà décrit par d'autres systèmes philosophiques. Bergson, par exemple, nous a montré l'écart entre le monde perçu en tant que corps aux contours bien délimités (en termes simondoniens, d'êtres individués) et la totalité de la matière (en termes simondoniens, la réalité préindividuelle). Ce développement théorique introduit forcément une dimension d'indétermination dans nos modes d'appréhension et d'interprétation du monde, du fait qu'à l'intérieur d'un système en équilibre métastable, une multiplicité de configurations variées éclatent dans le devenir.

Basé sur ces notions fondamentales de sa philosophie, Simondon arrive aux formulations à propos des corrélations entre topologie et chronologie, en disant que cette indétermination, propre à la transduction, existerait à l'état pur à condition qu'il ne demeure pas de corrélations entre topologie et chronologie dans les systèmes physiques, ce qui ne se vérifie jamais intégralement. Déterminisme et indétermination sont des cas limites. L'individu physique peut être appréhendé comme un groupement chrono-topologique dont le devenir est constitué de crises successives d'individuation ; le devenir de l'être consisterait alors dans une impossibilité de totale coïncidence entre topologie et chronologie, ce qui inscrit dans l'espace de l'ontogénèse une espèce d'hétérochronie.

Nous ajoutons ici un autre commentaire de Brett à propos de Tunga : « L'œuvre de Tunga est, aussi, manifestement immergée dans l'univers physique, ce qui pose la question du rapport entre matérialité et sens, à tel point que le sésame qui ouvre cette porte ne peut pas être purement intellectuel »

Dans ce sens, la philosophie de Simondon, comme la poétique de Tunga, refusent une topologie qui suppose un intérieur et un extérieur absolus et propose, dans le domaine de l'individuation de l'organisme vivant, plusieurs couches d'intériorité et d'extériorité. Ce qui dans *Cooking* peut être clairement envisagé si on dépasse la pudeur et on arrive à concevoir les deux corps des amants comme intérieurs ou immergés dans cette densité où l'acte sexuel a lieu. « C'est le cas des recherches de Tunga, qui élabore un nouvel ordre de relations, un continuum où les corps aussi bien que les discours s'immergent les uns dans les autres. »²⁷⁸

Au delà de cette topologie, mais en étroite relation avec elle, Simondon décrit une chronologie. Cette chronologie diffère de la forme physique linéaire du temps dans les mêmes termes selon lesquels la topologie simondonienne ne rentre pas dans l'espace euclidien.

Puisque l'espace euclidien et le temps physique ne peuvent pas coïncider, les schémas chronologiques et topologiques s'appliquent les uns aux autres. Ils ne sont pas distincts, et ils composent la dimensionnalité première du vivant : toute caractéristique topologique possède un corrélatif chronologique, et inversement ; d'où la question posée concernant l'appartenance du phallus de cristal pendant le déroulement narratif de *Cooking*. Le déplacement et le traversement des corps par ce minéral complexifie énormément les régimes chrono-topologiques à l'intérieur du système de Tunga, et met en jeu plusieurs ordres de magnitude. Selon Simondon, le fait qu'une substance se trouve dans un milieu d'extériorité signifie que cette substance peut advenir, et être proposée à l'assimilation : elle est le futur, elle est à venir.

²⁷⁸ Brett, 2001, p.17

Topologie et chronologie chez Simondon, et certainement chez Tunga également, ne sont pas les formes *a priori* de la sensibilité mais la dimensionnalité même du vivant s'individuant.

Déplacer le privilège des catégories abstraites de temps et d'espace vers une chrono-topologie des organismes et des systèmes est une étape importante, dans le mouvement argumentatif de Gilbert Simondon, vers une compréhension des processus d'individuation, et dans la poétique de Tunga, vers une conception du monde comme densité, et des relations comme immersion et « contagion mutuelle ».

