Document généré le 15 juil. 2025 17:20

**Dalhousie French Studies**
**Revue d'études littéraires du Canada atlantique**

# Rejeter l'abject

Dylan Caruso

Numéro 121, 2022

L'abjection : entre dégoût et sublime

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1097959ar
DOI : https://doi.org/10.7202/1097959ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Department of French, Dalhousie University

ISSN

0711-8813 (imprimé)
2562-8704 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce document

Caruso, D. (2022). Rejeter l'abject. *Dalhousie French Studies*, (121), 155–162. https://doi.org/10.7202/1097959ar

All Rights Reserved © Dalhousie French Studies, 2023

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

# Rejeter l'abject

***Dylan Caruso***

Utilisé pour qualifier toutes les pratiques – sans distinction – faisant intervenir, d'une manière ou d'une autre, des éléments organiques, le concept d'abjection paraît équivoque. Pour Julia Kristeva, il est « quelque chose qui n'est ni sujet, ni objet, mais qui sans cesse, revient, révulse, fascine » (4e de couverture). Dans *Goût et dégoût*, Carole Talon-Hugon en propose une définition plus resserrée : « [l'abject] c'est en quelque sorte du dégoûtant habité par une intention de monstration » (9), tandis que Jean Clair limite l'abjection (en art) au corporel : « l'art de l'abjection s'intéresse à ce que le corps exsude quand il est fatigué, laisse échapper quand il est blessé, ou simplement rejette lorsque la nourriture a été digérée » (2004, 25). À chaque fois, des termes forts reviennent : révulsion, dégoût, rejet, mais aussi fascination. Alors, s'il est convenu d'attendre de l'art la stimulation des affects, force est de constater que l'abject en est un des leviers privilégiés. Il semble répondre, naturellement et jusqu'à l'excès, à l'impératif artistique d'émouvoir. Si nous étions moins timorés, nous affirmerions avec André Malraux qu'« aucun tableau ne tient en face de taches de sang » (376). Il y a, dans le sang, une hémorragie de significations qui « présente une insupportable coïncidence des contraires » (Roux 31) face à laquelle la raison défaille. Une puissance d'évocation, un impact, une densité qu'« aucun » tableau ne peut se targuer d'avoir. Que se passe-t-il alors quand l'abjection fait partie de l'œuvre elle-même ?

Entre 1988 et 1990, Andres Serrano réalise une série d'autoportraits[1] d'un nouveau genre. Que voit-on ? Une ligne blanche qui se trace d'un bout à l'autre de la surface, fissurant la monotonie d'un monochrome noir. Éclatante dans une obscurité sourde, elle se donne comme un passage. Une fuite. Une jetée sans cible et sans départ. Quelque chose qui n'en finit pas de passer. Quelque chose qui nous arrête. Serrano peine à nommer son œuvre, mais son *Untitled* n'est qu'un sans titre de façade puisqu'il précise juste après, comme le ferait le cartel avec la technique d'un peintre : *Ejaculate in Trajectory*. Nous voilà fixés. Par le biais du titre, l'abstraction est rabattue et l'abjection fait irruption en même temps que l'imaginaire cède sa place au réel. Tout à coup, l'œuvre fait émerger des questions que nous ne pensions jamais avoir à nous poser et nous nous remémorons alors la remarque de Jean Baudrillard : « Revanche de l'obscénité, toujours à double tranchant : elle n'est jamais là où on pense, elle est toujours là où sont ceux qui y pensent » (8). En présentant une photographie abstraite de son éjaculation – si tant est qu'il puisse en être autrement – Serrano met le sperme à distance et en propose une vision que notre œil est d'ordinaire incapable de saisir. Avec la photographie, nous quittons la vision commune de l'éjaculat pour celle de l'éjaculation. C'est donc autant le résultat que l'acte qui le fait naître qui sont représentés. Autrement dit, c'est autant l'acte masturbatoire de Serrano que son sperme qui se donnent à voir.

