

# **L'esthétique de l'extrême dans l'art contemporain : *Wild Gone Girls Test* et la manifestation d'un désir de transcendance**

Tania PERLINI

## **Résumé**

Ce texte explore le domaine de l'esthétique extrême dans l'art contemporain en tenant compte du discours critique dominant qui le déclare stagnant sur le plan intellectuel et opportuniste à l'égard du marché de l'art. Nous nous interrogerons sur les motivations de la production de cette esthétique et la place qu'elle occupe au sein de notre société actuelle. À partir du cas de figure offert par la vidéo WGG (*Wild Gone Girls*), (2003), de l'artiste américain Paul McCarthy, et en prenant appui principalement sur les écrits de Georges Bataille, il sera avancé que l'usage de cette esthétique est révélateur d'un désir d'interroger et de dépasser les limites de la condition humaine<sup>1</sup>. Loin d'être négligeable, nous démontrerons que ce volet de la production artistique est significatif, voire indispensable, dans la mesure où il nourrit une méditation unique sur les fondements de la vie et de l'humanité.

## **Le discours critique de l'esthétique extrême**

Depuis quelques années, nous remarquons, dans le milieu des arts, un intérêt croissant, mais critique pour les pratiques artistiques dites extrêmes – les images, objets ou actions qui présentent un contenu violent, tabou et/ou moralement pernicieux – dont l'expérience suscite, chez le public, des sensations à la fois fortes et négatives tels l'abjection, le vertige, la démesure, l'indignation et l'horreur<sup>2</sup>. Déjà, au début des années 1990, dans le cadre de la « crise de l'art contemporain » en France, historiens et critiques de l'art décrivent cette tendance vers l'extrême qui, selon eux, transforme l'œuvre d'art en un vil spectacle commercial et vulgaire à travers lequel sont exploitées des stratégies de choc, dans le but unique d'attirer l'attention et d'amuser le plus grand nombre de spectateurs<sup>3</sup>. Ce qui retient plus particulièrement l'attention de ces commentateurs relève de la constatation qu'à l'instar de cette pratique, les artistes répondraient désormais aux attentes d'une culture de masse en demande d'expériences toujours plus intenses. Ainsi, l'art assurerait une forme de divertissement semblable à ce que l'on retrouve dans les films d'action hollywoodiens et les journaux à sensation. En somme, l'intérêt manifesté pour l'esthétique ex-

trême rassemble des critiques anxieux qui voient dans l'expansion de cette branche artistique le symptôme d'un appauvrissement culturel.

À la fin des années 1990, les accusations contre l'esthétique extrême se font plus sévères. Pensons notamment à l'ouvrage volumineux de l'historien d'art Paul Ardenne, *Extrême, esthétiques de la limite dépassée*, publié en 2006, dans lequel l'auteur présente une liste exhaustive de tout ce qui relève de l'extrême depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup>. L'auteur y soutient que cette esthétique est dangereuse, dans la mesure où elle sollicite, chez le spectateur, un choc émotif – une sensation paralysante qui exclut l'intervention de la « pensée raisonneuse ». Dans cette même perspective, notons également l'ouvrage de Jean Clair, en France, et celui d'Anthony Julius, en Angleterre, dans lesquels on accuse aussi l'esthétique extrême de stérilité intellectuelle<sup>5</sup>. Parallèlement à ces protestations, le débat portant sur le rôle de la critique éthique dans l'appréciation et l'évaluation de l'art refait surface à la même période dans les revues philosophiques anglo-saxonnes aux États-Unis et en Angleterre (*The Journal of Art Criticism and Aesthetics*, *The British Journal of Aesthetics*), ce qui démontre à tout le moins une certaine inquiétude devant l'apparition grandissante d'œuvres d'art, qualifiées de douteuses sur le plan moral<sup>6</sup>.

Cette inquiétude par rapport à la manifestation abondante de l'extrême dans l'art et les autres sphères sociales est d'ailleurs très bien articulée par le philosophe Michel Lacroix dans son livre, *Le culte de l'émotion*, où il est affirmé que le spectacle de ces sensations négatives mitige sensibilité et imagination, en plus de se révéler « impropre à la communication des sentiments »<sup>7</sup>. Le verdict est intransigeant : la quête et la production de l'extrême sont soit dommageables pour l'intégrité de l'esprit humain, soit contraignantes pour la préservation de la qualité de la culture. Il va sans dire que ce portrait pessimiste remet en question la valeur de l'ensemble des œuvres contemporaines qui font usage de stratégies extrêmes.

