

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	ii
REMERCIEMENTS	iii
TABLE DES MATIÈRES	iv
LISTE DES FIGURES	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
NAISSANCE D'UNE CONVICTION : DE L'ESTHÉTIQUE DU CAUCHEMAR	3
1.1 Préoccupations artistiques/un parcours de vingt ans	4
1.1.1 Du populaire à l'universel	4
1.1.2 Interpeller le spectateur/une demande d'attention et d'introspection	6
1.1.3 S'impliquer dans l'œuvre	8
1.2 Le rêve et le cauchemar : des petites définitions utiles	9
1.3 Une intuition/une hypothèse	9
1.3.1 Les considérants	9
1.3.2 La satisfaction du spectateur	10
1.3.3 Regard critique : Concerné ou Consterné?	12
1.3.4 Des élans voyeurs	14
1.3.5 Des objets tabous/des mots matériels	14
1.3.6 Rouages pervers/une machination	17
1.3.7 L'art extrême	18
CHAPITRE II	
ÉPINGLER LE DÉMON PAR LA QUEUE	20
2.1 La recherche, la méthodologie, les embûches	21
2.1.1 Travailler à l'envers	21
2.1.2 L'ignorance qui embrasse, qui embarrasse	22
2.1.3 Il y a des profondeurs bien (d)écrites dans les livres	22
2.2 Avant le cauchemar... le travail du rêve	23
2.2.1 Premier temps du rêve	23
2.2.2 Second temps du rêve	24
2.3 Étymologie de cauchemar	25
2.4 Pour l'établissement d'un « modèle » esthétique	26
2.4.1 L'attaque de cauchemar	26
2.4.2 Le latent du cauchemar	27
2.4.3 Le paroxysme à l'œuvre	28
2.5 Un archétype peint	30
2.5.1 Trouver le monstre	30
2.5.2 Un modèle filmé, <i>Twin Peaks, feu marche avec moi</i> . David Lynch	32

CHAPITRE III

L'AUTRE VERSANT DU CAUCHEMAR :

LES VISAGES CONTEMPORAINS DU CAUCHEMAR	35
3.1 L'autre versant du cauchemar/l'insoutenable appétit du loup-garou?	36
3.1.1 Bouffe mythique. Francisco Goya	36
3.1.2 Faim critique. Jérôme Ruby	37
3.1.3 Le banquet du goinfre. Ruggero Deodato	38
3.1.4 Le repas maudit. Zhu Yu	38
3.1.5 Spectateurs repus. Luka Rocco Magnotta	39
3.2 L'autre versant du cauchemar/du vampirisme moins sexy	40
3.2.1 SIDA	41
3.2.2 Sucé à mort. <i>Félix</i> , AA Bronson (<i>General Idea</i>)	42
3.3 Ajout théorique	43
3.3.1 Le désir de l'Autre/le poids opaque de jouissance étrangère	43
3.3.2 Une figure questionneuse/le Sphinx	44
3.3.3 Et le regard	44
3.4 L'impraticable attaque de cauchemar dans mes créations avec ce thème /indéfendable postulat?	45
3.4.1 L'image dans le tapis 1/des mots pénétrants – 2/toi l'assaillant	47
3.4.2 Le conflit premier/gare à tes couilles	49
3.4.3 La part féminine chez le garçon/une menace?	51
3.5 Une effraction artistique/arracher les couilles au démon	54

CHAPITRE IV

DISCUSSION DES RÉSULTATS

L'ESTHÉTIQUE DU CAUCHEMAT ET L'INQUIÉTANTE ÉTRANGETÉ	59
4.1 Unheimlich/l'inquiétante étrangeté : parenté esthétique et distinctions importantes ...	60
4.1.1 L'individu craint ce à quoi il ne croit pas	61
4.1.2 Complexes infantiles, menace extérieure et l'Autre	62
4.2 Enfin le modèle esthétique... si proche de l'événement traumatique	64
4.3 Melancholia : un super modèle de l'esthétique du cauchemar	65
CONCLUSION	70
BIBLIOGRAPHIE	77

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1.1 <i>Twin Peaks : feu marche avec moi</i> , David Lynch. 2h. 15. 1992 Un cheval apparaît dans la chambre	10
1.2 <i>Twin Peaks : feu marche avec moi</i> , David Lynch. 2h. 15. 1992 Laura découvre que Bob « son assaillant » est son père	10
1.3 <i>A Hystory of Sex "Fist"</i> , Andres Serrano. 1996	14
1.4 <i>Piss Christ</i> , Andres Serrano. 1987	14
1.5 <i>Mother's Shit</i> , Andres Serrano. 2007-2008	14
1.6 <i>Complex Shit</i> , Paul McCarthy. Zentrum Paul Klee à Berne 2008 15 X 36 X 30 mètres	16
1.7 <i>Cultural Gothic</i> , Paul McCarthy. 1992 Installation motorisée, métal, bois, compresseur, cylindre pneumatique, toile de jute, contrôleur programmé, acrylique, saleté, fibre de verre, perruques et chèvre bourrée	17
1.8 <i>Cultural Gothic</i> (détail), Paul McCarthy. 1992	17
1.9 <i>Eating People</i> , Zhu Yu. 2000	18
2.1 <i>Nightmare</i> , Henry Fuseli. 1781	30
2.2 <i>Nightmare</i> , Henry Fuseli. 1790-1791	30
2.3 <i>Twin Peaks : feu marche avec moi</i> , David Lynch. 2h. 15. 1992 <i>Salon rouge mystérieux et irréel.</i>	32
2.4 <i>Twin Peaks : feu marche avec moi</i> , David Lynch. 2h. 15. 1992 <i>Lille donne des indices en gesticulant et annonce un drame à venir.</i>	32
2.5 <i>Twin Peaks : feu marche avec moi</i> , David Lynch. 2h. 15. 1992 <i>Laura découvre « son assaillant » dans sa chambre.</i>	32
2.6 <i>Twin Peaks : feu marche avec moi</i> , David Lynch. 2h. 15. 1992 <i>Bob l'assaillant de Laura.</i>	32
2.7 <i>Twin Peaks : feu marche avec moi</i> , David Lynch. 2h. 15. 1992 <i>Laura lascive sous son assaillant.</i>	33

2.8	<i>Twin Peaks : feu marche avec moi</i> , David Lynch. 2h. 15. 1992 <i>Laura hurlant de frayeur en « reconnaissant » le visage de son père.</i>	33
3.1	<i>Saturne dévorant un de ses enfants</i> , Franchesco Goya. 1819-1823	36
3.2	<i>Aimables sauvages # inconnu</i> , Jérôme Ruby. 2007.....	37
3.3	<i>Aimables sauvages #3</i> , Jérôme Ruby. 2007	37
3.4	<i>M'eat me</i> , Jérôme Ruby. 2009	37
3.5-3.7	<i>Cannibal Holocaust</i> , Ruggero Deodato. 1980	38
3.8	<i>1 Lunatic 1 Ice Pick (Snuff Movie)</i> , Rocco Luka Magnotta. 2012	39
3.9	<i>Félix, June 5, 1994</i> , AA Bronson. 1994 213.4 × 426.7 cm.....	42
3.10-3.11	<i>Être réellement rempli par tous les trous</i> et détail de l'œuvre, Autoportrait au Butt Plug. Carl Bouchard. 2009-2011	46
3.12	<i>Œuvre non-titrée</i> , Carl Bouchard. 1998.	47
3.13	<i>War, première leçon de haine</i> , Carl Bouchard. 2009-2011	49
3.14	<i>War, première leçon de haine</i> (détail du motif), Carl Bouchard. 2009-2011	49
3.15	<i>War, première leçon de haine</i> , Carl Bouchard. 2009 Détail avec Père Noël, panier, œufs et mèches de cheveux.	49
3.16	<i>War, première leçon de haine</i> , Carl Bouchard. 2009-2011 Détail de la commode peinte et de la photographie ajoutée	49
3.17	<i>Cauchemar</i> , Carl Bouchard. Version 2012 Installation : lit à baldaquin, diaporama, objets divers.	51
3.18	<i>Tomber une fille/FAG, Falling As a Girl</i> , Carl Bouchard. 2009 Détail d'un diaporama animé projeté sur rideau. 60 photographies Boucle 5 minutes.....	51
3.19	<i>Oracle</i> , Carl Bouchard. 2009 Sèche-vêtements, plumes, tue-mouche, tablier.....	53
3.20	<i>Cauchemar (détail)</i> , Carl Bouchard. 2011 Flûte, charbon de bois, marteaux attendrisseurs.	53
3.21	<i>Jouer au docteur</i> (vue générale), Carl Bouchard. 2001-2004	54

3.22-3.23	<i>Œuvre inachevée</i> et détail de l'œuvre. Carl Bouchard. 1994, 2001, 2004 <i>Collage, impression numérique et artéfact : diachylon de dépistage du VIH</i>	55
3.24	<i>Si prêt du centre</i> , Carl Bouchard. 2004 <i>Action performative</i>	56
3.25	<i>Si prêt du centre</i> , Carl Bouchard. 2004 <i>Action performative</i>	56
Graphique G 4.1 <i>Cauchemar et Unheimlich</i>		63
Graphique G 4.2 <i>La danse de la mort (Melancholia)</i> , Lars Von Trier. 135 minutes. 2011 <i>Graphique du transit planétaire et de son impact fatal</i>		67
4.1	<i>Nightmare</i> , Henry Fuseli. 1781	69
4.2	<i>Melancholia</i> , Lars Von Trier. 135 minutes. 2011 <i>Claire stupéfaite devant le spectacle de Justine jouissant sous l'éclairage de la menace de la planète Melancholia</i>	69
4.3	<i>Melancholia</i> , Lars Von Trier. 135 minutes. 2011 <i>Justine jouissant sous l'éclairage de la menace de la planète Melancholia</i>	69
4.4	<i>Twin Peaks : feu marche avec moi</i> , David Lynch. 2h. 15. 1992 <i>Laura lascive sous son assaillant</i>	69
4.5	<i>Twin Peaks : feu marche avec moi</i> , David Lynch. 2h. 15. 1992 <i>Laura hurlante de frayeur en « reconnaissant » le visage de son père</i>	69
4.6	<i>Nightmare</i> , Henry Fuseli. 1790-1791	69
C.1	<i>Un compromis raté</i> , Carl Bouchard. 2014 Vue partielle de l'exposition.	71
C.2	<i>Fidèles, les fans étaient venus comparer</i> , Carl Bouchard, 2009-2014. Deux Sacré-Cœur de Jésus, escargots, lubrifiant, <i>butt plug</i> en savon et mobilier.	72
C.3	<i>Le lac-surpris par derrière</i> , Carl Bouchard, 2009. Collage numérique	73

INTRODUCTION

Le cauchemar ausculté. La recherche dans tous ses états

Ce mémoire relate le difficile parcours de la quête de *l'Esthétique du cauchemar : des dispositifs de création qui indisposent*. Cette recherche sur le cauchemar, dans tout ce qu'il a d'énigmatique et de difficilement nommable, n'allait pas se faire sans embarras, sans m'indisposer. Je conserve dans l'élaboration du texte la chronologie de mes réflexions, mes intuitions, ma compréhension, mes incompréhensions, mes doutes, mes erreurs. Au fil des chapitres, j'apporte sans cesse des ajustements. Mon embarras se traduit par quelques digressions académiques : imprécisions, emphases, collages et commentaires personnels.

Avis aux lecteurs : une difficulté supplémentaire s'est ajoutée dans mon incapacité à trouver une voix unique dans l'écriture de ce mémoire. Au moins trois voix se feront entendre, parfois par alternance d'autres fois en superposition, ce qui n'offre pas un ton homogène au texte et peut en compliquer la lecture : une voix maladroite qui se voudrait académique, une voix personnelle et tout aussi maladroite avec les règles de base de l'écriture et de la syntaxe, et une voix de *raconteur* causée par l'emploi abondant du logiciel de transcription vocale Dragon Speaking.

Le premier chapitre présente l'origine de l'intuition de cette recherche. J'y expose mes préoccupations artistiques, mes réflexions des vingt dernières années. Puisque ma pratique artistique cherche à rejoindre, toucher, interpeller et impliquer le spectateur d'art en profondeur, mes réflexions sur le regardeur sont nombreuses, parfois incisives, souvent déçues. C'est un nœud qui contribue à l'intuition de cette recherche. Quelques œuvres d'artistes contemporains m'apporteront d'autres indices pour la légitimer. Les questions formulées dans ce premier chapitre sont abondantes et semblent converger vers une possible esthétique du cauchemar.

Le second chapitre, dédié à la recherche, s'est fait en plusieurs temps. J'y ai rencontré de nombreuses embûches qui découlent autant des ambitions de mon sujet de recherche que de la méthode de travail que je m'étais fixée, mais aussi du plaisir que j'ai eu à m'instruire en me laissant guider par l'intuition et l'humeur du moment; ce qui est le propre des ignorants pour qui chaque nouvelle information leur apparaît merveilleuse. J'y présente tout de même l'ensemble des caractéristiques et propriétés du cauchemar que j'ai pu recueillir lors de mes lectures pour, plus tard, établir *un modèle de l'esthétique du cauchemar*.

Le chapitre trois est une tentative de repérer dans des œuvres d'artistes contemporains de toutes disciplines les caractéristiques identifiées dans le second chapitre. Cette approche vise, à sa manière, à trouver, peaufiner le *modèle* qui m'échappe, résiste. Les œuvres choisies exposent surtout *l'autre versant du cauchemar : l'assaillant*. J'y présente également des œuvres personnelles réalisées avec ce thème avant et pendant le début de cette entreprise. J'expose mes intentions et des analyses après-coup qui s'avèrent peu concluantes par rapport à mon postulat de départ. Par contre, une action performative que j'ai réalisée en 2004 semble mieux rencontrer le mode opératoire spécifique du cauchemar et redonne un élan à ma démarche.

Le chapitre quatre fait d'abord une récapitulation des problèmes rencontrés : le cauchemar est hors représentation et son attaque spécifique est une terrible effraction. L'omission concernant l'inquiétante étrangeté de Freud y est expliquée. J'élabore et présente une définition de *L'esthétique du cauchemar*. Ce « *modèle* », bien qu'imparfait, me sert pour l'analyse d'un film qui rencontre, étonnamment, l'ensemble de ces composantes : une super-représentation du cauchemar, moins l'affect.

La dernière section du mémoire est dédiée aux conclusions relatives à cette recherche en création, mon exposition *Un compromis raté* y est brièvement présentée et de nouvelles perspectives pour la recherche sont suggérées.

« *L'angoisse protège de l'effroi, la beauté recouvre l'horreur.* » (Carl Bouchar, 2013)

CHAPITRE I

NAISSANCE D'UNE CONVICTION : *DE L'ESTHÉTIQUE DU CAUCHEMAR*

De l'esthétique du cauchemar : des dispositifs de création qui indisposent. Cette recherche a pour but de définir une esthétique à partir du phénomène cauchemar qui serait en concordance avec des œuvres et leurs effets. Cette *nouvelle esthétique* permettrait de mieux apprécier une catégorie d'œuvres *indisposantes* pour le spectateur et pourrait en inspirer de nouvelles selon les propriétés et caractéristiques découvertes. La spécificité de ces œuvres se retrouverait peut-être dans leur capacité à interpeller autrement le regardeur; en favorisant une réminiscence et une réactualisation inattendue des peurs et des désirs refoulés. Cette esthétique ne serait pas un mouvement artistique d'une période historique en particulier. Cette approche artistique devrait pouvoir se démontrer dans de nombreuses disciplines de création.

Tout d'abord, je dois préciser que cette recherche m'apparaît être une suite logique d'un parcours de création de 20 ans : un parcours ponctué de nombreuses préoccupations, d'attitudes variées, toujours à la recherche de trouvailles et de dépassement. Ce premier chapitre présentera un ensemble de considérations qui, mises en relation, m'ont conduit à l'hypothèse de *l'esthétique du cauchemar*.

1.1 Préoccupations artistiques/un parcours de vingt ans

Je m'intéresse à la création, plus particulièrement lorsque l'engagement dans la pratique artistique n'épargne pas son auteur. Je m'intéresse à l'art pour sa capacité à nous montrer ce que l'on ne veut pas voir, ne pas savoir, ne pas connaître; pour ses aptitudes et habilités à nous rendre, malgré nous, sensibles et vulnérables, à nous rappeler à quel point nous le sommes... ce que l'on préfère trop souvent oublier. (Carl Bouchard, 2001, texte de démarche artistique)

Tous les thèmes dans lesquels je me suis investi jusqu'à maintenant proviennent d'observations qui m'ont donné l'occasion de réfléchir et d'être critique sur comment on se lie aux autres, comment on se définit, comment on se justifie, quels sont nos élans, nos jugements, nos limites, ce qui nous unit et nous divise. Un parcours de création afin de discourir sur la société, un discours toujours adressé aux publics.

1.1.1 Du populaire à l'universel

J'essaie, par divers procédés que permettent les arts visuels, de bousculer les sensibilités là où j'en remarque peu. Je fais usage par exemple de comparaison, contradiction, allusion, insinuation,

détournement, feinte, plainte, ellipse et autres figures stylistiques et rhétoriques. J'analyse de petits tabous, des silences sans explication sur des sujets populaires et quotidiens comme l'amour, les peurs, la santé, la sexualité, les relations interpersonnelles, le doute, les compétences, etc. Les objets dans lesquels j'investis mes recherches de création sont d'abord, de 1993 à 1996, l'amour, les désirs, les désirs d'amour et... la solitude. Par la suite, de 1997 à 2000, l'engagement, les mécanismes de défense, les automatismes comportementaux sont explorés. De 2001 à 2005, je questionne les erreurs sur la personne ou de jugement et leurs impacts variés, le doute comme compétence, la vulnérabilité de l'être, les analogies entre l'art et la médecine dans le « être examiné ».

Tous ces thèmes peuvent avoir un certain lien avec les peurs et être sources d'anxiété. Chaque peur éveillera des mécanismes de protection que je me suis attardé à observer, d'abord chez moi puis dans mon environnement, pour concevoir des œuvres qui confrontent le public à celles-ci. Mon travail cherche, par le biais de ces œuvres, à forcer le spectateur à revoir ses habitudes perceptuelles et à ébranler chez lui son jugement. Enfin, je prétends, par une approche usant d'anecdotes trafiquées et par l'autoreprésentation, exposer des réalités/fragilités communes à chacun de nous et dans lesquelles le regardeur pourra se mirer, se reconnaître. L'extrait qui suit – bien qu'il s'agisse ici de « pathos » et de « dépression » – décrit avec d'autres procédés une dynamique que j'essaie de créer dans la « figure de projection » et peut être tout à fait utile pour amorcer une réflexion et une définition de *l'esthétique du cauchemar*.