Dans son ouvrage *Voyage autour de mon sexe*, Thibault de Montaigu fait de la masturbation une activité de rejet, pas simplement du sperme mais des autres : « Celui qui se branle nous tient à l'écart de son désir ; il nie notre propre capacité à le faire jouir ; en un mot : il nous rejette » (164). Il en découle que notre réaction face à ce « geste d'une folle insolence » (164) est comparable à celle que nous pouvons ressentir face à une œuvre dont l'accès nous demeure obstinément fermé : « Ce n'est pas qu'une question de goût ou de subjectivité : c'est cette irrévérence vis-à-vis du public qui dérange, cette manière de clamer ouvertement son indépendance. On se fout de plaire » (164). L'œuvre

1 De *auto* : soi et *protrahere* : tirer de. Serrano qualifie lui-même sa série d'autoportrait lors d'une conférence à Arles, sa captation est disponible en ligne <https://vimeo.com/178759163>..

de Serrano, en tant qu'œuvre issue d'une masturbation, semble singulièrement synthétiser rejet et irrévérence. Alors plus que son sperme, ne serait-ce pas aussi un certain « plaisir aristocratique de déplaire » (Baudelaire 396) qui traverserait son œuvre ?

Par le truchement de l'appareil photographique et par ses choix de cadrage – de recadrage aussi sans doute, de lumière, de couleur et de contraste, Serrano réalise une série de tableaux photographiques grands formats qui ont visiblement autant à voir avec la photographie qu'avec la peinture et qui maintiennent l'abject à distance de représentation. Talon-Hugon se propose de mettre au jour la possibilité d'un rachat de l'abject par l'art et, à propos de la nature morte, *La Raie* (1728) de Chardin, elle écrit : « Le dégoût éprouvé face à une raie éventrée est bien réel : ce dégoût du spectateur se dit dans l'attitude du chat également représenté sur le tableau : raidi, hérissé, miaulant, son attitude exprime toute la violence d'une réaction de rejet. Mais la représentation sauve le représenté » (Talon-Hugon 114). Selon l'autrice, les qualités picturales de l'œuvre, sans réellement faire écran et masquer le sujet, parviennent tout de même à nous le faire regarder dans un double mouvement : « répugnance de la chose, attrait de la peinture » (115). Bien que l'œuvre de Serrano soit indicielle, il a tout de même quelque chose de l'ordre de la répugnance de l'acte et de l'attrait de sa mise en forme qui se joue. L'abject est comme adouci par sa représentation. À Talon-Hugon de conclure, à propos de la représentation de l'abject en art : « La règle d'équilibre est donc la suivante : *plus les pouvoirs du médium en matière de réalisme sont faibles, plus il est possible d'aller loin dans la représentation de l'abject. Inversement, plus ces pouvoirs sont grands, plus la représentation de l'abject interdit l'expérience esthétique* » (130 ; l'auteure souligne).

Qu'en est-il alors de Marcel Duchamp qui, en 1946, décide de faire l'usage *ready-made* de son sperme dans l'œuvre séminale *Paysage fautif* ? Avec cette tache brunâtre présentée entre une plaque d'astralon[2] et un dos de satin noir, l'abjection entre cette fois physiquement dans l'œuvre, ce n'est plus le sujet qu'elle représente qui est abject mais la matière qui la compose. Si *Paysage fautif* semble faire glisser l'éjaculat du côté de la peinture, parvient-il, à son tour, à ce double mouvement : répugnance de la chose, attrait de la peinture ?

