

## Double jeu de la transgression : entre surréalisme et art contemporain



**Elisabeth Spettel**

Université BORDEAUX III, France

Elisabeth.spettel@gmail.com

Reçu le 28-09-2013/Accepté le 29-09-2013

### Résumé

La transgression des conventions esthétiques, politiques, morales, sexuelles est présente dans un grand nombre d'œuvres contemporaines. Cette caractéristique n'est pas une nouveauté. Les artistes, à toute époque, se sont plu à défier les codes académiques de manière ostentatoire ou dissimulée. Néanmoins, c'est à partir du dadaïsme et du surréalisme que la transgression devient un principe artistique à part entière. Ces mouvements avant-gardistes bouleversent les règles de création mais aussi de conduite. Ils opèrent une véritable rupture et influencent, encore aujourd'hui, de nombreuses pratiques. Cet article se propose de questionner les différences entre subversion, transgression et provocation en comparant des œuvres surréalistes (Max Ernst) et des œuvres contemporaines (Cindy Sherman, Maurizio Cattelan). La transgression chez les modernes est un moyen de créer de nouvelles formes et idées. Elle devient parfois une fin en soi chez certains artistes contemporains, encourageant le risque de devenir une provocation gratuite et de se normaliser. La transgression ne doit-elle pas respecter paradoxalement une certaine limite sous peine de perdre sa force critique ?

**Mots-clés :** transgression, subversion, provocation, surréalisme, art contemporain

### Double dealing of transgression: between surrealism and contemporary art

#### Summary

The transgression of aesthetic, political, moral and sexual conventions is present in many contemporary works of art. This is not a new phenomenon. Artists from every period have defied academic codes, in an ostentatious or hidden way. Nevertheless, it was Dadaism and surrealism that made transgression an artistic principle. These avant-garde movements turned not just the rules of creation but also those of behaviour upside down. They produced a definitive rupture and even today continue to influence several artistic practices. This article questions differences between subversion, transgression and provocation by comparing surrealist works (Max Ernst) and contemporary art (Cindy Sherman, Maurizio Cattelan). Transgression is used by modern artists to create new forms and ideas. For some contemporary artists it can become an end in itself, running the risk of becoming normalized, gratuitous provocation. Paradoxically, shouldn't transgression respect certain limits for fear of losing its critical function ?

**Keywords :** transgression, subversion, provocation, surrealism, contemporary art

« *Artiste, sois transgressif!* » (Heinich, 1998 : 348) conseille Nathalie Heinich, non sans malice, dans un livre qui s'intitule *Le triple jeu de l'art*

*contemporain*. Les artistes, en effet, se sont souvent plu à défier les codes esthétiques et idéologiques de manière ostentatoire ou dissimulée. A partir du début du XX<sup>ème</sup> siècle, les dadaïstes puis les surréalistes font de la transgression un principe artistique à part entière. De nos jours, la transgression devient quasiment un impératif de création, ce que souligne l'injonction de Nathalie Heinich.

L'objet de cet article sera de questionner l'ambiguïté du concept de transgression à travers une comparaison entre deux temps de l'histoire de l'art : le surréalisme et l'art contemporain. Ce questionnement nous conduira à différencier deux concepts inhérents à la définition même de la transgression : subversion et provocation. Alors que la définition de la transgression insiste sur le passage de l'autre côté d'une frontière, la subversion renvoie au « *renversement de l'ordre établi, des idées et valeurs reçues* » (Rey-Debove et Rey, 2004 : 2506). Enfin, la provocation, du latin *provocare* signifiant « appeler » répond davantage à une volonté d'exhibitionnisme pour attirer le regard.

Nous associons souvent les avant-gardes à la subversion et les œuvres contemporaines à la provocation. En effet, beaucoup d'œuvres contemporaines cherchent en premier lieu à choquer et entrent dans la logique de la provocation, se voulant même « hors-limites » (De Loisy, 1994), au-delà des frontières propres à la représentation artistique et à l'éthique. Même si certaines œuvres surréalistes étaient également provocantes et certaines œuvres contemporaines sont subversives, nous resterons dans cette bipartition par souci de lisibilité. Ces formes de transgressions extrêmes gardent-elles la même force critique ? Une transgression qui ne se pose aucune limite ne risque-t-elle pas de se renverser contre sa propre nature et de devenir paradoxalement une norme figée ? Enfin, la subversion et la provocation s'opposent-elles nécessairement ?

