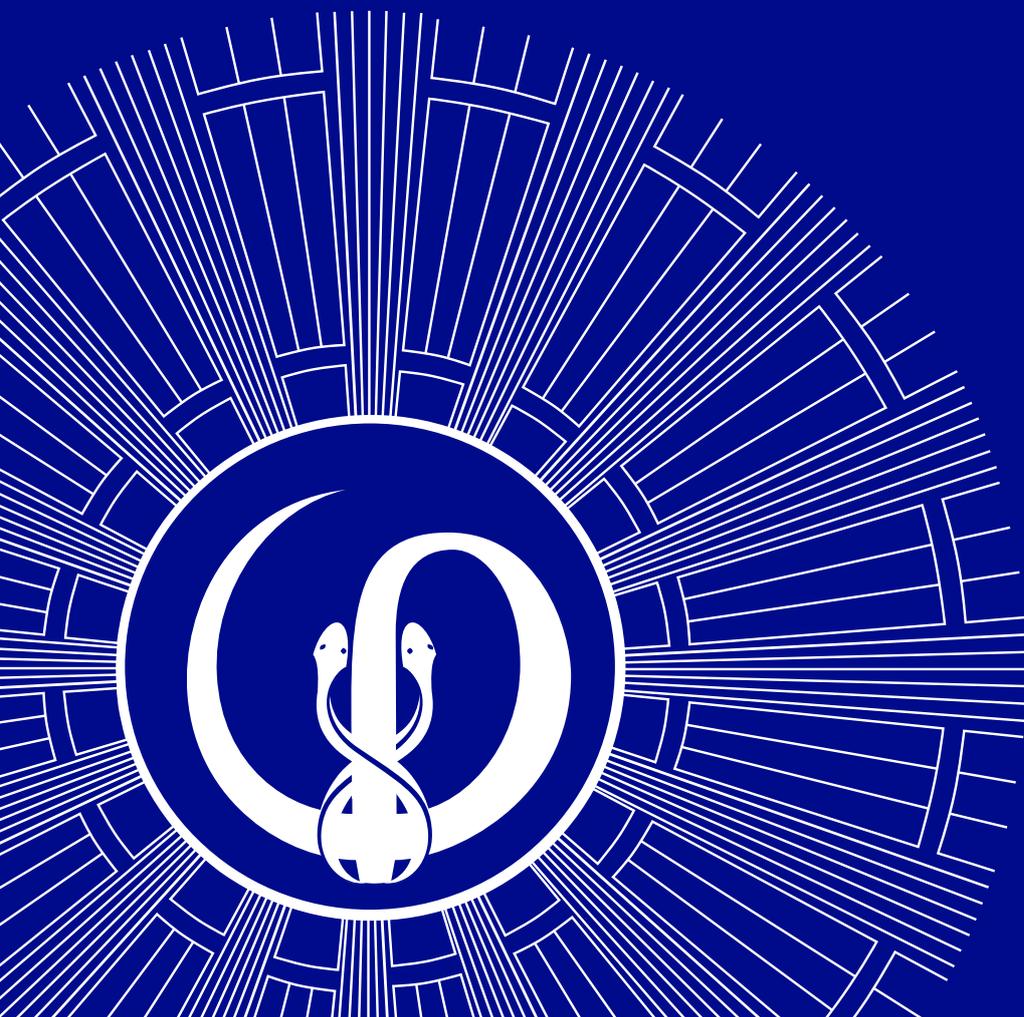


LA BEAUTÉ DU VULNÉRABLE

Frédéric Baitinger et Milan Garcin



Juin 2025

LA BEAUTÉ DU VULNÉRABLE

Juin 2025

Préface

Frédéric Baitinger¹

Margaux Merand-Goldminc²

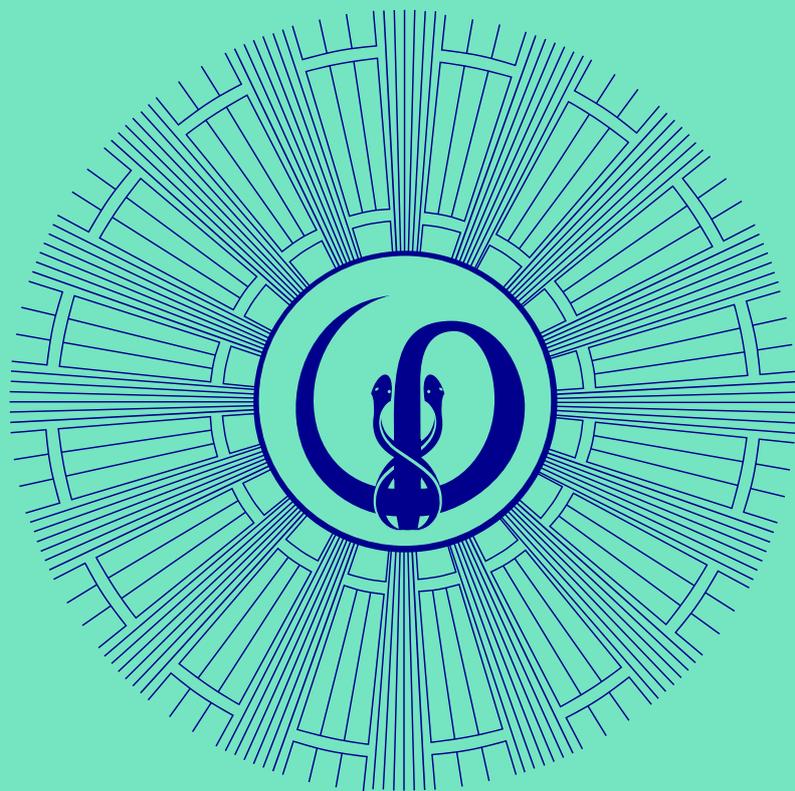
Auteurs

Frédéric Baitinger

Milan Garcin³



1. Frédéric Baitinger est psychanalyste, docteur en philosophie, chercheur associé à la chaire de philosophie à l'hôpital.
2. Margaux Merand-Goldminc est docteur en philosophie & psychopathologie, psychanalyste et responsable des publications à la chaire de philosophie à l'hôpital.
3. Milan Garcin est docteur en histoire de l'art et conservateur responsable des collections beaux-arts au Musée d'art et d'histoire de Genève (MAH). Il est par ailleurs commissaire de plusieurs expositions, s'intéressant à l'imaginaire collectif, à la mythologie et aux approches transchronologiques de l'art.



SOMMAIRE

7 PRÉFACE À L'ÉTUDE

13 RÉFLEXION THÉORIQUE

13 Introduction : La Beauté du vulnérable

14 1. L'« enfer du beau »

14 2. Transfigurer le laid

15 3. La beauté humble du vulnérable

16 4. De la préciosité des choses vulnérables

16 5. La vulnérabilité est une marque d'existence

17 Chapitre I: Vers une esthétique du vulnérable

17 1. Vulnérabilité biologique, mutilation et auto-mutilation

18 2. Les deux ontologies de la vulnérabilité

18 3. Le continu et le discontinu

19 4. Rêve apollinien et vulnérabilité déficitaire

19 5. Ivresse dionysiaque et vulnérabilité capacitaire

21 Chapitre II: La beauté comme déni de la vulnérabilité

21 1. Le paradigme antique

21 2. Le paradigme classique

22 3. De la belle apparence au déni du négatif

23 4. Le sublime comme envers vulnérable du beau

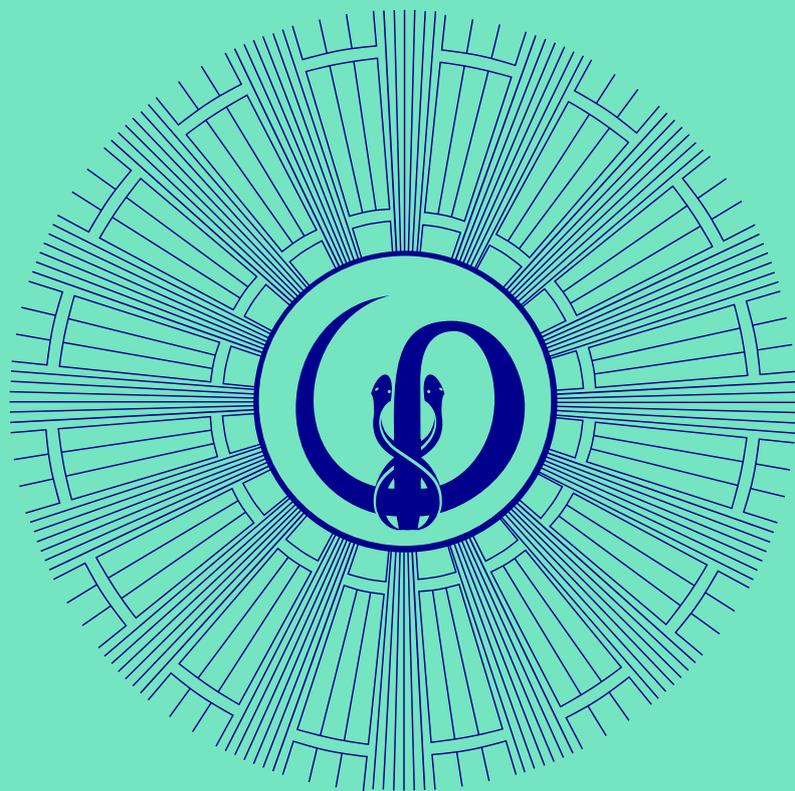
24 5. Le sublime ou les délices angoissés de la vulnérabilité

25	Chapitre III : Les vulnérabilités sublimes de la chair
25	1. Les deux corps du Christ
26	2. Les <i>arma christi</i>
26	3. Inquiétante étrangeté du corps
27	4. Vulnérabilité féminine et grossièreté
28	5. La vulnérabilité romantique ou le retour du sublime
29	Chapitre IV : La vulnérabilité dans le champ de l'art moderne
29	1. Le dégoût comme objet esthétique : l'art moderne et l'abjection
30	2. Beauté et principe d'individuation
30	3. Coloniser le champ de <i>das Ding</i>
31	4. Les « goulags de la sublimation »
33	Chapitre V : Beauté et « Vulnér(h)abilités »
33	1. La beauté du vulnérable comme reconnaissance de l'existence précieuse
33	2. La beauté du vulnérable comme glorification de la texture
34	3. La beauté du vulnérable comme juste relation au monde
35	4. La beauté de la vulnér(h)abilité
36	Conclusion
37	Glossaire des concepts et courants clés

41 **ÉTAT DES LIEUX DANS L'HISTOIRE DE L'ART**

42	Chapitre I: Corps et individualité
42	1. <i>Impetus</i> : provoquer la blessure
42	a. <i>Armes esthétisées</i>
44	b. <i>Armes rituelles. Blessures choisies, blessures revêes</i>
51	2. <i>Vulnera</i> : la blessure mise en scène
51	a. <i>La blessure par procuration : la symbolique du Bien</i>
57	b. <i>Glorifier les situations de vulnérabilité</i>
62	c. <i>Blessures sociales et leurs représentations</i>
64	d. <i>Blessures cathartiques</i>