Bien que l'esthète soit plutôt habitué à la vue du sang (puisque celui du Christ a souvent coulé dans l'histoire de l'art), il était jusqu'alors étranger à celle du sperme. Pourtant, les histoires d'onanismes réelles ou fictives au service de la peinture ne manquent pas, que ce soit, pour la fiction, le personnage Murdoire du roman de Marcel Aymé, *La Jument verte*, qui, en faisant usage de « l'essence de son plaisir » (17), parvient à incarner ce que le pinceau peine à saisir, ou, parmi les peintres réels, Titien qui fut soupçonné d'avoir lié sa peinture avec son sperme[3]. Mais c'est aux États-Unis, alors que l'expressionnisme abstrait est en plein essor, que Duchamp décide de présenter du sperme sans mise en forme sur du satin. Le « paysage » ainsi obtenu au format portrait est « fautif » d'abord parce que le paysage y fait défaut, puisque l'œuvre est abstraite. Ensuite, parce qu'il résulte, pour le dire avec les mots de l'artiste, de ce « petit jeu entre 'je' et 'moi' » (Duchamp 83) : la masturbation[4]. Avec cette œuvre, Duchamp vient questionner dans son territoire-même ce qu'il voit poindre dans la peinture qui lui est contemporaine[5]. Si l'on met aujourd'hui en regard *Liberté Perdue* (1979) de Paul

2 Matière plastique non poreuse.

3 À propos des incarnats de Titien, « ses contemporains se demandaient ce qu'il pouvait bien glisser dans ses pigments pour obtenir des épidermes si vivants ; et l'on spéculait en songeant au sang ou au sperme… » (Borel, France. *Le Peintre et son miroir – Regards indiscrets*. Belgique : La Renaissance du livre, 2002, p. 146).

4 De *manus* : main et *stupratio* : action de souiller. Nous souhaitons simplement rappeler que, d'un point de vue étymologique, l'action de se masturber est un stupre.

5 Ce qui est clarifié par Francis M. Naumann : « il finit par détester ce qu'il appelait la 'patte' en peinture […]. Il en arriva même à décrire des artistes tels que Monet comme 'de simples peintres en bâtiment, peignant pour

Rebeyrolle avec *Paysage Fautif* de Duchamp, l'analogie saute aux yeux. Une forme laiteuse – éclatante pour l'une, défraîchie pour l'autre – sur un monochrome noir qui, à chaque fois, assourdit le fond pour faire sourdre à la surface le fond même de la peinture : sa liquidité. Une liquidité qui est la source de toutes les images peintes, il reste simplement aux peintres à choisir de l'assécher ou pas. Duchamp et Rebeyrolle décident de l'exalter, de la faire éclater à la surface, d'éclabousser le spectateur, de lui en mettre plein les yeux comme pour l'éblouir de peinture et le contraindre à les fermer sur le sujet qui est « perdu » chez l'un et « fautif » chez l'autre. Absent ou liquidé dans la peinture-même. Enfin, et par anachronisme, c'est bien à ce genre de peinture que Duchamp s'attaque quand il décide d'y « remettre les mains », d'attaquer *ad hominem* : « Duchamp réclamait un art sec. Son mépris de la térébenthine était le mépris d'un homme intègre et viril qui reprochait à la peinture de son temps son côté liquide, labile, onctueux, ondoyant, sa trop grande aisance à composer et, pour tout dire, son liant » (Clair 2015, 127-128). *Paysage fautif* s'inscrit dans une logique de réponse à l'expressionnisme abstrait et dispose donc d'un alibi historique. Duchamp semble prendre au pied de la lettre la remarque d'Harold Rosenberg affirmant que la toile avait fini par devenir, pour les peintres américains, une arène dans laquelle ils avaient délaissé l'image au profit de l'événement[6]. Au XX^e^ siècle, après les premiers collages cubistes, le subjectile est devenu le réceptacle des projectiles les plus divers, jusqu'à l'éjaculation satirique de Duchamp. Ainsi, les œuvres sécrétoires de cette époque, parmi lesquelles on retrouve *Paysage fautif* bien sûr, mais aussi la série *Cum Painting* (1978) d'Andy Warhol par exemple, apparaissent comme étant des exagérations du paradigme moderne voire son paroxysme. Mais, bien que ces œuvres s'inscrivent dans la continuité des expérimentations conduites tout au long du siècle dernier, elles marquent cependant une rupture radicale dans l'abstraction traditionnelle, puisque leur matérialité signifiante signe un retour en force du contenu et met à mal l'approche purement formaliste de l'abstraction. Le sperme est une matière qui fait signe : il n'a pas besoin de représenter quoi que ce soit pour signifier quelque chose.