Nous verrons dans un premier temps en quoi la transgression peut emprunter deux logiques différentes voire antagonistes, en étant subversive ou provocante. Puis nous nous pencherons sur les œuvres « hors-limites<sup>1</sup> » et sur le renversement possible de la transgression en son contraire, la norme. Enfin, nous analyserons l'impact de l'œuvre transgressive sur le plan de la réception.

## I. La transgression : entre subversion et provocation

### A. Définitions

Dans son article « La transgression, entre provocation et subversion » (Heinich, 2004), Nathalie Heinich distingue ces trois concepts. La transgression apparaît comme un terme relativement neutre, « *qui relève plutôt d'un régime de discours descriptif* », remarque la sociologue, tandis que le mot « subversion » est connoté positivement témoignant d'un engagement sincère et que le mot « provocation » a une connotation négative dans le sens de l'excès. De plus, alors que les concepts de subversion et transgression portent l'attention sur le complément d'objet (nous transgressons ou subvertissons des règles ou des interdits), la provocation se définit comme un « *appel (à agir), une incitation, un défi* » (Rey-Debove et Rey, 2004 : 2107) et se porte sur une

personne et un acte. L'action est ainsi déterminée par une finalité. « *Provoquer c'est donc, avant tout, vouloir agir sur autrui : voilà qui contrevient au critère fondamental de l'authenticité artistique, laquelle exige avant tout le respect de l'intériorité* » (Heinich, 2004 : 166).

La provocation et la subversion qui semblent être à première vue des synonymes incarnent en réalité « *deux mondes de valeurs* » (Heinich, 2004 : 166). La provocation répond davantage à une volonté d'exhibitionnisme alors que la subversion a pour principe intrinsèque le renversement de l'ordre établi. Le suffixe *sub* révèle d'ailleurs un sapement des fondations, une action qui avance masquée quoique violente. La subversion correspondrait ainsi à une nécessité intérieure de l'artiste tandis que la provocation serait une sorte d'ajout, d'extravagance parfois gratuite. La transgression peut donc être subversive lorsqu'elle opte pour un bouleversement interne et provoquante lorsqu'elle vise en premier lieu à agir sur autrui et à faire réagir. La question de l'intentionnalité et de la réception apparaissent primordiales dans la logique de la provocation.

Alors que les œuvres dadaïstes et surréalistes portaient en elles un besoin intrinsèque de renverser l'ordre établi, se situant dans une logique subversive, beaucoup d'œuvres contemporaines occidentales cherchent avant tout à choquer prenant le parti pris de la provocation. Nous allons examiner ces deux démarches en analysant une œuvre de Max Ernst, *La vierge Marie donnant la fessée à l'enfant Jésus* (1926), et une installation de Maurizio Cattelan, *La Nona Ora* (1999).

## B. Analyse comparative

Au premier abord, Maurizio Cattelan se situe dans le sillage dadaïste-sur-réaliste par son anticléricalisme violent. Il place le pape dans une posture d'humiliation ; ce dernier se retrouve renversé par une météorite venant du ciel, se découvrant alors faible et humain. Max Ernst se plaît également à détourner une icône religieuse : la vierge Marie devient une affreuse marâtre loin des représentations classiques de la douceur maternelle.

Néanmoins, les dispositifs divergent et incluent différemment le spectateur. Chez Cattelan, le médium, l'installation et le matériau utilisé : la cire ainsi que l'échelle humaine confèrent à l'œuvre un effet de réel et abolissent toute distance. Celle-ci est à l'inverse privilégiée dans la peinture à l'huile de Max Ernst : *La vierge Marie donnant la fessée à l'enfant Jésus*. Il s'agit à première vue d'une représentation traditionnelle à la touche minutieuse quasiment invisible. Cependant, Ernst joue avec les codes classiques de la représentation ; il les détourne habilement créant des distorsions de l'espace et de l'anatomie. A la différence de Cattelan, le thème est traité avec humour. Marie devient un être sexué qui prend plaisir à battre l'enfant Jésus. Le rouge vif ainsi que la posture du bras accentuent cette violence. Les détails sulfureux : les fesses rosies, l'auréole qui tombe à terre font référence à la dimension érotique de la fessée. Le corps allongé de Jésus à la peau dorée caressée par la lumière apparaît très sensuel. À l'arrière-plan, dans l'embrasure de la fenêtre, les trois

