

Michaël LA CHANCE

La beauté obscène

(Robert Mapplethorpe)

« Le Beau n'est rien d'autre que le commencement du terrible, qu'à peine à ce degré nous pouvons supporter encore; et si nous l'admirons, et tant, c'est qu'il dédaigne et laisse de nous anéantir. Tout Ange est terrible. »

Rainer-Maria Rilke

*S*ans ses remarques sur les rapports de la psychanalyse à l'esthétique, Freud pose une même structure du désir à l'origine de la créativité de l'artiste, de la réception de l'œuvre par son public, de l'édification des institutions religieuses et politiques et aussi de la névrose de la plupart des individus en société — laquelle se traduit par l'intolérance, la censure, la haine de l'autre. Freud précise que la libération de l'artiste dépend de sa capacité de communiquer avec son public dans des œuvres qui lui proposent une libération identique. L'œuvre devient une scène fantasmatique où le spectateur éprouve une excitation sexuelle qu'il ne se permettrait pas autrement. L'artiste, en « obéissant aux lois de la beauté, parvient à rendre les autres complices en leur offrant un plaisir supplémentaire¹ ».

Aujourd'hui, cette capacité de l'image de nous rendre complices fait question. Le représentable est délimité en fonction d'éthiques spécifiques, aussi la nudité dégradante, la séropositivité comme maladie à connotation sexuelle, la violence, se traduisent en images répréhensibles pour tous ceux qui prêtent un grand pouvoir incitateur à l'image. L'art peut-il sans cesse mettre à l'épreuve le seuil de tolérance du grand public ? L'art doit-il, dans

le seul but d'affirmer la libre expression, représenter des perversions et des violences que l'on ne voudrait pas voir dans son quartier, — et nous faire trouver ça beau ? La nécessité de conserver le droit d'expression, ou encore la nécessité pour l'image de conserver son expressivité, tout cela contribue à mettre en place une vocation pornogénique de l'image : par l'image tout est mis à portée et semble à la disposition de tout le monde, sans distinguer le particulier du grand public, les riches des pauvres, les affranchis des codes médiatiques et les nouveaux analphabètes. L'image prostitue la chose représentée en la donnant à voir sans ménager la réception, sans prévoir le contexte de sa lecture. Ce sont les marginaux sexuels, les femmes, les enfants, les malades, etc. qui sont pornographiés : vus de tous les côtés, dépliés sous les regards. Le corps est sondé, tour à tour sublimé et banalisé dans un « beau » coït ou dans une mort « dramatisée ». L'image offre une représentation trop frontale du sexe : c'est ainsi, comme le rappelle Freud, que les parties génitales ne sauraient être belles, même si la beauté, *Schönheit*, et l'enchantement, *Reiz*, sont en premier lieu des attributs de nos objets sexuels².



Ostentatio genitalium

L'image est prégnante lorsqu'elle semble échapper à l'interdit et nous révéler une réalité qui est située au-delà des frontières morales de notre société. Lorsque les représentations n'ont plus d'emprise sur le réel, on assiste à une prolifération des images, celles-ci s'emploient à produire la mise en scène d'un irréprésentable afin de retrouver l'excitation perceptuelle — et sexuelle — qui assure leur visibilité. Cette question de la visibilité nous intéresse tout particulièrement chez le photographe Robert Mapplethorpe qui a fait du beau sexuel le moteur de son œuvre, qui a placé l'obsène au cœur de l'art contemporain. En fait il ne serait pas exact de dire que Mapplethorpe a esthétisé la pornographie : mais plutôt, il a phallicisé l'art. Pourquoi montrer le sexe : parce qu'on peut tout dire ? parce qu'on ne peut plus rien dire ? L'image se vend au plus offrant, représente n'importe quoi pour se vendre, représente l'obsène afin d'être vue. Les représentations-limites, tout comme les représentations de la fin sont symptomatiques d'une fin de la représentation.

Il y a un absolutisme esthétique qui refuse de connaître les intentions morales ou l'agenda politico-culturel de l'artiste, tout comme il y a un intégrisme religieux pour lequel tout art doit servir de relais à un message supérieur. Le message de l'absolutisme esthétique c'est le fait artistique lui-même, c'est le caractère absolu du Beau. C'est pourquoi le droit de tout dire et de tout montrer — y compris l'*ostentatio genitalium* — doit être exercé en tout temps afin d'être maintenu. On dit n'importe quoi afin de réaffirmer le droit absolu d'expression : le n'importe quoi n'affirme rien d'autre que ce droit. Il semble ainsi que les artistes exercent un droit d'expression compensatoire, afin de compenser les censures et les rigueurs culturelles qu'ils ont subies.

Par définition, la beauté pornogénique — nous parlons principalement du beau dans les œuvres à caractère sexuel —, est un moyen de faire voir ce qui n'a jamais été vu. La pornographie serait l'acte sexuel vu, sans le noyer dans une romance, tout comme la boxe serait la violence sans haine — si nous pouvons risquer cette comparaison. Dans l'érotisme libertaire, l'excitation corporelle est épurée de tout psychologisme, ce serait prendre son plaisir sans se raconter d'histoire. Le corps sans voile ne peut manquer d'être innocent. L'art doit exposer l'innocence du sexe, ce sont les représentations et les substituts qui l'entourent qui sont douteux. La pornographie est l'apothéose du réalisme : ainsi *L'origine du monde*, 1866, de Courbet serait son œuvre la plus réaliste³.

Les partisans du tout-montrer insistent sur le fait que les images scandaleuses ne sont que des fictions, que ce ne sont que des fantasmes en images. Comme le déclare Andreas Serrano :

« Je ne vois pas en quoi ce qu'un artiste peut créer puisse paraître si horrible à quelqu'un que celui-ci ne puisse pas le supporter... L'art peut déranger mais je ne crois pas qu'il puisse être vraiment menaçant⁴. »

C'est le paradoxe de la pornographie : la pornographie est une fiction (ce ne sont que des images) et non pas une réalité (passer à l'acte), et pourtant c'est une fiction où l'on présente une réalité (sexuelle) sans fiction (sentimentale). Cependant les censeurs insistent de leur côté pour dire que toute image est pornogénique lorsqu'elle nous laisse croire qu'elle exténue la réalité de ce qu'elle représente, ce à quoi elle parvient lorsqu'elle nous fait prendre une fiction pour la réalité. La beauté obscène nous agresse non pas comme représentation d'actes immoraux mais comme chose immorale en

elle-même, lorsque l'on prend l'image pour une réalité⁵. Les uns objectent que la répression sur les femmes, les enfants, les homosexuels, etc., ne s'exerce pas dans les images, mais s'exerce principalement par des facteurs économiques, religieux et politiques⁶. Pour d'autres cependant la représentation dégradée du corps constitue déjà une dégradation réelle — même si elle est simulée⁷.

Lorsque le modèle a subi les assauts du photographe, le spectateur est du même coup violé, subit à son tour un « assaut photographique ». Comme le fait remarquer Arthur Danto à propos de Mapplethorpe : l'accord moral entre les modèles s'étend jusqu'au spectateur, si bien qu'il devient malgré lui complice, il peut même trouver « belles » des scènes sado-masochistes dans lesquelles il ne rentrerait pas⁸.



La société homoérotisée

À l'occasion de la *Retrospective Robert Mapplethorpe* au Whitney Museum of American Art, où 110 œuvres sont exposées en juillet 1988, le philosophe Arthur Danto est frappé par le fait qu'une même « sensibilité homoérotique » imprègne toutes les œuvres, « quel que soit le sujet » des photographies⁹. Cette remarque innocente chez Danto, va prendre des proportions inattendues lorsque certaines personnes bien-pensantes verront dans cette exposition le symptôme d'une prolifération dangereuse du sexe. En fait ce ne sont pas seulement les sujets de Mapplethorpe qui sont en cause : c'est toute la société qui se trouverait ainsi homoérotisée, pansexualisée.