Duchamp nous met donc en contact avec l'abjection sans chercher à la masquer ou à la racheter. Dans *Paysage fautif*, il y a une adéquation entre *ce que c'est* et *comment c'est présenté*. Il s'agit d'une monstration brute, directe et sans parade, du sperme. Mais, en nous amenant à prendre le sperme pour de la peinture, Duchamp modifie l'expérience que nous faisons d'ordinaire de l'abjection et la met au service de la signification de l'œuvre. Au premier regard, il s'agit d'une simple tache qui, en tant que telle, apparaît déjà, aux yeux du spectateur, comme un cas limite de la modernité picturale. Mais, très vite – après la lecture du titre, au vu et au su du support et du vieillissement du matériau – cette simple tache devient tache de sperme et l'œuvre se retrouve alors au carrefour du pastiche et du potache, elle se fait diatribe, rejoue le paradigme de la modernité picturale pour le rejeter – tel un rejeu métaphorique de la peinture expressionniste qui se doit d'exprimer à elle seule, sans recourir à la figuration. Il y a, dans la matière sperme, une conjonction de la forme, du geste, de la couleur et une sorte de quintessence d'expressivité qui relègue la peinture en deçà de sa puissante capacité sémantique et de sa force d'évocation.

---

le plaisir de barbouiller des verts et des rouges ensembles'. Même s'il admettait qu'un certain degré de plaisir esthétique pût venir de la contemplation d'images de ce type, il insistait sur le fait que 'l'on ne peut pas qualifier cela de mental […], c'est juste purement rétinien'. La solution trouvée par Duchamp à ce dilemme esthétique fut d'adopter un style d'élaboration plus mécanique, en utilisant les outils et les techniques d'un designer professionnel et en 'ôtant ses mains' du processus de création » (*Marcel Duchamp – L'Art à l'ère de la reproduction mécanisée*. Paris : Hazan, 2004 : 18).

6 « At a certain moment the canvas began to appear to one American painter after another as an arena in which to act-rather than as a space in which to reproduce, redesign, analyze or express an object, actual or imagined. What was to go on the canvas was not a picture but an event » (Rosenberg 22).

Dans l'abjection, le sperme tient une place à part. En tant que vecteur de vie, sa classification dans la catégorie des déchets du corps peut paraître abusive puisqu'il est, avec le sang, l'une des rares sécrétions que l'on donne. Si, étymologiquement, secret et sécrétion sont intimement liés[7], au sortir du corps le sperme devient-il, tout à coup, exécrable ? Son ambivalence pourrait s'exprimer ainsi : à l'intérieur du corps il est une promesse de vie alors que sa mise hors du corps est un constat d'échec pour le vivant. Pour reprendre les mots de Didier Dumas, une fois répandu, le sperme de l'homme « ne peut que lui parler de sa propre mort » (182).

Dans la série *Révélation*, initiée en 2019, je m'efforce de mettre en dialogue les matériaux employés – mouchoirs jetables et sperme – avec l'iconographie qu'ils convoquent. Je détourne ainsi la technique impartiale du moulage et formule, avec irrévérence et non sans humour, un questionnement sur l'esthétique Queer en effectuant un glissement ironique et sans pathos vers les images saintes. Cette série tente de connecter des connotations, de souligner des dénotations, de ne pas faire émerger un sens unique mais de mettre des sens en conflit. De semer le doute à l'heure des réactions épidermiques, des avis tranchés et des commentaires abondants. Ainsi, faire un usage plastique du sperme m'apparait comme une manière de se tenir en retrait : user d'une matérialité bavarde ne serait-il pas une manière de *faire avec* le bruit du monde et ne pas en ajouter ?