4 Conclusion

El ano es una gran metáfora del control de los sistemas sociales. Podemos definir un sistema como una estructura topológica (lo espacial) con un dispositivo termodinámico (la energía que circula por ese espacio). Lo político es una regulación de esos espacios y de esos flujos de energía. Todo sistema social es un sistema abierto, necesita de intercambios de energía, información, población, fuerza, materia. Intentad cerrar una ciudad y morirá. Intentad cerrar el culo de una persona y morirá.

Javier Sáez et Sejo Carrascosa

Tracer cette cartographie de la présence de l'analité dans l'Art contemporain nous a amené vers un réseau de complexités dont les hypothèses que nous avons développées ne montrent qu'une petite parcelle. L'assemblage des œuvres s'est effectué en trois groupes distincts, mobilisés autour de trois différentes questions et explorés séparément à chaque chapitre. La proposition des termes *iculnoclasme*, *éculnomie* et *éculogie* au long de ce travail a été inspirée par le geste de profanation du langage que nous avons trouvé chez quelques artistes dont les œuvres ont été étudiées au cours de notre recherche.

Ces jeux de mots, cependant, ne doivent pas être réduits à une plaisanterie ou à une simple répétition obsessionnelle de ladite région. Ce que ces trois idées répètent, en fait, c'est notre seul *a priori* méthodologique, celui qui propose une pensée sur le monde qui prend en considération ses différents ordres de magnitude. Mettre le

« cul » en relation avec l'iconoclasme, l'économie et l'écologie nous est apparu comme une urgence, étant donnés les problèmes chers à notre époque, tels que la montée du conservatisme partout dans le monde, l'accélération des procédés de production et de consommation et, par conséquent, la destruction de la planète.

Toute catégorisation, tout rassemblement, toute liste sont sujets à la controverse et condamnés à être incomplets. Les nôtres ne sont pas différents. Par contre, il nous faut souligner que chacune de ces catégories qui, lesquelles peuvent évidemment se chevaucher devant certaines œuvres, a été formulée à partir d'une espèce de champ magnétique que nous avons identifié entre les œuvres, la démarche de leurs artistes, et un groupe d'idées dont l'origine n'était pas forcément liée au champ disciplinaire artistique.

De ce fait, nous pouvons observer deux particularités dans notre traitement de cette production artistique. D'un côté, nous la plaçons dans un rapport moins hiérarchisé avec les théories que nous avons évoquées et, de l'autre, nous essayons d'introduire les œuvres où l'anus se (re)présente dans la démarche plus générale de ces artistes, geste qui est rare quand il s'agit de penser les œuvres d'art où l'analité se présente d'une façon dérangeante.

Cette autonomisation de l'objet ou de l'action artistique montrant l'anus n'est pas exclusivement trouvée dans le public large, elle est présente même dans les critiques de spécialistes et chez les enthousiastes de ces projets. Il n'est pas rare que l'œuvre, et en particulier l'ensemble de l'œuvre de l'artiste, soit prise isolément, ou soit surdimensionnée. Ce phénomène semble témoigner du bannissement de l'anus de la vie publique, ce que nous avons explicité à partir de Deleuze et Guattari²⁷⁹. Il nous

²⁷⁹ Deleuze et Guattari, 1972.

semble que l'anathème jeté sur l'anus par la civilisation a été tellement efficace que, n'importe où il apparaît et qu'importe le type de public, il sera privé de toute relation possible, condamné à rester isolé et, idéalement, caché.

Cet épisode de la privatisation de l'anus dans la société moderne occidentale a joué un rôle très important dans notre choix d'explorer la production *pornoterroriste* comme l'emblème de ce que nous avons appelé *iculnoclasme*. Ici, quelques remarques sont fondamentales, étant donné le fait que, comme notre lecteur aura pu le constater, il existe une tension entre ces pratiques et la conception des rapports entre le sexe et le pouvoir que nous avons empruntée à Michel Foucault²⁸⁰. La tension ne traverse ces deux champs de production que partiellement, mais il faut tout de même l'indiquer.