C'est précisément à la lumière de ce discours accusateur et fataliste que nous aborderons la célèbre vidéo WGG (*Wild Gone Girls*), (2003), de l'artiste américain Paul McCarthy, qui représente assurément un exemple phare de l'esthétique extrême<sup>8</sup>. D'ailleurs, au fil des ans, McCarthy s'est vu attribuer dans les médias le surnom de « l'enfant terrible » du monde de l'art. Ralph Rugoff, auteur d'un ouvrage dédié à l'artiste, écrit à son sujet : « *If we are to see art as a mirror of society, the work of Paul McCarthy reflects all that is perverted, violent, and deranged in this world [...] but he remains one of the most talked-about artists today*. »

L'examen de cette vidéo vise à éclairer la signification de l'œuvre à la lumière, précisément, d'une analyse de l'esthétique extrême. En prenant appui sur la philosophie de Georges Bataille, nous démontrerons que l'exploitation de l'extrême conduit McCarthy à interroger la limite du tolérable et, en l'occurrence, les limites qui jalonnent la conscience. Il sera défendu que l'usage de l'esthétique extrême dans le

cas de WGG est marqué d'une profonde, mais utopique ambition de comprendre et de transgresser les frontières physiques et psychologiques propres à la condition humaine. À l'aide de la thèse de Jill Bennett, développée dans son ouvrage *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*, nous révélerons aussi que cette esthétique possède une capacité singulière à stimuler des sensations inédites et, par conséquent, à contribuer au champ du savoir<sup>10</sup>.

### **Wild Gone Girls**

WGG est une vidéo de cinq minutes et vingt secondes qui met en scène une fête sordide lors de laquelle un groupe de jeunes femmes en bikini, verres d'alcool à la main, procède à la mutilation de la jambe d'un personnage masculin. Étrangement, ces femmes prennent plaisir à ce sacrifice macabre, émettant parfois des cris de jouissance en coupant de plus belle, avec une hache, dans la matière corporelle, en s'aspergeant du sang qui en découle. La victime aussi, semble se réjouir de son agression, portant même assistance à ses tortionnaires. Dans ce bain d'horreur, les femmes se dandinent nonchalamment au son d'une musique dynamique, affichant des sourires et laissant même échapper, par moment, des éclats de rire. WGG ne manque pas de nous surprendre en faisant cohabiter l'horreur et la fête, la violence et le plaisir. L'artiste y cultive d'emblée l'inconfort, le malaise et l'angoisse, ainsi que la répulsion, alors que la quantité exubérante de sang submerge éventuellement la pièce entière.

Notons, par ailleurs, que la vidéo ne fait pas l'objet d'un récit, ni même n'est-elle dotée d'une structure narrative. Sans dialogue, elle débute alors que la mutilation est déjà entamée et se termine abruptement sans aucune explication. L'exploitation de la violence semble gratuite. Rien ne justifie ni ne moralise le geste violent. L'œuvre n'est pas calquée sur un modèle éthique préconçu et ne fait pas, non plus, la promotion d'un discours moralisateur. Le point de vue de la vidéo est loufoque, son développement est fragmenté, les scènes préconisent le désordre, les angles de caméra sont irréguliers, bref, la vidéo articule le chaos esthétique et moral. Nous sommes ainsi appelés à interroger les motivations de l'artiste. Pourquoi exploiter une scène aussi démente? Sa violence est-elle justifiable? En d'autres mots, l'artiste fait usage de l'esthétique extrême certes, mais au nom de quoi, et pour quelles raisons?