67	3. <i>Reparatus</i>: guérir la blessure
67	<i>a. Secourir</i>
71	<i>b. Comprendre le corps par la blessure</i>
78	Chapitre II : Œuvres vulnérables
78	1. Ustensilité : quand le déploiement de l'œuvre est en péril
80	2. Le changement de statut de l'objet-œuvre : faire œuvre quand l'intégrité de l'œuvre est en péril
82	3. Dialogue entre vulnérabilité de l'œuvre et ce qu'elle représente
85	4. Délitement de l'œuvre comme sujet
86	Chapitre III : Esthétique du vulnérable
86	1. Esthétique de la ruine, œuvrer le temps : le sublime
88	2. Engager le corps dans l'effet de seuil
91	3. Destructures
93	Eléments de conclusions
95	ANNEXES
95	Bibliographie
99	Sitographie
100	Sources des illustrations citées



PRÉFACE À L'ÉTUDE

Par Margaux Merand-Goldminc et Frédéric Baitinger

La présente étude, conjointement réalisée, sous l'égide de Cynthia Fleury dans le cadre de la Chaire de Philosophie à l'Hôpital (Cnam/GHU), par Milan Garcin, docteur en histoire de l'art et commissaire d'exposition, et Frédéric Baitinger, psychanalyste, docteur en philosophie, chercheur associé à la chaire de philosophie à l'hôpital, se déploie à travers deux axes principaux :

- Une tentative de conceptualisation des rapports qu'entretiennent beauté et vulnérabilité dans l'histoire des idées – depuis la philosophie grecque jusqu'aux philosophies contemporaines, en passant par une série d'explorations culturelles extra-occidentales.
- Et, indissociablement, une iconographie transversale (aux plans historique et disciplinaire) des relations entre beauté et vulnérabilité dont la finalité est d'établir une typologie.

L'iconographie et l'état de l'art s'entendent à penser la vulnérabilité – et la beauté qui s'en dégage – tant dans la représentation que dans la matière même des œuvres et des objets, matérialité de l'art inscrite dans une temporalité produisant à son tour des effets (virtuellement ou actuellement intrinsèques à l'art lui-même). Le travail iconographique porte sur les représentations de la beauté appliquée au corps, sur les objets inertes (armes esthétisées, prothèses, reliques), la documentation et la mise en scène de corps délibérément sacrifiés ou altérés, les dispositifs esthétiques éphémères, les ruines et les vestiges (objets délités).

L'état de l'art présente plus précisément des œuvres variées raisonnées et ordonnées sous les catégories de l'objet provoquant la blessure (idée d'une blessure *en puissance*) ; de la scarification et de la modification corporelle volontaire ; de la mise en scène de la blessure (représentations de crucifixions et de martyres) ; de la glorification de la blessure (figure du héros, revendication d'une identité par la mutilation) ; de la blessure sociale (corps marginaux, stigmates) ; de la blessure cathartique ; du secours ; de l'intelligibilité et du progrès scientifique et technique par l'étude de la blessure ; de la reconstruction ; de la vulnérabilité intrinsèque de l'œuvre (dispositifs faillibles, autodétruits, matières organiques périssables et natures mortes réelles) ; de l'esthétique, enfin, du vulnérable (ruines, engagement du corps dans l'œuvre jusqu'au point de rupture, destructions).

Pour introduire l'étude, nous présenterons ici succinctement trois de ses axes de réflexion.

La beauté comme recherche de toute-puissance : une beauté neutralisant le processus même de la vie ?

Dans *Le Normal et le Pathologique*, au chapitre IV : « Maladie, guérison, santé », Canguilhem écrit dans une note : « On voudra peut-être objecter que nous avons tendance à confondre la santé et la jeunesse. » L'identification de la santé et de la jeunesse tient à ce que la capacité d'un organisme à « dépasser la norme qui définit le normal momentané », « tolérer des infractions à la norme habituelle », et finalement « instituer des normes nouvelles dans des situations nouvelles » – autant de définitions que donne Canguilhem du concept de santé –, est volontiers associée à la jeunesse. La capacité à surclasser continûment ses propres normes d'existence dans une situation donnée, pour passer à une situation *autre* sans tomber malade, n'est-elle pas simplement le luxe d'un organisme jeune ? Canguilhem note aussitôt, cependant, « que la vieillesse est un stade normal de la vie » : « un vieillard sera sain qui manifestera une capacité d'adaptation ou de réparation des dégâts organiques que tel autre ne manifeste pas, par exemple une bonne et solide soudure d'un col de fémur fracturé. Le beau vieillard n'est pas seulement une fiction de poète ». Ces remarques de Canguilhem sont utiles à plusieurs égards. Car dans un premier temps, la beauté, de même que la santé ici – sans entrer pour l'instant dans le détail de la remarque capitale qu'ajoute Canguilhem sur la santé *appliquée* aux stades ultérieurs de l'existence –, n'est-elle pas simplement associée à la jeunesse ?

La vulnérabilité en serait, par définition, exclue, puisque la beauté se situerait tout entière du côté de l'aptitude à *écarter* les situations de vulnérabilité, soit les situations de maladie, d'impuissance, de limitation. La beauté apparaît alors comme une « perfection inscrite au cœur du visible », ainsi que l'avance Georges Vigarello dans son *Histoire de la beauté*, sous la forme d'images idéalisées nous donnant l'illusion de l'immortalité et de la toute-puissance. Cette première acception de la beauté renvoie par exemple à l'époque grecque, où le Beau est directement rattaché à l'Idée du Bien, et la laideur à celle du mal, du sans-limite (Lauxerois, 2011), ou bien à l'époque chrétienne, où le Beau est devenu le signe extérieur de la perfection morale du Christ, et la laideur celui de la faiblesse de la chair (Gélis, in Georges Vigarello (dir), 2011).

La beauté, associée à la jeunesse, tient à la mise à l'écart de tout possible phénomène renvoyant le sujet à sa finitude, mais elle est aussi *moralisée*, en ce sens qu'elle est identifiée, axiologiquement, à l'idée du bien, ou à une forme de vertu. On peut songer à une vertu de tempérance et de discipline, opposée à l'idée du « sans-limite » ou de l'excès (*húbris*) qui seraient toujours le signe d'une faillite dans l'ordre moral.

Notons que ces conceptions morales antiques sont très présentes dans la clinique contemporaine de l'anorexie mentale, puisque les jeunes femmes anorexiques associent spontanément, comme l'a mis en évidence par exemple Muriel Darmon dans *Devenir anorexique*, la discipline de la minceur à un surcroît de valeur morale, le « laisser-aller » boulimique ou hyperphagique étant pour sa part associé à une laideur et une faiblesse morale (ensemble d'impulsions corporelles déchaînées que le sujet ne parviendrait pas à contenir dans une ascèse qui l'élève) (Darmont, 2003). La beauté, classiquement représentée comme contemporaine de la jeunesse et consubstantielle à celle-ci, se double, dans les phénomènes psychopathologiques anorexiques, de l'illusion de l'éternité possible de cet état, soit d'un fantasme de toute-puissance et de négation radicale de l'horizon de la mort. Le corps sculpté par l'anorexique doit alors être beau, mais aussi immuable *comme tel*, incorruptible, voire *glorieux* – détaché de tout ce qui, de la chair, est faible et périssable. Les os, auxquels le sujet anorexique s'efforce de « réduire » son corps, comme pour le soustraire à sa chair et à ce qui en lui est poreux, sont en effet du corps l'élément imputrescible. De ce point de vue, il est notable qu'un

des critères diagnostiques de l'anorexie mentale soit l'inaptitude du sujet à reconnaître qu'il se met objectivement en danger par ses pratiques restrictives et purgatives : la mort est déréalisée. Elle est, virtuellement et sur le mode de la pensée magique, surmontée par le projet anorexique, comme si la transfiguration allait se produire ici-bas.

La beauté, ici, est perçue comme *condition minimale* à laquelle la vie devient supportable – la « vraie » vie, pense le sujet anorexique, ne commence qu'avec cette beauté – ; mais elle est simultanément le signe d'une ultra-conservation morbide de la vie elle-même. Ce n'est pas une beauté *vivante*, au sens où toute idée d'une transformation du corps dans le temps est perçue comme intolérable, exposant le sujet à une possible désintégration narcissique. La beauté anorexique est alors la version hyperbolique d'une norme culturelle de beauté dont le critère est d'être radicalement exclusive de toute manifestation d'impermanence.

La recherche et la représentation de la beauté sont alors indissociables d'un processus de *masquage* de tous les phénomènes existentiels et corporels qui sont soumis à la loi du temps. La beauté associée à la puissance est tout entière révolte et négation quasi hallucinatoire de tout ce qui pourrait la mettre en échec. Dans cette beauté, il n'existe pas de place pour ce qui met en défaut, en fait, la revendication d'absoluité de la subjectivité, c'est-à-dire le règne intégral de l'ordre subjectif (ou spirituel) sur l'ordre matériel (ou temporel). Ne peut-il s'agir, dans cette perspective, que d'une représentation conventionnelle de la beauté, excluant toute marque de vulnérabilité ?

La beauté de la maigreur n'est en réalité pas si conventionnelle, tant elle joue de la limite étroite, et périlleuse, entre une minceur socialement valorisée et une maigreur morbide. Un autre exemple tout à fait paradoxal de *représentation esthétisée et toute-puissante de la vulnérabilité* serait celui du photographe David Nebreda, dont les autoportraits mettent en scène divers procédés d'automutilation et de mortification (maigreur, blessures et plaies auto-infligées que Nebreda laisse s'infecter, etc.). Le photographe, dans ses écrits (*Autoportraits, Sur la Révélation*), présente la violence comme un moyen d'*autoconstitution* (destruction auto-constitutive), par opposition au fait de s'accepter comme « entité » naturelle, biologique, de manière passive. Si la violence à laquelle il recourt est extrême, la réelle violence viendrait pour lui de l'empêchement même de cette violence – par exemple si l'institution psychiatrique venait à l'en protéger, Nebreda étant schizophrène –, puisque celle-ci a une valeur d'affirmation et de construction de soi.

Le fait d'exister comme sujet suppose une autodestruction de cela même qui s'oppose à la subjectivité : la vie organique indifférente et anonyme, la matière, le donné. La conscience n'a d'autre choix que de détruire le corps pour se poser, dans le monde objectif et matériel, comme conscience. On voit ici comme la blessure, le périssable, la vulnérabilité, sont exposés, *pour mieux être niés*, posés comme *subalternes* par rapport à l'omnipotence du sujet. La vulnérabilité n'est pas belle *comme telle* ; elle devient belle en ce sens qu'elle est dominée. Le procédé artistique photographique est lui-même conçu comme une hyper-maîtrise de l'image de soi – l'autoportrait étant explicitement opposé à l'image spéculaire, qui renvoie quant à elle à l'image de soi telle qu'elle pourrait se former, de manière arbitraire ou contingente, dans le regard de *l'autre*. Le sujet n'existe ainsi que pour autant qu'il échappe à toute détermination extérieure, et la *vulnérabilité* représentée, esthétisée, n'en est pas une – ce n'est pas une limitation de puissance –, puisqu'il en va d'une affirmation d'omnipotence dans et par la monstration d'une douleur *choisie*.