témoins renvoient aux voyeurs et sont un clin d'œil à la position du spectateur qui regarde par le trou de la serrure. Cet humour se transforme chez Cattelan en cynisme : l'effet hyperréaliste, le visage grimaçant du pape ainsi que ses mains crispées sur le sceptre produisent un malaise chez le spectateur. Alors que l'œuvre de Ernst offre plusieurs niveaux de lecture, celle de Cattelan se livre au premier coup d'œil et ne questionne pas le regard. Ernst joue subtilement avec les codes et dogmes, il renverse nos stéréotypes et nos habitudes visuelles. En cela, il est subversif. L'installation de Cattelan n'a pas la même finalité : elle cherche avant tout à choquer. Or, passée la première seconde de surprise, cette forme de provocation est complètement intégrée par le spectateur.

Même si l'œuvre a suscité une vive réaction en Italie, il est plus facile de s'attaquer à la figure du pape de nos jours. En effet, la religion catholique est beaucoup moins présente dans la société qu'à l'époque de Ernst dont l'œuvre a été censurée en 1926. On peut noter chez Cattelan et beaucoup d'artistes contemporains une volonté d'aller toujours plus loin comme pour compenser une critique un peu facile. Qu'en est-il lorsque l'artiste veut dépasser les limites voire se situer « *hors-limites* » (Loisy, 1995)?

## II. Des œuvres « hors-limites » ?

### A. « Esthétique de la limite dépassée <sup>2</sup>»

L'art contemporain se veut la plupart du temps immoral et extrême. Certaines œuvres semblent s'inscrire dans une logique de la surenchère. « Il faut dire plus, montrer plus, *écœurer toujours plus...* » souligne Paul Ardenne dans son ouvrage *Extrême* (Ardenne, 2006).

Nous pouvons observer cette logique dans la série des *Horror and Surrealist Pictures* (1994-96) de Cindy Sherman. La photographe cherche à remettre en cause la vision de la femme idéalisée par certains surréalistes. Il s'agit d'une véritable mise en pièce de cette image mythifiée de manière violente. Dans l'une des images de la série, elle met en scène un mannequin disloqué, au visage vieilli nous regardant effrontément. Les yeux semblent sortir des orbites tandis que l'expression est figée, le visage apparaît comme un masque. Cette fragmentation du corps ainsi que cette déshumanisation créent un malaise chez le spectateur. Il ne s'agit plus d'une représentation mais d'une présentation provocante d'un corps sans identité réduit à ses organes génitaux. Le sexe béant rejette ou aspire un objet de forme phallique à connotation scatologique. La rougeur des parois vaginales fait écho aux tétons dressés comme des armes. Ces éléments disparates, juxtaposés mais ne créant pas une unité, sont disposés sur un tapis d'aspect étrange. S'agit-il de fourrure ou de cheveux ? Ces organes d'une autonomie monstrueuse dénudent le corps de tout érotisme. De plus, la position alanguie, les mains derrière la tête, et l'aspect aseptisé de cette ignominie accentuent le sentiment de dégoût. C'est comme si la laideur était mise en vitrine et supplantait l'ancien idéal de la beauté.

Il s'opère ainsi une normalisation de la provocation. « [...] *la nudité, même et surtout exhibée de façon pornographique, est tombée en totale désuétude*

*et ne relève plus que du conformisme dans sa piètre tentative pour être choquant* » (D'Auzac de Lamartine, 2002 : 166). En réalisant cette série, Cindy Sherman souhaitait échapper aux stéréotypes du corps féminin objet de désir et prendre le parti pris inverse d'un corps repoussant. Or n'est-ce pas revenir à une forme de stéréotype inversé mais stéréotype tout de même ? Sa position est d'autant plus ambiguë qu'elle a récemment réalisé une publicité pour la marque de cosmétique MAC.