Les images de Mapplethorpe présentent en effet une telle obsession du sexe : ses fleurs, innocentes à première vue, sont en fait des sexes monstrueux. Elles documentent la contamination réciproque du végétal et de l'organique. Les fleurs apparaissent sexuelles, les sexes sont comme des fleurs, tout cela dans les limites d'une pureté formelle. Tout le monde s'entend à trouver les fleurs belles, Mapplethorpe découvre pour sa part une beauté inattendue dans une mise en scène « obscène » des organes sexuels. Le traitement très formaliste du sujet fait ressortir ses caractéristiques organiques. L'agrandissement de ces petites fleurs leur donne une emphase sexuelle, l'agrandissement des sexes leur donne des qualités abstraites : les formes végétales apparaissent animales puis

abstraites. La fleur présente la même « érectilité » que le phallus, les bulbes deviennent des glandes, le pollen devient du sperme. Serait-ce une caractéristique de cette esthétique « homoérotique » que de sexualiser toute chose ? La photographie permettrait une sexualisation hystérique de tout ce qu'elle prend pour sujet ? Selon que vous êtes pour ou contre la liberté sexuelle : ces images vous paraissent de nature à *répandre* des mœurs sexuelles ou tout simplement à les *exposer*.

Les moyens mécaniques de diffusion de l'image ont transformé l'image érotique réservée à la contemplation privée. Aujourd'hui la multiplication de ces images, la diffusion de l'image pornographique se produit à une époque où tout devient image. La hantise de la pansexualité se déploie dans le spectre d'un monde devenu fable. On soupçonne que c'est la transformation en image qui favorise la sexualisation de tout (si ce n'est pas l'inverse). La paranoïa de l'obscène est alimentée par cette crainte des pouvoirs de conversion de l'image. Par exemple : l'homosexualité se met en image tant et si bien que l'art tout entier devient bientôt l'expression d'une homosexualité glorifiée. Cette culture homoérotique contribuerait à la transformation de tout en image, et parviendrait finalement à « homosexualiser » toute chose dans une reconversion de ces images en réalité.

On se méfie de l'image parce qu'« elle déréalise complètement le monde humain des conflits et des désirs¹⁰ », permet donc d'effacer les frontières entre l'homo et l'hétéro, pour donner une prédominance à l'homo lors de la reconversion qui ne manquera pas de prendre place ultérieurement. Il n'est donc pas étonnant que l'on persiste ainsi à définir la pornographie comme un excès de visibilité qui dénature le corps. En fait c'est le symptôme d'un excès de visibilité qui désacralise le monde. L'apparition des scènes pornographiques s'apparente alors à l'apparition des idolâtries avec la décadence du religieux¹¹.

Le titre de cette exposition, *Le moment parfait*, signifie l'offrande sensuelle, la révélation du moi et aussi le don de soi sacrificiel. Le titre de l'exposition Mapplethorpe est inspiré de Roland Barthes qui commente (vers 1978) un autoportrait (1975) de Mapplethorpe en garçon (il a 30 ans) qui s'abandonne, pas trop, le bras tendu, le corps offert dans un équilibre parfait : comme moment parfait entre l'attente du plaisir et l'appréhension du sacrifice, le *kairos* du désir.

« Quelques millimètres de plus ou de moins, et le corps deviné n'eût plus été offert avec bienveillance (le corps pornographique, compact, se montre, il ne se donne pas, en lui aucune générosité) : le Photographe a trouvé *le bon moment*, le *kairos* du désir¹². »

Dans ce portrait, le corps érotique s'offre mais se cache aussi, renvoie à sa nudité cachée. C'est parce qu'il se montre à peine que le corps érotique peut s'offrir généreusement. Tandis que le corps porno s'exhibe complètement, en ce dernier tout est montré mais rien n'est donné. Le *hard-core* cherche les plans les plus rapprochés, les organes génitaux doivent remplir tout le cadre, avec des éclairages et des poses qui offrent une visibilité maximum¹³. Ainsi les rituels S&M deviennent des « tableaux vivants¹⁴ », le pathétique de la jouissance qui doit passer par une représentation. La pornographie donne tout à voir, ou plutôt l'illusion de tout voir, et ne laisse rien à imaginer. Certes il reste toujours un dernier retranchement du corps, obscur, moite, béant. C'est la part de notre individualité qui n'a pas encore été abandonnée à tous les regards, ni offerte en pâture au public.

Le moment parfait c'est le moment où le corps, qui se donne à voir de tous, est offert au sacrifice. Mapplethorpe ainsi offert et caché rappelle le Christ. Barthes parle du « corps deviné », évoquant une nudité hors champ. D'aucuns percevront ici un corps divinisé¹⁵. La référence au corps divinisé, parce qu'offert à la crucifixion, est surdéterminante¹⁶.

Chez Mapplethorpe, les rituels S&M rejouent cette thématique du sacrifice et de la crucifixion. Ils rejouent l'esthétique chrétienne de la perfection du corps : déhiscence de la chair et sacrifice mystique. Le corps qui se donne à voir, qui s'offre comme virtualité mais qui se refuse dans les faits. L'esthétique chrétienne exige cette distance par rapport à l'objet, par rapport à soi-même. Le désir et l'avidité tendent au rapprochement, à la proximité trop grande, — alors que dans l'idéal chrétien rien n'est trop près : sitôt qu'on touche l'objet du désir il disparaît, devient irréel, banal, simple engouement de la mode¹⁷. L'image de Mapplethorpe est suspendue entre ces deux extrêmes : la mise en scène du sexe et les fétiches de la mode.

L'iconographie chrétienne est détournée : la sainte communion devient un diptyque où un homme urinant dans la bouche d'un autre, ce dernier à genoux, les yeux fermés, recueilli (« Jim et Tom, Sausalito, 1977 »). Le Christ devient un pénis et des testicules « crucifiées » c'est-à-dire attachées à une planchette dans une souffrance exhibée, dramatisée (« Richard,

N.Y.C., 1978 »). Ce martyr génital serait une souffrance substitutive (d'une vraie souffrance, ou d'une autre souffrance) et rédemptrice.



Inverser l'idéalisation du sexe

Selon Freud, la beauté sert à reconnaître l'objet sexuel le plus favorable à la survie de l'espèce¹⁸. Le beau serait le temple de la vertu parturiente ? Alors que la beauté du bel être de chair répondrait à une exigence de survie, dans une recherche d'indices de santé et de pureté, de fertilité et de jeunesse. La beauté obscène présente les indices du malsain et du stérile, dans l'attrait de la mort. Chez Mapplethorpe les organes génitaux crucifiés, l'anus défoncé... sont à la frontière entre la vie et la mort, seuil périlleux de ténèbres infernales. Beauté obscène qui fait du sexe un viol de la vie, la promesse d'une vie nouvelle s'inverse en une irruption du néant.

Depuis toujours la vue du sexe est la révélation du corps comme autre de nous-même. « Ton sexe, nous disait Georges Bataille, est le point le plus sombre et le plus saignant de toi-même [...] étranger à tes habitudes de surface. Un extrême désaccord existe entre lui et ce que tu montres de toi¹⁹. » On ne saurait trouver les organes sexuels beaux, parce que le mouvement de la culture consiste justement — par l'attrait du beau — à étendre l'intérêt sexuel sur tout le corps. Car le fait de trouver d'emblée les organes beaux nous dispenserait d'érotiser le corps. Il faut que la pulsion sexuelle soit excentrée, devienne cette convoitise diffuse qui est éprouvée comme attrait pour la beauté. La culture ayant pour effet de sublimer l'étreinte sexuelle, celle-ci devient un rapport entre personnes et non plus seulement un soulagement génital. C'est alors le corps tout entier — c'est une des mille façons qu'il est façonné par la culture — qui devient l'objet de l'intérêt sexuel.