De l'automutilation maîtrisée (omnipotence) à la blessure vécue : une beauté réinscrite dans l'ordre du vivant et de l'immanence ?

À l'opposé de ces blessures délibérées, maîtrisées et solitaires, nous voudrions repenser le concept de texture, que Bora Renu, dans « Outing Texture » propose de réécrire avec deux xx [textxure] (Bora, 1997), de manière à établir une différence visible avec la notion classique de texture, qui bien souvent sert d'enveloppe, ou de cuirasse permettant à un objet artistique de se soustraire à l'action du temps, de se préserver de ses marques. La qualité esthétique principale de la beauté deviendrait alors plutôt sa textxure, au sens où celle-ci garde les traces du temps écoulé, de l'histoire de l'objet, des mains qui l'ont façonnée, qui l'ont réparée, nettoyée, ou au contraire qui l'ont laissée s'abîmer, se détériorer, se couvrir de crasses ou de poussière. La dimension vécue, et même *passive*, de la textxure (le corps tel qu'il a été marqué par le temps ou par un autre), devient ici manifeste. La beauté entendue comme une beauté *vivante* commencerait-elle donc avec le critère de la passivité – avec la représentation de ce qui *est fait* à un sujet, par opposition à ce qu'il *se fait* ? Deux ordres de blessures qualitativement différents apparaîtraient ici, faisant signe vers une plus ou moins grande capacité du sujet à rester vivant.

Comment la beauté, entendue dans la première acception développée, est-elle inséparable d'une certaine construction subjective, si l'on veut, *psychotique*, en ce sens qu'elle n'est pas dialectisée avec l'*objet* (ou la matière vivante), ni non plus avec l'altérité, mais seulement constituée en opposition à ces deux plans ? Ou encore : cette idée du Beau ne relève-t-elle pas d'un postulat métaphysique où la vie, comme phénomène biologique, cherche à se transcender ici-bas ? C'est justement la modification de l'attitude métaphysique, et celle, conjointement, de la conception biologique de la vie, qui font substantiellement varier les représentations de la beauté, et l'intelligibilité des liens entre beauté et vulnérabilité. Nous pourrions dire que la beauté antique – mais aussi anorexique – est *anti-vie*, dans une perspective nietzschéenne, et que certaines conceptions philosophiques contemporaines tentent de réintroduire la beauté dans sa dimension vivante, dans le devenir.

Beautés vivantes réparatrices et génératrices de nouvelles normes ?

Comment envisager alors ce devenir, comment envisager même la blessure dont nous parlions plus haut, celle qu'un sujet inflige à un autre ? La blessure ne peut-elle être pensée que dans l'opposition binaire entre une auto-scarification toute-puissante et une pure expérience d'impuissance ? L'étude convoque pour répondre à ces questions certains penseurs écoféministes contemporains qui n'hésitent pas dans leurs travaux à « prendre la tangente par rapport à la logique réductionniste, mécaniste et adaptationniste qui sert de fondement aux sciences de l'environnement » (Hustak & Meyers, 2020). Refusant la thèse que toute explication en biologie devrait toujours s'appuyer sur les idées de concurrence et de compétition pour la survie – ainsi que le faisait déjà Kropotkine en considérant l'entraide comme un facteur de l'évolution –, ils affirment que l'être humain, comme le reste des êtres vivants, émerge d'un même humus, c'est-à-dire d'un même grouillement de bestioles liées entre elles dans un devenir commun (sympoïèse). La beauté peut alors apparaître comme un devenir-avec, un devenir-relationnel. Cette fois, c'est bien le fait de penser la subjectivité comme *traversée* par des formes d'altérité multiples, et comme ontologiquement *relationnelle*, qui fait advenir de nouvelles représentations de la beauté en lien avec des expériences irréductibles de dépendance, d'interdépendance, d'impuissance relative et de vulnérabilité.

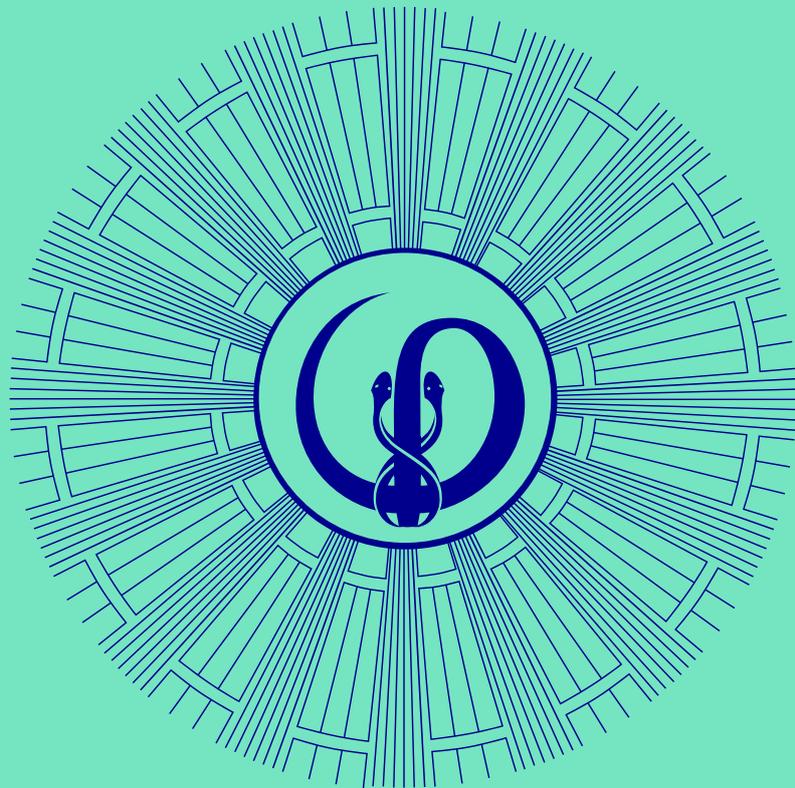
L'étude, dans cette perspective, ne se satisfait pas d'une simple esthétisation de la blessure, du handicap ou de la difformité, ce qui reviendrait à un discours paternalisant tendant à faire de la vulnérabilité une source de joie esthétique. Elle pense une beauté au service de l'agentivité des êtres vulnérables eux-mêmes,

c'est-à-dire une beauté qui mette en jeu des pratiques de *guérison partielle*, de *réparation modeste* et de *résurgences* encore possibles (Haraway, 2016). À ce titre, la beauté du vulnérable n'est pas seulement celle des *marges*, elle participe d'une ontologie repensée et comprend, en puissance, tous les êtres, en tant qu'ils *vivent et deviennent*.

Reprenons alors la deuxième partie de l'observation que fait Canguilhem : « un vieillard sera sain qui manifestera une capacité d'adaptation ou de réparation des dégâts organiques que tel autre ne manifeste pas, par exemple une bonne et solide soudure d'un col de fémur fracturé. Le beau vieillard n'est pas seulement une fiction de poète ». Il s'agirait, en résonance avec cette idée, de cultiver par l'art le sens de la respons(h)abilité, autrement dit d'apprendre à mieux vivre et à mieux mourir sur une terre abîmée en mettant en œuvre, par l'art, des procédures de guérison partielles d'un environnement ou d'une communauté, de réparation modeste d'écosystèmes détériorés, d'imaginer des résurgences de mondes ou d'espèces en train de disparaître.

Au-delà même de l'idée de réparation partielle, modeste, qui semble inscrite directement dans la continuité de la pensée de la santé de Canguilhem, et qui est toujours en référence à un état antérieur – la réparation *ramenant* un état dysfonctionnel à sa norme initiale de fonctionnement –, pourrions-nous penser une beauté vitale pluri-normative, cette fois associée au concept canguilhemien de « normativité » – l'aptitude à générer de nouvelles normes d'existence –, mais qui ne serait pas comprise exclusivement sur le modèle de la performance (le fait de *surclasser* ses anciennes normes) ?

Cela ferait signe vers la pensée d'Eve Sedgwick, dans *Touching Feelings*, dont le terme le plus important est « beside » [en outre, par ailleurs, de plus, excepté, etc.], un terme qui n'implique aucune symétrie, ni même aucune ontologie préalable, mais qui ouvre au contraire sur une prolifération en droit infinie d'ajouts, d'additions, d'ouvertures n'obéissant à aucune loi précise (Sedgwick, 2003). Cette approche de la beauté par prolifération, adjonctions, serait alors une façon de sortir de l'opposition duelle beau/laid, et de ne pas poser la vulnérabilité comme un nouveau canon de beauté, une nouvelle doxa artistique, une nouvelle valeur morale. Passivité (opposée à l'agir tout-puissant), normativité en droit infinie, indéterminée dans ses possibilités, seraient-elles alors deux critères d'une beauté autre – aidant à vivre, *réalisant* plutôt que déréalisant les expériences de vulnérabilité –, comprise comme beauté vivante et toujours précaire – ouverte aux transformations plutôt que *défensivement* organisée contre elles ?



RÉFLEXION THÉORIQUE

Par Frédéric Baitinger

Introduction : La Beauté du vulnérable

« Rien n'est beau. L'homme seul est beau. C'est sur cette naïveté que repose toute esthétique, c'en est la vérité *première*. Et ajoutons-y la seconde : rien n'est laid si ce n'est l'homme qui dégénère, – cela circonscrit le champ du jugement esthétique. La physiologie le confirme. »

Nietzsche, *Le crépuscule des idoles*

Dans cet aphorisme provocateur (Nietzsche, 1976), Nietzsche suggère que nos jugements esthétiques reposent sur un postulat naïf et profondément enraciné dans notre condition : nous percevons spontanément comme laid tout ce qui nous renvoie brutalement à la vulnérabilité du corps, à sa fragilité extrême (par exemple une blessure béante, une difformité, un corps malade) – bref, tout ce qui nous rappelle notre propre condition de mortels. Inversement, nous exalons volontiers comme beau ce qui évoque la force, la santé, la jeunesse, en érigeant en idéal des corps lisses et « parfaits » (Pop, Widrich, 2014). Ces corps idéalisés, diffusés aujourd'hui en boucle par les médias et la publicité, nourrissent un véritable culte de la perfection corporelle – culte qui, comme l'a montré la journaliste Mona Chollet, pèse particulièrement sur les femmes dans nos sociétés contemporaines (Chollet, 2022). Un tel réflexe esthétique rend d'emblée paradoxale l'expression « beauté du vulnérable », tant les deux notions semblent s'exclure. Qu'est-ce que la vulnérabilité, sinon l'exposition tangible de notre finitude – tout ce qui, en nous, trahit la vieillesse, la maladie, la blessure ou la mortalité, c'est-à-dire cette négativité de la condition humaine que nous refoulons instinctivement ? Et qu'est-ce que la beauté, sinon l'apparence séduisante d'une perfection idéalisée, un éclat qui donne l'illusion d'échapper au temps et à la déchéance ? Pour reprendre les termes de l'historien Georges Vigarello, la beauté semble « inscrite au cœur du visible » comme une promesse d'harmonie et d'élévation au-dessus des imperfections du monde sensible (Vigarello, 2007). Voilà le paradoxe central qui oppose en apparence beauté et vulnérabilité : d'un côté, ce qui nous ramène à notre mortalité et que l'on fuit du regard ; de l'autre, ce qui nous donne l'illusion de vaincre le temps et la dégradation.