La représentation du pathos n'est pas, pour ces artistes qui se réclament d'une filiation conceptuelle plutôt que naturaliste, la mise en scène d'un drame personnel, mais plutôt la constitution d'une figure de projection, la libération au cœur de la représentation d'un espace transactionnel offert au public comme mode d'expérience d'une inversion des valeurs. L'expérience dépressive intime du visiteur se voit investie d'une puissance de représentation qui va pouvoir s'inscrire au cœur du vide libéré par l'œuvre. En donnant corps au symptôme, l'artiste sollicite la participation empathique d'un spectateur qui doit « nourrir les formes » et donner du sens et de la vie à une proposition délibérément inscrite dans la vacuité, aux confins parfois du grotesque ou du non-sens. (Grenier, 2004, P. 31-32).

Une réflexion sur les peurs, amorcée en 2008, m'a conduit spontanément à me questionner sur le cauchemar, sa construction et sur l'inconscient. Comme je n'ai plus de souvenirs de mes rêves, quelle ne fut

pas ma surprise, à la suite d'un exercice de remémoration, de voir rejaillir avec force – en quelques minutes seulement – une douzaine de cauchemars provenant d'une époque où j'avais entre six et douze ans. Des œuvres ont donc été réalisées à partir de la thématique du cauchemar avec, comme prétexte de base, des sensations et des images de cauchemars personnels. L'objectif de ce travail de création était de présenter une collection générique¹ de cauchemars. L'ensemble des disciplines et des stratégies artistiques utilisées cherchait à créer un espace déroutant et anxiogène pour le visiteur. Ces œuvres ont été exposées dans une chambre d'hôtel (Toronto 2009) et précèdent mon inscription à la maîtrise. Elles sont présentées dans le chapitre 3.

Sachant à quel point d'importants événements de société tombent dans l'oubli, je m'interroge afin de comprendre quelle puissance mystérieuse se cache derrière ces terreurs indomptées, pour qu'elles soient si prégnantes dans la mémoire. L'art ne cherche-t-il pas à marquer l'imaginaire? À habiter longtemps les mémoires?

1.1.2 interpellier le spectateur/une demande d'attention et d'introspection

Les sujets populaires que j'explore peuvent faire en sorte qu'un très vaste public se sente interpellé, concerné, tout en favorisant une introspection – ce que je désire –, mais le spectateur des arts visuels ne me semble pas particulièrement attentif; je le qualifierais souvent même de paresseux. La difficulté de lecture des arts visuels, le sacro-saint « goût personnel », le traître sens qu'est la vue et le refus de reconnaître des critères d'interprétation en seraient peut-être les causes. À moins qu'il n'y ait d'autres raisons plus profondes.

« [...] je sais qu'il s'agit chez eux d'une représentation qu'ils veulent refouler. Même chose pour mon rêve. Je n'ai pas trop envie de l'interpréter parce que l'interprétation contient quelque chose contre quoi je m'insurge. » (Sigmund Freud, 1900/2010, P. 181)

¹ L'étouffement, la suffocation, l'impression de s'enliser, de se noyer, d'être traqué, les troubles de spatialisation par des aberrations d'échelles de grandeur ou par des effets d'accumulations, la perte d'identité/être un autre, le malaise généré par le port de vêtements inadéquats au contexte, etc.

Je disais donc, *pas très attentif*? Pas très disponible non plus! Si l'on prend vingt heures à lire un livre, trois heures pour une pièce de théâtre, deux heures pour un film, et si certaines pièces musicales ont droit à la touche *Repeat*, les quelques secondes accordées aux œuvres plastiques deviennent très in/signifiantes. Quand on considère qu'une œuvre plastique peut nécessiter le même temps de réalisation qu'un livre et que son contenu n'en est pas moindre, cela m'interroge énormément. L'œuvre plastique serait-elle un révélateur de la personne, de ses limites, ses préjugés, ses peurs, ses attentes, son intelligence, sa sensibilité et ses conflits intérieurs? Freud (1900/2010), soulève avec justesse que : « Certaines personnes semblent avoir du mal à régler leur attention, comme on l'exige ici, sur les idées qui surviennent et leur apparente "libre ascension" en renonçant à la critique ordinairement exercée; les "pensées non voulues" déchaînent d'ordinaire la plus vive des résistances, laquelle veut les empêcher d'émerger. » (Freud, 1900/2010, P. 140).

En tenant compte de ces considérations/observations – toutes personnelles, discutables et motivantes –, mon désir toujours grandissant d'interpeller, rejoindre et toucher le spectateur m'a forcément conduit à *créer autrement* en développant des dispositifs/stratégies que l'on pourrait qualifier de sournois ou plus positivement de rusés. Les sujets populaires et les techniques artisanales que j'emploie régulièrement me permettent de faire des propositions artistiques rassembleuses sans éveiller la méfiance du spectateur; d'autant plus que celles-ci sont plutôt *belles*. J'organise un jeu d'adhésion et de répulsion qui s'exerce par la présence simultanée d'un quelque chose de manifestement familier, inoffensif et réconfortant, mais avec un contenu inadéquat, trouble ou même opposé. Un jeu auquel le titre des œuvres contribue également.

Un des modes opératoires que j'utilise pour atteindre le spectateur – même si je ne peux prétendre à sa constante efficacité – s'enchaînerait dans ce mouvement : séduire le spectateur pour ne pas éveiller sa méfiance, ensuite l'intriguer et le retenir par quelques détails et éléments pouvant l'amener à un raisonnement. Puis, durant que le spectateur s'attarde à être intelligent et à être charmé par la beauté de l'œuvre, les barrières défensives diminuent; alors d'autres éléments signifiants de l'œuvre – en apparence secondaires – surgissent et parasitent la lecture, dévient le contenu manifeste et en imposent un autre. Le

spectateur peut ainsi se sentir berné/utilisé et n'aime pas ça. Il devra réfléchir à nouveau mais cette fois-ci sur lui-même. Il rejette des pensées non voulues, son propre jugement et... risque de s'en souvenir.

« *Parfois, faire de l'art, c'est se tromper en beauté. L'art, c'est tromper en beauté.* » (C. Bouchard, 2001)

1.1.3 S'impliquer dans l'œuvre

Mon désir de bousculer le spectateur, de le voir s'impliquer par introspection dans sa lecture de l'art, ne me paraît possible et acceptable que si j'accepte moi-même d'être bousculé en me commettant dans l'œuvre; ce que réussit particulièrement l'autoreprésentation. Disons que c'est une position éthique qui n'épargne pas l'auteur et qui est incontestablement utile au spectateur lorsqu'il a envie de se défiler. Y parvient-il?

L'implication se présente dans mon travail par l'usage d'expériences et d'anecdotes personnelles et par l'autoportrait : engagement, implication éthique mais aussi stratégies pour inviter et déjouer le spectateur. L'autoreprésentation sans costume ni déguisement manifeste, comme le feraient par exemple Cindy Sherman ou Mathew Barney, conforte le spectateur dans sa position d'observateur, ce qui lui permet – en apparence – d'être dégagé des représentations de l'œuvre et des associations de pensées qui en découleraient. Le regardeur verra naturellement un témoignage « perso » plutôt qu'un représentant de dynamiques universelles : un personnage. Il se méfiera moins de l'effet miroir, d'un retour possible sur sa personne. Disons que le « personnel » de mon travail n'a de sens que s'il fait écho à des milliers de « personnels ».

Voilà l'état de mes préoccupations et prétentions artistiques, mes désirs de toucher et d'interpeller le spectateur, et comment je crois m'y prendre. Et comme j'ai exposé un point de vue sévère sur le regardeur des arts visuels, j'aimerais mieux comprendre les intérêts et désintérêts qu'entretient le public face à un certain type de création; son malaise et ses résistances.

1.2 Le rêve et le cauchemar : des petites définitions utiles

À propos du rêve :

« Les phénomènes de condensation et de déplacement sont des "ruses" du Moi pour déjouer le contrôle du Surmoi. Ces deux processus se combinent. On appelle cela le "processus primaire". [...] Le rêve a de même une fonction de liaison : il y a liaison entre les énergies psychiques que sont les pulsions et le refoulement. C'est un compromis entre le conscient et l'inconscient. Le rêve réalise deux désirs dans la mesure où ils s'accordent (désir de dormir et désir affectif). » (Giffard, D. Dossier n°1. <http://psychiatriinfirmiere.free.fr/infirmiere/formation/infirmier/psychologie/concept.htm#reve-sommeil>)

Et du cauchemar :

« Quelquefois la fonction de compromis est ratée : c'est le cas dans le cauchemar, ou "rêve d'angoisse", dont on s'éveille (le cauchemar est une autopunition, preuve de l'existence, durant le sommeil, de la censure du Surmoi. Cette censure continue donc à s'exercer pendant le déroulement des décharges psychiques). Le rêve n'est alors plus le gardien du sommeil. » (Giffard, D. Dossier n°1. <http://psychiatriinfirmiere.free.fr/infirmiere/formation/infirmier/psychologie/concept.htm#reve-sommeil>)

1.3 Une intuition/une hypothèse

1.3.1 Les considérants

Voici l'énumération synthétisée des considérations qui ont motivé mon hypothèse de recherche :

- 1) La prégnance des cauchemars et un travail préalable de création libre sur ceux-ci avec des visées anxiogènes pour le spectateur.
- 2) Plusieurs œuvres d'artistes contemporains engagent le « regard » du spectateur avec des stratégies particulières, ce qui produit des effets désagréables et des malaises mémorables.
- 3) Un ressenti inconfortable. Les effets de certaines œuvres vont du malaise inattendu à des angoisses plus profondes, en passant par des remises en question. Ces œuvres créent souvent la controverse et sont même parfois censurées.
- 4) Une résistance intrigante. L'accueil mitigé voire même le rejet de certaines œuvres m'interrogent, surtout lorsque je les apprécie. Les objections, les arguments et les sous-entendus des détracteurs me signalent qu'il

y a quelque-chose là-dessous. Attentes spécifiques et limitatives du spectateur? Mécontente sur la fonction de l'art? Absence de critère ou malaise plus important venant des profondeurs? Ernest Jones dira : « C'est l'une des conséquences de la tendance générale humaine à fuir chaque fois que c'est possible les émotions profondes, [...] ». (Jones, 1931/2002, p. 14)

5) L'analogie entre le travail du rêve et celui de la création. Je reconnais d'innombrables similitudes – bien évidemment – dans les procédés employés dans l'élaboration du travail de création et celui du rêve. Donc, pourquoi pas avec le cauchemar?

6) La fonction de « *satisfaction de désir* » du rêve m'apparaît très inspirante lorsqu'il s'agit de l'*insatisfaction* du spectateur en présence d'une œuvre.

7) Le cauchemar lui-même et les affects troublants pour le spectateur que je recherche dans ma pratique.

De la convergence de ces sept éléments naît une intuition forte : il existerait possiblement un corpus d'œuvres qui partageraient les mêmes stratégies, contenus et buts : *une esthétique du cauchemar*.

1.3.2 La satisfaction du spectateur



Fig.1.1



Fig.1.2

Figures 1.1 et 1.2 : *Twin Peaks : feu marche avec moi*, David Lynch. 2h. 15. 1992

Je retrouve dans le cinéma de David Lynch, particulièrement dans le film *Twin Peaks : feu marche avec moi* (2002), des stratégies de création, un contenu et une trame qui pourraient tout à fait correspondre au cauchemar. Tout semble y contribuer : l'univers onirique (Fig.1.1), le récit, la structure, la musique de Angelo

Badalamenti et la détresse croissante du personnage principal (Fig.1.2) tout au long du développement de l'intrigue. Tout s'additionne pour communiquer une angoisse au spectateur. J'expose ici deux regards presque identiques sur son cinéma mais dont les conclusions appréciatives s'opposent. Slavoj Zizek (2005) apporte une substance, donne une explication à une approche artistique qui est tout à fait dans le ton pour une esthétique du cauchemar; tandis que Yannick Rolandeau (2010) – bien qu'il ait tout à fait repéré la spécificité du cinéma de Lynch – expose ses déceptions, ses exigences, ses attentes de spectateur sur la construction d'une histoire et la cohérence d'un récit.

Voyons ce qu'en dit le premier. Zizek (2005) qualifie le cinéma de Lynch de « cauchemardesque » et le décrit ainsi :

« L'unité psychologique d'une personne semble ainsi, dans l'univers Lynchéen, se désintégrer, d'une part, en une série de clichés, de comportements étrangement ritualisés, et, d'autre part, en éclats de Réel "crus", brutaux et désublimés, en bouffées d'énergie psychique (auto)destructrices d'une intensité insupportable. La clé de cet effet de déréalisation réside dans le fait que Lynch, comme nous l'avons déjà remarqué, place côte à côte la réalité quotidienne aseptisée et son supplément fantasmatique, l'univers sombre des plaisirs masochistes interdits, transposant, pour ainsi dire, le vertical dans l'horizontal et posant les deux dimensions – la réalité et son supplément fantasmatique, la surface et son "refoulé" » – sur le même plan. » (Zizek, 2005, p. 243)

De son côté Rolandeau (2010) intitule ironiquement son article « *Un cauchemar climatisé* » :

« L'habileté du cinéaste est d'habiller le cliché d'un léger décalage : citation, emphase, bizarrerie, outrance avec musique chargée ou mièvre. La légère distorsion obtenue fait croire à une illusion de profondeur étant donné que le cliché n'est plus véhiculé avec la naïveté habituelle. Outre que le procédé est assez facile, le résultat n'est pas très convaincant. [...] Quand on raconte une histoire même complexe, encore faut-il que les ingrédients de celle-ci obéissent à d'autres lois que celles des clichés, du surcodage et de l'autocitation car on s'enferme vite dans une circularité et une mise en abyme gratuite. L'auteur de *Lost Highway* semble se complaire à brouiller les pistes, à accumuler les affects et les signifiants, à les mettre en surbrillance dans une stylisation monomaniaque au point où le spectateur glisse sur ce qu'il voit et perd peu à peu finalement pied. L'ambiguïté de cette esthétique est de jouer à la fois sur la fonction critique et la fascination, c'est-à-dire de jongler avec des signes contradictoires, permettant de les annuler et d'échapper à toute critique même. Guère étonnant de constater que les interprétations peuvent être multiples et opposées en ce qui concerne ses films. On ne fait plus cliché mais on les cite et ce qui compte alors n'est plus le traitement singulier de la scène mais le décalage qu'on y a opéré, signe croit-on d'une incontestable mise à distance... ». (Rolandeau, 2010. p. 316-317)

L'établissement d'une nouvelle esthétique – celle du cauchemar – pourrait fournir des critères, mieux situer des approches créatives et permettre des analyses moins contradictoires.

1.3.3 Regard critique : Concerné ou Consterné?

Les spectateurs ont des attentes et d'innombrables définitions de ce que devrait être l'art à l'image de ce qu'ils sont : leurs goûts, leurs valeurs et leurs convictions qui apparaissent « intouchables ». N'oublions pas, le rêve est satisfaction de désir. Mais qu'advient-il lorsqu'une création enfreint les attentes, les désirs du spectateur? Le cauchemar est un compromis raté, est-il parent avec la transgression, la subversion? et la psychanalyse l'expliquerait-il ? Dois-je trouver la solution dans la perturbation de la norme de l'art subversif? Et encore une fois : qu'est-ce qui se cacherait derrière ces œuvres? Catherine Grenier (2004) dira : « Par le grotesque, l'artiste, participant à cette déchéance, exprime son renoncement à la vérité de l'art pour une vérité plus profonde encore, inatteignable : une vérité proprement infernale, comme le sont les avatars auxquels elle donne lieu. » (Grenier, 2004, P. 80-81)

La consternation semble au comble et frise la panique avec le philosophe français Roger Pouivet (2009), dans son *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*. Je retranscris un long segment de l'article *L'art corrompt-il la jeunesse?* Car il exprime bien les principaux reproches adressés à l'art de provocation, à la fois sur l'œuvre – dispositifs de création, fonction de l'art et de l'artiste – et sur le spectateur – affects d'angoisse et pouvoir corrupteur. L'auteur insiste sur le pouvoir menaçant de l'art mais n'utilise que Sade et Passolini pour justifier ses hurlements moraux. Puisque le cauchemar est une « menace » pour le rêveur au point où il se réveille, les œuvres d'une esthétique du cauchemar ne devraient-elles pas être un peu perturbantes pour le spectateur? Est-ce que les cauchemars, même les plus horribles, ont un pouvoir corrupteur?

Dans son article *L'art corrompt-il la jeunesse?*, la menace des œuvres d'art se fait telle que Pouivet (2009)

écrira :

« Elles agissent comme des virus, en abaissant nos défenses morales. Dès lors, il ne paraît pas déraisonnable d'affirmer leur rôle corrompateur pour la jeunesse et d'admettre que, dans certains cas et sous certaines modalités, il convient de les censurer. [...] Ainsi, la corruption par l'art pourrait prendre deux formes : rendre vicieuses en accoutumant une personne, surtout dans sa jeunesse, à certaines pensées et émotions qui deviennent constitutives de sa personnalité, mais aussi anesthésier certaines de ses réactions morales. Si certaines œuvres d'art peuvent nous empêcher d'être émus par des idées qui normalement nous dérangeraient, elles peuvent aussi nous détourner d'avoir certains sentiments qui nous honorent. Elles peuvent nous manipuler, et plus facilement encore les enfants. [...] Nous pouvons craindre aussi que des enfants ou des adolescents, certains adultes parfois, se fassent une obligation d'adopter des perspectives auxquelles ils répugnent spontanément, simplement parce que l'art et les artistes l'exigent. [...] Mais pourquoi la subversion devrait-elle constituer la raison d'être des œuvres d'art? Surtout, au nom de quoi les œuvres d'art devraient-elle mettre en question systématiquement et par principe nos convictions morales ou religieuses les plus profondes? Pourquoi les artistes seraient-ils particulièrement bien placés pour le faire? En quoi leur intelligence des choses morales, et de la vie humaine en particulier, serait-elle, par principe, supérieure à celle du sens commun? » (Pouivet, 2009, P. 116-118)

Pouivet (2009) fait également appel à un mécanisme de défense pour se protéger des attaques de l'art :

la résistance imaginative morale :

« Cette résistance caractérise le désir de n'être pas manipulé en prenant des points de vue que l'on n'aurait pas adoptés effectivement comme étant authentiquement les nôtres (T. S. Gendler). La résistance imaginative morale est le refus d'exporter dans le monde réel des pensées ou des sentiments (pris à même les œuvres) que nous ne sommes pas prêts à intégrer à notre répertoire intellectuel et sensible. C'est aussi, me semble-t-il, le refus de renoncer à certaines pensées ou sentiments, comme l'œuvre semble l'exiger. Ces deux formes de la résistance imaginative morale – refus d'adopter certaines pensées et sentiments, refus d'en anesthésier d'autres – sont exactement ce à quoi certaines œuvres s'attaquent. » (Pouivet, 2009, P. 118)

Pouivet se fait philosophe et suggère une explication du pourquoi de l'art et de l'artiste subversif : « La figure romantique de l'artiste génial et au-dessus des mortels, chargé de nous libérer de nos préjugés et, tant qu'on y est, d'éduquer l'humanité, a beaucoup fait aussi en faveur de ce droit accordé à l'art de mettre en question nos convictions morales. » Pouivet, 2009, P. 119)

On n'ouvre pas un polar sans consentir au stress; c'est plutôt une réclame. Un livre ou un film d'amour devraient émouvoir, faire envier l'idylle quand tout est parfait ou nous rassurer de ne pas avoir fait un si

mauvais choix lorsque tout tourne à la catastrophe. Que serait un film d'horreur sans frissons? Un échec. Disons qu'à chaque genre son impact et ses procédés. L'esthétique du cauchemar aura ses propres règles et pourra peut-être dénouer des malentendus et des appréhensions sur certaines formes et fonctions de l'art.