Une première réponse peut nous être fournie par l'ensemble des propos communément tenus par les critiques de l'art lorsqu'il est question du travail de McCarthy. En résumant l'essentiel de cette critique, nous pourrions affirmer que McCarthy emploie le grotesque, le mauvais-goût, l'obscène et le scatologique pour parodier un modèle américain, social et culturel, qu'il considère corrompu et superficiel<sup>11</sup>. Son travail touche des thèmes aussi divers que l'autorité patriarcale au sein du milieu familial, les notions de pureté dans l'art moderne, et les fantasmes culturels et historiques alimentés par Hollywood. Le dernier, étant une source importante de produc-

tion de valeurs et de croyances, est l'objet principal de l'attention de McCarthy. Nous le verrons d'ailleurs traiter de figures fantastiques populaires, parfois walt disneyesques, telles que le Père Noël (*Santa Chocolate Shop*, performance, installation, 1997), le « cowboy » (*Yaa Hoo*, installation, 1996) et Pinocchio (performance, *Pipenose Pinocchio Householdilemma*, 1994). Incarnant lui-même le rôle des personnages, McCarthy dénature la familiarité de leurs apparences, attitudes et comportements par l'introduction de gestes violents, pervers et obsessionnels. Par exemple, dans le costume de Pinocchio, où le célèbre nez du personnage est remplacé par un phallus, l'artiste se souille de chocolat qui n'est certes pas sans rappeler la matière fécale. McCarthy s'éloigne considérablement du personnage original en préservant toutefois ses principaux attributs, de façon à assurer le lien entre le Pinocchio de Walt Disney et le sien.

Avec la vidéo WGG, McCarthy cherche plutôt à démystifier la très célèbre série vidéo GGW (*Girls Gone Wild*) – à connotation pornographique et dont le succès repose sur le dévoilement de poitrines féminines – en métamorphosant le décor environnant de la vidéo originale, c'est-à-dire le *Spring Break* américain, en un théâtre d'horreur<sup>12</sup>. Par ce processus de « re-contextualisation », l'artiste tourne en ridicule la performance dansante des jeunes femmes en bikini. Tout s'en retrouve perverti alors que celles-ci jouissent de leur agression, dont la violence nous apparaît être une partie de plaisir. Ajoutons aussi que l'artiste satirise les enjeux d'une violence commercialisée en lien avec un public de plus en plus désensibilisé, d'où l'artifice délibéré de la scène. En effet, WGG appartient indéniablement au monde de l'illusion. La jambe sectionnée de la victime est clairement une prothèse. On y voit même par moments la caméra, alors que la bande sonore de la vidéo laisse parfois entendre des sons propres à l'enregistrement. En somme, WGG utilise, quoique dérisoirement, les lieux communs de la culture populaire (violence et sexualité), dans le but de remettre en question la place qu'ils occupent dans les médias et la relation que le public entretient avec eux.

À la lumière d'une telle analyse, il serait dès lors possible de reconnaître le mérite de l'esthétique extrême, dans la mesure où elle permet à McCarthy d'adresser, d'un point de vue critique, les préceptes moraux et esthétiques liés à la série originale GGW ainsi que l'engouement actuel pour les sensations fortes exploitées par le petit écran. Or, alors qu'il n'est pas faux de voir en McCarthy une volonté de dénoncer les conventions spacieuses de la culture télévisuelle populaire, n'oublions pas que la vidéo répond elle-même à l'appétit des téléspectateurs pour les expériences extrêmes, tout en nourrissant une fascination pour le culte du grotesque. Cette facette de l'œuvre nécessite un cadre d'interprétation distinct de celui qui nous la présente uniquement selon la perspective d'une critique.

## Lecture d'après Georges Bataille

L'approche proposée empruntera aux idées de Georges Bataille dont l'application, dans le cas de WGG, est non seulement instructive, mais aussi hautement appropriée, puisque McCarthy se dit lui-même influencé par la pensée de Bataille<sup>13</sup>. Ce détail est tout à fait révélateur, dès lors que ce dernier a voué une partie de son écriture aux sujets de l'art, du tabou et de la transgression. De Bataille, retenons sa proposition qui veut que la pulsion fondamentale propre à l'être humain soit celle d'une dépense d'énergie violente et destructive. En effet, dans son livre *L'Érotisme*, Bataille établit un tableau anthropologique dans lequel les êtres humains seraient attirés, par leur nature même, vers la désobéissance et la transgression, au même titre qu'ils seraient aussi séduits par la mort, c'est-à-dire, pour ce qui réside en dehors de la connaissance et de l'accessible. Cette pulsion destructive persisterait encore aujourd'hui dans « la part animale » de l'être humain, et ce, malgré l'édification et l'établissement d'un monde codifié par la raison<sup>14</sup>.