Or ce paradoxe n'est qu'un point de départ. Le propos de cette première partie est précisément d'explorer en profondeur les relations complexes entre beauté et vulnérabilité, afin de montrer comment la vulnérabilité a pu, malgré tout, devenir source de beauté. Ce parcours théorique, qui mobilisera à la fois l'histoire de l'art,

la philosophie esthétique et même la philosophie des sciences, servira d'introduction conceptuelle à la deuxième partie de notre étude, de nature iconographique. En éclairant les divers aspects du « paradoxe de la beauté du vulnérable », nous préparerons le terrain pour une typologie iconographique des représentations de la vulnérabilité. Concrètement, cela signifie que chaque idée développée ici trouvera un écho visuel dans la sélection d'œuvres analysées dans la seconde partie. Réciproquement, la galerie d'images et de cas concrets proposée ensuite viendra illustrer et enrichir la compréhension des thèses théoriques. L'objectif global est de dégager progressivement un nouveau regard esthétique, apte à réconcilier la beauté et la fragilité au lieu de les opposer. Avant de plonger dans l'analyse détaillée, situons d'abord le contexte historique et conceptuel de ce paradoxe.

1. L'« enfer du beau »

Le divorce initial entre beauté et vulnérabilité est renforcé par le fait que, historiquement, l'idéal du Beau a d'abord servi à masquer la vulnérabilité plutôt qu'à la montrer. Depuis l'Antiquité, les canons esthétiques occidentaux établissent une hiérarchie stricte entre ce qui mérite d'être montré – le beau, l'harmonieux, le fort – et ce qui doit être caché ou stigmatisé – le laid, le faible, le difforme (Platon, 2005). Autrement dit, pendant des siècles la beauté a fonctionné comme un voile pudique dissimulant tout ce qui rappelle la fragilité et les limites de la condition humaine. Dans la Grèce antique, le Beau est associé à l'Idéal du Bien et de la perfection ; la laideur, elle, est assimilée au monstrueux, au chaos informe. La statuaire classique célèbre des corps jeunes et athlétiques, exempts de défauts, tandis que les corps vieux, malades ou mutilés sont exclus de la représentation valorisée. Dans la perspective chrétienne médiévale, le Beau devient le reflet de la perfection divine, alors que la laideur renvoie à la chute dans le péché, à l'abjection de la chair corruptible (Gélis, 2016). À la Renaissance, le Beau symbolise l'harmonie mathématique et la mesure, quand la laideur évoque la difformité, le grotesque ou la décomposition (Lessing, 2011). Même l'époque classique et académique moderne, jusqu'au XVIII^e siècle, perpétue ce schéma : l'« enfer du beau » – pour reprendre l'expression de Karl Rosenkranz – désigne cet espace impitoyable d'où sont exclues les manifestations de la faiblesse et de la laideur (Rosenkranz, 2014). Tout ce qui rappelle la décrépitude, la blessure ou la difformité y est relégué hors du champ du représentable ou du digne d'intérêt esthétique. En ce sens, la beauté a longtemps signifié un déni du négatif : elle brillait en niant l'ombre portée de la vulnérabilité.

2. Transfigurer le laid

Pour autant, comme l'a souligné Umberto Eco dans son *Histoire de la laideur*, cet « enfer du beau » n'est pas demeuré totalement hermétique (Eco, 2007). L'histoire de l'art nous montre plusieurs voies par lesquelles le laid – c'est-à-dire tout ce qui a priori échappe au domaine du beau – a pu être transfiguré et réintégré dans une esthétique renouvelée. Eco distingue notamment plusieurs types de laideur :

- Le laid « en soi » : c'est la laideur brute qui provoque un dégoût instinctif, liée à la corruption ou à la mort (par exemple, une plaie purulente, un cadavre en décomposition). Elle renvoie directement à notre vulnérabilité organique la plus fondamentale – celle de la chair périssable.
- Le laid formel : c'est une laideur de disharmonie et de difformité par rapport à une norme esthétique (une figure disproportionnée, un membre manquant, un objet brisé). Ici, c'est l'écart à l'ordre et à l'intégrité attendus qui choque le regard.
- Le laid artistique : c'est la laideur transfigurée par l'art lui-même, lorsque l'artiste représente les deux formes précédentes de laideur et parvient à en faire surgir une nouvelle qualité esthétique.

Cette dernière catégorie est cruciale : elle montre comment l'art peut rendre beau ce qui était perçu comme laid. Des peintres comme Rembrandt ou Picasso en offrent de célèbres illustrations. Dans [La Leçon d'anatomie du docteur Tulp](#) (1632), Rembrandt ose représenter un cadavre en cours de dissection ; mais par la maîtrise du clair-obscur, la composition harmonieuse du groupe de médecins et le réalisme minutieux des détails, il confère à cette scène macabre une indéniable fascination visuelle. De même, Picasso, avec [La Femme qui pleure](#) (1937), transforme un visage ravagé par le chagrin en une image étrange et puissante, où la déformation expressive acquiert sa propre forme de beauté tragique. À l'époque romantique déjà, ce processus de réhabilitation esthétique du monstrueux et du grotesque s'amplifie : Victor Hugo, dans la préface de *Cromwell* (1827), plaide pour une intégration du grotesque aux côtés du sublime dans l'art dramatique, et des peintres comme Goya explorent les dimensions esthétiques du macabre et du sordide. Puis les avant-gardes des XIX^e-XX^e siècles (réalisme cru, expressionnisme, surréalisme, etc.) intègrent frontalement la laideur, la difformité et l'abject dans l'art, contestant vigoureusement les anciens canons du beau idéalisé (Bourriaud, 2017, 2021). À chaque fois, ce qui était considéré comme vulgaire ou repoussant est sublimé d'une manière nouvelle. On peut voir là une première manière de penser ensemble beauté et vulnérabilité : l'art apprend à regarder en face la vulnérabilité – blessures, folie, décrépitude – et à lui trouver une forme de beauté, au lieu de la refouler systématiquement (Watteau, 2020).

3. La beauté humble du vulnérable

L'expression paradoxale « beauté du vulnérable » ne doit donc pas être entendue comme un simple oxymore provocateur, mais comme l'indice d'une dynamique cachée à l'œuvre dans l'histoire de l'esthétique. La tension même entre ces deux termes a agi comme un ressort secret qui, périodiquement, obligeait les normes du beau à s'élargir ou à se renverser. Autrement dit, chaque fois que la beauté dominante excluait trop violemment la vulnérabilité, l'art trouvait tôt ou tard des moyens de réintégrer celle-ci sous une autre forme, fût-ce au prix d'une révolution du goût. On a vu le cas du sublime romantique ou du grotesque : ce sont autant de voies détournées par lesquelles la fragilité, la douleur ou le « non-parfait » ont pu acquérir une valeur esthétique. Cette dynamique souterraine explique que l'histoire de l'art ne soit pas une simple célébration de la beauté idéalisée (telle que la raconte par exemple Hegel dans son *Esthétique*), mais aussi une quête permanente d'une beauté dans ce qui semblait en être exclu. À travers les siècles, des artistes ont exploré les zones d'ombre de l'expérience humaine – le grotesque, le maladif, le misérable – pour en tirer de nouvelles émotions esthétiques (Nayrolle, 2019). Le paradoxe se renverse alors : au lieu de sublimer la vulnérabilité en la niant, c'est la beauté elle-même qui s'humilie et descend vers le vulnérable. On pourrait parler d'une beauté humble, qui accepte de s'encanailler parmi les faibles, les blessés, les êtres ordinaires, et trouve justement dans cette acceptation une profondeur nouvelle (Le Breton, 2003).

Ce mouvement se manifeste aussi bien dans les sujets représentés que dans les sensibilités esthétiques valorisées. Par exemple, le courant du pittoresque au XVIII^e siècle s'intéresse aux scènes modestes de la vie rurale ou aux ruines couverts de lierre – des thèmes autrefois jugés trop triviaux ou trop tristes, mais désormais trouvés *beaux* dans leur mélancolie. Plus près de nous, le goût du « joli » ou du « mignon » (le *cute*) valorise ce qui est petit, fragile, attendrissant – bref, une certaine vulnérabilité apprivoisée, opposée au grandiose (Han, 2018). On voit par là que la beauté n'est pas uniquement synonyme d'idéal lisse et invulnérable : elle peut aussi naître d'un attendrissement devant le fragile, d'une empathie envers l'imparfait. Cette évolution prépare l'idée qu'il pourrait exister une véritable esthétique du vulnérable, où la beauté ne s'obtient plus *malgré* la fragilité des êtres, mais à travers elle, dans les représentations des corps exposant leurs « déformations », leurs maladies, leurs « bizarreries » ou leurs « monstruosités », comme le font les esthétiques du hors-norme, de la marge ou du queer (Lorenz, 2012). Des artistes tels que Wu Tsang, Amanda Baggs ou Robert Andy Coombs explorent ces territoires, cherchant à dépasser les critères de beauté normatifs qui rendent leurs corps « monstrueux » aux yeux de la norme, pour en révéler l'irréductible singularité.

4. De la préciosité des choses vulnérables

À suivre ce fil rouge, on en vient à reconnaître une valeur positive à la vulnérabilité même. Ce qui est vulnérable – parce que rare, éphémère ou fragile – peut acquérir, du fait de cette précarité, un supplément de beauté aux yeux de qui le contemple avec sensibilité. La fragilité peut conférer de la *préciosité*. Un exemple emblématique en est l'esthétique japonaise du *wabi-sabi*, qui apprécie particulièrement les marques du temps, l'usure et la patine des objets (Koren, 2008). Plutôt que de rejeter l'imperfection, cette vision du monde célèbre la beauté de l'impermanent et de l'imparfait. Ainsi, un bol en céramique fêlé puis réparé avec soin – pensons à l'art japonais du *kintsugi*, où l'on soude les brisures avec de la laque mélangée d'or – peut devenir plus beau parce que réparé. Ses fissures soulignées d'or, ces cicatrices précieuses, racontent une histoire : ce qui aurait pu sembler un défaut (la fracture) devient la source d'une nouvelle beauté, chargée de résilience et d'histoire. De même, un vieil objet usé nous touche souvent plus qu'un objet neuf et parfait, car il témoigne de son passage dans des mains et des lieux multiples. La vulnérabilité, en marquant les choses, les rend uniques et poétiques. Cette idée, issue du *wabi-sabi* et plus généralement de philosophies non occidentales attachées à l'impermanence (on pense aussi au *mono no aware* japonais, le pathos des choses éphémères), remet en question l'idéal classique de perfection immuable. Elle nous invite à voir, dans le caractère transitoire et fragile, une qualité esthétique en soi.