Si Paul B. Preciado évoque la notion de contre-production pour postuler son concept de contre-sexualité, du fait que cette première notion met en jeu une façon d'opérer qui n'est pas celle qui revendique une libération romantique par rapport aux répressions sexuelles supposées, María Llopis, en évoquant le matriarcat, souligne les avantages de la *discretion* des pratiques sexuelles pour un exercice plus libre du sexe et pour le maintien des liens communautaires chez les Moso.

Dans ce cadre, un aspect qui nous semble peu abordé dans la production critique et artistique *queer* est le risque d'une capture de ces actions et textes radicaux et *stridents* par la logique confessionnelle qui structure la *scientia sexualis* foucauldienne. Mais nous ne pouvons, dans le cadre de cette thèse, que signaler ce risque, parce que nous avons effectivement constaté que la production de contre-sexualités, ou la contre-production de sexualités, garde une puissance esthétique et

²⁸⁰ Foucault.

politique instauratrices de dissidences à l'intérieur de nos sociétés. Peut-être que la possibilité politique et érotique de la discrétion est à venir, dans un futur qui ne serait plus patriarcal, peut-être celui de *l'homme naturel technicisé* d'Oswald de Andrade.

Le développement du mouvement de privatisation des organes par Deleuze et Guattari nous sert encore à renforcer le côté transgressif de cette production, à travers laquelle l'anus est, littéralement ou symboliquement, restitué à l'espace public. Si nous avons appris de la privatisation de l'anus les rapports que nous pouvons entretenir de nos jours avec la propriété privée, à chaque invitation lancée par ces artistes pour que nous revenions collectivement sur l'anus, les bases des rapports de propriété qui fondent la société capitaliste sont secoués.

La présence de l'anus dans l'art et dans la littérature est très souvent devenue l'objet des entreprises critiques basées sur le cadre théorique de la psychanalyse. Ces réflexions sont extrêmement riches et puissantes dans la mesure où elles mettent en relation la structuration subjective et les modes de fonctionnement du capitalisme, en opérant le mouvement qui a été clairement formulé par Slavoj Žižek²⁸¹ en terme de « clinique de la culture ». Comme nous avons déjà eu l'opportunité de le dire à propos d'autres cadres théoriques de référence au long de la thèse, nos efforts n'ont jamais été employés afin d'invalider d'autres lectures ou de revendiquer notre lecture comme étant la lecture définitive de l'analité dans l'art contemporain.

²⁸¹ Žižek, 2006.

Par contre, nous trouvons cette espèce de monopole psychanalytique de l'anus quelque peu dérangeant, observé dans la production critique autour des œuvres à partir desquelles notre problématique a été formulée. Ce malaise ne vient pas du diagnostic de la crise de la psychanalyse face au déclin du sujet parlant moderne²⁸², ou d'une filiation intégrale des critiques de la psychanalyse, parmi lesquels figurent Gilles Deleuze et Félix Guattari.

S'il est vrai que Gilles Deleuze et Félix Guattari ont été plus influents dans cette recherche que Sigmund Freud, il faut envisager ce fait comme faisant partie d'une stratégie argumentative, et non pas comme une prise de position dans les disputes autour de l'efficacité de chacun de ces territoires conceptuels. Ce qui nous semble rester hors du champ de la pensée à propos de l'analité, quand nous adoptons le répertoire psychanalytique comme le glossaire à partir duquel parler de ces œuvres d'art ou même du lieu socialement assigné à cette partie du corps, est la dimension matérielle qui traverse ces expériences et sur laquelle nous pensons qu'il faut aller au-delà de l'anthropomorphisme, de l'anthropocentrisme et même de l'humanisme, entreprise qui s'inscrit dans un territoire dont les limites ne sont pas franchies par la psychanalyse.