Bref, pour Bataille, deux pulsions se côtoient dans le psychisme humain : l'une, *profane*, est basée sur le principe du travail et participe à la construction, au bon fonctionnement et à la réglementation d'une vie communautaire productive; l'autre, *sacrée*, est caractérisée par une dépense d'énergie – propre à la mort (violence) et à l'érotisme –, qui demeure improductive dans la mesure où ces facteurs interrompent le rendement et l'efficacité du projet collectif. La pulsion sacrée cherche à s'évader de l'ordre établi dans le but de « substituer à l'isolement de l'être, à sa discontinuité, un sentiment de continuité profonde<sup>15</sup> ». Ainsi, l'être s'efforce de transgresser le domaine du profane en quête d'un lieu dépourvu des limites que lui impose sa condition.

De cette réflexion bataillienne, il est alors concevable de voir en WGG l'articulation de cette pulsion sacrée, d'où les thèmes de la fête et du sacrifice – deux formes de dépenses prisées par le philosophe. WGG serait en fait le déploiement d'un théâtre bataillien qui fait non seulement la critique du monde profane, mais qui cherche également à s'en détourner pour tenter d'expérimenter le sacré de Bataille, quoique par la simulation. La production de l'extrême renferme d'abord et avant tout cette prise de position rebelle vis-à-vis du monde profane. Elle refuse les contraintes sociales et biotiques.

Pour élucider davantage le pouvoir d'attraction de l'esthétique extrême et la signification de la violence dont témoigne WGG, nous avons tout intérêt à poursuivre notre exploration de la perspective bataillienne. Dans son article, *L'art, exercice de la cruauté*, l'auteur demande justement « quelles raisons avons-nous d'être séduits par la chose même qui pour nous signifie, d'une façon fondamentale, un dommage, qui même a le pouvoir d'évoquer la perte que nous subirons dans la mort?<sup>16</sup> ». Dans le même article, l'auteur répond en ces mots : « La prison étroite de l'être séparé, de l'être séparé comme un objet lui donne un sentiment de farce, d'exil. [...] Ce que

nous attendons depuis l'enfance est ce dérangement de l'ordre où nous étouffons. [...] Si l'on veut, ce qui nous attire dans l'objet détruit (dans le moment même de la destruction), c'est qu'il a le pouvoir de mettre en cause – et de ruiner – la solidité du sujet<sup>17</sup>. »

La solidité dont il est question est synonyme d'un « corps-limite » qui, selon Bataille, est responsable des sentiments de solitude et d'emprisonnement propres à la condition humaine. L'attrait indéniable pour la mise en abîme symbolique de la matière corporelle serait donc motivé par un désir d'ouvrir ces frontières et d'outrepasser ladite condition. Malgré l'artifice délibéré de la mise en scène de WGG, qui laisse présager le côté moqueur et critique de la vidéo, le choix de l'artiste d'utiliser l'esthétique extrême serait ainsi symptomatique d'une ambition de dépassement de soi. L'idée étant que s'il était supportable d'intensifier l'extrême, de résister à l'inconfort et la répulsion qui s'en suivent et de pousser la limite du supplice, alors peut-être serait-ce possible d'atteindre cet ailleurs et ainsi transcender les frontières à l'intérieur desquelles l'être humain est confiné. Comme l'écrit si bien Paul Ardenne, « l'extrême c'est moins ce que le corps a conquis que ce qui reste à conquérir »<sup>18</sup>. Ayant la capacité de placer le sujet à l'extrémité du tolérable, l'extrême le rapproche de l'incommensurable. Conséquemment, dans la mesure où l'extrême demeure extérieur à la conscience morale, il manifeste « l'ouverture à tout le possible »<sup>19</sup>.

## Le paradoxe de la transgression

Dans son livre *De immundo*, l'historien de l'art Jean Clair conteste cet emprunt à Bataille dans l'analyse des œuvres actuelles, héritières des Actionnistes-Viennois, affirmant que le philosophe travaillait sur un « fond de religiosité » alors que les artistes, aujourd'hui, « exposent une violence sans précédent, dans ses formes les plus profanes et les plus triviales »<sup>20</sup>. Il ajoute aussi que la transgression comme méthode d'approche en art est dorénavant maladroitement dans la mesure où « nous sommes ici au-delà des valeurs du bien et du mal. Ou, plutôt, tout se passe comme si le mal avait disparu »<sup>21</sup>. Clair reprend ici la thèse récidivante qui veut que la valeur de l'action transgressive dans le monde de l'art se soit désormais essoufflée. D'après lui, les œuvres telles que WGG utilisent une esthétique infantile qui ne montrent « rien de plus que les photos policières »<sup>22</sup>.