Cindy Sherman joue avec les limites du représentable en cherchant à échapper aux normes artistiques, morales et sexuelles. Cependant, en renversant les codes classiques du beau et de la bienséance, elle reconstruit de nouvelles valeurs et de nouvelles lois. Telle est l'essence même de la transgression qui ne se situe que par rapport à la règle.

### **B. La transgression et la règle : des « liaisons dangereuses »**

Ces liens indissociables entre transgression et règle sont analysés par Michel Foucault dans sa *Préface à la transgression*, texte écrit en hommage à Georges Bataille. Michel Foucault explique que la transgression ne peut se concevoir sans la limite : « *la limite et la transgression se doivent l'une à l'autre la densité de leur être* » (Foucault, 1994 : 233). La transgression révèle la limite et la nie en même temps : une limite transgressée perd toute sa crédibilité puisque son but est de définir son territoire, de constituer une borne que l'on ne doit pas dépasser. Les limites ne cessent d'être déplacées. La transgression ayant défié une loi devient à son tour une norme et doit à nouveau transgresser pour mériter son appellation dans une sorte de surenchère infinie.

Comme le remarque Jean-Marc Demachy, « *là où la barrière est franchie, il n'y a plus de limites* »<sup>3</sup>. Ces œuvres qui cherchent à se situer « hors-limites » entrent dans une logique de provocation. Certains artistes ne savent en effet plus quoi inventer pour sortir des règles tant elles bougent et se déplacent : « *[...] les scènes de dépravation, de mutilation, de dévoration et de défiguration, de viol ou de sodomie font toujours autant recette dans les musées* » (Dulout, 2011 : 68). Ces artistes réalisent des productions toujours plus provocantes qui sont à leur tour acceptées par l'institution, ce qui annule toute leur portée transgressive. C'est ce triple jeu dont parle Nathalie Heinich, entre provocation, réaction du public et intégration par les institutions.

Néanmoins, il serait trop manichéen et inexact d'opposer les œuvres avant-gardistes subversives à l'engagement sincère aux œuvres contemporaines provocantes dont la fonction critique s'est amenuisée. Entre transgression, subversion et provocation, les frontières sont poreuses. Mais il semble essentiel d'opérer une distinction entre les œuvres véritablement subversives et les œuvres qui usent de la provocation de manière gratuite. Ceci nous conduit à nous interroger sur la finalité de l'œuvre transgressive et sur la réception de celle-ci.

### III. La transgression : une affaire de regard

La transgression ne constituerait pas un critère de production plastique mais désignerait une relation qu'entretient le spectateur avec l'œuvre. Cette relation passe avant tout par le regard. Nous pouvons en observer deux types : le regard interrogeant l'œuvre et le voyeurisme passif.

#### A. « Splendeurs et misères » de la provocation

Nous avons vu précédemment que les termes de subversion et de provocation sont souvent employés comme des synonymes mais désignent en réalité des logiques différentes. Néanmoins, une œuvre subversive peut comporter des éléments provocants et inversement. Ce qui permet de distinguer une œuvre véritablement transgressive d'une œuvre à la provocation gratuite réside dans la finalité. Une œuvre qui a pour objectif unique de choquer, de provoquer « *tourne à vide* ». Lorsque « *la transgression de l'art devient art de la transgression* <sup>4</sup>», cette dernière se transforme en académisme et perd toute sa substance. La provocation n'est plus un moyen mais un but. Maurizio Cattelan affirme lui-même que son objectif est de « réveiller le public<sup>5</sup> ». Le choix du terme « public » traduit une logique médiatique qui veut accrocher le regard mais ne questionne pas véritablement la conscience du spectateur.

De même, dans la série *Horror and Surrealist Pictures*, Cindy Sherman se plaît à créer des images qui vont toujours plus loin et suscitent le dégoût. Cette série offre une « *lisibilité directe et brutale dans l'immédiateté du sujet offert au regard* » (D'Auzac de Lamartine, 2002 : 167). Nous nous trouvons face à un mannequin sans vie. « *Le voyeurisme du spectateur est désagréable [...] le sentiment de regarder sans être observé provoque un mélange de curiosité et d'anxiété* » (Dabin et Durand, 2006 : 289). Le plein cadre accentue cette frontalité et viole toute distance propre à la représentation. Une fois que l'œil atteint cette prothèse dressée face à lui, il n'a plus qu'à faire demi-tour... Il est confronté à une planéité et n'est pas incité à aller au-delà de cette image.