5. La vulnérabilité est une marque d'existence

La philosophe mystique Simone Weil a formulé de manière saisissante cette précieuse leçon. Dans *La pesanteur et la grâce* (1947), elle écrit : « La vulnérabilité des choses précieuses est belle parce que la vulnérabilité est une marque d'existence. » Autrement dit, c'est précisément parce qu'un être est vulnérable – parce qu'il peut être blessé, altéré ou détruit – qu'il manifeste pleinement qu'il existe, ici et maintenant, dans toute la contingence de sa vie. Sa vulnérabilité est le sceau même de son existence. À rebours de notre réflexe initial (considérer la vulnérabilité comme un signe de faiblesse ou d'indignité), Weil suggère d'y voir le fondement d'une *dignité*. Si chaque être vulnérable est précieux, c'est parce qu'il peut être perdu ; sa fragilité nous enjoint d'en prendre soin et d'en reconnaître la valeur irremplaçable. Appliquée à l'esthétique, cette idée implique que trouver beau le vulnérable, c'est affirmer la valeur de l'existence mortelle (Harraway, 2020). C'est un changement de regard radical par rapport à la tradition : alors que l'esthétique apollinienne classique sublimait la vulnérabilité en la drapant dans l'illusion de la perfection, une esthétique du vulnérable chercherait au contraire à libérer la beauté de ce déni, pour la mettre au service de la vie réelle dans toute sa fragilité. Il ne s'agirait plus de fuir la vision de la blessure ou du défaut, mais de les inscrire au cœur de ce qui touche et émeut. Une telle perspective ouvre un véritable paradoxe fécond : et si la beauté pouvait *s'accroître* en épousant la vulnérabilité plutôt qu'en l'occultant ?

Cette première partie va approfondir ces intuitions à travers un parcours en cinq chapitres, mêlant approche historique et réflexion conceptuelle. Chacun des chapitres développera un aspect particulier du paradoxe de la beauté du vulnérable : de la définition même d'une *esthétique du vulnérable* ([Chapitre I](#)) à l'analyse du déni de vulnérabilité dans la tradition du beau ([Chapitre II](#)), puis au retournement de ce déni dans les arts du sacré ([Chapitre III](#)) et dans l'art moderne ([Chapitre IV](#)), jusqu'à la proposition de nouvelles perspectives esthétiques réconciliant beauté et fragilité ([Chapitre V](#)). À la fin de chaque chapitre, une brève conclusion synthétisera comment l'idée développée éclaire un aspect du paradoxe et prépare la lecture des images qui seront étudiées dans la deuxième partie iconographique. Ce va-et-vient entre la théorie et l'iconographie nous permettra, au terme de l'étude, de mieux comprendre comment se déploie *la beauté du vulnérable* tant dans la pensée esthétique que dans la création artistique.

Chapitre I: Vers une esthétique du vulnérable

Pour esquisser positivement ce que pourrait être une « esthétique du vulnérable », il faut d'abord élargir le concept de beauté au-delà du seul idéal de perfection formelle hérité de la tradition occidentale. Il convient de reconnaître la vulnérabilité comme une dimension essentielle et inévitable de l'expérience esthétique. Ce chapitre pose les bases philosophiques et anthropologiques de cette reconnaissance. D'une part, nous examinerons en quoi la vulnérabilité biologique et corporelle fait partie intégrante de la condition humaine et comment elle se manifeste, parfois jusqu'à la mutilation de soi-même. D'autre part, nous explorerons les ontologies de la vulnérabilité, c'est-à-dire les manières fondamentales de concevoir notre être-au-monde en tant qu'êtres vulnérables : sommes-nous des individus isolés et discontinus par essence, ou bien la vulnérabilité révèle-t-elle au contraire notre désir de continuité avec autrui et avec le tout vivant ? Ce questionnement nous amènera à mobiliser deux cadres conceptuels majeurs – l'opposition entre l'Apollinien et le Dionysiaque (empruntée à Nietzsche) – pour distinguer deux attitudes esthétiques face à la vulnérabilité : la première la vit comme un manque à combler ou un défaut à cacher, la seconde comme une puissance de vie et de communion. Ainsi se dessineront les contours d'une esthétique nouvelle, où la vulnérabilité ne serait plus seulement une réalité subie mais aussi, potentiellement, une ressource créatrice.

1. Vulnérabilité biologique, mutilation et auto-mutilation

D'un point de vue étymologique, *vulnérabilité* vient du latin *vulnus* (la blessure). Notre corporéité même nous rend vulnérables : en tant qu'êtres vivants, nous sommes exposés aux agressions du milieu, à la douleur, à la maladie, et promis à la destruction finale qu'est la mort. Comme l'observait Georges Bataille, « la vie organique, en même temps qu'elle accentue la relation avec le monde, retire du monde, isole la plante ou l'animal qui peuvent théoriquement, si la relation fondamentale de la nutrition est laissée au dehors, être envisagés comme des mondes autonomes » (Bataille, 1973, 27) ; ce paradoxe fait que chaque créature, pour persévérer dans son être, doit lutter et parfois souffrir. Toute existence comporte donc une part de lutte et de souffrance inévitable – fait mis en lumière dès le XIX^e siècle par Charles Darwin, avec sa théorie de la sélection naturelle où survivre implique de s'adapter aux menaces de l'environnement (Darwin, 1980). La vulnérabilité biologique est universelle, mais elle se donne à voir de manière particulièrement spectaculaire dans certaines expériences-limites du corps. La mutilation en est un exemple extrême : perte d'un membre, défiguration, lésions corporelles irréversibles – autant d'atteintes qui révèlent la fragilité intrinsèque de notre enveloppe charnelle.

L'auto-mutilation – lorsque c'est le sujet lui-même qui porte atteinte à son corps (scarifications, blessures volontaires) – souligne de façon encore plus troublante cette vulnérabilité : elle montre qu'elle fait partie de nous au point de pouvoir être *auto-infligée*. Les pratiques contemporaines de body-art, par exemple, où des artistes comme Marina Abramović ou Chris Burden n'hésitent pas à se blesser ou à se mettre en danger dans leurs performances, illustrent cette réalité : la frontière entre soi et la douleur peut être franchie intentionnellement, comme pour explorer le territoire de la vulnérabilité jusqu'à ses confins. En somme, notre corps est le premier lieu de la vulnérabilité : il peut souffrir, saigner, se briser – et c'est aussi par le corps que l'art peut choisir de confronter frontalement cette vérité, en la montrant sans fard.

2. Les deux ontologies de la vulnérabilité

Reconnaître la vulnérabilité comme constitutive de notre être conduit à poser une question ontologique : *qu'est-ce qu'un individu*, si ce n'est un être vulnérable parmi d'autres ? La philosophie des sciences contemporaines apporte un éclairage intéressant à ce sujet. Des travaux en biologie théorique (comme ceux de Thomas Pradeu sur l'immunologie de l'individu, prolongeant les réflexions de chercheurs comme Richard Lewontin, Richard Dawkins) montrent que l'organisme vivant se définit par une frontière fragile entre le soi et l'autre. Le système immunitaire, par exemple, détermine ce qui appartient au corps et ce qui en est étranger en déclenchant des réactions de rejet contre les intrus ; c'est donc bien la possibilité d'être agressé (virus, bactéries, cellules déviantes) qui fonde l'identité biologique de l'individu. L'individu est ontologiquement vulnérable, dans la mesure où son existence même se négocie sans cesse face à des agents potentiellement hostiles.

Deux façons fondamentales de penser l'être émergent de là : être comme entité séparée (une unité autonomisée qui se protège) ou être comme partie prenante d'un tout plus vaste (une continuité d'échanges avec l'environnement). Ce sont en quelque sorte les deux « ontologies de la vulnérabilité ». Dans la première, la vulnérabilité est vue surtout comme un défaut d'être à combler : l'être est fini, limité, menacé, et tend à se refermer sur soi pour se conserver. Dans la seconde, la vulnérabilité apparaît aussi comme l'ouverture constitutive à plus grand que soi : l'être n'existe que parce qu'il est exposé, relié, impliqué dans un réseau d'interactions vitales – et cette exposition peut être féconde. On peut penser ici à la notion de « blessure créatrice » : l'idée que c'est par la faille que peut s'engouffrer la relation à autrui ou au monde. La vulnérabilité aurait donc deux visages ontologiques : *déficitaire* (manque à combler, faiblesse à réduire) et *capacitaire* (ouverture à l'altérité, potentiel de transformation). Nous retrouverons cette dualité dans les attitudes esthétiques face à la vulnérabilité : la beauté peut chercher à nier la faille, ou au contraire à l'embrasser.

3. Le continu et le discontinu

Un autre dualisme fondamental, lié à ce qui précède, a été relevé par Georges Bataille (et avant lui par Nietzsche) : c'est celui du continu et du discontinu. Nous, êtres humains, faisons l'expérience d'être des êtres *discontinus* : chacun enfermé dans sa peau et sa subjectivité, séparé des autres, irrémédiablement seul dans sa conscience. Et pourtant, nous avons la nostalgie du continu : nous aspirons confusément à retrouver une forme d'unité perdue avec le tout, à dépasser notre isolement. Cette quête de continuité – d'une union profonde avec autrui, avec la nature, ou avec le divin – se manifeste souvent par des expériences où notre individualité se trouve ébranlée, dépassée. Bataille écrit ainsi : « Nous sommes des êtres discontinus, individus mourant isolément dans une aventure inintelligible, mais nous avons la nostalgie de la continuité perdue [...] nous cherchons à substituer à l'isolement de l'être, à sa discontinuité, un sentiment de continuité profond » (Bataille, 1987, 22).

Si l'on relie ces idées à la question de la vulnérabilité, on constate ceci : être vulnérable, c'est être discontinu (exposé à cesser d'être, à se rompre), mais c'est aussi ce qui rend possible la recherche du continu (puisque le désir de continuité naît du constat de notre finitude, de notre insuffisance à nous-mêmes). Ainsi, notre vulnérabilité nous pousse vers l'autre. Un être invulnérable, parfaitement autosuffisant, n'éprouverait aucun besoin de sortir de soi ; c'est parce que nous sommes « percés » de manque que nous tendons vers autrui et vers le monde. Cette idée sera importante dans une esthétique du vulnérable : la beauté pourrait résider non plus dans la forme close sur elle-même, mais dans le jeu des continuités et discontinuités, des liens fragiles qui nous unissent malgré nos séparations. Esthétique du tremblement plutôt que de la fixité.