La position de Jean Clair est incontournable, car elle met au défi notre présente analyse de l'œuvre de McCarthy. En guise de réplique, notons d'abord – contrairement à ce que nous rapporte l'historien de l'art – que l'esthétique extrême exploite non pas « le mal », mais le lieu-limite entre « le bien et le mal », sans quoi nous ne pourrions parler d'extrême. En effet, l'extrême suppose, par définition, qu'il y ait encore une limite. En ce sens, McCarthy ne peut agir comme si « le mal avait disparu ». En fait, l'artiste joue précisément sur cette frontière entre l'acceptable et l'inacceptable qui, rappelons-le, ne mène pourtant pas à la dissolution de mondes

opposés. En effet, pour Bataille, la transgression n'est qu'une conception utopique qui ne peut être complétée que dans l'instant de la mort. En réalité, la transgression ne fait qu'insister sur l'intensité de cette frontière, réaffirmant par le fait même la délimitation existante et les disparités qui en sont conséquemment désunies<sup>23</sup>.

Comme le démontre WGG, ce point limite titille à la fois la fascination et la peur à l'égard de « l'objet détruit » dans un éclatement émotif conflictuel, déchiré entre le plaisir et l'abjection, l'attraction et la répulsion que McCarthy traduit très bien en mêlant violence et sexualité, fête et sacrifice. Cela nous amène d'ailleurs à suggérer que la mutilation de la jambe, dont il est question dans WGG, est en fait indicative, à la fois d'une fracture violente et d'une ouverture, ce qui expliquerait que la victime jouit de son agression. De surcroît, McCarthy utilise souvent l'expression « ouvrir le sac humain » pour décrire sa démarche artistique. Interrogé sur la signification de cette expression, l'artiste répond qu'il s'agit « [de] la peau de l'homme comme un sac humain, le tabou concernant l'ouverture du corps, du sac ». On peut alors mieux comprendre la signification que prend la mutilation dans la vidéo WGG. Dans le même entretien, McCarthy rappelle que le « trou » est un élément plastique et conceptuel récurrent dans l'ensemble de son œuvre, qu'il situe « toujours entre l'intérieur et l'extérieur »<sup>24</sup>.

Cette image du trou évoque bien le caractère paradoxal de la transgression. « Si le sujet n'est pas vraiment détruit, tout est encore dans l'équivoque. Et s'il est détruit, l'équivoque se résout, mais dans le vide où tout est supprimé<sup>25</sup>. » En effet, la réelle transgression est ultimement impraticable puisqu'elle ne mènerait qu'à la mort. Il ne faudrait pas cependant en conclure que l'esthétique extrême est de prime abord vouée à l'échec. La transgression n'annule certes pas la limite entre le savoir et le non-savoir (la vie et la mort), mais elle constitue tout de même le conduit par lequel le sujet se rapproche le plus de ce qui lui est extérieur (la mort). En ce sens, le domaine de l'esthétique extrême serait le lieu privilégié où il devient possible de penser la ligne transgressive sans tomber néanmoins dans le vide. Pour cette raison et contrairement à ce qu'entendent Jean Clair et les autres commentateurs cités précédemment, cette esthétique serait toujours pertinente aujourd'hui, pour autant qu'elle renferme l'ambition fondamentale de sonder les profondeurs de la vie jusque dans ce qui se rapproche le plus de son contraire, à la limite de l'évanouissement<sup>26</sup>.