Que se passe-t-il maintenant avec les œuvres des plasticiens? Qu'ont-elles à offrir d'inconfortable et d'angoissant pour le spectateur? Quelles sont leurs stratégies qui pourraient éveiller un malaise, un *requestionnement*? Voici brièvement quelques œuvres – de différentes disciplines – qui ont alimenté cette idée d'une *esthétique singulière*, et quelques réflexions et interrogations qui appuient cette hypothèse.

1.3.4 Des élans voyeurs

Les œuvres plastiques ne peuvent compter sur la narration pour amener un contenu, le tordre, l'inverser ou même en recouvrir un autre. Le récit doit procéder autrement et le travail de contenu doit être davantage condensé dans les représentations pour *indisposer* le spectateur. Les jeux d'ambivalences de représentations, le mouvement adhésion/répulsion généré par la « *beauté* » et un contenu « *inhabituel* » pourraient y contribuer. Ces jeux – naturels et indissociables des arts visuels – attisent les élans voyeurs et stimulent à aller plus loin que l'image, favorisent des pensées non voulues et amènent parfois le spectateur à se berner lui-même. Un effet possible du cauchemar?

1.3.5 Des objets tabous/des mots matériaux



Fig.1.3

A *Hystory of Sex "Fist"*, Andres Serrano
1996



Fig.1.4

Piss Christ, Andres Serrano
1987



Fig.1.5

"Mother's Shit", Andres Serrano
2007-2008

L'approche esthétique de Serrano est souvent clinique, toujours composée et ravissante, généreuse et méthodique, propre et crue comme une définition. Ses séries de photographies chocs troublent l'imaginaire et heurtent de nombreux spectateurs, comme la série *A History of Sex* (fig.1.3). Pourtant la beauté classique même de ces images ne devrait-elle pas les rendre « acceptables »? Les sujets qu'il aborde sont effectivement tabous – fluides et sécrétions corporelles, sexe, mort, religion – mais l'approche esthétique ne justifie pas l'ire des spectateurs. L'élan voyeur et parfois les titres qu'il donne peuvent-ils en être la cause? Il y a une certaine satisfaction dans le *voir* ce que l'on désirait *voir*; mais l'œuvre donne plus que ce qui est visible. L'œuvre intitulée *Piss Christ* par exemple (fig.1.4) montre plus qu'un crucifix baigné dans une lumière jaune, glorieuse et mystique. Le titre identifie la magnifique lumière jaune et confirme qu'il s'agit d'urine *réelle*, métamorphosant l'indéniable beauté spirituelle de l'image en quelque chose d'apparemment inadmissible². Les considérations du (d'un certain) spectateur au sujet de l'urine, en association avec les idées religieuses que représente un crucifix, l'empêchera d'apprécier cette œuvre. L'œuvre fait plus car elle oblige le spectateur à reconsidérer ses propres perceptions et convictions et le jugement qui en découle, car finalement le spectateur ne peut s'empêcher d'être en conflit – il me semble – en trouvant cette photographie magnifique. Le titre agit comme déclencheur, comme stratégie active et offensive dans l'imaginaire du spectateur, qui n'arrive plus à observer une œuvre photographique. L'urine est une profanation, l'usage du mot *Piss* dans le titre en association avec *Christ...* un outrage! Les mots employés dans les titres de Serrano agissent comme « *matériaux* de/à l'œuvre » tout comme dans le travail du rêve.

² La photographie *Piss Christ* a fait l'objet d'appels à la censure, a été vandalisée plusieurs fois et encore récemment. Des œuvres de la série *History of Sex* ont également été vandalisées.



Fig.1.6

Complex Shit, Paul McCarthy. Zentrum Paul Klee à Berne
15 X 36 X 30 mètres. 2008

Il en va de même pour ses récentes et immenses photographies (52) de merde titrées entre autres : *Self-Portrait* et *Mother's Shit* (Fig.1.5). Dans ce dernier cas – en plus de l'image de merde présentée – le titre engage le spectateur dans le processus photographique; de la demande intime formulée à sa maman à la récolte de sa déjection et sa mise en lumière. Un effet bouleversant que crée le mot *maman* en association avec l'image de *merde* réelle, qui n'est non plus possible avec celles intitulées *Jaquar* ou *Rabbit*, pas plus qu'avec le colossal et irrévérencieux étron gonflé (Fig.1.6) de Paul Mc Carthy (2008) qui, lui, serait davantage perçu comme une *polissonnerie* presque amusante.

1.3.6 Rouages pervers/une machination



Fig.1.7



Fig.1.8

Figures 1.7 et 1.8 : *Cultural Gothic*, Paul McCarthy. 1992

La sculpture *Cultural Gothic* (Fig. 1.7) de Paul McCarthy (1992) présente une scène motorisée grotesque et surprenante où l'on voit un jeune garçon s'accoupler avec une chèvre sous le regard encourageant et approbateur du père. Le spectateur doit faire face à tous les questionnements habituels que cette scène de bestialité secondée suscite : éthiques, moraux, filiaux, sexuels. Le contenu exposé force nos raisonnements et nous oblige à nous positionner ou à éluder la chose, sauf que le dispositif stratégique de l'œuvre fonctionne ici comme l'*effet minijupe* – avec ses *attraits* à peine voilés –; l'appât nous pousse à être voyeur. Peut-être pour esquiver la scène principale? Les personnages surplombent un grand plateau sur piliers, une sorte de table avec un drap de jute, laissant deviner le moteur et les rouages nécessaires à l'agitation des personnages, encourage à se pencher vers l'avant pour « mieux Voir ». Donc, ainsi penché, le postérieur ridiculement offert – comme celui de la chèvre – aux autres visiteurs en galerie, un étrange malaise s'installe instantanément : qu'est-ce que je comptais découvrir de si signifiant et d'indispensable à la compréhension de cette proposition artistique? La scène est suffisamment troublante et, pourtant, un élan voyeur puis coupable nous force à re-questionner cette réaction spontanée, nos pulsions, « notre Regard ».

L'installation de Mc Carthy est une *machination* qui me semble apparentée à des mécanismes de la psyché. Il y a quelque chose dans cette œuvre qui rappelle le travail du rêve et celui du cauchemar : contenu manifeste et latent troublants, censure déjouée par un élan voyeur, retour désagréable à la conscience. Il est surprenant et même incroyable aussi qu'à travers des recherches d'images de cette œuvre – abondantes sur le web –, qu'une seule reproduction ne présente la sculpture dans son ensemble, les autres se contentant de montrer le trio père-fils-chèvre (fig.1.8). Le dispositif stratégique de l'artiste est complètement ignoré. Serait-il jugé superflu comme un simple podium? Est-ce que le morcellement photographique serait une censure bête au profit d'un gros plan préféré par le photographe? Une censure protectrice?

1.3.6 L'art extrême



Fig.1.9

Eating People, Zhu Yu. 2000

L'artiste performeur Zhu YU réalise en 2000 un « réel » projet cannibale intitulé *Eating People* (fig.1.9). Le courant d'art extrême chinois est incontestablement anxiogène, déroutant, transgressif et même criminel. Leur stratégie – s'il en est une – se retrouve dans l'utilisation de « réels » animaux vivants qui finiront par mourir en agonisant en galerie et de « réels » fœtus humains morts mis en scène. L'idée seule fait frémir. Même si certaines des réalités chinoises nous échappent, l'approche artistique qu'ils développent touche au

plus profond notre inconscient et éveille en nous des terreurs et des angoisses millénaires, « cauchemardesques ». On ne souhaiterait que se réveiller.

Les stratégies artistiques développées par ces quelques artistes sont variées : la trahison des sens, l'empathie, le jugement forcé, le cru, le réel trop réel... Ces œuvres mémorables semblent toutes défier les défenses du spectateur en engageant le regard, ce qui produit des ressentis forts et de nombreuses remises en question. Il ne me reste maintenant qu'à mieux comprendre le cauchemar, y déceler toutes ses caractéristiques et particularités, pour établir *le modèle* de ce que sera *l'esthétique du cauchemar*. Les œuvres déjà présentées dans ce chapitre – et de nouvelles – sauront-elles épouser le modèle dans toute sa spécificité?

CHAPITRE II

ÉPINGLER LE DÉMON PAR LA QUEUE

Maudite maîtrise! (C. Bouchard, 2012)

Ma recherche a consisté à faire la recension d'écrits afin de récolter le plus grand nombre de données (caractéristiques et propriétés) sur le cauchemar pour établir un modèle esthétique. Ces *données* font écho aux considérations exposées dans le premier chapitre, autant sur les œuvres que sur le regardeur. Ces *données* proviennent uniquement de quelques sources. Je souligne dans ce chapitre celles que je considère les plus pertinentes. Je suis difficilement parvenu à organiser et synthétiser avec cohérence l'ensemble des informations pour présenter *le modèle* de l'esthétique du cauchemar. Celles-ci étant nombreuses, je n'ai pu éviter l'effet désagréable que crée l'addition de citations.

2.1 La recherche, la méthodologie, les embûches

2.1.1 Travailler à l'envers

Le sujet de recherche de *l'esthétique du cauchemar : des dispositifs de création qui indisposent* s'ouvrait sur une problématique riche, avec de nombreux questionnements, sauf qu'il était présenté d'une manière trop affirmative. La première embûche a été de vouloir *définir* et *prouver* – à partir d'une hypothèse – une nouvelle esthétique afin de mieux apprécier des œuvres ayant des dispositifs de création *inconfortables* pour le spectateur. Au lieu de prétendre à une esthétique fixée sur le modèle du cauchemar, j'aurais dû inverser le questionnement et m'interroger d'abord sur des œuvres aux propriétés *angoissantes* pour mieux comprendre leurs stratégies/ruses, leurs raisons d'être, et peut-être arriver à d'autres conclusions. Cette erreur provient de l'intuition de départ : le sujet de création *le cauchemar* – qui a précédé mon inscription à la maîtrise –, et une association trop rapide entre la prégnance troublante de certaines œuvres et l'emploi faussé et galvaudé du terme *cauchemar*.

2.1.2 L'ignorance qui embrasse, qui embarrasse

La seconde embûche découle directement de la première. Puisque je m'étais donné un modèle esthétique, la méthode systémique semblait la plus garante de résultats. Pour étudier mon modèle « le cauchemar », il m'obligeait de faire une incursion rigoureuse dans des champs très spécialisés dont j'ignorais tout. D'abord celui de la psychanalyse, avec le rêve, le cauchemar et l'angoisse, pour mieux tracer des parallèles avec les œuvres; et ensuite l'esthétique et la philosophie de l'art, indispensables à mon sujet dans le cadre de cette maîtrise. La méthode systémique s'est rapidement transformée en étude phénoménologique et terminologique flirtant avec le mythe. Ce qui annonce le troisième problème.

2.1.3 Il y a des profondeurs bien (d)écrites dans les livres

Cette dernière embûche ne provient pas tant du choix de mes lectures que de ma capacité à *comprendre* et *rendre figurable* ce que je lisais et, conséquemment, retenir et synthétiser l'essentiel pour pouvoir relier les contenus¹ et bien décrire ma pensée. Je n'ai pas le talent de Bataille pour nommer les profondeurs ni l'érudition de Kristeva pour expliquer l'horreur.

J'ai commencé mes lectures avec *L'interprétation du rêve* de Freud (1900, nouvelle traduction 2010) et j'ai terminé – un an plus tard – par *Le cauchemar* de Jones (1931/2002)². De nombreuses lectures de livres et d'articles touchant surtout la psychanalyse ont ponctué ces deux livres cultes. J'ai même consacré une saison entière à la lecture du *Vocabulaire de la psychanalyse* (Laplanche, J. et Pontalis, J-B. 2007) et du *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art* (Morizot, J. et Pouivet, R. 2009), un terme renvoyant à un autre, renvoyant à un autre, renvoyant à un autre et ainsi de suite.

¹ Plus de deux cents pages de citations auront été retranscrites au fil de cette recherche.

² Honnêtement, j'aurais dû le lire bien plus tôt tant il recèle les informations dont j'avais besoin et surtout sachant qu'il existe très peu de livres consacrés à ce sujet.

Les prochaines pages présentent les résultats de cette recherche : la recension. Dans ce qui suit, j'essaie de rassembler et d'assembler le plus grand nombre d'informations pertinentes pour établir mon modèle esthétique.

2.2 Avant le cauchemar... le travail du rêve

Puisque le cauchemar est un rêve qui a échoué dans sa fonction et que mon projet de recherche vise une esthétique, une grille d'analyse/appréciation avec des critères, une structure et un scénario stables, il m'a semblé indispensable de bien comprendre d'abord les opérations et le travail du rêve qui est si proche des arts visuels.

L'art ouvre à « l'autre scène » qui est celle de l'inconscient; les affinités entre le visuel et l'inconscient (les rêves en témoignent) expliquent que c'est souvent à l'espace pictural ou aux formes visibles que l'espace psychique est confronté. (J.-F. Lyotard tel que cité dans le *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, 2009)

Freud écrit : « [...] Le travail psychique dans la formation du rêve se divise en deux opérations : la production des pensées du rêve, leur transformation en contenu [manifeste] du rêve ». Il précise que : « C'est cette seconde opération qui constitue au sens strict le travail du rêve dont Freud a analysé les quatre mécanismes : condensation, déplacement, prise en considération de la figurabilité, élaboration secondaire. » (*Vocabulaire de la psychanalyse*, p. 505). Freud aura, tout au long de son analyse du rêve, insisté sur le fait que le rêve est *satisfaction de désir*. Toute l'élaboration du rêve en images oniriques ou en contenus manifestes est un travail de *compromis*, entre les pulsions et le contrôle du surmoi, visant la *satisfaction de désir*.

2.2.1 Premier temps du rêve

Le mécanisme de la *condensation* est toujours condensation de sens inconscient. Elle est : « Un des modes essentiels de fonctionnement des processus inconscients : une représentation unique représente à elle seule plusieurs chaînes associatives à l'intersection desquelles elle se trouve. » (*Vocabulaire de la psychanalyse*, p. 89)

Le mécanisme du *déplacement* est le « fait que l'accent, l'intérêt, l'intensité d'une représentation est susceptible de se détacher d'elle pour passer à d'autres représentations originalement peu intenses, reliés à la première par une chaîne associative. » (*Vocabulaire de la psychanalyse*, p. 117). On précisera également que : « [...] la censure utilise le mécanisme de déplacement en privilégiant les représentations indifférentes, actuelles ou susceptibles de s'intégrer dans des contextes associatifs très éloignés du conflit défensif. » (*Vocabulaire de la psychanalyse*, p. 119)

La prise en considération de la figurabilité, troisième et dernier mécanisme du premier temps du rêve, est le système d'expression qui exige que : « [...] toutes les significations, jusqu'aux pensées les plus abstraites, s'expriment par des images. Les discours, les paroles ne sont pas, selon Freud, privilégiés à cet égard : ils figurent dans le rêve comme éléments signifiants et non pour le sens qu'ils ont dans le langage verbal. » (*Vocabulaire de la psychanalyse*, p. 160)

2.2.2 Second temps du rêve

L'élaboration secondaire également nommée *prise en considération de l'intelligibilité* s'occupe de remanier « en y opérant un tri et des adjonctions », ce qui a été élaboré précédemment pour faire en sorte que le rêve perde « son apparence d'absurdité » et qu'il nous soit présenté sous la forme d'un scénario relativement cohérent et compréhensible. (*Vocabulaire de la psychanalyse*, p. 132)

Sur la nature du travail du rêve, « Freud soutient que : [...] Il n'est absolument pas créateur mais se contente de transformer des matériaux. » (*Vocabulaire de la psychanalyse*, p. 505). Le rêve avec son

contenu manifeste peut aisément se comparer à l'œuvre d'art, sa présence, son sens apparent. Le travail de création, *élaboration de l'œuvre*, procède aussi comme le travail du rêve décrit plus haut à la différence qu'ici entre en jeu l'intention de l'artiste qui serait en quelque sorte le contenu latent mais nécessairement conscient : une condensation de sens conscient en dialogue, en compromis et en négociation avec des pensées inconscientes. L'élaboration secondaire pour un artiste consisterait alors en un exercice pour rendre toutes les pensées/désirs de l'intention expressive en images cohérentes et admissibles pour son auteur – en raison de l'autocensure – et en représentation intelligible pour le spectateur.

Déjà se dresse un problème esthétique relié au rêve et à *la fonction de l'art*. L'art est-il *satisfaction* et *réalisation* de désirs? et de/pour qui? Un second problème crucial se pose qui est directement relié au spectateur d'art : le spectateur n'est pas l'auteur des représentations visuelles qu'il observe. S'il est impossible de dénier nos propres rêves, bien qu'ils nous apparaissent souvent absurdes, il en est autrement des œuvres. De plus, il n'y a pas de *règle fondamentale* d'implication du spectateur en art comme dans la cure analytique; les résistances ont donc beau jeu.

Tout ce qui apparaît à un esprit objectif comme le reflet de sa propre sensualité, le jeu de ses fantasmes imaginaires, tout ce qui apparaît normal dans les rêves de chacun, est, dans l'histoire, condamné ou révééré selon la nature des objets. (Jones, 1931/2002, p. 60)

2.3 Étymologie de cauchemar

« Étymologiquement cauchemar dérive de *cauquemaire*, utilisé au XV^e siècle. Il est formé de *caucher* et de *mare*.» *Caucher* dérive de *cauchier* (presser), mais aussi de *calcare* (talonner, fouler aux pieds). *Mare* provient du mot picard *mare*, emprunté au moyen néerlandais *mare* (fantôme). La mara ou mare est un type de spectre femelle malveillant dans le folklore scandinave. (*Wikipedia*)

Jones (1933/2002) insistera sur l'importance de la symbolique du cheval comme figure surdéterminante du cauchemar par l'identification de *mara* (démon de la nuit) et de *mare* (jument).³

« En latin, il n'existe pas de terme pour désigner le cauchemar. Par contre, il existe le terme *incubus* qui se traduit par "couché sur". Le mot "incube" apparaît vers 1372. Le terme *incube* [...] désigne un démon de sexe masculin qui a des relations sexuelles avec les femmes endormies. » (*Wikipedia*)

2.4 Pour l'établissement d'un « modèle » esthétique

« Ce rêve traumatisant accompagné de la sensation d'un poids écrasant sur l'épigastre a très tôt frappé les imaginations : un être sur ma poitrine, pesant et impensable; un corps à corps répugnant, terrifiant avec une chose "*hors*" représentation mais pourtant "*là*" [...] L'appel au surnaturel opéré par la croyance ou la légende permet de donner du sens à ce qui autrement ne serait qu'une pesée hors de pensée, du pur effroi. » (Terramorsi, 2004, p. 2)

Bien que le cauchemar soit associé à divers types de rêves d'angoisse – « le vrai cauchemar est sans aucun doute beaucoup plus rare que les formes plus complexes de rêves d'angoisse » (Jones, 1933/2002, p. 51-52) –, tous les auteurs s'accordent pour lui trouver une spécificité bien distincte dans *le poids* et *l'oppression physique directe*. « *L'assaillant du cauchemar est identifié à un revenant, à un démon lubrique « l'incube » qui, lui, est associé aux nombreuses figures mythiques qu'il a inspiré : les loups-garous, les vampires, les sorcières, le diable, etc.* » (Jones, 1933/2002). Toutes proviennent des croyances populaires médiévales.