Paradoxalement, l'esthétique chrétienne a renversé cette expansion métonymique du sexe dans le corps en répudiant très précisément le corps. Pour une part cette idéalisation s'est étendue au-delà des limites corporelles pour développer un intérêt dans les formes esthétiques. Par contre, une part importante de cette pulsion génitale a reflué vers son origine pour s'étendre en deçà, dans une nouvelle idéalisation, négative cette fois-ci, du corps. Il s'agit de l'humilier, de l'avilir, de le déchirer, de le contaminer dans une inversion de la polarité morale des signes esthétiques. Les organes

sexuels, sources de plaisir, deviennent menaçants, promesses de déchéance et de mort. Du « Self-portrait » christique de 1975 à l'autoportrait avec la cravache dans l'anus de 1978, il s'agit bien de « l'image du crucifié, qui, à peine née, s'inverse en image comique, satanique pour les uns, absurde pour d'autres²⁰ ».

Beauté obscène de la Méduse qui a fasciné Freud : il a reconnu en celle-ci un usage apotropique de l'exhibition des parties sexuelles²¹. L'exhibition sexuelle saurait ainsi éloigner le Diable, lorsqu'il s'agit de lui renvoyer l'image de l'enfer. Selon Freud, en effet, il semble que ce qui nous effraie ne manquera pas d'effrayer également nos ennemis. Alors le sexe devient l'exhibition de la mort qui doit conjurer la mort.

Les rituels S&M sont les rituels inversés de l'idéalisation du corps, — comme le contre-coup et le prolongement de la répression du corps dans la religion chrétienne : par un renversement de la polarité esthétique, on reconnaît bientôt le sacré dans l'obscène²². En ces rituels les chaînes emprisonnent mais la jouissance délivre. Ces rituels rejouent le martyr chrétien pour l'inverser, ils témoignent encore « de la difficulté de l'humain à fusionner avec le divin, au moment précis où la chair s'affirme non pas dans sa plénitude mais dans son manque, sa limite, son déclin²³ ». Ce « moment précis » n'est-il pas *The Perfect Moment ? La beauté obscène participe du suspens du corps avant la chute, du répit avant la fatalité, « de l'arrêt sur image, juste avant la vision de l'horrible²⁴ ».*

La pornographie a pour effet de renverser cette sublimation du comportement sexuel, de renverser tous les efforts d'idéalisation de la sexualité : celle-ci fait retour dans une évidence organico-génitale, copulatoire, contraire à tout ce que les représentations culturelles tentaient d'en faire.

La régression ne s'arrête pas à l'organe, elle étend de nouveau l'intérêt sur l'ensemble du corps de l'autre, mais dans une idéalisation négative cette fois. On retrouve alors les mêmes effets d'amplification, de surestimation des qualités physiques de l'objet sexuel, mais cette fois-ci il s'agit de démultiplier les comportements sexuels afin de mieux affirmer le caractère brutal de la simple copulation, d'en rappeler l'issue implacable dans des variantes non reproductrices. La petite mort ne surpasse plus la grande.



Une méfiance millénaire envers l'image

L'intégrisme religieux veut abolir toute excitation. Les images auraient un pouvoir d'excitation et donc de dégradation : les intégristes prennent les images pour des réalités, ils ont compris depuis longtemps que toute beauté est obscène. En effet, comme Freud le faisait remarquer dans *Malaise dans la civilisation*, la religion dicte à l'individu par quels moyens il peut accéder au bonheur et se protéger de la souffrance, — elle est donc incompatible avec cet autre moyen d'accéder au bonheur qu'est la jouissance de la beauté²⁵. Il s'agit bien de contempler la beauté, ce qui est à la portée de la majorité des individus, et non pas de créer les œuvres, ce dont seuls quelques-uns sont capables. Ce qui ne signifie pas non plus que l'art devient la religion substitutive et individuelle des personnes de talent. L'artiste doit toucher son public avec ses œuvres pour produire un effet inverse à celui de la religion : il doit relever la valeur de la vie, ré-enchanter la réalité : les corps, les créations humaines, les paysages sont beaux.

Les violences infligées au corps dans les performances de Stelarc ou de Chris Burden ne sont pas simulées. Cette violence est d'autant plus subversive qu'elle va à l'encontre de la religion qui aurait mis en scène une fois pour toutes le sacrifice ritualisé du corps humain. C'est pourquoi de telles performances portent atteinte à l'image sacrale du corps et à l'orthodoxie culturelle. Paradoxalement, les intégristes veulent vigoureusement censurer les images qui bafouent notre croyance dans la sacralité de l'existence humaine — comme les *snuff* vidéos avec mise à mort —, pourtant ils ne veulent pas célébrer la beauté de l'existence par une émotion de la forme et de la représentation. Les intégristes seraient partisans d'un interdit complet de l'image, — la beauté ne surgissant toujours que dans la captation du réel par des représentations et dans l'effondrement de ces représentations. Ils désapprouvent toute subvention aux arts et ne limitent pas l'exercice de la censure aux œuvres subventionnées, au risque de réfrigérer toute expression et de créer une société uniforme et froide. Les photographies obscènes et blasphématoires dégradent notre perception de la religion, tournent en ridicule les croyances et les valeurs, exposent l'inanité du système judiciaire. Il faut censurer les films où le héros démontre qu'il faut se faire soi-même justice, que les policiers ne font pas leur travail, que les politiciens s'emploient à

tromper la population et que les pulsions sexuelles triomphent de la raison. Il faut censurer les images qui suggèrent que le fait de mener une vie normale ne nous protège pas de la contamination par l'abject.

Il est tout à fait scandaleux pour l'intégriste de considérer que le beau puisse être fondé dans l'excitation sexuelle, comme l'affirmait Freud : toute excitation, qu'elle soit physique ou imaginaire est répréhensible — afin d'éviter toute perception de la blessure du corps, d'un manque organique, d'une insuffisance de l'être. Parce que le corps est présupposé honteux, morcelé, contaminé, etc. — le sexe est d'emblée abject. Alors, au lieu de favoriser la production culturelle du Beau qui nous rend moins désespérante la réalité du corps, l'intégriste préfère se soumettre au régime de la castration, accepter que l'on ne peut pas comprendre, que l'on ne saurait expliquer, que l'on est sans prise sur le réel. Le beau ce n'est plus la vie, c'est la vie absente : c'est le Christ asexué qui refuse l'amour et la vie, c'est la beauté exsangue de la Vierge éplorée. Pourtant, comme l'a montré Léo Steinberg, la beauté de ces représentations du Christ tient justement dans le fait que le sexe est figuré par ce qui le voile, comme turgescence phallique sous le pagne. Avec l'apparition d'une nouvelle théologie de l'Incarnation au quinzième siècle, les arts devanceront quelque temps la religion : le *Christ ressuscité* de Michel-Ange (1514) apparaît sans voile, la résurrection de la chair est l'occasion de montrer le sexe du Christ géniteur d'une nouvelle humanité²⁶. Chez Mapplethorpe, la série « Manfred » de 1974, — quatre Polaroid qui représentent un personnage nu, avec une érection, comme la statue d'un saint dans une niche, — renoue avec cette iconographie « de l'incarnation ».