## **Enrichissement de la connaissance**

Les adversaires de l'esthétique extrême ne voient dans ces tentatives de transgression que son lieu d'exploration – la limite du tolérable – que l'on condamne pour l'expérience unique du choc qu'elle génère chez le spectateur, la qualifiant ainsi d'esthétique paralysante. Rappelons la thèse de Paul Ardenne à ce propos. Il conclut son ouvrage sur cette note fataliste : « Comme le flot qui nous submerge nous interdit de respirer, l'extrême nous empêche de penser [...] Convenons, à ce stade final de

notre étude – et contre elle –, une impossibilité : enclure le spectacle extrême dans le champ du logos, de la pensée raisonneuse, de la science<sup>27</sup>. » L'esthétique extrême, en somme, est jugée inféconde à partir du moment où elle résiderait uniquement dans le domaine des émotions chocs et obstruerait, par conséquent, l'intervention de la raison.

En réponse à Ardenne, cette fois, rappelons que la véritable perte de la raison ne pourrait être atteinte que dans l'aboutissement de la transgression, dont l'exercice, comme il a été noté ci-dessus, reste pourtant irréalisable. Cette observation a pour preuve la part d'extrême qui nous est accessible et qui ne peut être éprouvée que dans « le champ du logos ». De fait, l'extrême ne peut être abordé que par l'être pensant dont la conscience détermine le niveau de choc ressenti. De plus, convenons que l'esthétique extrême n'est pas elle-même génératrice de choc, mais représente plutôt l'outil par lequel il est possible de confronter, d'éprouver, d'articuler et de réfléchir le domaine du choc. En effet, le choc est son sujet et non sa fin. Conséquemment, l'esthétique extrême n'est pas nécessairement stérile. Elle traite de sujets paralysants, certes, mais dans la mesure où ses auteurs l'emploient avec l'intention d'étudier précisément en quoi ceux-ci s'avèrent problématiques, ne pourrions-nous pas alors lui concéder une valeur opératoire potentielle ?

Dans son livre *Empathic Vision : Affect, Trauma, and Contemporary Art*, publié en 2005, l'historienne de l'art Jill Bennett soutient justement que la richesse de l'esthétique extrême consiste en ce qu'elle offre une façon alternative de voir et de ressentir, dont l'expérience physique nouvelle est susceptible de contribuer à la réflexion<sup>28</sup>. En ce sens, la pratique de l'esthétique extrême peut très bien nourrir « la pensée raisonneuse ». C'est essentiellement ce que propose WGG. En introduisant une scène excessivement violente dans le contexte d'une fête, la vidéo brouille les repères émotifs habituels des spectateurs, ce qui aura pour avantage de susciter des cadres de réflexions tout aussi inhabituels. Cette procédure représente, en somme, le véritable potentiel artistique de l'esthétique extrême.

## Conclusion

À la lumière des propositions présentées par Bataille et Bennett, nous pourrions conclure que l'esthétique extrême n'est ni inféconde, comme le clament ses adversaires, ni uniquement révélatrice d'une position critique. Elle témoignerait plutôt d'un désir de saisir le dehors de la vie et d'ouvrir le sacré de Bataille qui, malgré ses limites, permettrait d'approfondir le champ de l'accessible et de contribuer au savoir, ne serait-ce que pour toucher l'extrémité du possible et d'en raisonner les principes. Dans la mesure où cette proposition est envisageable, l'esthétique extrême représenterait, non pas le symptôme d'un appauvrissement culturel, mais bien celui d'une quête de l'ultime. L'esthétique extrême attesterait à la fois de l'esprit critique et cupide de ses auteurs, porteurs d'une culture dynamique et ambitieuse.



WGG s'inscrit parfaitement dans cette perspective. Cette vidéo est certes critique de la série *Girls Gone Wild*, mais révèle bien plus qu'une position contestataire. Dans la mise en scène d'une mutilation, McCarthy explore « le trou » indicatif de la frontière suprême qui situe les êtres humains hors de la portée de « l'ouverture à tout le possible »<sup>29</sup>. Son public, amené à être témoin de ce théâtre d'horreur, se voit ainsi donner l'opportunité de participer à cette méditation.

De toute évidence, la production et la consommation de l'esthétique extrême soulèvent des opinions polarisées. Elles suscitent la peur chez les uns et la curiosité chez les autres. Ces intérêts disparates rappellent la part d'incompréhension qui réside encore au sein de cette esthétique. De même, son interprétation reflète certainement l'attitude que l'on veut bien adopter dans nos rapports avec la société actuelle. Comme nous l'avons signalé, le discours critique dominant est caractérisé, principalement, par un regard pessimiste qui renvoie ainsi une image inquiétante et sinistre des arts extrêmes et de ses différents acteurs et participants. À l'inverse, la position certainement plus optimiste adoptée dans le cadre de notre analyse encouragera, nous l'espérons, la poursuite de l'étude de cette esthétique, laquelle constitue sans équivoque une des expressions les plus marquantes de la production artistique actuelle.