2.4.1 L'attaque de cauchemar

Les trois caractéristiques principales de la « maladie » du cauchemar identifiées par Jones (1933/2002 p. 20, p. 39, p. 51) sont, premièrement, *une angoisse torturante*; d'après lui, les manifestations du cauchemar sont une peur et une terreur qui subjuguent, d'une oppression extérieure contre laquelle toutes les énergies

³ Je résume car une section entière de son livre *Le cauchemar* (p.248-337) est consacrée au cheval et à l'étymologie, notamment les racines M et R.

de l'esprit apparaissent lutter en vain, le principe étant un sentiment maladif aigu d'angoisse; deuxièmement *un sentiment d'oppression physique directe ou de poids sur la poitrine*, qui empêche la respiration d'une façon inquiétante et, troisièmement, *la conviction d'une paralysie impuissante*.

Terramorsi (2004) ajoute à cette figure mythique démoniaque *l'inimaginable, l'impensable, le surnaturel, l'irrationnel et l'excès de réels*, un excès de réels qui est un excédent de poids. Il affirme que le cauchemar n'est pas seulement une apparition, il est une chose qui me touche, s'appuie, pèse, puis écrase et enfin tétanise, une sensation forte mêlant le désir et l'effroi.

Dans son *Petit traité sur le cauchemar* le psychanalyste et clinicien Hiltenbrand (2011) ajoute, à partir de son expérience en clinique avec des patients, ces autres composantes : « [...] se trouve mise en scène de façon plus ou moins soulignée la représentation d'un sujet élidé, d'un sujet effacé, décapité ou bien, plus subtilement, d'un sujet aboli ou exclu ou qui va être supprimé ». Il parle aussi d'un trait quasi constant, à savoir le caractère de surprise : « [...] c'est un coup de tonnerre dans un ciel faussement serein. Surprise! ». (Hiltenbrand, 2011, p. 7, p. 9)

2.4.2 Le latent du cauchemar

Jones soutient que les rêves d'angoisses sont *toujours l'expression d'un conflit psychique intense centré sur un désir sexuel refoulé*. Dans le cas particulier du cauchemar où la peur atteint le maximum d'intensité connue, nous ne devrions pas être surpris de découvrir sa source dans une zone de « refoulement » maximum, c'est-à-dire de conflits maximums. D'après lui, *une attaque de cauchemar exprime un conflit psychique relatif à un désir incestueux*.⁴ (Jones, 1933/2002, p. 43-44)

⁴ Le complexe d'Œdipe, l'angoisse de castration et l'angoisse de mort définissent tous ces enjeux.

Hiltenbrand (2011) de rajouter et contredire Freud à partir de son expérience : « Assurément dans le cauchemar, peuvent se trouver des jeux d'équivoque, des allusions métaphoro-métonymiques, mais n'apparaît aucune satisfaction hallucinée du désir.» [...] « L'Autre symbolique inconscient est là en jeu, mis en scène en se manifestant dans la subjectivité par cette pression, la pression du désir de l'Autre qui s'exprime, alors que dans le rêve normal et, on dirait par opposition, c'est le désir du sujet qui est mis en scène. ⁵» (Hiltenbrand, 2011, p. 8)

On remarquera aisément le fastidieux et contraignant programme auquel une œuvre devrait *s'attaquer* pour répondre à mes intentions de départ, et j'ajouterais une autre considération : le caractère paroxystique du cauchemar.

2.4.3 Le paroxysme à l'œuvre

Plus nous sommes éveillés, plus grande est la violence du paroxysme. [...] cet état, auquel il donne le nom de cauchemar diurne. (Macnish tel que cité par Jones dans 1933/2002, p. 26-27)

Mes objectifs de recherche sur le cauchemar visent une meilleure compréhension de certains types d'œuvres et des effets *indisposants* potentiels sur le spectateur, que j'ai décrits avec empressement comme *une réminiscence et une réactualisation inattendue sur « des peurs » et « des désirs refoulés »*. Le « *indisposant* » s'avère, dans le cas spécifique et limitatif du cauchemar, un sentiment d'angoisse aigu

⁵ « De façon générale, deux référents structuraux majeurs sont aisément reconnaissables : l'Autre comme lieu, c'est-à-dire comme inscription inconsciente d'un signifiant qui organise le symptôme, le compromis et les contre-mesures protectrices, contre-phobiques dans certains cas qui vont avec; le second référent est l'affect d'angoisse qui souvent submerge le sujet. Or si l'on retient que l'angoisse est d'abord la tonalité qui caractérise le cauchemar et que d'autre part l'angoisse constitue le signal avertissant de la proximité avec l'objet-cause du désir, soit avec l'objet *petit a*, ces éléments réunis éclairent la raison pour laquelle le cauchemar revient à désigner le désir de l'Autre. » (Hiltenbrand, 2011, p. 9)

« Pour revenir à Freud, il précise que le cauchemar représente un cas limite au regard de l'interprétation du désir. Cependant il signale qu'il peut s'agir d'un remaniement où l'intensité des motions pulsionnelles du désir doit être réprimée d'autant plus vigoureusement que les représentations de ces motions pulsionnelles menacent de s'exprimer par un déplaisir considérable. » (*La signification du rêve*, p. 416).

envers soi : l'exclusif retour du refoulé relatif à un *œdipe mal résolu* avec un sentiment d'angoisse paroxystique ou bien, plus abstraitement et en contradiction, le « *poids du désir de l'Autre* ».

Si je crois encore qu'il existe des œuvres avec un fort potentiel d'angoisse dans leurs représentations, à même d'éveiller quelques *conflits défensifs* pour le regardeur, il m'apparaît difficilement soutenable maintenant qu'une œuvre agisse sur lui avec une puissance d'effroi « *paroxystique* » comme le fait le cauchemar. La spécificité du contenu malmène également les possibilités représentationnelles, et, que faire du *poids du désir de l'Autre*?

Jones écrira : « [...] l'angoisse, lorsqu'elle atteint un point qui s'approche des manifestations morbides présentes dans le cauchemar, est un phénomène tout à fait pathologique. C'est, en fait, le trait caractéristique de la maladie qui définit ce qu'on appelle la névrose d'angoisse. » Et encore : « Lorsque le désir se manifeste avec une force telle qu'il menace de submerger la censure exercée par la conscience, lorsque, par ailleurs, sa nature est telle qu'il est tout à fait inacceptable, les conditions du plus violent conflit mental imaginable sont alors réunies ». (Jones, 1933/2002, p. 26-27, p. 39)

Le cauchemar ressemble dans sa structure à la psychose. Freud parlait de « *l'inoffensive psychose du rêve* », comme le soulignera Sophie Bridier (1999, p. 195). Comment alors une œuvre pourrait-elle agir avec cette puissance agressive? Et y aurait-il un danger pour le spectateur? Jones ajoutera : « La simple possibilité, vaguement entrevue, de se trouver submergé contre sa volonté par une forme de désir à laquelle toutes les forces de l'esprit essaient de résister est souvent suffisante pour produire chez une personne donnée un état de terreur et de panique. » (Jones, 1933/2002, p. 43)

2.5 Un archétype peint



Fig.2.1

Nightmare, Henry Fuseli. 1781



Fig.2.2

Nightmare, Henry Fuseli. 1790-1791

Dans l'impressionnant doctorat de Sophie Bridier, *Le cauchemar, étude d'une figure mythique*⁶, celle-ci rassemble toute la littérature sur le sujet – une bibliographie de 35 pages – pour réaliser une étude de textes comparée afin de démontrer, à travers un scénario stable, la réactualisation du mythe cauchemar en littérature chez Cortazar notamment. Elle utilise les célèbres tableaux *Nightmare* de Fuseli (Fig. 2.1 et 2.2) comme œuvres repères, comme une « définition verbale transposée visuellement ». (Starobinski, J. tel que cité par Bridier, 1999, p. 239). Elle précise : « *Le tableau de H. Füssli est comme un archétype, un modèle figuratif du cauchemar. Il fixe picturalement la croyance mais aussi la matrice des représentations de la scène du cauchemar [...]* » (Bridier, 1999, p. 239)

2.5.1 Trouver le monstre

Pour sa part, Bridier insiste sur l'importance des jeux du regard dans l'interprétation de cette œuvre. D'après elle c'est le « regard » qui fait le monstre.

⁶ Le cauchemar, étude d'une figure mythique de Sophie Bridier a été édité aux presses de l'Université de Paris-Sorbonne en 2001. 262 pages.

« Le Nightmare de H. Füssli manifeste le même "totalitarisme" où les regards, le désir, la jouissance, le sadisme et le savoir rendent cette représentation monstrueuse. Et si dans ce tableau on ne sait plus qui rêve ou qui voit, on ne sait pas non plus qui est le monstre. Est-ce seulement le gnome qui regarde ailleurs, celui qui représente le démon ou celui qui échange un regard avec le monstre et jouit de son poids sur la dormeuse? [...] Le monstre n'est pas celui qu'on pense. Ou plutôt le monstre c'est "*mon regard*" au contact de l'objet et le "*trouble*" de "*mon regard*". » (Lacassagnere, tel que cité par Bridier, 2009, p. 244)

Même si elle utilise une œuvre visuelle comme repère, je ne retrouve pas chez Sophie Bridier les *outils facilitants* pour découvrir un modèle esthétique adaptable aux œuvres visuelles et rencontrer les objectifs que je me suis fixés. Elle ne semble pas autant préoccupée par l'importance des effets d'angoisse, du retour du refoulé, dans le cauchemar littéraire sur le ressenti du lecteur. Avec toute l'érudition qu'elle a su démontrer sur le cauchemar, et bien qu'elle se préoccupe de littérature, je lui reproche quand même ce parti pris *aveugle* et réducteur. « Reste la littérature qui a conservé la figure du cauchemar, son scénario référentiel. » (Bridier, 1999, p. 194)

Bridier (1999) m'ouvre tout de même des pistes au niveau disciplinaire même s'il s'agit toujours de textes, du récit de cauchemars. « La forme resserrée de la nouvelle, comparable à celle de la pièce théâtrale [...]. [...] plus qu'une mise en scène du cauchemar, ces récits le réalisent. La figure mythique passe en quelque sorte de la scène théâtrale à l'image cinématographique. » (Bridier, 2009, p. 260). Et justement... avant d'être récit, le rêve est un film projeté sur notre écran mental; et pour reprendre Lyotard de nouveau « *les affinités entre le visuel et l'inconscient (les rêves en témoignent) expliquent que c'est souvent à l'espace pictural ou aux formes visibles que l'espace psychique est confronté* ». (*Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, 2009, p. 366). Si le tableau de Fuseli correspond au récit, aux croyances populaires – démons – et à l'étymologie même de *cauchemar*, comme une traduction littérale fidèle et visuelle, je lui préfère le plus récent *Twin Peaks : feu marche avec moi* de David Lynch (1992).

2.5.2 Un modèle filmé : *Twin Peaks : feu marche avec moi*

Ce film rassemble le plus grand nombre de caractéristiques et de propriétés présentées dans ce chapitre. Il réactualise le scénario du cauchemar avec peu de déformation, ce qui lui donne un visage contemporain. La structure du film, son récit, l'angoisse croissante du personnage principal appuyée d'une musique incroyable de Badalamenti (1992) – mélancolique et parfois complètement *stone* – contribuent au développement de malaises chez le spectateur.



Fig.2.3



Fig.2.4

Figures 2.3 à 2.6 : *Twin Peaks : feu marche avec moi*, David Lynch. 1992

Figure 2.3 : Le salon rouge

Figure 2.4 : Lille donne des indices en gesticulant et annonce un drame à venir



Fig.2.5

Figure 2.5 : Laura découvre « son assaillant » dans sa chambre



Fig.2.6

Figure 2.6 : Bob, l'assaillant de Laura

Cette œuvre de Lynch raconte le tragique destin de Laura Palmer. Le village de *Twin Peaks* ressemble à un lieu ordinaire sauf que l'onirisme y est omniprésent (Fig.2.3) : l'apparition de personnages mystérieux ou

surnaturels s'insère dans le récit qui lui-même est ponctué de rêves et de cauchemars. Une figure énigmatique, *Lille* (Fig. 2.4), véritable Sphinx nouveau genre, introduit et annonce le drame.

Un poids oppressant s'exerce sur Laura, presque palpable, se fait croissant, un poids existentiel d'abord dans la perte du salut⁷ et ensuite une *terreur panique* lors de la découverte des pages arrachées de son journal intime, son « Secret ». Son *secret*, c'est qu'elle baise la nuit depuis l'âge de douze ans avec un hideux, lubrique et terrifiant personnage (*Bob*) qui entre par la fenêtre et qui dit *vouloir devenir elle sinon il la tuera, qu'il veut goûter par sa peau*. Possession, agression et menace de mort engendrent chez Laura un sentiment d'impuissance. Le désespoir et l'angoisse du personnage atteignent leur paroxysme lorsqu'elle découvre *Bob* dans sa chambre et l'impensable (Fig. 2.5-2.6) : que son assaillant n'est nul autre que son père sous une autre apparence, avec qui elle a des rapports incestueux (Fig. 1.2, 2.7-2.8). L'ange gardien du petit tableau d'enfant disparaît sous ses yeux. Vers la fin du film, prise en flagrant délit de débauche et de prostitution, Laura sera assassinée par son père, suffocante de détresse, implorante et terrorisée.



fig.2.7



fig.2.8

Figures 2.7 à 2.8 : *Twin Peaks : feu marche avec moi*, David Lynch. 1992

Laura, lascive sous son assaillant et Laura hurlant de frayeur en « reconnaissant » le visage de son père

Le film expose un procédé particulier du travail du rêve en lien avec l'interdit œdipien : un conflit typique du cauchemar. L'agression de Bob/Père est ritualisée, il démarre le ventilateur de la cage d'escalier après avoir fait prendre des somnifères à la mère qui *Sait* – elle verra dans un sommeil hypnagogique l'apparition

⁷ Donna s'adresse à Laura : -*Tu crois que si l'on tombait à travers l'espace on finirait pas ralentir à la longue ou on irait de plus en plus vite? Lointaine, Laura déglutit péniblement : - De plus en plus vite. Pendant longtemps d'abord on ne doit pas rien sentir; ensuite on exploserait dans un flash! Et on brûlerait à jamais. Les anges ne pourraient rien pour nous... par ce que ça fait longtemps qu'ils sont partis.*

d'un « cheval » dans sa chambre (Fig.1.1). Le ventilateur agit chez Laura comme un *signal d'angoisse*, ce qui enclenche un mécanisme de défense en défigurant/déformant et le désir et son assaillant : le père est métamorphosé en un autre personnage, travesti en méchant loup, en une sorte de démon, en Bob « *l'incube* ». Laura ignorait que c'était son père; lui croyait qu'elle le savait. Cette scène (Fig. 2.7, 2.8) « *mêlant désir et effroi* », comme le nommait Terramorsi (2004, p. 7), développe cinématographiquement ce que le tableau de Fuseli avait fixé picturalement. Les yeux exorbités de Laura – lorsqu'elle « reconnaît » son père – rappellent aussi le regard halluciné du cheval des tableaux. (Fig.2.1, Fig.2.2)

Ce film est une fidèle représentation de cauchemar avec toutes les caractéristiques principales mais, s'il éveille quelque malaise chez le spectateur, il ne répond quand même pas aux objectifs que je m'étais fixés : trouver des œuvres avec des dispositifs artistiques qui agissent *directement* sur le spectateur avec le poids d'angoisse spécifique au cauchemar. Les œuvres que j'avais identifiées dans le premier chapitre pour soutenir mon hypothèse, et d'autres encore que je voulais présenter, n'étaient pas adéquates pour défendre mon point de vue.

Lors d'une discussion avec ma codirectrice Michèle Carrier, celle-ci m'interroge et me ramène gentiment au fait de *la menace*, de *l'attaque de cauchemar*. Elle me lance sur la piste de l'effraction. Oui c'est bien vrai, c'est une attaque, une agression, une *effraction*. J'ai donc recherché des œuvres qui attaquent, controversées, terrifiantes ou censurées, me disant que plus forte serait l'opposition plus j'aurais la chance de soutenir mon postulat de départ. Fausse piste – de plusieurs mois –, on ne « s'oppose » pas au cauchemar. Avec le cauchemar le compromis est raté. La Censure et le Surmoi ont échoué. Il n'y a plus de négociation, les pulsions et le refoulé submergent le rêveur et l'obligent à se réveiller. Le cauchemar n'est pas une attaque symbolique mais physique. J'abandonne mes intentions de départ et vous présente brièvement quelques œuvres, apparentées au cauchemar par association, que j'avais dénichées.

CHAPITRE III

L'AUTRE VERSANT DU CAUCHEMAR : LES VISAGES CONTEMPORAINS DU CAUCHEMAR

3.1 L'autre versant du cauchemar/l'insoutenable appétit du loup-garou?

Les prochaines œuvres appartiennent à l'autre versant du cauchemar, c'est-à-dire le côté de l'assaillant.

Elles sont donc associées aux figures mythiques que sont le loup-garou et le vampire.

« En ce qui concerne les superstitions de l'incube (le démon du cauchemar) et du loup-garou, on peut les opposer ainsi : dans la première, l'attention se concentre plus sur les sentiments de la personne attaquée par un monstre pendant son sommeil, dans la seconde sur l'attitude du monstre qui attaque. »

« [...] l'élément masochiste de l'instinct sexuel s'exprime dans la croyance à l'incube et l'élément sadique dans celles au loup-garou. Il faut ajouter, toutefois, que la première croyance a plus de rapport avec la phase génitale du développement alors que la dernière est liée à la phase pré-génitale. C'est la raison pour laquelle la croyance aux incubes est plus liée à l'expérience du cauchemar pur et celle du loup-garou à d'autres formes voisines de rêves d'angoisse. » (Jones, 1933/2002, p. 154)

Les figures du loup-garou et du vampire partagent également avec le cauchemar un dérivé de son contenu latent dans l'angoisse de castration. Voici donc comment se présente et se renouvelle la figure du loup-garou associée au cauchemar et à la pulsion sadique du cannibalisme et de la dévoration.

3.1.1 Bouffe mythique



Fig.3.1

Saturne dévorant un de ses enfants, Francisco Goya. 1819-1823

Le tableau de Goya peint entre 1821 et 1823 présente l'effroyable mythe de Saturne dévorant un de ses enfants (fig.3.1). « [...] Saturne est pris au piège de sa destinée, incestueux vis-à-vis de sa sœur et coupable du meurtre de son père (sous l'impulsion de sa mère), il finit par infliger le pire à ses enfants de peur de voir l'un d'eux prendre sa place » (Romain, 2010). Plusieurs artistes contemporaines ont, depuis ce célèbre tableau, exploré le cannibalisme dans diverses disciplines.