L'intégriste religieux veut éradiquer le regard de l'autre. Fondamentalement, l'interdit de représenter c'est avant tout l'interdit de se regarder. On ne peut représenter des animaux et surtout pas — blasphème — un visage humain, parce qu'ils vous renvoient votre regard ou encore capterait celui-ci pour faire de vous une chose vue parmi les choses que vous voyez²⁷. Ce qu'il faut éviter c'est que l'image contemplée apparaisse comme un aspect de vous-même, comme l'autre de votre psychisme. L'autre doit être ailleurs, certainement pas dans un jeu spéculaire constitutif d'une conscience centrée sur le Moi, l'Autre doit être recherché dans une transcendance, dans la communauté, dans l'ennemi idéologique, — et surtout pas, comble de l'horreur, en soi-même. Une

méfiance millénaire envers l'image réapparaît, il ne faut rien peindre, photographier, plutôt que de laisser surgir des images qui semblent correctes mais qui introduisent pernicieusement une séduction dangereuse. L'art est d'emblée considéré comme une pratique idolâtre puisque le sentiment superstitieux d'une présence (des dieux grecs, égyptiens, orphiques... — ou des âmes des morts) provoqué par l'œuvre est indubitablement idolâtre. Toute figure humaine, ainsi que toute figure animale²⁸, ainsi que toute représentation qui nous regarde, qui semble nous interpeller, — soit donc toute œuvre d'art — doit être interdite. Le Caravage s'est vu refuser une *Mort de la Vierge* (aujourd'hui au Louvre), destinée à l'église Santa Maria della Scala, à Rome, parce qu'il a utilisé une prostituée comme modèle : tout visage qui sert à représenter la Vierge prostitue celle-ci.

La nudité était permise à condition d'illustrer un thème mythologique, le corps *al'antico* ne craint pas d'exhiber son sexe lorsque la divinité et la noblesse du personnage sont attestées par sa beauté même. Par contre la nudité qui n'est pas angélique sera la plus fortement censurée²⁹. Le christianisme qui permet le beau artistique ne le respecte pas : l'image est par définition pornogénique, elle vend un message spirituel au grand public, quitte à dénaturer quelque peu ce message. Le sens étymologique du mot *porné*, « femme de mauvaise vie au sens où elle entretient des relations avec les Gentils et pratique l'idolâtrie ou culte des images³⁰ ». Encore une fois, le beau artistique est pornogénique, c'est-à-dire propre à parler aux masses sans passer par l'écriture, propre à séduire le public et à capter ses fascinations idolâtres. L'œuvre est une façon de produire pour le public, dans une forme vulgaire, des entités spirituelles qui ne peuvent être livrées aux sens. L'intégrisme éthico-religieux est à la fois un refus de l'image et un refus du corps, un déni de la castration qui ne conduit pas à la recherche d'un substitut, mais à une forclusion radicale de la vie corporelle.



Le moment barthésien

Le commentaire de Barthes sur les images de Mapplethorpe reprend la thèse de la pornographie comme excès de visibilité. Le sexe, par lequel l'individu définissait le noyau le plus profond de son individualité, —

comme Michel Foucault l'a montré — est devenu une chose publique. La scène idéale de la sexualité est versée dans le régime spectaculaire du public. Il semble ainsi que les images de Mapplethorpe, par leur « dureté » pornographique simulent l'universalisation de l'image où tout est rendu visible à travers les médias. Elles la simulent et l'accélèrent dans un mouvement qui la conteste. Contre la culture du substitut où les images se substituent à la réalité, où l'artifice se substitue à l'imagination, où toute chose est substitut d'une autre et aucune ne se figure elle-même, — contre tout cela elle réaffirme l'immédiateté du Désir.

On sait bien que les scènes S&M sont des pantomimes de sacrifice, mais elles apparaissent néanmoins un véritable danger lorsqu'elles risquent de s'imposer comme esthétique, comme loi — portée en avant par le raz-de-marée de l'image. Ce ne sont que des tableaux, mais des tableaux exhaustifs (il n'y a pas de nudité cachée, hors champ, c'est la *nudité totalisée*). À ce moment-là, ou bien vous ne voulez pas voir et vous êtes exclus (de tout !) ou bien vous regardez et vous êtes absorbés, submergés par la monstruosité de ce que vous voyez parce qu'il n'y a plus d'ailleurs. Il n'y a plus de secrets. Quand on a vu le *fist-fucking* on croit qu'on a « tout vu ».

Le moment parfait c'est aussi celui où la peur de la caméra se dissipe, où le photographe révèle le moi profond du sujet, révèle la solitude, le désir d'indépendance, la sensualité, l'agressivité. Tout comme la scène tragique nous a révélé la frayeur et de la pitié³¹, la figuration pornographique semble inévitable pour qui veut exprimer à la fois *l'abandon* et la *vulnérabilité* humaine³². Le portrait pornographique implique donc une exhibition sans complaisance, sans dérobade, des désirs et des craintes du sujet, de son orgueil et de ses faiblesses. On sait que le genre échappe difficilement à la complaisance. Selon Leiris, en effet, l'autobiographie est abjecte si elle ne s'expose pas à la corne du taureau. L'entreprise de Mapplethorpe n'est pas abjecte par complaisance — elle serait plutôt abjecte par autodérision. Le portrait à la cravache ne présente pas son moi idéal, mais plutôt une exhibition immorale du moi ; tout comme les scènes pornographiques ne présentent plus une sexualité idéale (étanche, émotive...), mais plutôt une dérision tragique du sexe.



L'ère présidéenne

Une mise en contexte historique s'impose : dans l'espace d'une décennie, à cause du Sida, une mutation importante s'est produite dans notre façon de voir la sexualité. Les premières photos sexuelles de Mapplethorpe ont été prises à une époque de libération sexuelle, d'exploration des limites, de transferts entre les codes culturels (Noirs et Blancs, hétéros et homos, etc.) à l'ère présidéenne. L'expansion de l'épidémie a freiné tout cela. La provocation sexuelle des images ne saurait être vue de la même façon, cette sensualité nous apparaît moins gratuite.

À une époque où l'infection par le Sida paraît galopante, on craint plus que jamais la sexualisation plus poussée des rapports sociaux. On soupçonne l'art de répandre le sexe, car dans l'art le sexe se transfigure pour mieux voyager, acquiert une plus grande mobilité, comme une souche virale qui ne manquera pas de redevenir active. C'est pourquoi il ne fait pas de doute pour les censeurs (*image-blamers*) que la scène sexuelle de l'œuvre ne tardera pas à (re)devenir un acte criminel (viol, torture, humiliation...). Le sexe n'est pas sublimé dans l'art, il est furtif. Le *Stealth Sex*, analogue au *Stealth Bomber*, le nouvel ennemi de l'intérieur. Malgré tous les démentis des psychologues, des sociologues, des historiens, etc. — on ne peut s'enlever de la tête qu'une image sale va créer un désir d'infliger des souffrances et des humiliations, et que le contrôle des images obscènes va réduire l'occurrence des agressions sexuelles³³.

Ainsi les images peuvent paraître dangereuses lorsqu'elles peuvent répandre le sexe, d'autant plus dangereuses si elles peuvent répandre la mort. Ce qui nous amène à signaler un aspect privé de la contamination par les images chez Mapplethorpe : Mapplethorpe aurait été enragé par le fait d'avoir été « contaminé » par un Noir. Au début des années 1980 Mapplethorpe s'intéresse aux modèles afro-américains, sur le plan à la fois esthétique et sexuel. C'est à cette époque qu'il serait devenu séropositif. Sa chasse aux images l'aura infecté. En toute connaissance de sa condition, il aurait continué à chercher des relations sexuelles avec des Noirs, avec le désir de se venger du plus grand nombre, en les attirant avec des offres de cocaïne et des cachets de modèles³⁴. Il se cherchait des amants qu'il pouvait appeler « Nigger » et soumettre à une sexualité de l'humiliation. Les trois quarts sont morts aujourd'hui. En quelque sorte ces images l'ont contaminé physiquement et moralement et il aurait lui-même contaminé

de nombreuses personnes en produisant ces images — véritables masques mortuaires d'un genre nouveau. Ainsi dans « Self-portrait », 1981, la scène de fellation est froide, exempte d'émotion. Pornographique comme une scène de masturbation : autofellation.