## Notes

- 1 L'œuvre monumentale de l'auteur français Georges Bataille (1897-1962) aborde des domaines aussi divers que la philosophie, la politique, l'économie, l'histoire des religions, la mystique, l'anthropologie, la littérature et l'art. Étant préoccupé par l'expérience de la limite entre la vie et la mort ainsi que par la part animale de l'homme et son rapport à l'abject et à l'érotisme, Georges Bataille lègue une œuvre protéiforme qui lui aura valu, à l'époque de son vivant, l'étiquette d'auteur « maudit ». Dans ses romans autant que dans ses essais philosophiques, Bataille propose une étude de la nature humaine, de la société et de l'histoire à partir de l'idée de dépassement des interdits par leur propre transgression. (*L'Érotisme*, 1957) En somme, son œuvre vise à comprendre le statut de l'être humain, pris entre les pulsions de vie et de mort. Par ailleurs, sa célèbre trilogie, *Somme athéologique* (*L'Expérience intérieure*, 1943; *Le Coupable*, 1944; *Sur Nietzsche*, 1945) rend compte d'une expérience sacrée, indépendante de toute présupposition morale, religieuse ou mystique, que Bataille fait reposer sur la notion socio-économique de la dépense. De plus, Bataille retient aussi l'attention des artistes, critiques et historiens de l'art qui se sont surtout intéressés aux écrits que l'auteur a fait paraître dans la revue « Document » (avril 1929 et janvier 1931) dont il a été le fondateur. Bataille utilise l'espace de cette publication pour dénoncer à la fois l'idéalisme propre au surréalisme d'André Breton et l'esthétique de la finitude prisée par les avant-gardes auxquels il oppose ses concepts de la bassesse et de l'informe. Voir Bernard Noël (dir.), *Documents*, Paris, Mercure de France, 1968.
- 2 L'« esthétique extrême » désigne les images (photographie, dessin, peinture), les objets (sculpture, installation) et les actions (vidéo et performance d'art) qui présentent et/ou exploitent une quelconque forme de souffrance physique ou mentale. Par exemple, notons les spectacles superlatifs, les performances artistiques engageant la souffrance, les documents d'actualité insoutenables, les images de la pornographie dure, le cinéma violent, les mises en scène de la scatophilie et de l'idolâtrie de la mort et du cadavre. Ces œuvres présentent généralement un contenu violent, tabou et/ou moralement pernicieux. Il peut également s'agir d'œuvres dans lesquelles des matériaux hétérodoxes sont utilisés, dont

les fluides corporels notamment.