3.1.2 Faim critique



Fig.3.2

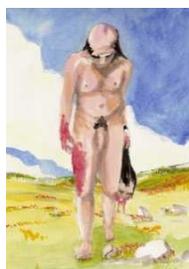


Fig.3.3



Fig.3.4

Aimables sauvages # inconnu et # 3, Jérôme Ruby. 2007

M'eat me, Jérôme Ruby. 2009

Jérôme Ruby (<http://www.jeromeruby.com/>) explore le thème du monstre dans sa fascinante série d'acryliques sur papier *Aimables sauvages* (2007, fig. 3.2-3.3) où se mêlent des scènes de cannibalisme et de démembrement dans de magnifiques paysages pastoraux. Le prétexte étant « l'exposition de certains tabous : meurtre, cannibalisme, merde, insouciance, immoralité. » Il poursuit dans la même veine et se fait critique avec le « cannibalisme du regard » dans son exposition intitulée *M'eat me* (2009, fig.3.4) dont on peut voir l'inscription énigmatique en néon. Celui-ci exprime simultanément : « Rencontre-moi, mange-moi, viande-moi ». L'artiste précise également :

« Au-delà d'une rencontre entre les matériaux, les objets, les œuvres et la lumière; reprenant à mon compte un champ visuel aux accents de Pop art, d'art populaire, d'art tribal ou premier; je questionne l'essence même de l'œuvre : son originalité et sa substance inaliénable. L'œuvre se fait point de rencontre, sujet et objet d'un cannibalisme culturel. »

3.1.3 Le banquet du goinfre.



Fig.3.5



Fig. 3.6



Fig.3.7

Figures 3.5 à 3.7: *Cannibal Holocaust*, Ruggero Deodato. 1980

Le paroxysme de l'horreur sadique semblerait avoir été atteint avec le film *Cannibal Holocaust* de Ruggero Deodato (1980) qui est le film le plus controversé et censuré de l'histoire du cinéma. Il aurait été interdit dans plus de soixante pays, sortant la plupart du temps dans des versions lourdement censurées. Si les œuvres précédentes permettent une distanciation, ce film l'autorisait moins à sa sortie. Il use de la stratégie du *snuff*¹ et fait croire aux spectateurs que les scènes de violence sont réelles : « *Dans le film, la sensation de malaise est entretenue par la forme documentaire de la seconde partie. L'effet de la caméra renforce le réalisme des mises à mort et nombreuses tueries.* » (Wikipedia).

Lors du tournage, six animaux auront été réellement tués, notamment deux singes et une tortue, ce qui aura contribué à des interdictions de sortie en salle. Ces sacrifices d'animaux rappellent les actions artistiques de l'art extrême chinois où des animaux agonisent en galerie. L'intérêt voyeuriste, la jouissance du public pour le sensationnalisme et le macabre font en sorte qu'une nouvelle version Blue-Ray en HD est disponible depuis 2011. L'apparente réalité du film attire plus qu'elle ne révolte.

3.1.4 Le repas maudit

Le cas Zhu Yu (2000) du groupe *Cadavre* – un courant d'art extrême chinois – « réalise » l'inconcevable projet anthropophage *Dîner* (Fig.1.9) en mangeant/goûtant un nouveau-né mort et cuit. L'artiste ira plus loin encore en concrétisant symboliquement le mythe de Saturne avec le projet de performance de 2002

¹ Un *snuff* est un film qui présente des violences non fictives.

Donner mon enfant à manger au chien. « L'artiste, après deux ans de recherche, trouve une femme qui accepte de porter son enfant. Cette femme avortera au quatrième mois de grossesse et Zhu Yu récupérera le corps de l'enfant/fœtus pour le donner à manger à son chien. La dernière scène de sa performance, *Nourrir le chien*, a été réalisée avec des soins « rituels », dans une banlieue de Pékin. » (Qian, 2008, p. 28-29). Le chien n'est-il pas le prolongement du maître?

Les performances extrêmes de Zhu Yu, dans ce qu'elles ont d'un réel passage à l'acte – au-delà du tabou – heurtent profondément nos conceptions morales. Ces actions, qui pourraient être qualifiées d'abominations criminelles, peuvent assurément éveiller quelques angoisses mais, en tant qu'œuvres d'art, celles-ci ne peuvent constituer une attaque, une effraction et une *menace* pour le spectateur. Celui-ci aura tôt fait de ranger cette *pratique artistique* dans la catégorie des *faits divers* ignobles; tout comme la dernière *snuff* à la mode.

3.1.5 Spectateurs repus

Le dernier exemple n'est assurément pas l'œuvre d'un artiste – bien qu'il l'ait peut-être souhaité en diffusant la vidéo de son crime –, mais il a été le réel Démon du *cauchemar* pour sa victime *Lin Jun* et, vraisemblablement, uniquement que pour lui : dans « *un corps à corps répugnant* » disait Terramorci. (2004, p. 2)



Fig. 3.8

1 *Lunatic 1 Ice Pick*, Magnotta, R-L. 2012

Rocco Luka Magnotta a été sacré *personnalité médiatique de l'année 2012* au Canada. Son crime abominable qu'il a filmé et diffusé sur le Web, mutilation, démembrement, viol du cadavre et actions anthropophages², aura généré, apprend-on d'un spécialiste des tueurs en série, de 4 à 5 millions de visionnements sur un seul site web alors qu'il y a 3 à 4 sites qui diffusaient cette véritable *snuff* (Fig. 3.8) encore en date du 13 décembre 2012, sans compter les nombreux sites qui ont fermé depuis. (Bourgoin, 2012). Un incontestable succès auquel je n'ai pas participé; je n'ai pas visionné cette vidéo, je n'ai pas cette rigueur intellectuelle!

Pour revenir au « regard », où est le monstre du cauchemar? Une connaissance me raconte, après le visionnement des exploits/outrages de Rocco, que *c'était moins dégueulasse qu'elle ne le pensait*. Pas de giclures impressionnantes de sang. Elle me dit également que *ce n'était pas vraiment écoeurant*, que *les images n'étaient pas très bonnes* et que *l'on ne voyait pas grand chose* mais aussi que, *tout cela donnait l'impression d'être irréal...* tout en sachant le contraire! Où est le monstre? Où se trouve le démon tétanisant du cauchemar? Ou est sa victime/le spectateur paralysé et suffocant d'effroi? Même face à de réelles abominations le Moi ne se laisse pas submerger aisément.

3.2 L'autre versant du cauchemar/du vampirisme moins sexy

La première série présentée plus haut est directement associée à la chair, à la dévoration et aux loups-garous, avec un groupe d'œuvres variées et des préoccupations artistiques bien vivantes mais dont la présentation ne semble pas ébranler le spectateur outre mesure; disons plutôt que ces pratiques ont un vaste public friand pour le macabre. Le prochain exemple concerne le sang, la succion, la mort et le vampire, figure également assimilée à celle du cauchemar. Sophie Bridier (1999) précise :

² « La présence d'une fourchette et d'un couteau laisse croire en une action anthropophage. » Rocco Luka Magnotta, Wikipédia

« Dormir, faire le mort, c'est attirer la mort. Alors, le cauchemar monte le vivant et le vampire boit son sang. Les deux démons n'agissent pas de la même façon. L'un écrase le corps inerte, s'unit à lui. L'autre l'épuise en buvant sa vie. Nous avons montré que l'attaque du cauchemar était explicitement un acte sexuel, ou qu'elle était plus ou moins fantasmatiquement vécue comme tel. Il n'y a pas de rapports sexuels explicites dans le scénario mythique du vampire. [...] il reste que la succion du sang par le vampire occupe la place de l'acte sexuel du cauchemar, qu'elle en est un équivalent symbolique sur le mode sadique oral. » (Bridier, 1999, p. 81)

Les œuvres qui reprennent la figure du vampire sont nombreuses et font l'objet de fascination. Sauf qu'elle a pris, récemment encore et par analogie, une apparence moins sexy et romantique que ce que le cinéma et la littérature d'aujourd'hui en ont fait avec la série *Twilight* et *True Blood* par exemple.

3.2.1 SIDA

Le 5 juin 1981 apparaissait officiellement le sida qui devient rapidement une épidémie et puis une pandémie ayant infecté jusqu'à aujourd'hui plus de 30 millions de personnes. Le sida est une « menace de mort » latente qui se transmet par contamination du sang et/ou du sperme lors de rapports sexuels. Mettons de côté le « tabou du sang » – très intéressant par ailleurs – : le sang, c'est le fluide de la vie qui s'écoule dans nos veines, le sperme c'est le fluide de l'activité sexuelle qui engendre la vie. Sexualité, vie et menace de mort intimement entremêlées font du sida un agent hautement anxiogène.

Qui plus est, le VIH s'attaque au système immunitaire et le rend déficient. Le système immunitaire « est un système biologique constitué d'un ensemble coordonné d'éléments de reconnaissance et de défense qui discrimine le "soi" du "non-soi". Ce qui est reconnu comme non-soi est détruit, comme les pathogènes (du grec *pathos* : malheur) : virus, bactéries, parasites, [...] » (Wikipedia). Le système immunitaire « attaqué » et rendu déficient dans sa fonction protectrice, par le sang contaminé par le VIH, pourrait par analogie être comparé à la défaillance de la censure et du surmoi vis-à-vis des conflits sexuels refoulés dans l'attaque de cauchemar; ce qui fait du « sida » une figure contemporaine *métaphorique* du cauchemar, associée à celle

du vampire par le rôle du sang. Les artistes ayant traité du sida sont nombreux mais je ne retiendrai que l'époustouflante œuvre *Felix, June 5, 1994* de AA Bronson, membre du groupe *General Idea*.



Felix, June 5, 1994, AA Bronson. 1994. (213.4 × 426.7 cm.)

Fig. 3.9

3.2.2 Sucé à mort

L'immense, l'effrayante et troublante photographie *Felix, June 5, 1994* (fig. 3.9), prise trois heures après le décès de l'artiste du sida, est *cauchemardesque*. Elle s'impose aux regardeurs avec une ambivalence troublante. Aux yeux du spectateur, c'est d'abord un mourant squelettique, un gisant. En réalité, c'est un cadavre, un monstre qui dit la mort déguisé d'une chemise hallucinante. Un épouvantail. C'est un démon *infect(é)* et encore dangereux, une menace de mort.

Ambivalent car, par projection, c'est un « comme soi » aussi, malgré tout, si on en prend la peine. Nous pouvons deviner tout de lui, du moins l'essentiel : qu'il a été un homme de désir et qu'il a au moins un ami qui l'accompagne dans l'ultime et « inimaginable » expérience qu'est la mort; la connivence qu'exige la prise

de cette photographie en témoignant. Le regard trop *Là* et le sourire figé, qui ne nous sont certainement pas adressés, l'expriment aussi. C'est un adieu affectueux d'un juste mort. Le sien, le nôtre?

« *Felix* » c'est tout comme la dormeuse allongée sur le lit du tableau de Fuseli, mais celui-ci est possédé par un démon invisible : le sida. Un démon né d'une pulsion sexuelle qui le terrasse maintenant et cette photographie le fixe cruellement – pour le spectateur – dans l'inexorable mort attendue. N'empêche, *Felix* c'est aussi le démon du tableau et il nous regarde nous aussi. Il nous rappelle que nous allons tous mourir. Et il sourit! *Felix* a le visage, est la lourde figure démoniaque du cauchemar, est sa victime.

3.3 Ajout théorique

Quelques ajouts théoriques sur le cauchemar doivent être pris en considération maintenant, ce que je ne pouvais faire dans le chapitre deux, car ils me semblaient difficilement figurables et repérables dans des œuvres pour le développement d'une esthétique. Même si j'en avais déjà glissé un mot, ces nouvelles caractéristiques peuvent contribuer à élargir la compréhension sur le phénomène et à enrichir ses représentations et dispositifs de création.

3.3.1 Le désir de l'autre/le poids opaque de jouissance étrangère

Hiltensbrand (2011) s'interroge ainsi : « [...] de quoi s'agit-il, de quoi se délivre-t-on par delà la censure? ». Il conclut que la spécificité du cauchemar : « [...] tient d'abord dans une représentation du désir de l'Autre en tant que ce désir de l'Autre exerce sur le sujet un poids d'angoisse, un poids du devoir aussi, un poids d'exigence devenu intolérable, [...] » (Hiltensbrand, 2011 p. 9)

S. Bridier (1999), inspirée par Lacan précisera : « Le poids opaque de jouissance étrangère est ce qui, selon nous, définit le mieux le cauchemar. » (Bridier, 1999, p. 202). Il y a un déplacement de poids, de l'intérieur – conflit sexuel refoulé – vers l'extérieur – poids du désir de l'Autre –, d'une possession à une obsession.

3.3.2 Une figure questionneuse/le Sphinx

Lors d'un séminaire, Lacan rajoute que le cauchemar est un « être questionneur ... L'Énigme ». Il déplace notre attention du drame d'Œdipe sur ce qui le précède. « Le Sphinx est une figure de cauchemar » ajoute-t-il.

« [...] Eh bien, pour nous introduire par ce biais majeur dans ce que nous nommerons la thématique du cauchemar, la première chose en tout cas qui apparaît, qui apparaît dans le mythe, mais aussi dans la phénoménologie du cauchemar, du cauchemar du vécu, c'est que cet être qui pèse par sa jouissance est aussi un être questionneur et même à proprement parler, qui se manifeste, se déploie dans cette dimension complète, développée de la question comme tel qui s'appelle l'énigme. Le Sphinx dont – ne l'oubliez pas – l'entrée en jeu précède tout le drame d'Œdipe, est une figure de cauchemar et une figure questionneuse en même temps. Nous aurons à y revenir. » (Lacan, 1962-1963, *L'angoisse*. Séminaire inédit, tel que cité par Bridier, 1999, p. 167)

Ce serait donc, peut-être et d'avantage, dans le « poids du désir de l'Autre », de la « figure questionneuse » et en tant qu'elle « précède » et annonce un drame que se situe peut-être *l'esthétique du cauchemar* à rechercher.

3.3.3 Et le regard

Mais n'y a-t-il pas, encore une fois, la question du « regard »? Après avoir inconsciemment baisé sa mère et tué son père, Œdipe se crève les yeux. Il interrompt le regard, il ne veut plus voir, il ne pourra plus voir. Sa détresse provient peut-être du fait qu'il aurait dû être conscient, qu'il aurait dû « Voir », dû « Savoir » et surtout « Prévoir »; n'avait-il pas croisé le Sphinx avant tout ce drame? La figure questionneuse, l'énigme en tant qu'elle précède, n'est-elle pas une figure d'avertissement, l'enfoui qui émerge... *un signal d'angoisse*? L'œuvre, « l'énigmatique œuvre », exercerait un poids sur le spectateur d'autant plus lourd si elle se fait questionneuse, exigeante.

Lorsqu'on ne sait pas, lorsque l'on ne peut prévoir, c'est le doute. L'effet principal et récurrent que ces œuvres réalisent n'est peut-être pas dans l'angoisse paroxystique mais dans « le doute ». Un doute qui ébranle. Un doute qui précède – le pire – et qui menace le spectateur, l'avertit d'un danger. Un signal d'angoisse qui oblige à fuir? à se réveiller? à contester? Une révélation sauvage, une effraction.

3.4 L'impraticable attaque du cauchemar dans mes créations avec ce thème/indéfendable postulat?

Bien qu'il existe, comme je l'ai présenté, des œuvres associées au cauchemar avec un léger potentiel pour éveiller quelques conflits refoulés, sans être toutefois *effractives*, aucune de celles que j'ai produites avec ce thème (2008-2012) ne confirme mon postulat de départ. Elles sont beaucoup trop symboliques et n'agissent pas dans l'immédiat; elles sont davantage des *illustrations conceptuelles* de rêves d'angoisse. En aucun moment le spectateur ne serait être réellement « menacé » ni « submergé d'angoisse » par mes représentations.³ Le cauchemar est surtout un mode opératoire, une ruse qui déjoue la censure et le contrôle du surmoi; un compromis raté.

Certaines œuvres personnelles que je vous présente maintenant ont été réalisées avec cette thématique juste avant et durant le début de cette démarche; d'autres proviennent de périodes antérieures – hors thème – mais exposent des stratégies plus efficaces et pertinentes pour cette présente recherche. Je vous exposerai mes intentions/objectifs derrière ces œuvres, les stratégies de création employées et quelques interprétations après-coup.

³ Lors de l'événement *Up Art* – la première exposition de mes œuvres dans une chambre d'hôtel à Toronto –, une artiste participante s'est pointée le nez dans l'embrasure de la porte et a refusé d'entrer dans la chambre avec une répulsion évidente. Une installation in situ dans une « réelle » chambre contribuait sans doute à produire une atmosphère plus angoissante en reliant toutes les œuvres entre elles.

3.4.1 L'image dans le tapis 1/des mots pénétrants



Fig.3.10



Fig.3.11

Être réellement rempli par tous les trous. Carl Bouchard. 2009-2011
Autoportrait au Butt Plug

Détail

Le tapis croché intitulé « *Être réellement rempli par tous les trous* » (Fig.3.10, Fig.3.11.) avait pour intention de matérialiser/représenter l'état d'être submergé d'angoisse avec le sentiment d'impuissance panique ressentie lors d'un cauchemar. L'image d'une scène de noyade – typique à d'autres rêves d'angoisse – et la suffocation avant le moment ultime de la mort vers l'abysse pouvaient donner le ton et devaient susciter quelques vertiges chez le spectateur. L'angoisse suffocante ne pouvait exister – selon moi – que par un excès de temps, un excès de réels : le réel du travail et celui annoncé par le titre, et l'effet de vertige, pour le spectateur, par un excès de contraste. La réalisation de ce tapis a nécessité plus de deux mille heures alors qu'une noyade se passe en quelques secondes ou minutes. Deux années à saturer un canevas, à *remplir ses trous*, à asphyxier la trame et le corps qui cherchait à en émerger dans un dernier appel. Un appel adressé au spectateur devant une mort imminente? Un signal d'angoisse?

Le « *réellement* » du titre devait ajouter au malaise et éveiller quelques émois troubles. En plus du canevas, le « *rempli par tous les trous* » – propre à la noyade – doit être compris comme bouche, narines,

pores, anus... Le sous-titre avec le descriptif *autoportrait au Butt Plug*⁴ ajoute et complète le portrait, confirme le « *réellement* » et concrétise le « *rempli par tous les trous* » du titre. C'est la magie, la surprise, l'art de faire apparaître ce qui est enfoui, ce qui aurait pu ne pas y être : une composante sexuelle anale. Les mots utilisés comme matériaux permettent de *remplir une image* et de *pénétrer l'esprit* du spectateur qui, malheureusement et trop souvent, ne lit pas les titres.

À propos de l'angoisse vertigineuse ressentie du spectateur et des supposés conflits défensifs remués, une spectatrice me dira « c'est dommage tant de travail et un si bel ouvrage pour une image comme celle-là ». Le retour du refoulé? Hummm!