« *Faut-il y voir plutôt un pas de plus vers la déshumanisation, comme si les images qui nous entourent, après avoir été un milieu nourricier (la peinture, le cinéma), s'étaient dégradées en sous-produits et parodies tapageuses (les séries télé, la publicité), pour n'être plus aujourd'hui que la grimaçante mécanique de la pornographie - la pornographie comme image et spectacles universels* » (Dabin et Durand, 2006 : 289) ?

Or, suffit-il pour critiquer le dictat de la mode et la vision masculine et machiste de la femme de montrer « l'envers du décor », la révélant repoussante, monstrueuse, horrible ? La provocation entre dans une logique de la surenchère et investit toujours les mêmes thématiques. Stéphanie Dulout, dans son article « *Art contemporain et tabous : provocation vitale ou conduite vénale ?* » traite de cette « *vogue du trash et de la pornographie dans le monde du luxe et de la publicité* » (Dulout, 2011 : 67).

Cet irrépressible désir d'afficher tout traduit en réalité de nouvelles inhibitions. Finalement, le fait de tout étaler, de tout exposer avec parfois

une certaine violence et crudité, loin d'être une libération n'est-il pas une autre forme d'aliénation ? Cette soif effrénée d'attaquer tous les tabous n'en crée-t-elle pas de nouveaux ?

### **B. La subversion : rendre « l'œil à l'état sauvage »<sup>6</sup>**

A l'inverse, une œuvre qui utilise la provocation dans le but de réveiller le regard et la conscience du spectateur est véritablement transgressive. L'œuvre de Max Ernst comporte une dimension provocante en introduisant une dimension sexuelle au sein d'une scène religieuse. Mais celle-ci ne dépasse pas certaines limites et n'est pas gratuite. Elle interroge sur les contradictions propres à la religion et, au-delà, à la nature humaine. L'image est ambiguë et comporte des zones cachées. La représentation de l'espace témoigne de cette zone d'indétermination, entre espace privé et espace public. La scène semble se dérouler au sein d'un lieu architectural mais dont les cloisons auraient éclaté comme pour révéler cet événement au grand jour.

Tandis que l'œuvre de Cindy Sherman conduit le spectateur à lire l'image une seule fois, Max Ernst incite l'œil à scruter les différents éléments du tableau de manière progressive. L'œil déambule, fait des associations d'images et d'idées à la différence de la photographie de Cindy Sherman qui impose tout au regard en lui laissant un espace d'interprétation réduit. Cette photographie fait face au voyeur alors que la représentation de Max Ernst invite à regarder « en biais ». Cette logique s'observe à travers la mise en scène des trois voyeurs : le peintre lui-même, Breton et Eluard qui renvoient à notre propre situation de « regardeur ». Ces derniers apparaissent derrière la fenêtre, dans l'angle gauche du tableau, comme mis à distance.

*« L'œil des surréalistes est à l'affût. Il est à l'affût d'une rencontre, du merveilleux, d'une apparition, de la découverte d'un monde enfui derrière les apparences »* (Le Gall, 2009 : 217). L'image surréaliste nous fait entrer dans diverses antichambres avant de « toucher du regard » l'objet convoité. Elle se veut « érotique-voilée » (Breton, 1937 : 26) suggérant plus que démontrant. Différentes étapes apparaissent, de la contemplation à l'attente de l'objet du désir. Mais il n'y a jamais consommation de ce dernier qui est toujours tenu à distance de l'œil.

Pour conclure, il est nécessaire de préciser que la transgression n'est pas un concept immuable. Celle-ci se redéfinit sans cesse selon le contexte. Cependant, nous pouvons en distinguer deux grands types en fonction de la finalité :

- premièrement, la transgression comme moyen de dépasser des frontières, des clivages dans le but de créer de nouvelles formes et idées.
- deuxièmement, la transgression comme fin en soi, encourageant le risque de tomber dans une provocation gratuite et mortifère.