- 3 Au début des années 1990, la revue française *Esprit* publie un numéro dans lequel Jean Molino, Jean-Philippe Domecq et Marc Le Bot accusent l'art contemporain de nullité et de supercherie. Voir « L'art aujourd'hui : Y a-t-il des critères d'appréciation esthétiques », n° 173 (juillet-août 1991), p. 72-133. Ces aveux lancent le milieu de l'art français dans un débat fougueux sur l'identité ontologique et la valeur de cet art contemporain, souvent incarné dans les fameuses colonnes de Buren (1986) au Palais-Royal. Cette polémique durera près d'une décennie et donnera lieu à de multiples conférences, articles et ouvrages. (Bibliographie complète : Marc Jimenez, *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005.) Les principaux contestataires de l'art contemporain se penchent tout particulièrement sur le cas des œuvres transgressives que l'on considère, dorénavant, essentiellement sans substance et sans intérêt. Voir Jean-Philippe Domecq, *Artistes sans art?*, Paris, Éditions Esprit, 1994; Jean Clair. « L'art contemporain est dans une impasse. Entretien entre Jean Clair et Marc Fumaroli », *Le Figaro* (22 janvier 1997), p.20; Jean Baudrillard, « Le complot de l'art », *Libération* (20 mai 1996), p.4.
- 4 Paul Ardenne, *Extrême : Esthétiques de la limite dépassée*, Paris, Flammarion, 2006.
- 5 Jean Clair, *De immundo: apophatisme et apocatastase dans l'art d'aujourd'hui*, Paris, Galilée, 2004, et Anthony Julius, *The Offences of Art*, Londres, Thames & Hudson, 2002.
- 6 Depuis le début des années 1990, les périodiques anglo-saxons œuvrant dans le domaine de l'esthétique ont renouvelé la question de l'éthique en lien avec l'art en publiant des articles qui débattaient de la légitimité de la critique éthique dans l'appréciation et l'évaluation du mérite artistique. Voir Noel Carroll, "Art and Ethical Criticism: An Overview of Recent Directions of Research", vol. 110, n° 2 (janvier 2000), p. 350-387.
- 7 Michel Lacroix, *Le culte de l'émotion*, Paris, Flammarion, 2001. p. 105, 129, 134.
- 8 Cette vidéo a été subventionnée par le projet de commissariat *Point of View : An Anthology of the Moving Image*, organisé par le New Museum of Contemporary Art à New-York, en 2003, et à l'occasion duquel onze vidéos ont été commandées à onze artistes de notoriété internationale. Voulaient rendre la vidéo d'art plus accessible au public, les œuvres comprises dans cette exposition sont disponibles sur DVD. Voir Paul McCarthy, *WGG Test*, Bick Productions, New Museum of Contemporary Art, 2004, 5 min : 20.
- 9 Ralph Rugoff, *Paul McCarthy*, Londres, Phaidon Press, 1996, p.5
- 10 Rappelons que l'objet d'étude de Jill Bennett n'est pas l'esthétique extrême, mais bien celle du trauma. La différence tient à ce que la première crée un effet de choc chez le spectateur alors que la seconde vise à communiquer un sentiment de choc. Malgré cette distinction, l'étude de Bennett demeure particulièrement instructive dans le cadre de notre présente analyse, car elle nous permet de mieux saisir le rapport qu'entretient le spectateur avec ces œuvres qui, dans les deux cas, exploitent des sensations fortes dans le but d'établir un échange unique sur le plan physique et émotionnel. Voir Jill Bennett, *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*, Stanford, Calif., Stanford University Press, 2005.
- 11 Benedicte Ramade, « Totems et tabous de McCarthy », *Læil*, n° 598 (janvier 2008), p. 105-107.
- 12 Quoique la référence à la série *Girls Gone Wild* soit évidente, McCarthy en fait mention lors de son entretien avec l'historien de l'art Richard Meyer. L'artiste note aussi que la mutilation représentait pour lui une allégorie de la violence dans le monde. « Interview with Richard Meyer ». *WGG Test*. Bick Productions, New Museum of Contemporary Art, 2004, 4 min.
- 13 Marc Hudson, « Try to See it my Way... », *The Observer* (dimanche 23 avril 2006), p.10.
- 14 Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Éditions de minuit, 1977.
- 15 *Ibid.*, p. 22.

- 16 Georges Bataille, « L'art, exercice de la cruauté », *Médecine de France* (juin 1949), p. 483
- 17 *Ibid.*, p. 484.
- 18 Ardenne, *op. cit.*, p. 36.
- 19 Bataille, *loc. cit.*, p. 486.
- 20 Clair, *op. cit.*, p. 77.
- 21 *Ibid.*, p. 67.
- 22 *Ibid.*, p. 68.
- 23 Joseph Libertson, *Proximity: Levinas, Blanchot, Bataille, and communication*, Boston, The Hague, 1982, p. 23.
- 24 Christophe Kihm, « Paul McCarthy rétrospective / Paul McCarthy: the Clown Speaks », *Art Press*, n° 336 (juillet/août 2007), p. 33.
- 25 Bataille, *loc. cit.*, p. 484.
- 26 Contrairement à ce qu'affirme Jean Clair, le projet de Bataille ne se dessinait pas en parallèle avec la religion, car le philosophe était justement à la recherche d'une forme de sacré dépourvue de tout dogme. Voir Georges Bataille, « Le sacré », *Cahiers d'art*, vol. 1-4 (1939), p. 50.
- 27 Ardenne, *op. cit.*, p. 435.
- 28 Bennett, *op. cit.*
- 29 Voir note 19.