De toute façon, il nous faut reconnaître que l'économie du désir qui structure la société de consommation et qui est mise en évidence par les œuvres de Piero Manzoni, Wim Delvoye et Paul McCarthy, a déjà bien été investiguée par la critique psychanalytique. Nous avons repris quelques unes de ces lectures parce qu'elles offrent une approche cohérente des rapports entre les processus de constitution des sujets et de la civilisation.

²⁸² Cf. EHRENBURG, Alain. "Le sujet cérébral" In *Esprit*, novembre 2004.

Mais quand une certaine notion de sujet, déjà déstabilisée par la psychanalyse, a souffert le dernier coup, porté par les philosophes de la différence, il nous a fallu changer le regard porté sur ces rapports. Ce que nous avons essayé de faire était d'opérer ce changement du regard vers un au-delà de l'herméneutique, en nous engageant dans une relation symétrique avec le monde matériel et en abandonnant les clivages entre le matériel et le symbolique. À travers cette entreprise, nous espérons avoir dépassé la pudeur qui filtre le regard vers l'anus, en empêchant que les liens entre érotisme et écologie, par exemple, ne deviennent visibles et potentialisés. Le point d'arrivée de cette thèse a été justement celui là.

La dernière étape de notre argumentation part de cette absence de sens, d'utilité et d'une possible positivité, qui est attribuée aux excréments quand ils sont conçus comme métaphores de la société de consommation contemporaine. *Shit*, la série photographique d'Andres Serrano, est la seule œuvre qui nous a permis d'aller au-delà de cette idée.

L'anus, et le système digestif d'une façon plus générale, semblent recevoir les éclaboussures de ce mépris nourri par l'excrétion, quand elle devient un signe qui incarne le manque de sens et le déclin de toute utopie à propos du développement technique. La matérialité de la superproduction qui apparaît dans *Chocolate Factory* de Paul McCarthy pointe aussi vers la dernière partie de cette thèse, où nous avons revendiqué, cauteusement, un dépassement des clivages entre un niveau qui serait symbolique et un autre, matériel, à partir des projets où l'anus peut être envisagé,

avant tout, en ce qu'il est *formellement et matériellement*, et à travers les rapports qu'il instaure avec d'autres ordres de magnitude.

C'est-à-dire que le problème de la superproduction de *Chocolate Factory*, ou de la production de merde de *Cloaca*, est, à un certain niveau, irréductible au langage, soit le langage écrit, soit le langage pictural, sculptural, ou associé à quelque autre moyen d'expression. L'efficacité artistique de ces projets est fortement dérivée de cette matérialité qui s'impose, et du fait que les artistes font le choix de ne pas la retirer de cet espace d'exposition.

C'est dans ce contexte que la stratégie de la déconstruction, très efficace jusqu'à présent et héritière du virage linguistique, voit émerger de nouvelles propositions théoriques, assemblées sous les étiquettes de « nouveau matérialisme », « réalisme spéculatif », « ontologie orientée vers l'objet » etc. Ces perspectives nous ont inspiré dans une certaine mesure, mais nous avons suivi la proposition de Bruno Latour, en préservant une espèce de *promiscuité* théorique, qui nous a permis de nous servir des auteurs au rythme de nos confrontations avec le champ auquel nous nous sommes adressés.

Le réchauffement climatique, pour reprendre l'exemple le plus cité médiatiquement, est paradigmatique de ce nouveau genre de problème auquel nous serons de plus en plus confrontés dans le contexte, popularisé par le concept provenant de la géologie et très à la mode actuellement, de l'*Anthropocène*. Le problème climatique peut être conçu comme une controverse scientifique structurée

discursivement par les hommes de science, et diffusée au grand public à travers les médias ; mais il y a un aspect matériel que nous ne pouvons plus négliger ou simplement concevoir comme une construction du discours et, pour cette raison, nous ne pouvons pas le *déconstruire* en jouant avec les signes qui gravitent autour de ce problème. L'anus et les excréments tels qu'ils apparaissent dans les textes et projets artistiques que nous avons présentés au cours de cette thèse semblent fonctionner d'une façon analogue.