Le chaos sexuel

Ce que les censeurs redoutent par-dessus tout c'est que les images obscènes 1) puissent attirer les gens en raison de leur contenu sexuel, 2) puissent provoquer une anxiété ou au contraire une excitation sexuelle dans la société, 3) soient de nature à provoquer des conduites sexuelles immorales, 4) entraînent une perte de considération pour les idéaux et les valeurs de la communauté. Apparaît dès lors une paranoïa de l'obscénité³⁵. Selon Christenson, autre conservateur de Cincinnati : « Une société qui ne peut distinguer entre la liberté et la licence, est une société qui connaîtra le chaos sexuel³⁶. »

La paranoïa de l'obscénité conduit les censeurs à vouloir se débarrasser de l'art. Car plus que quiconque les censeurs croient dans le pouvoir de l'art et des images. Lorsque la *Commission on Obscenity and Pornography*, établie par le Congrès américain, a rendu son rapport en septembre 1970 comme quoi la pornographie ne suscitait pas nécessairement des actes de violence sexuelle, — le Président Nixon s'est empressé de rejeter ce rapport en tenant le raisonnement suivant : si les œuvres immorales « n'ont pas d'effet néfaste sur le caractère de l'homme, alors il doit également être vrai que les grandes œuvres en peinture, en littérature et au théâtre ne sauraient avoir d'effets spirituels sur la personne humaine³⁷ ».

Nous retrouvons ici le parallèle que nous avons signalé en introduction : les paramètres de la croyance dans le sacré, ou encore du génie artistique, sont les mêmes — sous une forme inversée — que les paramètres qui définissent l'obscénité. Nier l'obscène c'est nier aussi le pouvoir de transcendance des œuvres d'art³⁸. Inversement, si vos attentes dans la force spirituelle de l'art sont trop hautes, alors tout ce qui semble détourner l'art de cette scène sublimée ne manquera pas d'apparaître obscène.

Les censeurs réprouvent l'art qui pourrait provoquer le chaos social : ils en croient l'art capable. Ce présupposé de la puissance des images les amène

à blâmer les images pour nos problèmes sociaux. C'est ainsi que les censeurs deviennent des blâmeurs d'images. L'art dégénéré ne serait pas un symptôme mais la *cause* d'actes criminels et de nouvelles horreurs ordurières (les maniaques seraient toujours relancés par le désir de l'artiste d'aller toujours plus loin).

Pour les ultraconservateurs, le débat sur l'obscénité oppose la communauté et les experts, c'est-à-dire oppose les valeurs communautaires de l'américain moyen et les « soi-disant » experts. Les juges conservateurs ne sollicitent pas les témoignages des collègues des artistes et des écrivains accusés, c'est moins le milieu de l'art que « l'homme raisonnable » qui peut établir cette valeur. Le problème c'est qu'il y aura des gens raisonnables pour et des gens raisonnables contre ! Et pendant que l'on se perdra dans les raisonnements, à la recherche d'un consensus moral, les jury vont continuer à négliger le témoignage des experts et des critiques d'art. Comme l'énonce parfaitement Edward de Grazia :

« Il faut que les jurés, et les juges, soient dans l'obligation de rechercher au-delà et par-dessus leur conscience individuelle, en ayant recours s'il le faut à des experts, pour se donner une compréhension des valeurs de ce monde³⁹. »

Les censeurs ont perdu lorsqu'on accepte l'expertise du milieu de l'art contre le bon sens de la communauté. En quelque sorte le jury a accepté le principe d'une séparation entre l'art et la vie quotidienne, entre le fantasme et le passage à l'acte. Chaque juré est peut-être un expert en vie quotidienne mais il n'est pas expert en art. Il connaît les limites de ce qui est acceptable sur le plan sexuel, mais ne connaît pas les limites de l'acceptable sur le plan culturel. Et les limites du sexe ne doivent pas devenir les limites de la culture.

Vues ainsi, les choses paraissent bien nettes. Mais le problème c'est que les artistes ne cessent d'élargir l'art, multiplient les incursions dans le quotidien. La liberté d'expression acquise grâce à la loi constitutionnelle sur l'obscénité dans les années soixante-dix a permis aux artistes d'aller plus loin dans ce qu'ils veulent exposer, écrire ou chanter. Le pouvoir de l'art de défier les valeurs établies semble plus grand que jamais. Il fallait attendre un retour des fondamentalistes anti-art : jusqu'où pouvaient-ils tolérer que le quotidien devienne un jeu, échappant à la sévérité du jugement ?

Un argument souvent présenté : l'obscène ne présente pas l'émotion et le sentiment de l'humain essentiel à l'art. Cet argument caractérise un aspect important du discours sur la pornographie. Ainsi la sexualité dans l'art serait émotive, sentimentale. Alors que la pornographie c'est du sexe sans émotion⁴⁰. Comme la culture de masse, et aussi la politique, ce ne peut être qu'un exercice mécanique qui ne reconnaît pas l'individu. On sait cependant que l'érotisme des uns est la pornographie des autres. Tout érotisme dans lequel on ne peut pas s'imaginer participer (qui n'appelle pas le fantasme), une activité sexuelle dans laquelle on ne s'imagine pas éprouver des sentiments — tout cela apparaît aussitôt pornographique. L'obscène est toujours froid. Ce qui laisse entrevoir l'obscène comme ce qui détourne la sexualité de cette scène idéale où l'émotion est au rendez-vous dans un « moment parfait⁴¹ ». Le titre de l'exposition apparaît alors comme une « ironie » au sens rhétorique, antiphrase accusant trop le contraste entre l'idéal sexuel et la mascarade du sexe immoral.

Ni la droite ni la gauche n'ont considéré le fond du débat. La droite n'a pas exprimé sa hantise de la sexualisation de tous les rapports sociaux, sa crainte de l'homosexualité — cette « mafia de velours ». Elle n'a pas davantage avoué sa crainte de perdre ses acquis : l'hétérosexualité idéalisée et sublimée. La gauche n'a pas développé le droit de l'artiste de provoquer dans une société qui possède l'assise morale suffisante, n'a pas assez souligné les dangers à long terme de la mise en place juridique de critères esthétiques de l'acceptable, n'a pas revendiqué sur la force de changement politique de l'expression sexuelle.



L'argument plastique

Le plus souvent, en effet, la défense cherche à nous faire oublier le contenu et considérer exclusivement la forme : à cacher l'œuvre sous le parapluie esthétique, à ignorer la provocation sexuelle et la question de sa place dans l'art. À Cincinnati, la défense a développé une approche esthétisante qui nie le contenu. On ne parle pas de corps mais de masse centrale, d'équilibre formel et de symétrie. Devant la scène de *fist-fucking*, « Helmut and Brooks », 1978, Janet Kardon parle devant le jury de « la centralité de l'avant-bras » qui ancre la composition. Mapplethorpe revendiquait cette neutralité formelle⁴².

Pourtant le corps humain présente une animalité que les fleurs n'ont pas : le corps selon Mapplethorpe révèle une transpiration abondante, les odeurs âcres de l'entrejambe et des dessous de bras, les liquides corporels, les effluves infernales du corps — à la limite *l'enfer c'est l'intérieur du corps*. Cette vision du corps s'oppose, on s'en doute, au corps lisse et hermétique, inodore et quasi transparent de l'esthétique classique. C'est ce même corps ouvert et odorant, à la limite éviscéré et putride, travaillé par une scène obscure et suffocante, que l'autoportrait en diable, avec le fouet dans l'anus, exhibe. Le corps exhibé n'est pas le corps exposé.