4. Rêve apollinien et vulnérabilité déficitaire

Pour mieux comprendre ces concepts, il est éclairant d'invoquer la distinction célèbre proposée par Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie* (1872) entre l'Apollinien et le Dionysiaque, deux principes esthétiques et existentiels qu'il associe aux dieux grecs Apollon et Dionysos. Nietzsche, en effet, affirme : « Nous aurons fait un grand pas en esthétique lorsque nous serons parvenus non seulement à la conviction intellectuelle mais à la certitude intime que l'évolution de l'art est liée au dualisme de l'esprit apollinien et de l'esprit dionysiaque, de même que la génération dépend de la dualité des sexes, dont la lutte perpétuelle n'est entrecoupée que d'éphémères réconciliations » (Nietzsche, 2015, 17).

L'Apollinien renvoie à la forme, à la mesure, à la clarté de la belle apparence, à l'individu bien délimité (Apollon est le dieu de la raison et de la lumière, protecteur des formes séparées). Un « rêve apollinien » de la beauté consisterait à voir dans la vulnérabilité un scandale à effacer : l'idéal serait de présenter le monde sous un jour parfait, ordonné, maîtrisé, où la moindre fissure serait corrigée. Cette esthétique apollinienne correspond à ce que nous avons décrit historiquement comme le règne de la beauté invulnérable : du canon classique grec aux figures héroïques sans défaut, en passant par l'art officiel qui censure le morbide et le trivial. La vulnérabilité y est perçue comme un déficit, une imperfection qu'il faut soit cacher, soit transcender. Même lorsqu'elle est représentée, c'est pour être aussitôt dépassée : par exemple, un héros blessé dans l'art classique ne doit pas sombrer dans la laideur pathétique ; sa blessure devient l'occasion de montrer sa vertu stoïque, sa victoire morale sur la douleur, préservant ainsi sa noblesse apollinienne. « Apollon pourrait servir de symbole divin de ce principe, dieu dont le geste et le regard dispensent tout le bonheur, toute la sagesse de l'apparence, en la couronnant de beauté » (Nietzsche, 2015, 20).

Cette approche « déficitaire » de la vulnérabilité la cantonne à la négativité : elle est ce qu'il faut surmonter pour atteindre le beau. On peut penser à la maxime de Boileau « Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable », où le *vrai* dans l'art classique signifie l'idéal épuré, et certainement pas la vérité crue de la chair souffrante. Le revers de cette vision, c'est que le beau apollinien frôle souvent le déni : en cherchant l'harmonie parfaite, il risque d'évacuer toute la réalité concrète de la vulnérabilité humaine. Cet écueil, nous le verrons, sera critiqué par les penseurs du sublime et par l'art moderne. L'Apollinien est donc lié à une esthétique de la distance et du contrôle : distance face à la souffrance (qu'on représente éventuellement, mais de loin, de manière idéalisée), contrôle de la forme (qui ne doit pas « céder » au chaos intérieur). Dans cette perspective, la beauté ne nous fait *pas* sentir notre propre vulnérabilité ; au contraire, elle nous en console ou nous en distrait en offrant des images d'ordre rassurant.

5. Ivresse dionysiaque et vulnérabilité capacitaire

Face à Apollon, Dionysos représente l'ivresse, la transe, la perte des frontières de l'ego dans le grand tout. Le Dionysiaque en esthétique, pour Nietzsche, c'est l'élan vital débordant les formes, le chaos créateur, le mélange euphorique où l'individu se fond dans la communauté et la nature (Dionysos est le dieu du vin, de la fête collective, de l'excès qui brise les limites). « Sous le charme de Dionysos, c'est peu de dire que la fraternité renaît : la nature, devenue étrangère, hostile ou réduite à la servitude, célèbre sa réconciliation avec l'homme, son fils prodigue. La terre bienveillante dispense ses dons, et les bêtes féroces des monts et des déserts s'approchent paisiblement » (Nietzsche, 2015, 21). Transposé à notre problématique, un regard dionysiaque verrait dans la vulnérabilité non pas un défaut à cacher, mais une puissance de liaison : c'est parce que je peux être blessé que je peux vibrer avec les autres, compatir, aimer, créer. La vulnérabilité devient « capacitaire » : elle est la capacité d'être affecté, d'être transformé, d'éprouver intensément. L'ivresse dionysiaque est justement cette sortie de soi où l'on accepte d'être touché au plus profond, quitte à en être ébranlé.

En termes esthétiques, on peut dire que l'art dionysiaque prend le parti de la transgression des formes figées : il permet à l'informe, à l'émotion brute, à la douleur, au rire, au corps dans ce qu'il a de plus trivial ou de plus mystérieux, d'entrer sur la scène artistique. Là où l'Apollinien cherchait la belle forme maîtrisée, le Dionysiaque valorise l'authenticité du ressenti, fût-il tumultueux. Pensons aux bacchantes peintes par un Rubens ou aux symphonies déchaînées d'un Beethoven : la beauté ici frôle le débordement, elle inclut la vulnérabilité (des corps épuisés par la danse, des passions douloureuses exprimées en musique) comme moteur d'intensité. On entrevoit alors ce qu'une esthétique du vulnérable pourrait signifier : non pas glorifier la souffrance pour elle-même, mais reconnaître dans notre capacité à souffrir et à être affectés la source d'expériences esthétiques plus riches, plus profondes.

En résumé, ce premier chapitre a posé les jalons d'une esthétique du vulnérable en montrant que la fragilité peut être envisagée soit comme un manque à combler (perspective « déficitaire » héritée d'Apollon), soit comme une ouverture à la relation et à l'intensité (perspective « capacitaire » inspirée de Dionysos). Ce cadre théorique va nous permettre d'aborder les développements suivants. Il offre en effet une grille de lecture pour interpréter diverses œuvres d'art qui mettent en scène la vulnérabilité du corps et de l'individu. Par exemple, la catégorie « Corps et individualité » de la deuxième partie de notre étude, qui rassemble des œuvres illustrant blessures corporelles, scarifications ou mises en danger de soi, peut être éclairée par cette dialectique : y voit-on la vulnérabilité traitée comme une simple atteinte à surmonter, ou bien comme une expérience transformée en beauté saisissante ? Lorsqu'une artiste comme Catherine Opie réalise un [Autoportrait](#) (1993) avec une incision sur la peau, ou qu'un performeur comme Chris Burden se fait tirer dessus ([Shoot](#), 1971), ils incarnent une vulnérabilité extrême du corps individuel. Nos concepts nous aideront à comprendre si ces œuvres relèvent d'une logique apollinienne (dénonciation d'une souffrance, tentative de redéfinir l'identité malgré la blessure) ou dionysiaque (recherche d'une transe, d'une communion émotionnelle à travers le choc de la blessure). Réciproquement, l'examen concret de ces œuvres dans la deuxième partie viendra nuancer notre théorie : il montrera comment, dans le langage visuel, la vulnérabilité peut prendre des formes plurielles, parfois glorieuses, parfois tragiques, enrichissant ainsi la compréhension conceptuelle esquissée ici.

« Au plaisir des yeux. C'est le nom de notre boutique à images. Elle se fait une règle d'or d'un *prima non nocere* au confort des spectateurs, et on y distribue le plaisir comme un préservatif du repos des âmes contre tout ce qui risque de le troubler. La vérité c'est que nous ne supportons rien, pas la plus petite tension, pas même avec les yeux. »

Gérard Wajcman, *L'objet du siècle*, 253.

Chapitre II : La beauté comme déni de la vulnérabilité

La tradition esthétique occidentale, de l'Antiquité grecque jusqu'au tournant moderne, a largement valorisé la beauté en tant que perfection et occulté – voire refoulé – la face vulnérable de l'existence. Pour saisir la portée de ce déni de la vulnérabilité par la beauté, retraçons brièvement les grandes étapes historiques de cette opposition. Nous verrons que l'idéal du beau s'est construit en négation de tout ce qui évoquait la faiblesse ou le négatif : d'abord dans le paradigme antique, où le beau se confond avec le bien et l'ordre cosmique ; puis dans le paradigme classique (Renaissance et âge classique), où des normes esthétiques strictes codifient l'exclusion du laid et du grotesque. Nous analyserons ensuite comment, au siècle des Lumières, la pensée du sublime a introduit une première fissure dans ce déni du négatif : en reconnaissant une forme de plaisir esthétique dans la crainte et l'admiration devant ce qui dépasse les limites humaines, le sublime apparaît comme l'« envers vulnérable du beau ». Enfin, nous montrerons que ce sublime, jouissant des « délices angoissés de la vulnérabilité », permet d'entrevoir comment l'expérience de la fragilité et du danger a pu être intégrée à l'esthétique, mais souvent au prix d'une mise à distance. Ce parcours mettra en lumière le poids du passé : nous héritons de siècles où la beauté a servi de rempart contre la vulnérabilité, ce qui rend d'autant plus novateur le projet d'associer directement beauté et vulnérabilité.

1. Le paradigme antique

Dans l'Antiquité gréco-romaine, l'idéal de beauté est indissociable de l'idée d'ordre et de perfection. Pour Platon, la beauté sensible est le reflet de l'harmonie des Formes idéales ; elle élève l'âme vers le Bien en lui faisant contempler l'ordre rationnel du cosmos ((Platon, *Hippias majeur*, 2005). Une statue de Polyclète ou de Phidias, avec ses proportions canoniques, incarne cette adéquation au logos : rien ne dépasse, tout est à sa juste place, mesuré, symétrique. Dans ce cadre, le vulnérable et le difforme sont assimilés au chaos non maîtrisé, au non-être en quelque sorte. Le *monstrueux* (du latin *monstrum*, prodige qui « montre » le désordre de la nature) est l'opposé du *kalos kagathos* grec (le « beau et bon » idéal de l'homme accompli). La mythologie elle-même illustre ce paradigme : les dieux de l'Olympe sont beaux et immortels, tandis que les monstres (Cyclope borgne, Héphaïstos boiteux, etc.) incarnent une disgrâce punie ou marginalisée. Ainsi, le paradigme antique lie explicitement beauté et invulnérabilité : ce qui est beau est ce qui semble parfait et impérissable, ou du moins ce qui mime la perfection intemporelle. Les œuvres d'art doivent exclure la représentation de la douleur crue ou de la déchéance – excepté, éventuellement, sous forme allégorique ou pour mettre en valeur la vertu d'un héros affrontant l'épreuve. Par exemple, les corps des mourants sur le fronton du temple d'Aphaïa à Égine (vers 500 av. J.-C.) restent idéalisés malgré leur posture affaissée : le beau guerrier qui expire conserve la beauté de ses traits, comme si la vulnérabilité (la blessure mortelle) n'entamait pas l'esthétique générale.