Reprenons, par exemple, cet extrait, déjà cité au troisième chapitre, où Tunga décrit sa « grande question » :

La question, la grande question serait : comment deux choses solidaires peuvent-elles se rencontrer de sorte que l'éther n'existe pas, ou que l'on sache que ce vide où les choses se trouveraient n'existe pas ? Tout est densité... d'où la reformulation de la notion d'espace par la notion d'immersion. À la rigueur, une œuvre est une succession, un ensemble d'immersions ou d'appuis de choses qui sont fermées et qui se trouvent dans des densités diverses, c'est-à-dire qui communiquent entre elles par leurs diversités.²⁸³

Cette idée joue un rôle très important dans la compréhension de la pratique artistique de Tunga mais, plus largement, elle nous a fourni cette précieuse approche du monde conçu comme densité, idée qui nous a permis de transiter entre les différents ordres de magnitude, sans ignorer l'hétérogénéité au sein de ces diverses densités possibles.

Ce qui nous a permis d'établir des liens entre Bataille, Tunga, Simondon et Ziolkowski est le fait qu'ils partagent la rare qualité, dans leurs divers domaines de

²⁸³ Tunga *apud* Aguilar, 2001, p. 10

production, de rendre visible l'artificialité d'un individu hypothétique qui serait séparé de son milieu ou qui aurait un lieu privilégié dans ce système d'individuation.

Ces dernières œuvres, assemblées dans notre ultime chapitre, refusent une topologie qui suppose un intérieur et un extérieur absolus, et proposent plusieurs couches d'intériorité et d'extériorité. Un tel geste dépasse la façon intellectuelle de penser et d'être au monde en le découpant en temps et espace, et en inscrivant des instants de temps sur l'espace euclidien. Cette topologie a pu être parodiquement perçue chez Bataille, et littéralement perçue dans la planète-organe de Jakub Julian Ziolkowski ainsi que dans le film de Tunga, à condition que nous ayons dépassé la pudeur.

Au delà de cette topologie, mais en étroite relation avec elle, Simondon a décrit une chronologie. Cette chronologie diffère de la forme physique linéaire du temps dans les mêmes termes selon lesquels la topologie simondonienne n'est pas intégrée dans l'espace euclidien. Comme l'espace euclidien et le temps physique ne peuvent pas coïncider, les schémas chronologiques et topologiques s'appliquent les uns sur les autres ; ils ne sont pas distincts et composent la dimensionnalité première du vivant : toute caractéristique topologique possède un corrélatif chronologique, et inversement. Dans *Cooking*, de Tunga, le déplacement et le traversement des corps humains par un corps minéral complexifie énormément les régimes chronotopologiques à l'intérieur du système créé par l'artiste. Selon Simondon, le fait qu'une

substance soit dans un milieu d'extériorité signifie que cette substance peut advenir, être proposée à l'assimilation : elle est le futur, elle est à venir.

Topologie et chronologie chez Simondon, de même que chez Bataille, Tunga, et Ziolkowski, ne sont pas les formes *a priori* de la sensibilité, mais la dimensionnalité même du vivant s'individuant. Déplacer le privilège des catégories abstraites de temps et d'espace vers une *chronotopologie* des organismes et des systèmes est une étape importante, dans le mouvement argumentatif de Gilbert Simondon, vers une compréhension des processus d'individuation, et, pour ce qui est de la poétique des artistes que nous avons étudiés, vers une démarche qui revendique le monde en tant que densité, et les relations comme immersion et « contagion mutuelle ».

Dans le cadre de ces *chronotopologies*, les rôles joués par la l'anuse dans l'œuvre de Tunga, tout comme chez Ziolkowski et chez Bataille, nous placent devant le défi de l'ouverture vers autrui. Mais ce qui a rassemblé ces œuvres comme corpus de cette thèse est le fait qu'elles nous permettent de prolonger cette éthique de l'ouverture à l'autre vers d'autres ordres de magnitude, au-delà de tout humanisme.