En faisant l'usage esthétique du sperme, en composant avec sa charge symbolique indéniable, l'impact des œuvres dont il a été question se trouve renforcé. Si, *a priori*, l'abject provoque en nous une réaction de rejet, de répulsion ou de dégoût et entraîne un comportement d'évitement ou de fuite, il revêt aussi un important pouvoir de fascination, il repousse autant qu'il attire. Ainsi, inviter l'abjection au sein d'une œuvre d'art reviendrait à additionner deux potentiels émotifs. Par ailleurs, remarquons que qualifier un art d'« abject » consiste *de facto* à anticiper la réaction du spectateur, comme si celle-ci allait de soi. Or, cette promesse de réaction intense semble rapprocher d'emblée l'abject du sublime. En effet, bien qu'ils soient, a *priori*, aux antipodes, l'abjection et le sublime expriment tous les deux des cas limites dans l'expérience esthétique. Situés d'un bout à l'autre de l'échelle des affects, ne se répondraient-ils pas dans leurs excès ? N'y aurait-il pas sentiments comparables éprouvés face à la beauté stupéfiante de la nature d'un côté, et à la vue de l'intériorité fascinante de notre corps de l'autre ? La nausée de l'abject ne serait-elle pas le vertige déguisé du sublime ?

*Université Jean Monnet*

OUVRAGES CITÉS

Aymé, Marcel. *La Jument verte.* Paris : Gallimard, (1933) 2010.

Baudelaire, Charles. « Fusées. » *Œuvres complètes*, Paris : Robert Laffont, (1851) 2004.

Baudrillard, Jean. « What Are You Doing After The Orgy? » Traverses n° 29 : L'Obscène, 1983.

Clair, Jean. *Considérations sur l'État des Beaux-Arts – Critique de la modernité.* Paris : Gallimard, (1983) 2015.

----. *De Immundo – Apophatisme et apocatastase dans l'art d'aujourd'hui*. Paris : Galilée, 2004.

De Montaigu, Thibault. *Voyage autour de mon sexe*. Paris : Grasset, 2015.

Duchamp, Marcel. « Interview with Marcel Duchamp. » Katherine KUH, *The Artist's Voice: Talks with Seventeen Artists*. New York : Harper et Row, 1962.

Dumas, Didier. *La Sexualité masculine*. Paris : Fayard, « Pluriel », 2015.

Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur – Essai sur l'abjection*. Paris : Seuil, 1980.

7 Secret, du latin *secretum*, et sécrétion, emprunté au latin *secretio*, proviennent tous les deux de *secernere*.

Malraux, André. *L'Espoir.* Paris : Gallimard, (1937) 1995.
Rosenberg, Harold. « The American Action Painters. » Art News 51/8, 1952.
Roux, Jean Paul. *Le Sang – Mythes symboles et réalités*. Paris : Fayard, 1988.
Talon-Hugon, Carole. *Goût et dégoût – L'art peut-il tout montrer ?* Nîmes : Jacqueline Chambon, 2003.

**Dylan CARUSO**, *Révélation #1*, 2019
sperme sur mouchoir, épingles et boite entomologique, 50 x 39 x 7,5 cm
*collection privée*

**Dylan CARUSO**, *Révélation #1*, 2019,
sperme sur mouchoir et boite entomologique, 50 x 39 x 7,5 cm (détail)

**Dylan CARUSO**, *Révélation #9*, 2020
sperme sur mouchoir, épingles et boite entomologique, 50 x 39 x 7,5 cm
*collection privée*

**Dylan CARUSO**, *Révélation #6*, 2020
sperme sur mouchoir, épingles et boite entomologique, 50 x 39 x 7,5 cm
*collection privée*