A la différence de la provocation, la subversion garde une force critique et porte en elle un besoin intrinsèque de changement. La transgression ne constitue pas un critère artistique mais désigne la relation qui s'opère entre



l'artiste, l'œuvre et le spectateur. Elle peut choquer le regard voire l'agresser ou bien le questionner subtilement grâce à différents niveaux de lecture. La subversion ne serait-elle pas cette forme de transgression qui renverse, met à mal nos habitudes de pensée et de regard sans jamais outrepasser certaines limites?

Comme le souligne Georges Bataille dans *L'Erotisme* : « *Qu'il est doux de rester dans le désir d'excéder, sans aller jusqu'au bout, sans faire le pas. Qu'il est doux de rester longtemps devant l'objet de ce désir, de nous maintenir en vie dans le désir, au lieu de mourir en allant jusqu'au bout*<sup>7</sup>. »

## Bibliographie

- Ardenne, P. 2006. *Extrême. Esthétique de la limite dépassée*. Paris : Flammarion.
- Breton, A. 1937. *L'amour fou*. Paris : Gallimard.
- Breton, A. 1979. *Le surréalisme et la peinture*. Paris : Gallimard.
- Dabin, V. et Durand, R. 2006. *Cindy Sherman : une rétrospective*, exposition au Jeu de Paume. Paris : Flammarion.
- D'Auzac de Lamartine, V. 2002. « L'obscénité : une force d'émergence dans l'art contemporain ». *La voix du regard*, n°15, pp. 163-9.
- De Loisy, J. 1994. *Hors-Limites, l'art et la vie, 1952-1994*, exposition présentée du 9 novembre 1994 au 23 janvier 1995, Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle, Paris : Éditions du centre Pompidou.
- Dulout, S. 2011. « Art contemporain et tabous : provocation vitale ou conduite vénale ? ». *Artension*, n°108, pp. 67-9.
- Foucault, M. 1994. « Préface à la transgression ». *Dits et écrits [1954-1988]*, tome I. Paris : Gallimard, nrf.
- Heinich, N. 1998. *Le triple jeu de l'art contemporain*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Heinich, N. 2004. La transgression, entre provocation et subversion. In : E. Darragon, *La provocation : une dimension de l'art contemporain [XIX-XX siècles]*. Paris : Publications de la Sorbonne, pp. 165-9.
- Le Gall, G. 2009. Voir est un acte. In : *La subversion des images : Surréalisme, Photographie, Film*, exposition présentée au centre Pompidou, galerie 2, 23 septembre 2009-11 janvier 2010. Paris : Éditions du centre Pompidou, pp. 217-21.
- Rey-Debove, J et Rey, A. 1967. *Le Nouveau Petit Robert*. Paris : Dictionnaires Le Robert.
- Sourjins, C. 2007. Émission proposée par A-S. de Chalon sur [www.Canalacademie.com](http://www.Canalacademie.com). Consulté le 09 mars 2010.

## Notes

<sup>1</sup> Cette expression fait référence au catalogue paru suite à l'exposition *Hors-Limites, l'art et la vie, 1952-1994* : exposition présentée du 9 novembre 1994 au 23 janvier 1995, Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle, éditions du centre Pompidou, 383 p.

<sup>2</sup> Cette expression est une allusion à l'ouvrage de Paul Ardenne : *Extrême. Esthétiques de la limite dépassée*, Paris, Flammarion, 2006.

<sup>3</sup> Jean-Marc Demachy cité par Nathalie Heinich dans *Le triple jeu de l'art contemporain*, *op.cit.*, p. 204.



<sup>4</sup> Catherine Sourgins, émission proposée par A-S. de Chalon sur [www.Canalacademie.com](http://www.Canalacademie.com), mise en ligne le 8 avril 2007.

<sup>5</sup> Maurizio Cattelan, cité par Francesco Manacorda dans *Maurizio Cattelan*, Paris, Hazan, coll. Hypercontemporain, quatrième de couverture.

<sup>6</sup> Cette expression apparaît dans l'ouvrage d'André Breton, *Le surréalisme et la peinture [1929]*, Paris, Gallimard, Folio essais, rééd. 1965, 1979, p. 11.

<sup>7</sup> Georges Bataille cité par Paul Ardenne dans *Extrême : esthétique de la limite dépassée*, *op.cit.*, p. 37.