L'image dans le tapis 2/toi l'assaillant

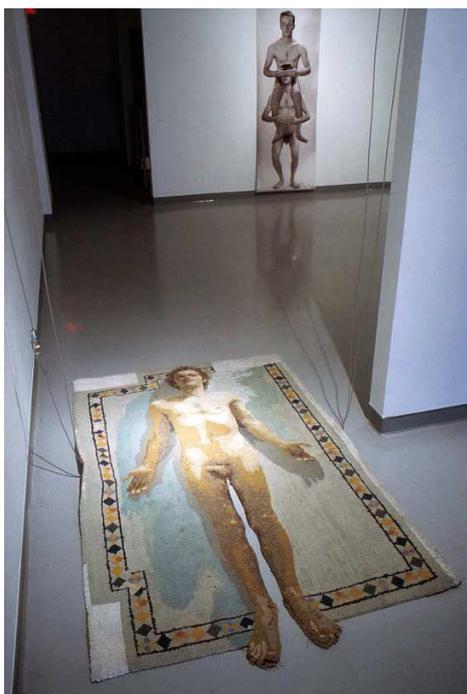


Fig.3.12

Œuvre non-titrée, Carl Bouchard. 1998

⁴ Le « Butt Plug » est un jouet sexuel qui s'insère dans l'anus. Le fuselage qui s'amincit ainsi que la base évasée ergonomique permettent à l'utilisateur de le maintenir bien à sa place.

On se souviendra que le cauchemar est l'expérience d'une victime avec un *démon fouleur*, son assaillant; les composantes masochiste et sadique les caractérisent. Ces deux composantes sont régulièrement présentes dans mes créations et quelques-unes les réunissent mieux que d'autres. L'autoportrait *œuvre non-titrée* du corpus *se voir en amour* (Fig.3.12) est un bel exemple de cette dynamique et transforme le spectateur de *regardeur* en *assaillant*.

L'œuvre est un tapis crocheté qui présente un autoportrait allongé, l'image de mon corps nu, offert. Au désir de l'Autre? Le tapis est placé dans l'ouverture d'une porte, ce qui oblige le spectateur à piétiner l'œuvre – ce qui est le propre d'un tapis – et de « fouler » l'image de mon corps, pour aller dans la salle suivante. Ce dispositif vise à troubler le spectateur en éveillant autant la part sombre, agressive et malveillante qui nous habite que ses opposés. Dans le lien qui unit l'œuvre et le spectateur, ce dernier devient doublement assaillant : symboliquement pour l'image du corps et « réellement » pour l'œuvre. Ce tapis s'est entaché de nombreuses souillures de pas tout au long de l'exposition⁵.

On dit de l'expression *une image dans le tapis* qu'elle est la solution au mystère, dans le cas-ci c'en est aussi l'énigme. Nous avons vu que le Sphinx, en tant que figure questionneuse et énigmatique, est une figure de cauchemar pour Lacan. « *Pure question posée là devant nous à terre* » dira Joos à propos de ce tapis (2000, p. 13). Il ajoutera sur ma pratique :

« [...] la mise en scène de soi est, dans ce cas-ci encore, un questionnement sur l'objet. Car elle pose l'objet comme indépassable médiation entre le sujet producteur et son récepteur. Il faut remarquer que l'exposition du corps et de la vie privée est aussi l'image, souvent violemment révélée, de l'espace privé du spectateur. La raison en est simple : le voyeurisme comme relation est toujours un échec. Le voyeur transfère le privé en public et jouit de ce transfert. Mais, si le privé reste strictement privé, trop privé, la jouissance du voyeur s'arrête, dans la mesure où on lui rappelle, ce qu'il veut oublier, qu'il a lui aussi un corps privé et qu'il n'est pas qu'un regard. Or c'est bien là l'effet Carl Bouchard. Il s'expose, mais résiste tout à la fois. Du coup, la relation de voyeurisme devient problématique, s'ouvrant sur d'autres relations qui sont tout autant des questions ouvertes que ces morceaux d'histoire. Et la démultiplication des affects qui en résulte ajoute au poids et à la lourdeur de l'objet, à son indépassable présence. » (Joos, 2000, p. 15)

⁵ Le Musée national des beaux-arts de Québec a acquis cette œuvre et n'autorise aucun contact lors de son exposition. L'expérience « troublante » du dispositif est annulée par souci de conservation.

3.5.2 Le conflit premier/gare à tes couilles



Fig.3.13



Fig.3.14

War, première leçon de haine, Carl Bouchard, 2009-2011



Fig.3.15



Fig.3.16

Figures 3.14, 3.16 : détail du motif et de la commode – panier à œufs et père Noël

L'installation intitulée *War, première leçon de haine* (fig. 3.13-3,16) rappelle un espace domestique familier i.e. une chambre d'enfant. L'installation – un collage de rêves d'angoisses et de terreurs nocturnes personnelles lorsque j'étais enfant – est constituée d'un papier peint avec des motifs de cow-boys et

d'indiens réalisés au pochoir, d'un bureau affublé invraisemblablement de ces mêmes motifs⁶ et de quelques accessoires : père Noël en peluche et sculpture-panier (Fig. 3.15).

Je souhaitais, avec cette installation, rendre et transmettre au spectateur l'angoisse que l'on retrouve dans des images obsédantes ou absurdes, par l'utilisation de motifs entêtants et envahissants et par l'utilisation d'objets inusités et intrigants. La stratégie de l'excès, de motifs et de temps dans l'exécution technique⁷ a également été employée pour cette pièce. Une situation de réalité et d'irréalité est créée en plus par l'ajout d'une photographie à l'emplacement du miroir de la commode (Fig. 3.16). Cette photographie/miroir expose une image infidèle et trafiquée du lit à baldaquin présent dans la galerie mais ne renvoie pas le reflet du visiteur, ce qui pouvait contribuer au malaise, au caractère onirique recherché. Une angoisse profonde s'empare des spectateurs et l'un d'eux m'interroge : « Où as-tu acheté ce papier peint? ». C'est l'effroi! On est loin de mon ambitieux programme.

En tenant compte du déplacement dans le travail du rêve, je peux souligner – et interpréter après-coup – que cette installation est davantage liée au cauchemar, dans son contenu latent que l'on retrouve dans l'angoisse de castration, que je ne l'aurais imaginé. Le titre *War, première leçon de haine* fait ironiquement allusion aux combats entre cow-boys et indiens mais peut aisément se traduire par *le conflit premier* qu'est le complexe d'Œdipe; ce qui conduit à l'angoisse de castration. Si l'on prend le père Noël intrigant du tiroir et qu'on lui retire le « Noël » – élément étranger et déformant –, il reste le mot père; est-il nécessaire d'expliquer la présence de la grotesque sculpture/scrotum (Fig. 3.15) avec un panier, des poils/cheveux pendouillant et de ses deux œufs?

⁶ Le « patern » est constitué de 11 motifs qui totalisent 864 cow-boys et indiens sur 12 laizes. Chaque section de 52 X 52 cm a nécessité 98 pochoirs faits main et 18 couleurs aérosol... des centaines d'heures empoisonnantes.

⁷ Le bureau a été peint lors de sa deuxième exposition pour insister sur le caractère obsédant du motif et la dimension déraisonnable dans l'obsession et... éviter la confusion avec un papier-peint commercial. Il est très semblable à celui qui recouvrait les murs de ma chambre lorsque j'étais enfant.

J'ai toujours eu de la difficulté à m'expliquer et assumer l'existence de ce dernier élément choisi intuitivement. Cette recherche me confirme tout de même sa pertinence et son indispensable présence pour cette installation et dans mon corpus d'œuvres sur le cauchemar.

3.5.3 La part féminine chez le garçon/une menace?



Fig.3.17



Fig.3.18

Cauchemar, Carl Bouchard. Version 2012

Tomber une fille/FAG, Falling As a Girl, Carl Bouchard. 2009
Détail d'un diaporama animé projeté sur rideau

La dernière pièce de ce corpus est l'installation intitulée *Cauchemar* (Fig.3.17). Elle est composée d'un lit à baldaquin, d'un diaporama intitulé *Tomber une fille/FAG, Falling As a Girl* (Fig.3.18), d'un mobile suspendu au-dessus du lit intitulé *Oracle* (Fig.3.19) et de quelques accessoires : charbons de bois qui font office de matelas, de nombreux marteaux attendrisseurs, deux grosses flûtes enlacées (Fig.3.20) et, sous le lit, des dizaines de petites flûtes molles.

Cette installation surcodée est une *mise en scène complexe* de *complexes mis en scène*. Elle sert spécialement à la projection d'un diaporama animé composé d'une soixantaine de photographies. Le déroulement de l'animation (Fig. 3.18) se passe comme suit : le personnage – moi – ouvre une porte, s'avance dans un petit corridor à l'étage, se retourne interpellé, semble saisi de frayeur, s'ensuit une dégringolade dans un escalier, me métamorphosant progressivement/régressivement, de culbute en roulade, en fille. La dernière image m'expose, au bas de l'escalier, en fillette abasourdie, honteuse, dont la main cherche à freiner le regard. Ce diaporama visait à réveiller des résidus de la composante féminine, potentiellement refoulée chez certains spectateurs, et des pulsions agressives pour l'ambivalence des genres. Un rêve d'angoisse, une terreur nocturne? Certainement! Un cauchemar? Uniquement si l'on considère le « poids du désir de l'Autre » : l'Autre en tant que « société », « le poids » dans les exigences normatives envers les « fifis »⁸.

⁸ Bien que tous ne réagissent pas de manière négative et agressive à la composante féminine, le phénomène d'intimidation et de violence est suffisamment répandu et vécu pour que je m'autorise cette généralisation. L'embarras coutumier des parents, l'agressivité collective pour la part féminine, très féminine chez les garçons, l'homosexualité latente/évidente/ignorée/sue, le mauvais choix d'objet supposé et/ou condamné sont des générateurs de profondes angoisses chez l'enfant et l'aversion... contagieusement communicative.

Tomber une fille est la reproduction d'un réel rêve d'angoisse personnel qui découle possiblement d'un événement inoubliable de l'été olympique de 1976. Nous sommes au chalet, j'aurai bientôt neuf ans et la famille élargie est présente, festoie. Je convoque l'assemblée pour un spectacle improvisé, histoire d'attirer l'attention, de montrer mes prouesses/compétences. Je m'élanche sur le gazon, de pirouettes en pirouettes, de roulades en petits bonds, je reprends la célèbre routine au sol de Nadia Comaneci. Je n'oublierai jamais les visages de stupéfaction, le malaise collectif indicible devant mes petits pas de coquine ingénue fort réussis, si typique de Nadia. À l'été 76, je n'ai pas obtenu des notes parfaites de « 10 » mais, en plein soleil, j'ai Vu et Su, indéniablement, le sombre dégoût du « monde ordinaire ». Le monstre du regard!

Cette anecdote cocasse à l'allure de *trauma perso* n'est pas une confidence spéciale. Cette expérience suit un/le scénario typique – qui n'est heureusement pas un passage obligé – vécu ou craint par des millions de jeunes « fifis ». La part féminine chez le garçon agit – sur certains – comme la menace du cauchemar, réveille des conflits refoulés qui s'accompagnent de pulsions agressives irrépressibles, qui obligent à avoir recours à l'aversion comme moyen de défense pour faire cesser le déplaisir. L'aversion phobique deviens/semblera alors légitime. Lorsqu'elle est restituée/retournée à son instigateur, l'aversion sera multipliée par l'effet de miroir : une contre-attaque tel un boomerang surprise qui inverse le jeu de la victime et de l'assaillant. À quel âge apprend-on l'humour, le sens du ridicule et l'autodérision? La culture « Queer » ne doit pas être étrangère à ce scénario, à cette expérience singulière.



Fig.3.19

Oracle, Carl Bouchard. 2009

Fig. 3.20

Cauchemar (détail), Carl Bouchard. 2009

L'installation *Cauchemar* est presque une allégorie du complexe d'Œdipe sur fond de *scène originaire* – interprétation en après-coup. L'annonceur de drame et énigmatique Sphinx y est même remplacé/déplacé dans le prophétique mobile intitulé *Oracle* (Fig.3.19). Dans une chambre d'enfant, le mobile sert habituellement à endormir, amuser et décorer la pièce. Ici, le mobile affublé de plumes noires fait figure de menace et d'avertissement, tel un oiseau de malheur, un oiseau de mauvais augure.

L'aspect de menace et de castration est omniprésent, symboliquement représenté par la métamorphose en fille, les petites flûtes molles rampantes sous le lit, les marteaux attendrisseurs, le tue-mouche suspendu du mobile.

Pour ce qui est de la scène originaire : deux grosses flûtes enlacées partagent la couche avec des marteaux attendrisseurs sur un matelas de charbon (Fig.3.20). Dans ce contexte, on peut déduire que les deux grosses flûtes représentent les parents – tous deux de sexe masculin – et que les marteaux *attendrisseurs* – objet fétiche et récurant dans ma pratique – ont une présence ambiguë, qu'ils contribuent à l'habituelle perception *agressive* de la scène. D'ailleurs la fonction de l'objet, et son appellation *marteau attendrisseur*, résume en elle-même le caractère sadique : *frapper pour attendre!*

3.5 Une effraction artistique/arracher les couilles au démon.



Fig. 3.21

Jouer au docteur, (vue générale), Carl Bouchard. 2001-2004

L'installation intitulée *Jouer au docteur* (Fig.3.21) faisait partie de l'exposition *Jouer au docteur/Be a Specialist* (2004) présentée au Lieu à Québec. Les préoccupations générales de cette exposition étaient la vulnérabilité de l'être, les erreurs sur la personne/de jugement et leurs impacts variés, le doute et l'anxiété comme compétence, le professionnalisme du regard et la responsabilité du spectateur ainsi que la confiance que l'on (je) peut lui accorder.

L'action performative *Si près du centre* (Fig.3,22-3,23) réalisée dans l'installation *Jouer au docteur* se rapproche à maints égards de l'esthétique du cauchemar que j'essaie de définir et démontrer. Elle est même, sans aucun doute, à l'origine des préoccupations de cette recherche. Le dispositif de l'installation, puis la stratégie de l'interpellation par une action/performance de personne à personne, ont contribué à générer des affects inattendus chez les spectateurs participants et chez moi-même. L'action rejouait l'anxiété ressentie en situation de maladie et d'examen intime chez le médecin/docteur, ce qui engage confiance et professionnalisme, et confrontait par comparaison le professionnalisme du regard du spectateur qui lui aussi « examine », évalue l'œuvre et son auteur. L'objectif étant d'affronter *courageusement* et de confronter *humblement* le visiteur pour l'amener à des remises en question sur ses

qualités de regardeur : le « faire douter » de son jugement et l'amener à réévaluer et son engagement et ses limites.



Fig. 3.22



Fig.3.23

Œuvre inachevée et détail de l'œuvre. Carl Bouchard. 1994, 2001, 2004
Collage, impression numérique et artéfact : diachylon de dépistage du VIH

L'installation reprend l'idée d'un cabinet de médecin : paravent, lit d'examen, diplômes, classeurs et graphique (Fig.3.21). Il est facile, grâce au lit, d'associer cette mise en scène à celle d'une chambre à coucher, qui serait plus typique et littérale d'un cauchemar. Les trois certificats – diplômes de compétences (Fig.3.22) – à l'entrée de la pièce présentent les trois « réels » diachylons de tests de dépistage du VIH – négatifs – passés en 1994, 2001 et 2004, frappés d'un *marteau attendrisseur*. Comme tout diplôme, ils informent le futur visiteur de mes compétences. Il y est inscrit : *Ce document atteste que monsieur _____ est négatif* (Fig.3.23). Le triptyque s'intitule *Œuvre inachevée* ce qui signifie qu'il y aura d'autres sottises, d'autres tests, d'autres inquiétudes, d'autres attentes de résultats, d'autres anxiétés, d'autres certificats. La compétence acquise est celle du *doute né de la sottise* : la *cruelle angoisse de mort*. Jamais – à ma connaissance – un spectateur ne s'est attardé ou du moins n'a commenté ce triptyque que je considère d'envergure dans mon cheminement artistique. On se rappellera également le lien étroit du sida avec le cauchemar.

Le paravent de l'installation, quant à lui, ne protège pas l'habituelle intimité du lieu (Fig.3.24); il offre et donne à voir le lit du cabinet à travers la silhouette d'une scène d'accouplement soustraite en négatif. Le titre de l'exposition *Jouer au docteur/Be a Specialist* se voulait ambigu et critique de la réception de l'art. Un appel à la responsabilité du regardeur. *Jouer au docteur*, c'est jouer au connaisseur; c'est insinuer aussi que le regardeur explore l'œuvre comme un enfant. *Be a Specialist* réclame : soyez professionnels dans vos observations, vos examens, vos jugements/diagnostiques. Impliquez-vous, soyez réceptifs. Cet appel se concrétisera dans l'action qui s'est déroulée durant une semaine à cinq heures par jour.



Fig. 3.24



Fig. 3.25

Si près du centre, Carl Bouchard. 2004

Si près du centre, Carl Bouchard. 2004

Déroulement de l'action : je suis assis sur le lit du cabinet. J'attends (Fig.3.25). J'attends. J'attends des visiteurs et je suis anxieux. J'angoisse *réellement*. Mon angoisse est communicative, palpable, contagieuse. Les employés du centre d'artistes sont inconfortables et ne viennent pas à ma rencontre⁹. Une menace plane. Le poids de « Ma » future requête? La porte de la galerie s'ouvre et une clochette se fait entendre. Son tintement contribue à mon angoisse. Cette maudite clochette¹⁰, *signal d'angoisse*, précédera toujours la rencontre redoutée du visiteur qui s'approche. Heureusement, l'angoisse protège de l'effroi! Un visiteur vient à ma rencontre un peu surpris de me trouver là, je me présente comme je le ferais avec un *vrai* médecin : « Bonjour, je me nomme Carl Bouchard » et je lui signale que : « je suis inquiet... très inquiet ».

⁹ Le Lieu présente des performances depuis 30 ans. Nombreuses d'entre-elles, pour moi, misent sur la provocation facile et le sensationnalisme. *Si près du centre* était une critique du spectaculaire et à sa manière visait à revoir l'idée si précieuse de *risque* et d'*engagement* en art et en performance : valeurs qui n'engagent que rarement le spectateur.

¹⁰ La clochette du LIEU à Québec sert d'avertissement de visiteurs pour les employés travaillant dans des espaces adjacents à la galerie.

Les visiteurs – souvent des personnes vues et connues rencontrées dans de nombreux vernissages à Québec – sont d'abord étonnés de ma distance protocolaire et du rôle que je leur donne. Je leur demande tout de go : « Voudriez-vous bien prendre ma température avec un thermomètre anal qui se trouve dans la vitrine sous moi? ». Surprise! Là on ne joue plus. Il y a une *effraction*, une menace réelle liée à une demande réelle, inattendue. La scène sexuelle distrayante qui me voisine n'est plus d'aucun support signifiant pour aborder la situation de la demande qui n'est pas sexy. Je leur demande de se commettre et de s'introduire professionnellement – comme le ferait un médecin – dans mon corps, dans ma profondeur, un peu. Je leur demande, en quelque sorte, d'être le spécialiste *incube* d'un cauchemar... à partager. Les visiteurs rencontrés – une vingtaine – se décomposent et recomposent sous mes yeux. Tous¹¹ à leur manière se défilent en argumentant et en résistant : « Je ne peux pas le faire car je ne l'ai jamais fait, je ne sais pas comment faire, pourquoi? comment ça peut t'aider? » Aucun n'a eu le temps d'utiliser le prétexte de ne pas en avoir le goût, l'envie, le désir¹².