2. Le paradigme classique

Le paradigme classique, du XVI^e au XVIII^e siècle en Europe, renoue avec l'idéal antique et le systématise en règles précises. C'est l'âge des académies de peinture et des traités de beauté. La beauté est norme, équilibre des proportions (on redécouvre Vitruve et la figure de l'Homme de Léonard de Vinci inscrite dans le cercle et le carré), correction de la nature si nécessaire. Les artistes classiques comme Nicolas Poussin ou Jacques-Louis David composent des scènes édifiantes, où chaque figure illustre une noblesse de forme et d'âme. Le laid, le grotesque n'y ont pas droit de cité, sinon dans des rôles subalternes ou caricaturaux. En littérature, Boileau et les classiques français proscrivent le trivial et l'ignoble : la « règle du bienséant »

interdit de montrer sur scène les actes trop violents ou dégradants (on ne meurt pas sur scène, on ne s’y mutiler pas non plus). Tout ce qui pourrait rappeler trop crûment la corporéité vulnérable (sang, sexe, infirmité grotesque) est atténué, voilé, ou relayé hors-champ. La beauté classique opère ainsi un filtrage : elle retient du réel ce qui en exprime l’harmonie, et elle en écarte ce qui en exprime la détresse ou la souillure. Diderot, pourtant sensible au pathétique, au macabre, recommande encore de choisir dans la nature « ce qui est beau » et d’en laisser le reste (Milner, 1989). On préfère le marbre blanc des statues à la carnation réelle et ses imperfections. Quand la peinture classique représente la mort ou la souffrance (par exemple [La Mort de Socrate](#) par David), c’est sous un jour idéalisé, héroïque, presque serein. On est bien dans un déni esthétique de la vulnérabilité : celle-ci ne peut apparaître qu’habillée de grandeur ou transfigurée par l’allégorie (la Mort représentée en figure majestueuse, etc.). Par contraste, les petits maîtres du baroque et du rococo qui oseront montrer une vieillarde édentée ou un mendiant crasseux feront figure d’exception ou d’amusement marginal. La norme reste la maîtrise apollinienne, l’affirmation d’un monde esthétique où la fragilité n’est tolérée qu’apprivoisée.

3. De la belle apparence au déni du négatif

Si l’on s’élève au niveau philosophique, on peut dire que cette tradition a inscrit au cœur de l’esthétique un biais : identifier le Beau au Positif et le Laid au Négatif. La belle apparence, c’est ce qui flatte nos sens et notre esprit parce que cela nous donne confiance, plaisir ou admiration. Inversement, tout ce qui rappelle la négativité – la douleur, la laideur, la mort – est spontanément jugé repoussant et exclu du beau. Emmanuel Kant, à la fin du XVIII^e siècle, théoriserait le beau comme ce qui produit un sentiment de libre jeu harmonieux en nous, un plaisir sans concept, universalisable, lié aux formes pures ; tandis que le dégoût ou l’horreur, qui heurtent l’imagination et les sens, ne pourraient jamais selon lui entrer dans le domaine du beau. C’est dire combien l’esthétique dominante considérerait la vulnérabilité (et son cortège de phénomènes déplaisants) comme un “contre-beau” absolu. On a même pu parler, avec l’historien d’art Hans Belting, d’une iconologie refoulée du sacré : la culture occidentale a refoulé ses images de la chair souffrante, sauf dans certains contextes très codifiés (la crucifixion du Christ, dont nous parlerons au chapitre III, étant le grand cas admissible de représentation du corps supplicié – mais là encore sublimé par la sainteté). Ce déni du négatif allait de pair avec une certaine idée de la civilisation : être civilisé, c’est cacher ses déchets, enterrer ses morts, maquiller ses cicatrices, discipliner son corps. Norbert Elias a montré comment, du Moyen Âge à l’époque moderne, les manières de table, l’hygiène, le vêtement ont progressivement construit un sujet « présentable », lissé, qui évite en public toute expression trop directe de sa corporéité vulnérable (éruptions, excréments, nudité, etc.). Cette évolution des mœurs a son pendant dans l’art : le beau idéal, c’est l’humain “civilisé”, purgé de ce qui rappelle son animalité mortelle. La beauté s’est ainsi mise au service d’un déni culturel : celui de notre part d’ombre et de finitude. Pierre Bourdieu, dans *La Distinction* (1979), parlera du jugement de goût légitime comme d’une mise à distance de tout ce qui est « vulgaire » (étymologiquement, commun, de la foule, mais aussi connoté comme grossier) – et la vulnérabilité, associée à la faiblesse des corps ou des classes populaires, a longtemps été jugée vulgaire en ce sens. Cette conception élitiste du beau commence toutefois à se fissurer à l’époque moderne, précisément avec l’émergence d’un intérêt pour le sublime et d’autres catégories esthétiques qui vont réintégrer une part du négatif.

4. Le sublime comme envers vulnérable du beau

Le sublime, tel que l'a défini Edmund Burke (1757) puis affiné Kant (1764 puis 1790), est en un sens l'envers vulnérable du beau. Dans sa présentation de la *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées sur le beau et le sublime* (Burke, 2009), Baldine Saint Giron souligne cette opposition fondamentale :

« D'un côté, un plaisir, gratuit, immérité ; de l'autre un plaisir négatif, toujours issu d'une épreuve. Là des qualités qui suscitent immédiatement l'amour : le délicat, le lisse, le rond, le clair, le doux. Ici, au contraire, des véhicules, dont l'emploi reste contingent et engendre une privation : le grand, le rude, l'aigu, l'obscur, l'âpre. Sensible au beau, je me socialise ; vulnérable au sublime, je suis entamé à vif, prends conscience du terrible et appréhende de nouveaux enjeux » (*quatrième de couverture*).

Le sublime, loin d'être une simple extension du beau, se présente donc comme son envers vulnérable, révélant ce que la beauté cherche à dissimuler : la fragilité, l'inconnu, le vertige du dépassement. Là où le beau adoucit et apaise, le sublime blesse, secoue et ouvre à des perspectives nouvelles, rendant palpable le terrible qui demeure en marge de l'expérience ordinaire du beau. Face à une puissance ou une immensité qui nous dépasse – comme une montagne vertigineuse, une tempête océanique, un abîme sans fond – nous éprouvons un mélange de frayeur et d'admiration : c'est le sentiment du sublime.

Mais paradoxe : cette prise de conscience de notre finitude peut être source d'un plaisir esthétique intense, pour peu que nous la vivions à bonne distance, sans danger immédiat. Le sublime introduit donc la vulnérabilité dans le champ esthétique, mais sous contrôle. Comme l'écrit Burke, nous ne goûtons le sublime que dans la mesure où la terreur reste incomplète ; il faut pouvoir dire « Ouf ! ce n'était qu'une représentation ! » pour jouir pleinement du frisson éprouvé. En peinture, les œuvres du romantisme (Caspar David Friedrich, William Turner, etc.) illustrent cette intégration du sublime : des personnages minuscules face à l'immensité d'une montagne ou d'une mer déchaînée projettent le spectateur dans un sentiment de grandeur mêlée de vulnérabilité. Le négatif – le gouffre, la tempête, la nuit orageuse – entre en scène, mais transfiguré par la distance esthétique en émotion sublime.

On voit par là une évolution importante : la vulnérabilité humaine (peur, effroi, sentiment d'impuissance) pouvait entrer dans la sphère du « plaisir esthétique » via le sublime, alors qu'elle était exclue du beau proprement dit. C'est un compromis fascinant : le goût pour le sublime autorise à contempler l'ombre et la mort (un cimetière au clair de lune, un vieux chêne foudroyé) pour autant que cela provoque une réflexion sur l'infini, Dieu, le destin – et non un simple dégoût. En somme, le sublime est une manière d'accueillir la vulnérabilité dans l'esthétique, tout en la tenant à distance respectueuse. Il annonce cependant, à l'aube du XIX^e siècle, que le bel édifice apollinien du Beau invulnérable n'est plus totalement étanche : le public cultivé commence à se passionner pour des beautés mélancoliques, terribles ou gothiques, qui flirtent avec le macabre. L'horreur poétique, la « belle mort » tragique, deviennent des thèmes littéraires prisés (voir les romans noirs anglais, *Frankenstein* de Mary Shelley en 1818, ou les poèmes d'un Baudelaire un peu plus tard qui feront de la charogne un objet de vers). La faille s'agrandit dans le déni de la vulnérabilité : ce qui était purement repoussoir commence à être regardé, exploré esthétiquement.

5. Le sublime ou les délices angoissés de la vulnérabilité

Si le beau classique rassure, le sublime, lui, *angoisse et exalte* à la fois. On a pu parler à son propos de « délices angoissés ». Cette formule traduit bien l'ambivalence du sentiment éprouvé : d'une part, un délice esthétique, parce qu'on se sent élevé au-dessus de la banalité quotidienne en contemplant des grandeurs terribles ; d'autre part, une angoisse existentielle, parce qu'on éprouve en même temps sa propre précarité. Comme l'écrit Burke dans sa *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* :

« Les passions relatives à la conservation de soi tournent autour de la douleur et du danger. Elles sont simplement douloureuses quand leurs causes nous affectent immédiatement. Elles sont délicieuses quand nous avons une idée de douleur ou de danger, sans y être actuellement exposé. Ce délice, je ne l'ai pas nommé plaisir, parce qu'il dépend de la douleur, et parce qu'il diffère suffisamment de toute idée de plaisir positif. Tout ce qui l'excite, je l'appelle sublime. Les passions relatives à la conservation de soi sont les plus fortes de toutes les passions » (p. 113).

L'expérience sublime, ainsi, se situe au carrefour de la douleur et de la sécurité, dans un espace où le danger est pressenti mais jamais pleinement subi. Le sublime est donc le terrain d'une esthétique de la vulnérabilité indirecte : on ne jouit pas directement de voir une chose vulnérable, mais de se sentir vulnérable soi-même face à plus grand que soi. C'est un déplacement subtil, mais porteur de conséquences. Le succès du sublime, prolongé dans le romantisme et jusqu'aux récits d'aventure du XIX^e, a légitimé l'idée que la peur, la douleur et la mort puissent être, indirectement, objets d'art – pourvu qu'ils passent par le tamis du grandiose ou de l'extraordinaire. Victor Hugo l'exprime ainsi dans sa préface de *Cromwell* : il appelle de ses vœux un drame moderne où le grotesque (ce qu'il appelle aussi le « comique horrible ») côtoie le sublime, car « le beau n'a qu'un type, le laid en a mille ». Hugo rejoint ainsi Baudelaire qui, un peu plus tard, affirmera que le beau a toujours en lui une part de bizarre.