Les commentaires de Janet Kardon semblent prolonger ceux de Barthes (nous y reviendrons) sur le caractère unaire de la photo porno, sans hors champ, sans objet secondaire. Barthes a produit des énoncés très valables sur certains aspects de la photo porno, en prêtant attention à notre façon de les regarder : il a analysé *comment on les regarde*. Cependant Barthes n'a pas prétendu hypocritement que ce ne sont que des abstractions. Mapplethorpe s'exprimait dans ce sens :

« Ce n'est pas ce que c'est, c'est comment c'est photographié⁴³. »

Les défenseurs de l'œuvre attirent notre attention sur le *comment c'est montré*. Kardon y voit des compositions formelles, elle s'émerveille que de telles scènes puissent ainsi être « distillées de la vraie vie ». La distillation est, ne l'oublions pas, un procédé de purification. C'est ainsi que pour Kardon les arrangements formels « purifient, et même annulent, les éléments lascifs ». Même propos esthétisant chez Germano Celant :

« l'esthétique de ses images — son articulation du corps, l'équilibre de ses volumes et de ses formes, sa maîtrise des structures et des effets de répétition — fait de n'importe quel type d'amour, et de tous les types d'amour, quelque chose de pur et de rassurant⁴⁴. »

Contre toute attente, le jet d'urine dans « Jim and Tom » deviendrait quelque chose de pur et de rassurant : le jet n'est-il pas après tout qu'un arc dans une étude classique de symétrie ? Peut-on vraiment dire que Mapplethorpe est plus apollinien que dionysiaque⁴⁵, plus *cool* que lubrique, plus formel que sexuel ? Comme si la maîtrise technique dans l'art conduisait nécessairement à la neutralisation des contenus. Est-ce que l'art en général est une entreprise de neutralisation des contenus par la forme ? Homme ou femme (« Lisa Lyon », 1981), homo ou hétéro. Noir

ou Blanc⁴⁶, toutes ces différences seraient gommées lorsque tout n'est plus que forme. En fait ce n'est pas si simple, le contenu sexuel est irréprouvable, cette neutralisation n'est pas neutre : neutraliser le contenu consiste en fait à *châtier* moralement le sexe, c'est-à-dire à le rendre plus pur dans une tradition judéo-chrétienne de la faute et de la mortification. Châtier le sexe dans la perfection plastique — voilà qui reste assez conforme au sexe S&M, lorsque vient le temps d'expier le désir, de stigmatiser le stupre dans des mises en scène « glacées ».

Ainsi, les tenants de la neutralité esthétique feraient mieux de reconsidérer cette fameuse neutralité dans laquelle s'annulent les excès et les écarts sexuels. Cette forme soi-disant neutre est en fait une représentation fortement codée sur le plan politique, sexuel, etc. Depuis toujours le corps n'apparaît dans l'art que selon les artifices de la nudité. Le corps de Lisa Lyon est déjà une représentation.

Il faut croire que cette neutralité de la forme devient plus que jamais nécessaire avec l'apparition de nus de Noirs homosexuels dont il faut gommer le caractère incongru dans une esthétique de la nudité blanche féminine. La sublimation (à la façon de son contraire, la souillure) devient une façon d'expier et de punir les modèles photographiés du crime d'être désirables. C'est ainsi que Mapplethorpe produisait des images propres comme des couvertures de magazines, alors qu'il exposait ses modèles noirs à la souillure, qu'il les abreuvait d'invectives (« nigger »), qu'il leur faisait avaler des excréments et se prêter à des rituels humiliants. La coprophagie et autres agressions anales constituent assurément l'envers de la sublimation, caractérisent bien la nature de cette sublimation.

Voilà où nous conduisent les images de Mapplethorpe, glacées comme les images de magazines de mode. La neutralité de la forme est exprimée aujourd'hui par les images de la mode : nous avons nos dieux apolliniens de la perfection physique. D'ailleurs la parenté a souvent été remarquée : les images S&M les plus lourdes conservent un côté « mode⁴⁷ », et sont exposées avec des portraits de célébrités. Dans la pornographie comme dans la mode, le monde est réduit à un jeu d'apparences, où tout n'est que surface, reflet séduisant, effets affriolants. Le corps est morcelé dans un ensemble de parties indépendantes, qui deviennent à leur tour objets de consommation ou formes perfectibles.

On retrouve chez Mapplethorpe l'esthétique frigide de Warhol, le corps reproduit aussi froidement qu'une conserve de soupe Campbell. « Warhol disait que "n'importe quoi peut être de l'art", alors je peux faire de la pornographie un art⁴⁸ ».

Avant sa mort Mapplethorpe abandonnera les modèles vivants pour photographier des statues de l'antiquité classique (par fatigue ou par désintérêt pour le sujet, ou les deux, dans les étapes avancées de sa maladie), — les originaux portent les marques du temps aussi, Mapplethorpe les faisait blanchir au chlore ou encore faisait faire des moulages coûteux, des idéaux platoniciens en plâtre. Ce type de défense des œuvres excelle à évacuer le contenu : contre ceux qui réclament une censure, on discute des *raisons* pour lesquelles il devrait y avoir censure (incitation, mimétisme, incursion intolérable de l'État dans la liberté individuelle, etc.) plutôt que de considérer *l'objet* de la censure : le corps obscène.

Lorsqu'elles sont considérées comme ayant valeur de témoignage, les œuvres sont peut-être répulsives mais cela ne nous donne pas le droit de les rejeter. C'est dégoûtant mais c'est de l'art, cela ne me permet pas d'imposer des limitations à l'art. L'art ne doit pas être beau, c'est le témoignage d'un style de vie que l'on ne peut pas nier : celui de l'artiste d'abord, celui de tout un milieu ensuite. C'est l'expression d'une réalité politique ou d'un vécu individuel. « Man in Polyester Suit », 1980, serait une image très personnelle qui exprime l'attachement de Mapplethorpe pour son amant Milton Moore. De telles images nous offrent un spectacle moral qui, au-delà de la pudeur, nous confronte à des limites : ici, les limites de la sexualité humaine telles que révélées par les mises en scène homo-érotiques, comme révélation de désirs et de fantasmes insoupçonnés. Limites de la société aussi dans l'affirmation de styles de vie marginaux, de sous-cultures inédites.



L'argument du fantasme

L'art doit affirmer sa propre différence, l'art doit préserver la liberté de la fiction, du fantasme, du virtuel (tout comme la recherche intellectuelle doit chercher à se tenir à l'écart des débats politiques). L'art joue des oppositions, de toutes les oppositions, mais doit toujours reconstituer

l'opposition réel/fiction, ne serait-ce que pour mieux dénoncer le « réel » comme fiction. Il est vrai que l'art est descendu dans l'arène, prend parti dans les débats publics tant et si bien que l'œuvre semble n'être plus qu'un moyen d'attirer l'attention. La politisation de l'art lui donne une grande portée, — mais l'art perd du même coup une part de son autonomie intellectuelle et morale — perd son impunité, son immunité culturelle. L'œuvre est alors jugée comme un comportement social, on la réduit à son impact politique, à ses conséquences morales.

L'art doit rester décalé, afin de garder le privilège d'improviser à chaque fois des nouveaux langages, lorsqu'il s'agit à chaque fois pour l'artiste de parler avec un langage de choses, avec une écriture d'images, pour exprimer quelque chose qui ne peut se dire aussi dans le langage dominant, celui de l'argent, du pouvoir et du droit. En fait il se donne de nouveaux langages parce que c'est une façon de *chercher* de nouvelles formulations et d'échapper aux idées établies, avant de chercher un impact.

