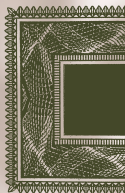


COLLECTION ESSAIS LA LETTRE VOLÉE

DES CRIS DANS LES ARTS PLASTIQUES

Christian Ruby



DES CRIS DANS LES ARTS PLASTIQUES

Christian Ruby

Cet ouvrage a été publié avec l'aide
de la Fédération Wallonie-Bruxelles



© 2022 ANTE POST a.s.b.l.
responsable des éditions de La Lettre volée
146 avenue Coghen, B-1180 Bruxelles
Website : <http://www.lettrevolee.com>

Conception graphique : Casier/fleuws

Photographie de couverture :

Dépôt légal : Bibliothèque royale de Belgique
2^e trimestre 2022 – D/2022/5636/7
ISBN 978-2-87317-596-2

PRÉFACE
APPROCHES DU CRI

Autour du cri, du son projeté et de la bouche dont il émane se joue un tropisme paradoxal. La bouche en cri attire l'attention, ébranle, mais rebute. Sa rencontre conduit alors à aspirer à verrouiller cette bouche et étouffer ce cri. Pourtant compte tenu de sa fréquence désormais, au quotidien, dans des images publicitaires, dans des œuvres d'arts, lassitude et indifférence semblent gagner.

De nombreuses philosophies de la politique adoptent une attitude similaire. Elles choisissent la dénégation de cette plainte autour de la séparation que représente le cri lorsqu'il s'élève contre l'« ensauvagement » politique de la cité¹. C'est pourtant bien par la bouche en cri que passe la révolte contre la décivilisation du monde par ceux qui détruisent les solidarités.

Comment expliquer cette étrange absence d'étonnement et de questionnement et ce déni qui, en général, renvoie le cri à d'irrépressibles impulsions, lugubres et exaltées ?

À son encounter, cet ouvrage approfondit une réflexion positive, déjà entamée dans notre ouvrage « *Criez et qu'on crie !* », *Neuf notes sur le*

1. Utilisée déjà par les Surréalistes à propos de leur relation aux arts premiers (« se laisser ensauvager par l'objet primitif »), la notion a été reprise par AIMÉ CÉSAIRE dans son *Discours sur la colonisation*, en 1950 : la colonisation décivilise le colonisateur ; puis par ALAIN BROSSAT, imageant sous cette figure l'ensauvagement de l'Occident qui produit guerres et colonies (*Droit à la vie*, Paris, Le Seuil, 2010). Elle est devenue délicate à manier depuis qu'ensauvagement vise à dénoncer les autres (banlieues, délinquants, etc.) comme des « sauvages » destructeurs.

cri d'indignation et de dissentiment (Bruxelles, La Lettre volée, 2019) et pour d'autres raisons dans *Les Archipels de la différence*, Foucault, Derrida, Deleuze, Lyotard (Paris, Le Félin, 1989, p. 57-98), sur les actions sociales et politiques qui déstabilisent, perturbent, interrompent une situation sous la forme d'un apparent désordre de la voix et d'un emportement des corps. Elle insistait sur ces actions en cris, parfois désespérées, rompant dans la cité l'agencement bien réparti de l'espace et de la succession du temps. Elle témoignait de notre expérience de la manière dont l'indignation et le dissentiment se font chair dans le domaine et l'espace publics.

6 Cet approfondissement s'ancre cependant moins dans le cri comme objet d'expérience concret que comme objet pour les yeux/oreilles. Comment et pourquoi les artistes ont-ils fait la conquête du cri dans les arts plastiques européens ? Les arts ? Parce que leur registre propre d'exploration de la bouche en cri offre un lieu d'observation favorable pour ceux qui essaient d'ébaucher une réflexion sur l'émergence de l'humain par le cri. Les arts plastiques ? Plutôt pour une raison de commodité de monstration des exemples choisis dans un ouvrage imprimé. Et européens ? Par refus de conduire chaque figuration de cri soit à une nature humaine immuable et universelle, soit aux seuls canons européens, en en conduisant quelques-uns à l'exotisme de pittoresques récits de voyages absents de références nécessaires aux contextes culturels.

Cet ouvrage montre alors comment la conception moderne du cri a été extraite par les arts plastiques de la référence au divin et à la nature, comment sa vigueur plastique, individuée ou collective, a pu s'imposer à l'admiration. C'est une autre manière de reconnaître que la bouche en cri est l'élément dans lequel se refuse la glisse ininterrompue du langage ordinaire à propos des maux et se suspend l'indifférence à la juxtaposition des individus.