Un jeune homme de type *délinquant-dur-à-cuire* se retrouve complètement sidéré par ma proposition. Il repart rapidement, les jambes à son cou, pour revenir dix minutes plus tard accompagné d'un semblable, à grands coups de talons menaçant sur le plancher, bien décidé de me faire la peau en s'amusant, ce qui devait être plus facile en duo. Tous deux se pointent devant moi fanfarons et agressifs. Je reprends ma présentation, répète que « je suis inquiet » – ce qui était doublement véridique – et reformule ma demande pour le duo : « Voudriez-vous bien prendre ma température avec un thermomètre anal qui se trouve dans la vitrine sous moi? ». Vlan! Tous deux restes cois, stupéfaits, rendus inoffensifs et interdits,

¹¹ Deux personnes du milieu artistique, Céline Marcotte (travailleuse culturelle chez Folie/Culture) et Martin Bureau (artiste) ont accepté ma requête en prenant soigneusement ma température. Tous deux m'ont informé avoir eu des expériences professionnelles personnelles dans le domaine de la santé, ce qui leur aura permis de secondariser la situation et de n'être aucunement embarrassés par la demande.

¹² Après le départ des participants involontaires j'ai inscrit sur le papier hygiénique du matelas le mot ATTENDRE, et lors de l'exécution de la prise de température le mot ATTENDRI frappé d'un marteau attendrisseur.

dont un pour la deuxième fois en quelques minutes devant la même situation. Son comparse ne lui aura pas procuré plus de courage qu'auparavant. Ils repartent pitoyablement.

Je ne peux préciser s'il y a eu un *retour du refoulé* ou des réactualisations de conflits majeurs chez les spectateurs/participants, mais on peut au moins – dans le cas de mes deux rebelles¹³ – s'accorder pour dire du dispositif stratégique, avec une demande surprise particulière, exigeante et directe, qu'il arrache les couilles aux démons/visiteurs, ceux qui me hantaient d'angoisse lorsque la satanée clochette les annonçait.

¹³ Il est à noter que *Le Lieu* est situé dans un quartier pauvre de Québec et que, en plus d'attirer les amateurs d'art de la ville, nombre de curieux (non avertis) font des apparitions sporadiques dans la galerie.

CHAPITRE IV

DISCUSSION DES RÉSULTATS

L'ESTHÉTIQUE DU CAUCHEMAR ET L'INQUIÉTANTE ÉTRANGETÉ

Cette recherche a été tout un défi. Pour rencontrer et satisfaire mon hypothèse de départ, j'ai souhaité embrasser toutes les caractéristiques et propriétés recueillies du phénomène cauchemar – *sans distinction* – pour en dégager une esthétique unifiée et emballante. Des propriétés qui proviennent de dimensions *totalelement différentes* avec des enjeux et des réalités propres : pathologique, mythique, symbolique, étymologique et, tout ça, sous l'œil de la psychanalyse et de ses notions... tout de même complexes.

Je me suis attaché aussi à la composante pathologique « angoisse paroxystique » que devait provoquer l'œuvre dans le réel du spectateur, un retour du refoulé tangible, une effraction avec une durée significative. Par ailleurs, j'ai omis de tenir compte d'un principe fondamental du cauchemar qui malmène lourdement des questions esthétiques, le « hors représentation ». Terramorsi (2004) décrit avec justesse le « démon » du cauchemar comme « un être sur ma poitrine, pesant et impensable; un corps à corps répugnant, terrifiant avec une chose "hors" représentation mais pourtant "là" [...] (Terramorsi, 2004, p. 2)

Mon entêtement, l'omission élémentaire du « hors représentation » ont fait en sorte que je n'ai pas su bien mettre en valeur des caractéristiques très importantes que proposait le deuxième chapitre, leurs incidences sur l'appréciation stylistique des œuvres pour l'élaboration d'une esthétique du cauchemar; me contentant de les repérer à l'occasion, de les éparpiller dans le texte ... ce qui explique mon insatisfaction dans le chapitre 3.

4.1 Unheimlich/l'inquiétante étrangeté : parenté esthétique et distinctions importantes

Une recherche insistante à prouver une hypothèse, certes, car il aurait été beaucoup plus facile de réorienter les objectifs de ce mémoire vers le comment l'angoisse s'exprime dans la création, quelles stratégies sont utilisées par les artistes et comment je positionne ma pratique à cet égard, mais j'aurais fait alors un énième essai sur l'inquiétante étrangeté de Freud :

« Tel est le domaine de l'inquiétante étrangeté. Il ne fait pas de doute qu'il ressortit à l'effrayant, à ce que suscite l'angoisse et l'épouvante, [...] la plupart du temps, il coïncide tout bonnement avec ce qui suscite l'angoisse en général. » (Freud, 1985/2010, P. 213-214)

Les investigations esthétiques de Freud étaient trop proches de mon sujet et, parfois même, semblaient expliquer avec précision des enjeux de ma recherche et se confondre avec la stratégie « sournoise » de ma pratique exposée dans le chapitre 1.

« Mais pour l'écrivain nous présentons une malléabilité particulière; par l'état d'esprit dans lequel il nous plonge, par les attentes qu'il suscite en nous, il peut détourner nos processus affectifs d'un certain enchaînement et les orienter vers un autre [...] » (Freud, 1985/2010, p. 262)

Les rapprochements étaient si évidents que j'ai volontairement mis de côté l'essai de Freud et tenté de l'oublier tant que je ne trouverais pas de « distinctions satisfaisantes » pour légitimer une esthétique du cauchemar; ce que cette recherche a permis et que je peux, enfin, démontrer ici.

4.1.1 L'individu craint ce à quoi il ne croit pas

Dans sa théorie sur l'inquiétante étrangeté – vécue ou fictive¹–, Freud (1985/2010) recherche « [...] un groupe dont on puisse démontrer que cet angoissant-là est quelque chose de refoulé qui fait retour [...] serait quelque chose qui aurait dû rester dans l'ombre et qui en est sorti. » (Freud, 1985/2010, p. 245-246)

Il reconnaît deux catégories susceptibles d'éveiller un tel sentiment :

1) Une première catégorie de l'étrangement inquiétant et le plus fréquent concerne l'animisme – un retour à des croyances dont nous nous sommes détournés dans le jugement – et se constitue « lorsque des convictions primitives *dépassées* paraissent à nouveau confirmées » (Freud, 1985/2010, p. 258). Les convictions primitives dépassées – superstition, magie, retour des morts, etc. – ne correspondent aucunement au cauchemar tel que l'exprime avec vigueur Macnish : « C'est en vain que l'on oppose souvent

¹ « L'inquiétante étrangeté de la fiction – de l'imagination, de la création littéraire – mérite effectivement d'être considérée à part. Elle est avant tout beaucoup plus riche que l'inquiétante étrangeté vécue. Elle englobe non seulement celle-ci dans sa totalité, mais aussi d'autres choses qui ne peuvent intervenir dans les conditions du vécu [...] Et que, son contenu soit dispensé de l'épreuve de la réalité. » (Freud, 1985/2010, p. 258-259)

courage et philosophie à ces terreurs effroyables. L'individu craint ce à quoi il ne croit pas. » (Macnish tel que cité par Jones, 1933/2002, p. 21). Avec le cauchemar, il n'y a pas de « ainsi donc, il est tout de même vrai qu'on... » (Freud, 1985/2010, p. 256), la fulgurance du cauchemar ne laisse aucune place à cette considération. Le cauchemar n'est aucunement apparenté à l'animisme. Impossible de rationaliser l'expérience.

4.1.2 Complexes infantiles, menace extérieure et l'Autre

2) La deuxième catégorie est plus problématique et se rapproche de l'esthétique du cauchemar – que je définirai plus loin – car il concerne « l'étrangement inquiétant qui émane de complexes infantiles refoulés, du complexe de castration, du fantasme du sein maternel, etc. » (Freud, 1985/2010, p. 257-258). Freud ne développera pas le « etc. », ni ne précisera davantage le refoulé infantile en question. Même si plusieurs exemples artistiques du mémoire font écho au complexe de castration – typique de l'inquiétante étrangeté –, la recherche d'une esthétique du cauchemar a démontré un premier groupe avec des nuances et des distinctions majeures avec dernière catégorie. Parce que l'angoissant est à son maximum d'intensité, Jones (1931/2002) situe le refoulé infantile du cauchemar dans un conflit psychique relatif à un désir sexuel refoulé de type « incestueux »; le complexe de castration étant un dérivé, une conséquence de cet interdit. Lacan, Hiltenbrand et Bridier, eux le situent dans le poids d'une jouissance et d'exigences étrangères, ce qui correspond à l'ajout d'une menace extérieure, une nouvelle instance toute puissante : l'Autre. Ce qui constitue un second groupe de l'esthétique du cauchemar totalement distinct.

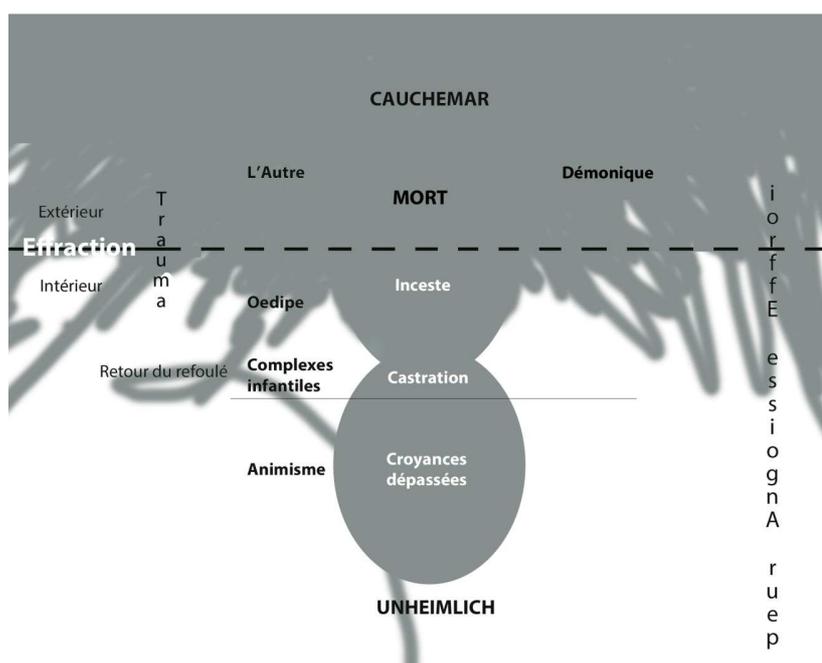
Les deux catégories de l'inquiétante étrangeté se définissent avec deux types de retour du refoulé, la stratégie principale étant « [...] de toucher à ces restes d'activité psychique animiste et de les inciter à s'exprimer » (Freud, 1985/2010, p. 245). Parce que même si nous avons dépassé ces modes de pensées « [...] nous ne nous sentons pas très sûrs de ces nouvelles convictions; les anciennes continuent à vivre en nous, à l'affût d'une confirmation. » (Freud, 1985/2010, p. 256). Il ajoute :

« Dans le cas d'inquiétante étrangeté dérivée de complexes infantiles, la question de la réalité matérielle n'entre pas du tout en ligne de compte, c'est la réalité psychique qui prend sa place. Il s'agit du refoulement effectif d'un contenu et du retour de ce refoulé, et non de la suspension de la croyance à la réalité de ce contenu. (Freud, 1985/2010, p. 257-258) Et que « [...] des complexes infantiles refoulés sont ranimés par une impression [...] » (Freud, 1985/2010, p. 258).

Avec ces deux catégories, Freud mentionne que « [...] la question de l'intérêt que présente pour la psychanalyse le problème de l'inquiétante étrangeté est réglée, que le reste nécessiterait sans doute une investigation esthétique. » (Freud, 1985/2010, p. 255), ce dont, par hasard, cette recherche s'est chargée.

J'ai illustré les principaux liens et distinctions entre le cauchemar et l'inquiétante étrangeté² dans le graphique G 4.1: Cauchemar et Unheimlich.

Graphique G 4.1



² « Il n'est plus besoin maintenant que de quelques compléments, car avec l'animisme, la magie et la sorcellerie, la toute-puissance des pensées, la relation à la mort, la répétition non intentionnelle et le complexe de castration, nous avons à peu près fait le tour des facteurs qui transforment l'angoissant en étrangeté inquiétante. » (p. 248) Mais Freud reconnaît lui-même que chacun de ces facteurs ne réalisent pas toujours des effets d'inquiétante étrangeté.

4.2 Enfin le modèle de l'esthétique du cauchemar... si proche de l'événement traumatique

L'esthétique du cauchemar : les œuvres de l'esthétique du cauchemar seraient d'un indéfinissable poids pour le spectateur. Elles peuvent appartenir à deux groupes distincts : le premier consiste à l'expression d'un conflit psychique relatif à un désir sexuel refoulé de type incestueux, le second provient d'une menace d'anéantissement de la personne venue de l'extérieur : l'Autre. Leurs dispositifs de création reprennent le mode opératoire singulier du cauchemar qui est le contournement du contrôle du surmoi et de la censure; le procédé est l'attaque surprise, vécue comme une effraction, ressentie comme un effroi. Pour ces raisons, les œuvres fidèles à cette esthétique seraient comparables à un événement traumatique³. « L'événement doit représenter une menace pour l'intégrité de la personne, dépassant ses possibilités de réaction, survenant de manière soudaine et non anticipée, et s'accompagnant d'un sentiment de terreur, de détresse, d'effroi, de solitude, d'abandon. » (<http://www.oniros.fr/cauchemarspost-traumatiques.html>, p. 45-46)

D'autres éléments de rapprochement existent entre le cauchemar et l'événement traumatique⁴, dans les deux cas l'expérience est un compromis raté, la « *prise en compte de la figurabilité* » n'opère pas et l'élaboration secondaire fait défaut, semble impossible, est inexistante; a échoué.

« L'expérience traumatisante, en ne se connectant à rien, en ne pouvant être connectée, puisqu'elle ne peut être "pensée", "organisée", remet en cause l'ensemble de ce système. Elle s'y promène sans s'accrocher à rien, elle est une intrusion perçue comme étrangère : c'est un ressenti pur. » (Ollagnon)

³ « L'expérience de la mort, de sa propre mort, est alors extrêmement difficile à "digérer" puisqu'elle ne se lie à rien. Plus encore, comme elle engage tout l'individu, dans son existence même, elle ne permet aucun recul, aucune prise de distance. On ne peut en faire un simple concept quand elle s'impose à l'individu comme une réalité, totale et effroyable, qu'il ne peut reléguer au fond de son esprit. En effet, étant totalement étrangère à toute représentation, ne se liant à rien, elle ne peut devenir souvenir, ne peut être digérée. » (Ollagnon, M.)

⁴ « De ce moment d'effroi, la plupart des psychiatres relatent qu'il est vécu comme une effraction. C'est-à-dire que cette réalité, à laquelle l'individu est confronté, est si impossible à filtrer qu'elle pénètre immédiatement aux tréfonds du psychisme. Ce faisant, elle bouscule toute la construction psychique de l'individu mais, pire que cela, elle en empêche la reconstruction. Elle est une modification radicale de l'identité de la personne : en effet, cette expérience est en elle, mais sans pouvoir être intégrée, elle remet en cause tout ce qu'elle est. » (Ollagnon, M.) « L'inoffensive psychose du rêve » qu'est le cauchemar ne se distinguerait de l'événement traumatique que par le « réveil » du dormeur; ce à quoi le traumatisé ne peut aspirer. Ce que semblait justement redouter Pouivet et cela sans cautionner ses explications ni légitimer ses résistances morales.

Pour les mêmes raisons⁵ et pour pallier cette impossible rationalisation/secondarisation, Terramorsi (2004) situe le cauchemar dans le démonique et explique : « L'appel au surnaturel opéré par la croyance ou la légende permet de donner du sens à ce qui autrement ne serait qu'une pesée hors de pensée, du pur effroi. » (Terramorsi, 2004, p. 2).

Concernant le retour du refoulé de complexes infantiles dans le réel, Freud (1900/2010) précise que « des expériences réelles susceptibles de provoquer ce type d'inquiétante étrangeté ne peuvent être très fréquentes. » (Freud 1900/2010, p. 258) Il ajoute de plus que « l'inquiétante étrangeté née de complexes refoulés est plus résistante, elle reste dans la littérature – à une condition près – tout aussi étrangement inquiétante que dans le vécu. » (Freud 1900/2010, p. 261.). Ce retour sera encore plus rare, doit-on admettre, pour les œuvres plastiques de l'esthétique du cauchemar qui se situent un cran plus élevé, dans l'effroi.

Puisque le cauchemar est hors représentation ni rationalisable, les œuvres agiront en mimant l'attaque surprise tout en privilégiant l'allégorie.

« Le cauchemar terrorise par une présence oppressante dont la restitution est bien plus allégorique que symbolique. Tandis que le symbole admet le déplacement et le retour d'un signifié grâce à des rapports de ressemblance même éloignés, l'allégorie procède par leur transposition en ayant recours à des signes codifiés et dès lors accessibles. » (Gabriele Fois-Kaschel)

La plupart du temps, et heureusement, les œuvres de cette esthétique se présenteront sous forme de représentation atténuée, de figure apparentée ou d'illustration.

4.3 Melancholia : un super modèle de l'esthétique du cauchemar

La synthèse de l'esthétique du cauchemar présentée ci haut me permet tout de même d'affirmer – comme nous l'avons vu dans le chapitre 3 – que le film *Twin Peaks* est un excellent « modèle » du premier groupe. Elle m'a permis aussi de reconnaître et d'identifier un « super modèle » appartenant aux deux groupes de l'esthétique du cauchemar dans le film allégorique de Lars Von Trier *Melancholia*. Je ne ferai pas

⁵ Mais aussi en lien avec l'étymologie de cauchemar. Un démon fouleur, l'incube, Éphialtès

l'analyse détaillée de ce film, mais j'exposerai ici les principales analogies et correspondances avec le cauchemar : contenu, structure, mécanisme et représentation.

1) Remarquons premièrement la grande similarité entre cette nouvelle définition stylisée du cauchemar, ce que nous savons maintenant du phénomène, et le synopsis légèrement « forcé » du film *Melancholia*.

Cauchemar : surgit des profondeurs de l'inconscient archaïque, des décharges psychiques de pulsions et de refoulés se lient, se forment et cheminent en contournant la censure et le contrôle du surmoi pour envahir inconcevablement la conscience. Le moi, submergé par cette inadmissible attaque, est terrassé d'effroi, impuissant, presque mort. Le dormeur se réveille terrorisé.