5 Bibliographie

« Manifiesto pornoterrorista », <http://pornoterrorismo.com/lee/manifiesto-pornoterrorista/>, dernier accès le 6 janvier 2018.

ADORNO, Theodor ; HORKHEIMER, Max. *Dialectique de la raison*. Paris : Gallimard, 1974.

AGUILAR, Nelson. *Tunga*. Paris : Jeu de Paume, 2001

ALTHUSSER, Louis. *Sur la reproduction*. Paris : Presses Universitaires de France, 2011.

AUSTIN, John. *Quand dire, c'est faire*. Paris : Seuil, 1970

BACHOFEN, J. J.. *Myth, Religion, and Mother Right: Selected Writings of J. J. Bachofen*. New York: Princeton University Press, 1992.

BATAILLE, Georges. *L'érotisme*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1957

_____. *Œuvres complètes I: Premiers Écrits 1922-1940*. Paris : Gallimard, 1970.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política : ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo : Brasiliense, 1994.

BOAS, George. « Preface » In : BACHOFEN, J. J.. *Myth, Religion, and Mother Right: Selected Writings of J. J. Bachofen*. New York: Princeton University Press, 1992. p. xi-xiv.

BOLTANSKI, Luc ; ESQUERRE, Arnaud. *Vers l'extrême : Extension des domaines de la droite*. Bellevaux : Éditions Dehors, 2014.

BOUCHARD, Guy. "Michel Foucault : unité ou dispersion de l'oeuvre ?." *Laval théologique et philosophique*, 593, 2003: 485–502.

BRETT, Guy. *Tunga*. Paris : Jeu de Paume, 2001

CELANT, Germano. *Su Piero Manzoni*. Milan : Abscondita, 2014.

CICHOCKI, Sebastian. «Fictitious/non-fictitious interview with Jakub Julian Ziolkowski » In : *Infected pictures and Piled Up Hallucinations*. Warsaw, 2005

- Cu é lindo*, 2018. <http://cuelindo.wordpress.com>. Dernier accès le 4 janvier 2018.
- DASTON, Lorraine ; GALLISON, Peter. *Objectivity*. New York: Zone Books, 2010.
- DE ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 2011.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: Comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix. *L'Anti-Œdipe : Capitalisme et Schizophrénie I*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1972.
- _____. *Mille plateaux : Capitalisme et Schizophrénie 2*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1980.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo : Editora 34, 1992.
- ECHAVES, Marta. *Hedonismo crítico. Reinvenção y Reivindicación*. Nosotros, 23 de março de 2016. <http://www.nosotros-art.com/revista/articulos/hedonismo-critico-reinvenion-y-reivindicacion>. Dernier accès le 6 novembre 2017.
- El Palomar*, 2018. <http://el-palomar.tumblr.com>. Dernier accès le 6 novembre 2017.
- EL-KHOURY, Rodolphe. « Introduction » In : LAPORTE, Dominique. *History of Shit*. Boston: Massachusetts Institute of Technology and Documents Magazine, 2000
- FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité I : La volonté de savoir*. Paris : Gallimard, 1976.
- _____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro : Edições Graal, 1979.
- FREUD, Sigmund. « Caractère et érotisme anal ». http://psycha.ru/fr/freud/1908/ero_anal.html, dernier accès : 9 décembre 2017.
- _____. « Malaise dans la Civilisation ». *Révue Française de Psychanalyse*, 1934.
- _____. « Sur les transformations des pulsions particulièrement dans l'érotisme anal ». *Révue Française de Psychanalyse*, 1928.
- GARCÍA-ANTÓN, Katya (Éd.). Jakub Julian Ziolkowski. Geneva: Centre d'art contemporain Genève, Zurich: JRP Ringier, 2009
- JARDONNET, Emmanuelle. « McCarthy agressé pour l'érection d'un arbre de Noël ambigu, place Vendôme ». *Le monde*, 17/10/2014. http://www.lemonde.fr/arts/article/2014/10/17/mccarthy-agresse-pour-l-erection-d-un-arbre-de-noel-ambigu-place-vendome_4507834_1655012.html, dernier accès le 15 décembre 2017.

KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror : An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.

LAPORTE, Dominique. *History of Shit*. Boston: Massachusetts Institute of Technology and Documents Magazine, 2000

LATOUR, Bruno. *Reassembling the Social : An Introduction to Actor-Network-Therory*. Londres : Oxford University Press, 2007

LIPPARD, Lucy. « Andres Serrano : The Spirit and the Letter ». *Art in America*. Avril, 1990. pp. 238-245.

LLOPIS, María. « Guide for a DIY Queer Matriarchy » In : GETSY, David J. (Éd.). *Queer*. Londres : Whitechapel Gallery, The MIT Press, 2016 : 138-142.

LLOPIS, María. <http://www.mariallopis.com>. Dernier accès le 2 janvier 2018.

LÓPEZ, Miguel A. *Un cuerpo ambulante: Sergio Zevallos en el Grupo Chaclacayo (1982-1994)*. Lima: Museu de Arte de Lima, 2014.

MARCUSE, Herbert. *Eros et civilisation : Contribution à Freud*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1963.

Mario Ivo, 2017. <http://www.marioivo.com.br/cu/>, Dernier accès le 3 janvier 2017.

MILLER, John. « Excremental value ». *Tate etc.*, 1 mai 2007, <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/excremental-value>, dernier accès 15 décembre 2017.

MONNAIE DE PARIS. *Chocolate Factory. Brochure de l'exposition Chocolate Factory*, de Paul McCarthy. Monnaie de Paris, 25 Octobre 2014-4 janvier 2015.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral : Uma polêmica*. São Paulo : Companhia das Letras, 1998.

NUSSBAUM, Valentin. « Wim et la sacrée reliquerie. Enfance de l'art et reliques du sacré dans l'œuvre de Delvoeye ». *kritische berichte*, 3. 2008, pp. 83-92.

PATTERSON, Kate. « Blending science, art and other excrement ». *The Conversation*, 11/02/2016. <https://theconversation.com/blending-science-art-and-other-excrement-54584>, dernier accès 8 décembre 2017.

PRECIADO, Beatriz. *Manifiesto contrasexual*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. *Le partage du sensible*. Paris: La Fabrique, 2000.

RUGOFF, Ralph; STILES, Kristine; DI PIETRANTONIO, Giacinto. *Paul McCarthy*. Londres: Phaidon, 1996.

SÁEZ, Javier ; CARRASCOSA, Sejo. *Por el culo : Políticas anales*. Barcelone, Madrid : Egales Editorial, 2011.

SIMONDON, Gilbert. *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris : Aubier, 1989.

_____. *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*. Grenoble : Million, 2013.

SOARES, Breno. « Entrevista Solange, Tô aberta ». *Revista O Grito*, 14 février 2008, <http://revistaogrito.com/page/entrevista-solange-to-aberta/>. Dernier accès le 3 janvier 2018.

VACCARI, Franco. « Duchamp e l'occultamento del lavoro ». In : Coltelli, G.; Cossu, M. (Éds.). *Duchamp Re-Made in Italy*. Milano: Electa, 2013.

WALLACE, Isabelle Loring. « Deep Shit : Thoughts on Wim Delvoye's *Cloaca* Project ». In : WALLACE, Isabelle Loring ; HIRSH, Jennie. *Contemporary Art and Classical Myth*. Surrey : Ashgate, 2011

WEBER, Max. *A ética protestante e o « espírito » do capitalismo*. São Paulo :

ZIZEK, Slavoj. *Arriscar o impossível : Conversas com Zizek*. São Paulo : Martins Fontes, 2006.