INTRODUCTION DES CRIS SÉCULARISÉS

7 Souffrance des mères de *Guernica*, clameur des *Sabines* enlevées par les Romains, vif désordre du visage d'Isaac affecté par la poigne de son père Abraham en sacrificateur, visage contourné de *Méduse* hurlant du risque de se voir dans le bouclier de Persée, projection du mot « cri » sur une fleur dans une série nommée *Siècle infernal*, hurlement en face sonore ou confrontation de cris *AAA-AAA* entre deux personnes dans une vidéo, œuvre-cri sonnante l'alerte contre les tragédies d'*Innocents* migrants en Méditerranée, ou en mobilisation en rapport avec l'anthropocène... Il faut beaucoup d'indifférence de la part des spectateurs pour passer à côté de la puissance d'appel de ces images de cris dans des œuvres d'art, lesquelles sont à attribuer successivement à : Pablo Picasso, Nicolas Poussin ou Jacques-Louis David, Le Caravage, Anne et Patrick Poirier, Absalon, Marina Abramovic, Annette Messager, Noémie Sauve. Pourtant, beaucoup ne les voient pas là où elles crèvent les yeux et sollicitent l'attention. Ou bien veulent-ils à tout prix en éviter la frappe ?

Ces références artistiques dispersées dans l'histoire moderne des arts suggèrent d'abord qu'en marge de la culture du « beau » de nombreuses œuvres s'attachent à mettre en avant plan des scènes sur lesquelles se distribuent des images réputées « laides » de cris individuels ou collectifs convulsés, pleins de réprobation envers diverses sources, déclenchant chez des personnages des conduites en forme d'appel à les modifier. Elles suggèrent ensuite que des spectatrices et spectateurs peuvent ne pas détester voir soulevé leur désir esthétique d'observer ces appels, long-

temps en cris silencieux (oxymore ?) avant les vidéos et les performances. Et si, afin de faire surgir dans leur esprit des exemples de cris artificiels vus avec plaisir, chacun(e) se fierà sa mémoire visuelle de façon plus satisfaisante qu'à la nôtre, restent probablement quelques images largement partagées, du moins en contexte européen : celle peinte par Edward Munch (*Le Cri*, 1893), celle de l'infirmière horrifiée devant le landau dévalant les escaliers d'Odessa dans *Potemkine* (1927) de Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein ou celle de la scène de la douche dans *Psychose* (1960) d'Alfred Hitchcock.

L'art de la bouche en cri

8

Dans l'enquête dans les arts plastiques entreprise ici, il ne saurait pourtant être question de dresser un tableau exhaustif d'un quelconque système universel de représentations, de concepts et d'images du cri. Il n'en est pas de tel. L'artiste allemande Herlinde Koelbl (1939), photographe et installationniste, s'est essayée à une œuvre encyclopédique de portraits d'humains en cri. Mais en célébrant le cri nu ou en général, elle a pris le risque de confusions historiques et culturelles (*Série Schrei*, 2012). De surcroît, nous ne prenons pas en charge, ici, les cris/beuglements de dictateurs. De nombreuses caricatures de Hitler et Himmler existent en ce sens, et Charlie Chaplin en a dit beaucoup sur ce plan (*Le Dictateur*, 1945).

Parmi les images choisies, nous avons circonscrit des œuvres plastiques en tant qu'elles « parlent » moins *du* cri, au sujet de et autour du cri sur le mode analogique, avec l'intention de le décrire ou de le jauger dans des évaluations morales ou psychologiques, qu'elles ne « parlent » *le* cri d'indignation et de dissentiment, construisent le dispositif qui en propose la signification, en particulier dans le rapport entre les personnes (*dans* l'œuvre) dans lequel il s'origine ¹. S'y ajoutent ce que nous appelons des œuvres-cri, des œuvres dans lesquelles ce n'est pas l'art qui tente de prendre possession du cri, c'est le cri qui tente de s'emparer de l'art.

1. Parler des cris, les médias s'y entendent fort bien, quitte à dissocier les cris de leur objet, et à les rendre spectaculaires à des fins médiocres. Parler du cri revient à le stéréotyper. Parler le cri, en revanche, c'est le soulever, le questionner et lui conférer un contenu que les contempteurs du cri, toujours dérangeant pour eux, ne lui accordent pas.