Mais les censeurs de la droite tombent dans le piège, s'ils admettent que les images ne sont pas responsables des actes immoraux dans notre société, ils voient en ces images un reflet honteux des contraintes qui sont de nature à induire de tels actes, — ils ne voient pas comment ces mêmes images correspondent à un besoin ludique de rencontrer les situations les plus diverses pour les surmonter. En exonérant les fantasmes de toute responsabilité, ils négligent de considérer la nécessité du fantasme lorsqu'il s'agit de survivre au quotidien⁴⁹. Situation exacerbée, chez David Wojnarowicz dont la survie est compromise, dont les fantasmes sont extrêmes.

En fait, ni le blâmeur d'images ni les critiques de la gauche *ne comprennent l'économie du fantasme* : nous en avons tous besoin, nous devons nous y laisser vivre des situations extrêmes sans crainte de voir ces situations se concrétiser dans la vie.

En ce sens le fantasme échappe aux exigences de la politique, du juridique ou encore de la morale. Il ne peut y avoir d'obscénité dans le fantasme parce que par définition le fantasme est une autre scène. Les critiques de la gauche n'accusent pas les images mais ne leur trouvent aucune utilité : pour eux il ne s'agit pas de rêver, de jouer, de faire de l'art ou d'écrire ses fantasmes... lorsqu'il s'agit de s'attaquer aux problèmes majeurs de notre société : pauvreté, inégalité, etc. Pourtant le fait d'interdire toute activité

fantasmatique, vouloir tout réduire au sérieux de l'argent, du pouvoir et du droit, — ce fait même devient un problème majeur.

L'activité fantasmatique implique que l'on puisse prendre les autres comme objet de fantasme, que l'on puisse désirer être soi-même l'objet séduisant.

« Dans les registres de l'art, des jeux et du sexe, l'objectivation est un des charmes de la vie [...] Par moments, nous voulons être appréciés dans tous nos aspects par ceux qui nous connaissent parfaitement. Par moments, nous voulons être désirés par de parfaits étrangers⁵⁰. »

C'était l'accusation la plus lourde de l'expert pro-censure, Dr Judith Reisman : les actes sexuels sont *anonymes*, les représentations de ces actes ne sont pas de l'art parce qu'elles n'expriment aucune émotion humaine (pas même la pitié et la frayeur, pas même le Désir ?). La preuve : on voit peu de visages. Certes personne ne doit devenir l'objet économique, politique, physique de quelqu'un, mais pour éviter cela faut-il protéger notre image sous toutes ses formes ? Les images sexuelles de la vie fantasmatique doivent éveiller des émotions, l'admiration, le désir, — mais laissent chacun responsable de ce qu'il fait à partir de là.

Ce n'est pas parce qu'il y a des dérapages de la part d'individus irresponsables qu'il faut éradiquer le jeu dans l'imaginaire, qu'il faut tuer dans l'œuf la séduction dans le fantasme. Autrement il devient criminel de donner des idées aux gens, de nourrir des fantasmes, — comme si ces gens n'avaient aucune capacité d'*interpréter* ce qu'ils voient, et passent à l'acte quels que soient les scénarios auxquels ils sont exposés. En fait les censeurs ne donnent pas une plus grande puissance à l'image, ils n'accordent pas une plus grande puissance de transformation à l'art : tout simplement ils réduisent l'individu à un capteur primaire lorsqu'il s'agit de matériaux visuels. Comme si la photographie ne requérait pas la pensée⁵¹.

Les photographies de Mapplethorpe, toute beauté obscène, exigent que nous trouvions le moyen de les regarder de façon à les interpréter comme fictions sexuelles : le spectateur est exposé à une image (ou un spectacle) et non pas à un acte⁵².

« Les fantasmes de viol sont du jeu, le viol n'en est pas. Les êtres humains sont experts à voir immédiatement la différence⁵³. »

Chaque individu reste moralement et légalement responsable de ses actes. La beauté obscène est du fantasme qui s'adresse au fantasme. Elle ne s'adresse pas aux dépravés chez qui la distinction entre la fiction et le réel s'efface, qui ne reçoivent pas les images dans l'épaisseur d'un exercice du jugement, dans les réseaux de l'interprétation. Cette dépravation n'est-elle pas aussi celle de la plupart des téléspectateurs, lorsqu'on fait état d'un aplanissement de l'image qui serait reçue sans solliciter le jugement et l'interprétation ? En fait c'est l'aplanissement de l'image (télévisuelle, vidéo, magazines,...) qui est criminogène bien davantage que la nature sexuelle ou violente des images. Tout devient supportable, banalisé, avant même de l'avoir regardé — obscénité sans images.



NOTES

1. S. Freud, « The claims of Psycho-Analysis to Scientific Interest » (1913), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, London, The Hogarth Press (désignée *infra* S.E.), vol. XIII, p.187. Cf. aussi vol. VII, p.156.
2. S. Freud, *Civilization and its Discontents* (1930), S.E., vol. XXI, p. 83.
3. R. Fernier, *La vie et l'œuvre de Gustave Courbet*, cat. rais. t.II, 1866-1877. Fondation Wildenstein, La Bibliothèque des arts, Lausanne, Paris, 1978, p.6, pièce n° 530. Voir aussi M. Fried, *Courbet's Realism*, Chicago, University of Chicago Press, 1990, p. 209-214.
4. Andreas Serrano cité par S. C. Dubin, *Arresting Images, Impolitic Art and Uncivil Actions*, Routledge, 1992, p. 99.
5. Ce cas rappelle l'incarcération et le procès de Egon Schiele en 1912. Schiele, âgé de 21 ans, ayant déjà exposé en public des dessins osés en avait punaisé au mur de sa chambre. Une voisine en fugue de chez ses parents vient se réfugier chez lui deux jours. Le père accuse Schiele de détournement de mineure, sa fille n'ayant que 13 ans. Après 24 jours d'incarcération, Schiele sera reconnu non coupable mais on lui reproche d'avoir laissé une aquarelle obscène à la vue de l'enfant. Le juge le condamne à une amende et brûle solennellement le dessin devant son auteur. Dans le cas de Schiele on a supposé 1- puisqu'il dessine ce genre de choses il doit être porté à le faire lorsque l'occasion se présente, 2- l'image sur le mur aura incité la petite fille à céder à ses avances. Il n'a pas été prouvé que les images issues de l'imagination d'un artiste faisaient la preuve de l'immoralité de l'artiste, du moins que des actes criminels ne manqueraient pas d'être perpétrés aussitôt que l'occasion se présenterait. On a donc choisi de considérer l'image elle-même comme un délit. Le fait qu'elle soit une œuvre d'art ne constituait pas une exemption, comme le juge l'a démontré en la détruisant.
6. S. C. Dubin, *Arresting Images, Impolitic Art and Uncivil Actions*, New York, Routledge, 1992, p.142.