Melancholia : surgit de l'infini vide sidéral, un amas, une gigantesque et invraisemblable planète contourne la terre – tel qu'annoncé par les scientifiques – mais dans son transit fait un retour inattendu, se représente à l'horizon. Une famille, stupéfiée par l'imprévisible, inexorable et titanesque menace de mort qui revient, vit l'angoisse paroxystique (Claire), un suicide/l'échec de la science (John) ou jouit/revit (Justine), jusqu'à l'impact fatal de la terre avec la planète Melancholia dans un fracas final sans nom. Le spectateur reste sans mot, médusé.

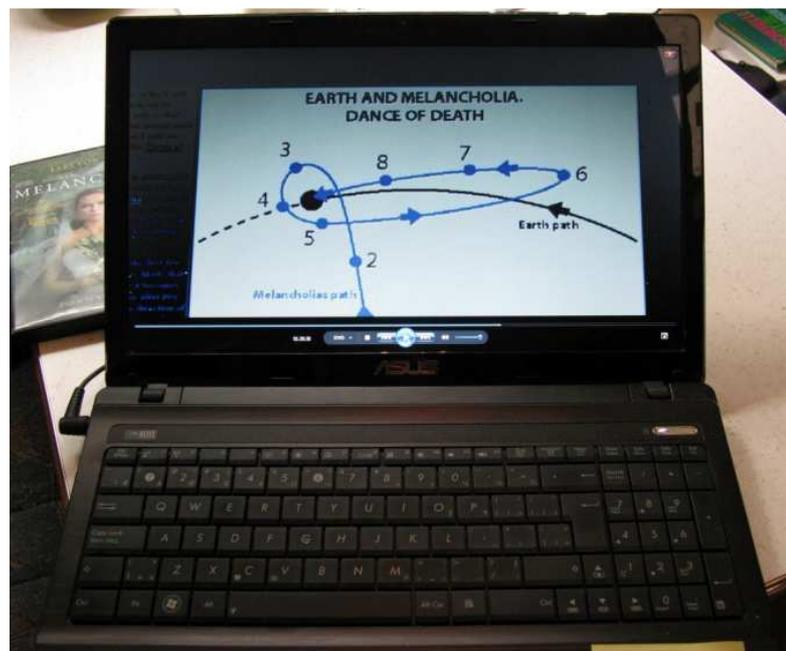
2) L'introduction présente un condensé onirique du film : une prophétie cauchemardesque. L'usage du ralenti, le poids accablant figuré par la prolongation du vêtement qui « cloue » l'héroïne à la terre, un sentiment d'irréalité avec d'improbables bouleversements climatiques, une inconcevable menace qui approche : la planète Melancholia et une insupportable/inintelligible fin dans la destruction apocalyptique de la terre.

3) Si la vie de Laura Palmer (Twin Peaks) est un calvaire, celle de Justine (Melancholia) n'est que ruine; c'est une déjà morte. Pour Justine tout est « poids », de l'intérieur et de l'extérieur : responsabilité du

mariage et devoir conjugal, satisfaction de la sœur, du beau-frère, de l'organisateur de la noce, exigences et menaces du patron, etc. Pour Justine, vivre, se mouvoir, manger, exister est un fardeau.

4) Le mode opératoire du cauchemar – avec le contournement, le retour et l'attaque fatale – pourrait bien s'illustrer par l'étonnant graphique du transit planétaire de Mélancholia ci-dessous (Graphique G 4.2), judicieusement intitulé *La danse de la mort*.

Graphique G 4.2



Transit planétaire de Melancholia : *La danse de la mort*

5) Tout le film est manifestement traversé par le poids d'une toute puissante menace de mort extérieure : celle de la planète Melancholia – incarnation métaphorique de l'Autre – et de son éventuelle, effroyable et imminente collision apocalyptique avec la terre. Le deuxième groupe de l'esthétique du cauchemar.

6) L'aspect incestueux du premier groupe est également évoqué de manière latente dans le film. Si le spectateur ne remarque pas qu'à la noce le-père-ne-danse-pas-avec-sa-fille-comme-un-père-doit-danser-

avec-sa-fille (une autre danse de la mort?), il ne peut ignorer qu'il appelle ses deux accompagnatrices/maîtresses indifféremment « Betty » et que, plus tard, il nommera également sa fille Betty – lapsus écrit sur un mémo – alors qu'elle se prénomme Justine. La mère, quant à elle, est une spectaculaire et phénoménale castratrice, un véritable « démon ». Le triangle familial – en une sorte d'Œdipe irrésolu – pourrait bien expliquer le morcèlement de Justine.

7) La structure du film reproduit le graphique de la danse de la mort (Graphique C.2) en obligeant le spectateur à faire continuellement un retour au présage de l'introduction, à combattre l'oracle. Parce qu'on y repère de légères variations d'événements, le spectateur résiste et essaiera de se convaincre – tout comme la science – de l'impossibilité de sa finalité. La planète *Melancholia* revient. C'est l'échec.

8) Il est probable que le spectateur trouvera déroutante – et plutôt secondaire – la scène où Justine sort la nuit, suivie secrètement par sa sœur, pour aller s'étendre nue et se caresser sous la lumière de la planète *Melancholia*. Scène de jouissance déroutante également pour Claire (la sœur) qui observe stupéfaite le spectacle. Cependant, il est impossible de ne pas remarquer l'incroyable proximité de la scène avec celle des tableaux de Fuseli et reprise dans *Twin Peaks* (Fig. C.1-C.6). Bridier (1999) disait de ces tableaux que c'était : « [...] l'image manifeste est l'illustration de la croyance et de l'étymologie de cauchemar, [...] » (Bridier, 1999, p. 239). Dans *Melancholia*, il y a un déplacement métaphorique du poids de l'assaillant, le démon fouleur des croyances est remplacé par la planète menaçante : l'Autre. Le regard de Claire montre l'horreur de la scène comme l'expriment les chevaux⁶ des tableaux.

⁶ Notons aussi que dans le film, Claire et Justine montent deux chevaux qui se rebellent à l'approche d'un pont. Figure surdéterminante du cauchemar?



Fig. 4.1



Fig. 4.2



Fig. 4.3



Fig. 4.4



Fig. 4.5



Fig. 4.6

- Fig. 4.1 *Nightmare*, Henry Fuseli. 1781
- Fig. 4.2 *Melancholia*, Lars Von Trier. 135 minutes. 2011
Claire stupéfaite devant le spectacle de Justine
- Fig. 4.3 *Melancholia*, Lars Von Trier. 135 minutes. 2011
Justine jouissante sous l'éclairage de la menace de la planète Melancholia
- Fig. 4.4 *Twin Peaks : feu marche avec moi*, David Lynch. 2h. 15. 1992
Laura lascive sous son assaillant
- Fig. 4.5 *Twin Peaks : feu marche avec moi*, David Lynch. 2h. 15. 1992
Laura hurlant de frayeur en « reconnaissant » le visage de son père
- Fig. 4.6 *Nightmare*, Henry Fuseli. 1790-1791

CONCLUSION

Donc, il existe bel et bien une esthétique du cauchemar qui peut s'appliquer à diverses pratiques artistiques visuelles – le cinéma étant tout désigné – mais qui, la plupart du temps, se présentera sous forme de représentation atténuée, de figure apparentée ou illustrative. Pour être fidèle à cette esthétique, pour le moins extrême, les œuvres devraient user de stratégies hors normes pour produire cette terrible effraction. Conséquemment, l'effraction artistique – résultante de l'attaque de cauchemar – ne pourrait advenir que par un colossal effet de « surprise » dans le réel *du quotidien*. Les œuvres qui s'aventureraient dans cette optique seraient nettement dangereuses pour la personne car trop apparentées à l'événement traumatique. Mais, n'oublions pas, la plupart des œuvres sont présentées dans des lieux officiels, ce qui permet d'anticiper, de déclencher les mécanismes de défense. La secondarisation/rationalisation empêche le retour du refoulé et protège le regardeur/quiconque d'être submergé d'effroi par des représentations surgies de l'inconscient; ce qui est refoulé doit demeurer refoulé. Même si l'œuvre – comme l'action *si près du centre* – procure un début d'effroi panique, cela se mutera rapidement en angoisse déstabilisante passagère. Ne l'oublions pas, *l'angoisse protège de l'effroi!*



Fig. C.1

Un compromis raté, Carl Bouchard, 2014. Vue partielle de l'exposition.

Tout au long de cette recherche, j'ai compris peu à peu que les œuvres que je réalisais correspondaient davantage à l'inquiétante étrangeté et que les dispositifs que j'employais n'agissaient pas typiquement comme l'attaque de cauchemar. J'ai donc choisi, pour l'exposition d'accompagnement de cette maîtrise en art, de rassembler un groupe d'œuvres – sélectionnées à travers celles présentées dans le chapitre III – dont les contenus s'apparentaient au cauchemar, afin de créer une installation thématique. L'exposition s'intitulait *Un compromis raté* (Fig. C.1), ce qui définit bien le cauchemar et qui, selon moi, a permis une lecture poétique plus ouverte sur le travail de création. Cette exposition m'a aussi donné l'occasion d'ajouter et de recontextualiser des œuvres anciennes (Fig. C.2).



Fig. C.2

*Fidèles, les fans étaient venus comparer, 2009-2014, et œuvre inachevée (Fig.3.22).
Deux Sacré-Cœur de Jésus, escargots, lubrifiant, butt plug en savon et mobilier.*



Fig. C3. *Le Lac-Surpris par derrière*. Collage numérique. 2009.

L'exposition présentée dans la galerie du Collège d'Alma a été l'occasion pour moi de sensibiliser et d'initier une jeune clientèle (17-25 ans) à l'esthétique du cauchemar et à celle de l'inquiétante étrangeté. J'ai pu recueillir de nombreux commentaires appréciatifs autant sur le rêve, le cauchemar que sur l'utilisation des peurs et de l'angoisse dans la création. J'ai même reçu de la part d'un étudiant un recueil de poésie intitulé *Huit émotions ratées*, directement inspiré par les œuvres de l'exposition. Le jeune auteur n'a pas lu ce mémoire et le poème qui suit (inspiré de la Fig. C3) est étonnant, car il évoque nettement la question du monstre et celle du regard telle que traitée dans le chapitre II et employée par Bridier pour décrire le tableau de Fuseli :

*« Il y a un monstre dans la forêt
 Je l'entends grogner
 Je ferme les yeux
 Bouche mes oreilles
 Mais je le vois
 Je l'entends*

*Il me suit dans la forêt
 Un
 Pas
 Après
 L'autre*

*J'arrive devant une mare
M'en approche pour y boire
Je fige*

*Sur la surface de l'eau
C'est le monstre
Et il me regarde*

*Droit
Dans
Les
Yeux »*

Francis Elie

Les chercheurs, qui désireraient poursuivre cette recherche d'une esthétique du cauchemar et approfondir sur les procédés de l'attaque surprise, devront faire une investigation auprès d'artistes qui œuvrent avec des pratiques d'infiltrations performatives telles que exercées par les activistes de Yes Men par exemple.

Par leurs canulars informatiques bien ficelés – sites internet mimétiques –, les Yes Men parviennent à se rendre crédibles, à contourner tous les systèmes de protection de grandes organisations politiques ou multinationales, et ainsi s'infiltrer/se faire inviter dans de grandes conférences mondiales pour attaquer le libéralisme. L'énormité de leur discours et de leurs propositions (apologie de l'esclavage, recyclage des morts en pétrole, recyclage de la merde en aliment pour le tiers monde, logiciel de contrôle et de gestion des décès raisonnablement admissibles pour l'industrie) suscitent parfois l'indignation et leur valent même... des remerciements. Leurs faux communiqués de presse internet font aussi commotion; ils ont tout de même fait perdre deux milliards de dollars à la bourse à la compagnie Dow Chemicals – en 23 minutes – et le Canada fit fermer par erreur ou par « panique » 4 500 sites internet. Les manœuvres artistiques des Yes Men font pression, « pèsent »; deux véritables démons.

Et que dire, comme dernier exemple, de l'exceptionnelle fiction de radio-théâtre *La guerre des mondes* de H. G. Wells. Cette fiction sur l'invasion et l'attaque (effraction) par des extraterrestres (Autre) a été perçue

et vécue comme une « menace réelle » dès sa diffusion. L'utilisation habile et inhabituelle du médium radiophonique – médium populaire que l'on retrouvait de surcroît dans tous les foyers – et le jeu des comédiens accompagné d'effets sonores originaux et convaincants ont généré une terreur panique chez de nombreux auditeurs, même s'il s'agissait d'une fiction fantastique, d'un canular, d'une fausse « snuff ». *L'individu craint ce à quoi il ne croit pas*. Même si la « panique collective » à été exagérée par les médias¹, nous pouvons reconnaître que l'utilisation et le détournement de la fonction du médium radiophonique et des médias de masse ont un fort potentiel d'esthétique du cauchemar.

Je dois dire, en terminant, que cette recherche ne m'aura aucunement donné envie de créer, surtout pas avec l'objectif de rencontrer/prouver l'effraction caractéristique du cauchemar. Mes intentions et stratégies artistiques appartiennent davantage à l'inquiétante étrangeté. Je flirte occasionnellement avec l'esthétique du cauchemar mais seulement sous sa forme atténuée et par nécessité expressive, lorsque le contenu appelle le procédé de l'attaque surprise; jamais pour satisfaire mes désirs. Et sur cela, bonne nuit!

¹ Mais ce qui distingua la pièce d'Orson Welles, ce fut la « panique », et même la terreur qu'elle suscita prétendument sur le public. Les quelques auditeurs qui écoutèrent *La Guerre des mondes* furent-ils excités par ce qu'ils entendirent? Sans aucun doute. Cela ne veut pas dire pour autant qu'ils se mirent à courir affolés dans les rues en redoutant la fin de l'humanité. Pooley, J. et Socolow, M. (2013)

Chaque fois qu'une figure mythologique est traduite dans un discours ordonné où n'importe quelle manifestation signifiante peut être démembrée pour n'en retenir qu'un concept, on assiste certes à une démythification mais dans le même temps à une mise à mort. Il se peut que le cauchemar s'évanouisse dès qu'il sera définitivement élucidé. Mais aussi longtemps qu'au-delà des époques et des cultures et malgré ses travestissements, il fait partie des hantises humaines, il restera celui qui étouffe et qui écrase par son étreinte. Ce n'est donc pas son apparence qui le rend reconnaissable mais plutôt le déroulement d'un scénario basé sur le jaillissement d'une sexualité à la fois irrépressible et abjecte. (Fois-Kaschel, G.)



Rêver, Paul Mc Carthy, 2005

Silicone peint, t-shirt, cheveux artificiels, plastique, polystyrène, chaise de jardin
180 x 62 x 71 cm

BIBLIOGRAPHIE

Livres

- Bataille, G. (2009). *L'expérience intérieure*. Tel, Mesnil-sur-l'éstrée : Gallimard (1^{re} éd. 1943).
- Blackburn, G., Joos, J-E. et La Chance, M. (2000). *Carl Bouchard, se voir en amour*. Séquence/arts visuels et médiatique. Édition d'art Le Sabord.
- Freud, S. (2010). *L'interprétation du rêve* (J-P. Lefebvre, trad. inéd.). Paris : Seuil (Original publié en 1900).
- Freud, S. (2010). Folio essais. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. (Trad. A. Bourguignon. A. Cherki. P. Cotet.) Paris : Édition Gallimard. (Original publié en 1985). (1^{re} éd. 1985).
- Grenier, C. (2004). Les essais. *Dépression et subversion. Les racines de l'avant-garde*. France : Édition du centre Pompidou.
- Jones, E. (2002). *Le cauchemar* (Payot trad.). France: Payot. (Original publié en 1931).
- Kristeva, J. (1980). *Pouvoirs de l'horreur*. France : Édition du Seuil.
- Rolandeau, Y (2010). *La mise en scène au cinéma*. Lyon : Aléas éditeur.
- Zizek, S. (2005). *Lacrimae rerum. Essai sur Kieslowski, Hitchcock, Tarkovski, Lynch et quelques autres* (Vivier, C. trad.). Paris : Éditions Amsterdam.

Électronique

- Bourgoin, S. entrevue radio avec Mario Dumond, LCN. 13 décembre 2012.
- Bridier, Sophie. *Le cauchemar : étude d'une figure mythique*. Literature. (Thèse de doctorat), Université de la Réunion, 1999. French.<NNT:1999lare0022>.<tel-00572678>
- Fois-Kaschel, G. Préface, *Ephialtès, étude mytho-pathologique des cauchemars et démons du cauchemar de l'Antiquité*, http://www.numilog.fr/package/extraits_pdf/e26770
- Giffard, D. *Dossier n°1. Rêve et sommeil*.
<http://psychiatriinfirmiere.free.fr/infirmiere/formation/infirmier/psychologie/concept.htm#reve-sommeil>
- Hilttenbrand, J.-P. (2011). *Petit traité sur le cauchemar*, paru dans A.L.I Rhône-Alpes, URL : <http://www.ecole-freudlacan.com/grenoble/clinique-psychanalytique/petit-traité-sur-le-cauchemar.html>
- Ollagnon, M. *La névrose traumatique (Post Traumatic Stress Disorder), une dimension psychologique des séquelles d'un conflit*. <http://www.oniros.fr/cauchemarspost-traumatiques.html>

- Pooley, J. et Socolow, M. (Trad. Delafoche, F.). (2013) *Non, « La Guerre des mondes » d'Orson Welles n'a pas paniqué les Etats-Unis*. Publié le 31/10/2013. <http://www.slate.fr/story/79512/guerre-mondes-welles-panique>
- Qian, H. (2008) *La représentation occidentale de la cruauté dans l'art contemporain chinois* (Maitrise en étude des arts, Université du Québec à Montréal) <http://www.archipel.uqam.ca/1026/>.
- Romain. (2010) *Rencontre mythique entre le peintre De Goya et S.Freud autour du Titan Saturne*. Mis en ligne 8 septembre. <http://philoetart.over-blog.com/article-rencontre-avec-de-goya-et-s-freud-autour-de-saturne-56688691.html>
- Ruby, J. (artiste). (2007-2009) *Aimables sauvages, m'eat me* [document Web]. Consulté à l'adresse : <http://www.jeromeruby.com/>
- Terramorsi, B. (2004) *La figure mythique du cauchemar, Cahiers de recherches médiévales* [En ligne], Mis en ligne le 06 mars 2008, consulté le 21 juin 2012. URL: <http://crm.revues.org/1723>; DOI : 10.4000/crm.1723

Dictionnaires

- Laplanche, J., Pontalis, J.-B. (dir. Lagache, D.) (2007). *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : Quadrige/Puf. (1^{re} éd. 1967).
- Morizot, J., Pouivet, R. (2009). *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*. Paris : Armand Colin.

Films

- Lynch, D. (Réalisateur) et de Badalamenti, A, (Bande originale). (1992). *Twin Peaks: Fire Walk With Me* [Film]. USA. New Line Productions Inc.
- Von Trier, L. (Réalisateur). (2011). *Melancholia* [Film]. Zentropa entertainment 27 aps.