D'entrée de jeu, il est intéressant de relever que la plupart des productions de cris artistiques sélectionnées, sur la période considérée, du XVI^e au XXI^e siècles, prennent un pli visuel caractéristique : au cœur de l'œuvre une bouche fait trou, tache noire ou creux pour le regard. Fulminante, elle attire l'œil des spectateurs qui ne peuvent en obturer la béance. Bien plutôt ils y engloutissent un regard où se perd leur imagination. Pour plusieurs raisons sans doute. Par exemple : l'attrait pour la déformation des traits d'un visage qu'Ovide croyait façonné pour refléter les astres, une forte sensibilité à un effet parfois repoussant, une difficulté à explorer une bouche en cri le plus souvent au féminin ¹ ou de couvrir une zone orale en donnée sexuelle ², et pourquoi pas en lien avec la dramatique du cri fanatique ³.

Mais ce n'est pas tout. Si le regard s'accroche à cette béance, c'est éventuellement aussi que ces bouches en cri, parfois en dents et en langue ou en mâchoires et pharynx, associées à des bras tendus (voire en croix), ne sont pas dans la fonction de projeter de la salive à l'extérieur (ce qui, du fait des virus parcourant le monde, est devenu central de nos jours), ni de saisir, déchirer et avaler quelque objet d'extérieur. Cela arrive pourtant quelquefois, chez Pierre-Paul Rubens, *Saturne dévorant son fils*, 1636 ; Francisco de Goya, tableau dit *Saturne*, 1820-1823, et ses nombreuses reprises, dont le *Saturn* d'Alfred Kubin, 1935.

Ce sont des bouches vides qui respirent, aspirent, soufflent et expirent des sons, ou des voix/mots insonores sur la toile et sonores dans des vidéos. En somme, ce sont des trous sans fond, sans son ⁴, du moins avant les performances contemporaines, qui ne sont pourtant pas toutes

9

1. La bouche en cri est massivement genrée. Dans les figures et dans le peu d'accès des femmes à la notoriété d'artiste. Cf. LOUIS MARIN, *Détruire la peinture*, Paris, Galilée, 1977 ; WILLIAM JOHN THOMAS MITCHELL, « Space and Time. Lessing's Laocoon and the Politics of Genre », *Iconology*, Chicago, The University Press, 1986 ; JULIETTE HANROT, *La Madone de Bentalha : histoire d'une photographie*, Paris, Armand Colin, 2012.

2. Cf. SIGMUND FREUD, *Trois essais sur la théorie sexuelle* (1905), trad. Philippe Koeppel, Paris, Gallimard, « Folio », 1989.

3. DENIS DIDEROT, *Salon de 1765*, Paris, Hermann, 1984, p. 277 : « Signe ou meurs ».

4. Cependant, la puissance du son peut être représentée : personnage se bouchant les oreilles devant un autre qui crie (CHAMBRE DE RAPHAËL, *L'Incendie du bourg*, 1514), peinture avec agitation de sons (voix, cris, aboiements), par exemple chez GREUZE (*Le Fils ingrat*, esquisse, 1778 ?), y compris *Le Cri* de Munch (1893), etc.

sonores comme il en va chez la performeuse Carole Douillard. Des trous adressés aux regards des spectatrices-eurs par un visage déformé, appelant un effort de reconnaissance des significations du cri. Quelles significations ? À tout le moins, l'humanité du cri par son adresse à l'autre et son ouverture sur les drames du monde, l'interconnexion éventuelle de ces adresses.

Ce sont ces significations, imagées et donc médiatisées par le travail artistique, disons artialisées, qui font l'objet de cet ouvrage ¹. De cris, il en analyse et explore la conquête artistique dans des représentations classiques individuées ou collectives, des présentations ou des figures déstructurées par rapport à l'harmonie anthropologique classique des formes dites « naturelles » du corps humain, des installations et des performances requérant plus d'immédiateté, un format d'échange visuel plus polarisé dans le rapport entre l'artiste singulier et le public qui peut par ailleurs déambuler. Il insiste sur la conception artistique des ravages d'un malaise dans la civilisation, d'un malheur, d'une infortune ou d'une violence. Il part à la rencontre de ces bouches en cri dans des œuvres d'art afin d'établir les manières de s'en préoccuper après le Moyen Âge finissant et le gothique tardif, et de figurer un affect d'indignation, d'imprécation, de fureur ou de désespoir qui, pour être efficace, est toujours violent sans être belliqueux.

1. Par cette vieille notion d'artialisation (depuis Gustave Courbet, reprise par Alain Roger, etc.), entendons : un traitement par des actions artistiques dans leur registre, leur histoire et avec leurs moyens, proposé au regard de spectateurs par lesquels il est reçu, imité ou rejeté, parlé.