7. « Images interdites » [André Martin, Alastair Duncan], *Spirale*, n° 121, février 1993, p.12.
8. A. Danto, *Beyond the Brillo Box. The Visual Art in Post-historical Perspective*, Farrar, Straus, Giroux, N.Y., 1992, cf. p.163-177. Voir aussi de A. Danto, « Sur le fil du rasoir », in *Mapplethorpe*, trad. A. Arnol, Schirmer/Mosel, 1992, p. 311 et s.
9. A. Danto, *The Nation*, August 21-28, 1989, p.192 ; cf. aussi *Art*, September 26th, 1988. « A show whose works conveyed a homoerotic sensibility whatever the subject ».
10. R. Barthes, *La Chambre claire, Note sur la photographie*, Cahiers du cinéma, Paris, Gallimard/Seuil, 1980, p.182.
11. A. Finkelkraut, in Halpérin J. et G.Lévitte, *Données et actes du XXIV Colloque*, Denoël, 1985, p.64.
12. R. Barthes, *La Chambre claire, Note sur la photographie*, Cahiers du cinéma, Gallimard/Seuil, 1980, p.95. On remarquera que l'auto-portrait de Mapplethorpe, en p.94, est à l'envers
13. L. Williams, *Hard Core : Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*, London, Pandora, 1990.
14. R. Barthes, *op. cit.*, p.182.
15. Dans *Camera Lucida*, 1980, « corps deviné » a été traduit en anglais par « divined body ». Luc Sante, qui cherchera à retrouver le texte français, croit que Barthes a parlé du corps « diviné ». L. Sante, « The Unexamined Life », *The New York Review of Books*, November 1995, p.46.
16. Rappelons que le père, photographe amateur avait élevé Robert dans un idéal ultracatholique. Mapplethorpe aurait excédé et inversé cette doctrine d'obéissance et de légitimité musclée.
17. P. Schjeldahl, *7 Days Column, 1988-1990*.
18. S. Freud, « Three Essays on Sexuality » (1905), *S.E.*, vol. VII, p.156, 209.
19. G. Bataille, *Manuel de l'anti-chrétien*, in *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Gallimard, 1970, p. 390.
20. N. Arambasin, « Le corps crucifié. Beauté et laideur au regard du sacré (fin XIX^e-début XX^e) », in *Communications*, n° 60, 1995, p.143.
21. S. Freud, « La tête de Méduse » (1922), in *Résultats, idées, problèmes*, Paris, P.U.F., 1985. *S.E.*, vol. XVIII, p. 273-274. Apo- marquant l'idée de s'éloigner, il s'agit d'un tropisme négatif, le sujet s'écarte de la source d'action qui l'oriente.
22. G. Bataille, *op.cit.*, p. 391.
23. N. Arambasin, *op. cit.*, p.142.
24. C. Millot, « La nature fétichiste du beau », in C. Decamps (dir.), *Le Beau aujourd'hui*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1993, p.86.
25. S. Freud, *Civilization and its Discontents* (1930), *S.E.*, vol. XXI, p. 82-84.
26. L. Steinberg, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, Pantheon/October Book, 1983.
27. C'est la préoccupation du personnage principal de *Film* de Samuel Beckett.
28. Rabi Meir, Tractate Abodah Zarah, du *Talmud Babylonien*, 42 a.
29. Une toile de Courbet était considérée à son époque comme « la plus refusée des refusées ». C'est *Le Retour de la conférence* (229x330 cm), refusée au Salon de 1863, elle n'est pas admise aux « refusés du salon » qui exposaient aux Champs-Élysées. Exposée à la Galerie Georges Petit à Paris quelques années plus tard elle trouvera enfin un acquéreur : celui-ci, un catholique, écrira au directeur pour lui annoncer qu'il avait acheté le Courbet dans le but de le détruire. Le tableau n'a jamais été revu depuis.
30. M. Pleyne, « Le pornographe », *Art Press*, janv.-févr. 1987, p. 8.
31. *Poétique*, chap. 14, 53 b 7, p. 81, trad. R.Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980. « Produire cet effet par les moyens du spectacle ne relève guère de l'art : c'est affaire de mise en scène » ; « le plaisir que doit produire le poète vient de la pitié et de la frayeur éveillées par l'activité représentative ».
32. M. Pally, *Sex & Sensibility. Reflections of Forbidden Mirrors and the Will to Censor*. The Ecco Press, 1994, p.72.

33. Cela ne les réduit pas, cf. Pally, 1994, p.127 sur étude de Dr. W.Simon.
34. P. Morrisroe, *Mapplethorpe : A Biography*, New York, Random House, 1994 et Jack Fritscher, *Mapplethorpe : Assault with a Deadly Camera*, New York, Hastings House, 1995.
35. Paranoïa : 1- peur d'une intensification générale de la libido, 2- peur d'une sexualisation de la vie sociale 3- peur d'une rupture de l'édifice psychologique et renforcement des tendances homosexuelles 4- peur de perdre les sublimations acquises (l'art comme beau, spiritualisant). « Les personnes qui ne sont pas entièrement libérées du stade du narcissisme et qui, par la suite, y ont une fixation capable d'agir à titre de prédisposition pathogène, ces personnes-là sont exposées au danger qu'un flot particulièrement puissant de libido, lorsqu'il ne trouve pas d'autre issue pour s'écouler, sexualise leurs pulsions sociales et ainsi annihile les sublimations acquises au cours de l'évolution psychique. » Freud, Sigmund, « Remarques psychanalytiques sur l'autobiographie d'un cas de paranoïa », in *Cinq Psychanalyses*, trad. M.Bonaparte, Paris, P.U.F., 1975, p. 307 ; cf. *S.E.*, XII, p. 56-65.
36. Cité in S.C. Dubin, *op. cit.*, p.186. Le dessinateur d'un journal représentait les gens plus ou moins déshabillés qui se promenaient dans la rue avec des pancartes annonçant leurs préférences sexuelles...
37. *New York Times*, October 25th 1970, p. 71.
38. L. Nead, *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*, New York, Routledge, 1992, p. 90-91.
39. E. De Grazia, *Girls Lean Back Everywhere. The Law of Obscenity and the Assault on Genius*, New York, Vintage Books, Random House, 1993, p. 686.
40. L. Nead, *op. cit.*, p. 94. Les mots émotion, sentiment, amour ne sont ici que des écrans qui cachent des normes culturelles, sexuelles et morales. Le partage entre l'émotion érotique et la froideur pornographique relève alors d'un pouvoir. Cf. aussi p.106.
41. Dubin propose une interprétation analogue : c'est le moment de la plus grande séduction.
42. « I don't think there's that much difference between a photograph of a fist up someone's ass and a photograph of carnations in a bowl. » Cité in S.C. Dubin, *op. cit.*, p.172.
43. Cité in S. Weiley, « Prince of Darkness, Angel of Light », *ARTNews*, December 1988.
44. G. Celant, *Art Forum*, September 1993.
45. Christine Temin, in Dubin, 1992, p.191.
46. « Ya-t-il une différence entre un homme noir déshabillé et un homme blanc déshabillé ? Non vraiment, ce ne sont que des formes », Mapplethorpe cité in P. Conrad, *The New Yorker*, June 5th, 1995, p. 90.
47. P. Schjeldahl, *7 Days Column, 1988-1990*.
48. Cité in J. Kardon, « Interview with Robert Mapplethorpe », in *The Perfect Moment*, 1988, p. 28.
49. M. Pally, *op. cit.*, p.126, cf. aussi p. 74.
50. M. Pally, *op. cit.*, p. 73.
51. La *Meese Commission* sur la pornographie déclara en 1986, dans son rapport final : « L'absence de photographie produit nécessairement un message qui semble requérir une pensée pour être assimilé et non pas seulement une action réflexe comme c'est le cas avec la plupart des photographies. Il y a une différence entre lire un livre et regarder une image. » The Attorney General's Commission on Pornography — The Meese Commission — Final Report (Washington DC : U.S. Government Printing Office, 1986, 1, p. 383.
52. Comme le spectateur devant la nature morte de Van Gogh représentant des chaussures. Pour Martin Heidegger, « à travers ces chaussures passe l'appel silencieux de la terre ». Jacques Derrida demande plutôt s'il s'agit là d'une paire de chaussures. Cf. *La vérité en peinture*, 1979, p. 298.
53. M. Pally, *op. cit.*, p. 74.