En résumé, ce chapitre a montré comment, de de l'art antique au romantisme, la beauté a souvent signifié un refus de la vulnérabilité, avant que la catégorie du sublime ne vienne réintroduire celle-ci de manière détournée. Ce parcours historique met en évidence le caractère foncièrement paradoxal de la « beauté vulnérable » : longtemps inconcevable dans les termes mêmes de l'esthétique classique, elle s'est frayé un chemin par le biais d'expériences limites (terreur sublime, fascination du monstrueux). Cette mise en perspective éclaire la suite de notre réflexion et prépare l'analyse des œuvres dans la partie iconographique. En effet, nombre d'œuvres d'art illustrant la vulnérabilité (que nous verrons dans la deuxième partie) jouent sur ce contraste entre le caché et le montré, entre le répugnant et le fascinant. Par exemple, les représentations héroïques de batailles où les soldats font face à la mort avec bravoure transforment la vulnérabilité réelle des corps en emblème de courage et de grandeur – c'est le cas de la [Bataille de Cascina](#) d'après Michel-Ange ou de certaines scènes militaires figées dans leur héroïsme (catégorie « *Glorifier les situations de vulnérabilité* »). À l'opposé, les images du sublime romantique (paysages de ruines sublimes, tempêtes picturales) que nous pourrions rapprocher de la catégorie « *Esthétique de la ruine... le sublime* » suggèrent comment l'art a pu séduire en évoquant la puissance destructrice du temps ou de la nature. Ces exemples, que nous détaillerons, montreront concrètement comment le déni ou l'apprivoisement de la vulnérabilité opèrent visuellement. Ils enrichiront notre compréhension théorique en faisant apparaître, dans la matérialité des œuvres, les mécanismes par lesquels la beauté peut nier ou sublimer la fragilité – mécanismes dont nous venons de retracer l'origine conceptuelle.

Chapitre III : Les vulnérabilités sublimes de la chair

Un tournant important dans l'esthétique de la vulnérabilité se produit avec l'art chrétien et, plus généralement, avec la place centrale donnée à la souffrance du corps dans la sensibilité religieuse occidentale. Ce chapitre explore comment, du Moyen Âge à l'époque baroque, la représentation de la chair vulnérable – notamment à travers le corps du Christ supplicié et les corps des martyrs – a introduit une forme de sublime particulier, où la douleur physique est transcendée en beauté spirituelle. Nous analyserons d'abord le concept des « deux corps du Christ », c'est-à-dire la coexistence de son corps glorieux (ressuscité, parfait) et de son corps de chair souffrante (sur la Croix), qui a fasciné les artistes et les théologiens. Puis nous examinerons le motif des *arma Christi* (les instruments de la Passion, les plaies sacrées) qui deviennent au fil du temps des objets de dévotion dotés d'une étrange beauté douloureuse. Nous aborderons ensuite l'idée d'inquiétante étrangeté du corps, car la mise en scène de la vulnérabilité corporelle dans l'art sacré s'accompagne parfois d'une fascination pour le macabre ou le miraculé qui confine au bizarre (corps incorrompus des saints, extases mystiques aux confins du plaisir et de la douleur, etc., que Freud analyserait plus tard comme *Unheimlich*). Nous verrons également comment la vulnérabilité féminine a été représentée, souvent à travers l'opposition entre la pureté idéalisée (la Vierge Marie, intacte) et la « grossièreté » attribuée au corps charnel de la femme pécheresse ou sorcière – oppositions qui révèlent d'autres paradoxes esthétiques. Enfin, nous montrerons que le romantisme du XIX^e siècle a opéré un retour du sublime de la chair vulnérable sous d'autres formes (culte de la maladie romantique, du héros souffrant, etc.), prolongeant cet héritage chrétien dans une perspective sécularisée.

1. Les deux corps du Christ

Le christianisme offre un cas unique où la vulnérabilité corporelle de Dieu lui-même devient un sujet central (Gélis, 2016). Dans la théologie médiévale, on parle des « deux corps du Christ » : d'une part le Corps mystique et triomphant (Christ en majesté, éternel, à l'image du Beau idéalisé) ; d'autre part, le corps souffrant de Jésus lors de la Passion (flagellé, crucifié, portant les stigmates). Les artistes chrétiens durent concilier ces deux dimensions. Sur la croix, le Christ est souvent représenté défiguré par la douleur, maigre, couverts de plaies sanglantes – une image de la vulnérabilité absolue. Mais cette laideur sacrée est transfigurée par le sens qu'elle porte : elle est beauté du salut. Le Christ en croix du peintre de la Renaissance Matthias Grünewald (*Retable d'Issenheim*, 1516) montre un corps torturé, livide, hérissé d'épines ; c'est un spectacle presque insoutenable. Pourtant, il suscite une forme d'admiration compatissante, de piété esthétique, précisément parce qu'on y lit l'amour divin qui accepte la souffrance. La vulnérabilité devient sublime par le truchement du sacré. Les stigmates (plaies aux mains, aux pieds, au côté) sont peints avec réalisme, mais chacun sait qu'ils sont aussi des « portes » vers la résurrection future. Ainsi le corps vulnérable du Christ est-il représenté parfois deux fois dans la même œuvre : par exemple, dans certaines scènes de la Résurrection, on voit le Christ glorieux exhiber ses plaies glorifiées – rouges et dorées – comme autant de trophées paradoxaux. C'est une sorte de kintsugi spirituel avant l'heure : les blessures restent visibles, mais magnifiées, transformées en marqueurs précieux de l'identité divine.

Cette théologie visuelle des deux corps a eu un impact énorme sur la sensibilité esthétique : pour la première fois, la chair meurtrie a pu être considérée comme digne d'intérêt artistique majeur, car porteuse de signification transcendante. Des artistes comme Cimabue ou Giotto au XIII^e siècle, puis toute l'iconographie chrétienne jusqu'au Baroque, ont multiplié les crucifix et Pietà où la Vierge Marie tient le cadavre de son fils – des images de douleur maternelle et de chair livide qui émeuvent profondément. L'on pourrait dire que la vulnérabilité sort de l'enfer du beau ici par la compassion : la beauté n'est plus seulement dans la perfection, elle est dans l'expression sincère de la souffrance et de l'amour. C'est un pas immense vers la réhabilitation de la vulnérabilité : l'homme de douleur devient *bel homme de douleur*, aux yeux de la foi et de l'art.

2. Les *arma Christi*

Corollaire de cette focalisation sur la Passion, les instruments de la souffrance du Christ (clous, couronne d'épines, lance, fouet, éponge, etc.), appelés en latin *arma Christi*, acquièrent une aura particulière. Pris isolément, ce sont des objets humbles, voir infâmes (des outils de torture). Mais l'art et la dévotion en font de véritables reliques esthétiques. On les représente souvent rassemblés autour de la croix, tenus par des anges, ou disposés en blason autour du visage du Christ. Dès le Moyen Âge, ces objets sont même sculptés, ornés, encadrés de dorures dans les églises. L'arme ou l'objet provoquant la blessure devient objet de beauté. Un clou rouillé qui a percé la main du Sauveur devient un trésor vénéré ; une couronne d'épines se change en motif ornemental répété dans les tableaux et sculptures. Ce phénomène illustre comment la mémoire de la vulnérabilité (ici celle du Christ) se cristallise en symboles tangibles et esthétisés. On pourrait parler d'une sublimation matérielle : la matière qui a servi à faire souffrir est intégrée à l'art sacré comme gage d'authenticité et d'émotion. Il y a là un paradoxe sensible : plus l'objet rappelle la douleur (par sa forme pointue, son aspérité), plus il est sanctifié et décoré pour être présenté aux fidèles. Dans un crucifix baroque en bois polychrome, par exemple, les gouttes de sang sculptées sur le corps du Christ sont parfois en verre ou en rubis, pour capter la lumière ; le sang, signe de vulnérabilité absolue, est figuré par une pierre précieuse. Ce traitement atteste la manière dont l'art chrétien glorifie la vulnérabilité même – ou du moins, la douleur rédemptrice.

Un cas extrême de cette logique est l'iconographie des saints martyrs exhibant leurs blessures : Sainte Agathe porte ses seins tranchés sur un plateau (souvent rendus par deux perles ou deux orbites parfaites) ; Saint Sébastien, percé de flèches, est représenté avec une grâce juvénile, quasi érotisée, son corps attaché ruisselant de plaies rouges qui contrastent avec sa peau blanche. La blessure devient motif esthétique à part entière, comme témoignage de foi et support d'empathie. L'art de la Contre-Réforme, avec des sculpteurs comme Bernin ou des peintres comme Le Caravage, accentuera encore cette tendance au réalisme spectaculaire de la douleur sacrée, visant à toucher le spectateur au cœur. On voit bien comment cela prépare une nouvelle relation entre beauté et vulnérabilité : plus l'œuvre représente la vulnérabilité (la chair meurtrie, l'abandon, la pitié), plus elle peut provoquer une catharsis émotionnelle puissante et ainsi être jugée « belle » dans son efficacité spirituelle.

3. Inquiétante étrangeté du corps

L'omniprésence de la chair souffrante dans l'art religieux a aussi des effets plus ambigus. À force de scruter la douleur, on frôle parfois le macabre et le bizarre. Certains crucifix gothiques tardifs montrent un Christ au corps raidi, verdâtre, quasi cadavérique – une image saisissante, mais que tous ne trouvaient pas belle. Il y avait là une part de provocation mystique : montrer Dieu sous l'aspect le plus humble et repoussant pour bouleverser le fidèle. L'effet produit pouvait être ce que plus tard Freud appellera « inquiétante étrangeté » (*Unheimlich*) : ce mélange de familier et d'inconnu, d'attirant et de répulsif, face à un corps humain altéré au-delà du reconnaissable. On pense aux récits hagiographiques où le corps martyrisé devient siège de miracles étranges (les plaies qui embaument la rose, les saints dont le corps ne se décompose pas, etc.). Visuellement, l'art a tenté de représenter ces mystères : des tableaux de martyrs exhibent un sourire extatique sur un visage disloqué par la mort, produisant un effet troublant. Cette ambivalence esthétique – ni purement beau ni purement laid, à la frontière – enrichit le paradoxe de la beauté du vulnérable. Elle annonce aussi un goût pour le bizarre macabre qui réapparaîtra dans l'art baroque puis gothique romantique.

Un exemple notable est le thème du Christ mort hors du tombeau. Andrea Mantegna peint vers 1480 un célèbre [Christ mort](#) en perspective raccourcie : le spectateur voit de près les plaies des pieds et du côté, le corps blême étendu sur la pierre. L'effet réaliste est saisissant... et pourtant, cette vision austère dégage une sorte de calme solennel, une beauté froide de la mort acceptée. Le corps sans vie du Christ, chez Mantegna,

est à la fois terriblement humain (vulnérable jusqu'à l'anéantissement) et étrangement sublime (comme figé dans l'éternité de l'art). Ce télescopage du mortel et du serein crée un sentiment d'étrangeté fascinée. On pourra parler plus tard, avec le romantisme noir, d'une esthétique du macabre où la laideur de la mort devient attrayante parce qu'elle ouvre sur un au-delà de sens. Dans le contexte religieux, cet au-delà est la promesse de résurrection ; dans un contexte profane, ce sera la méditation sur le destin ou la futilité de la vie. Quoi qu'il en soit, l'art sacré a permis pour la première fois de *regarder fixement la vulnérabilité corporelle*, d'en éprouver l'effroi, et de *la mêler à un sentiment d'admiration*. Cette pénétration du regard dans l'abîme du corps constitue un héritage durable pour l'art occidental.

4. Vulnérabilité féminine et grossièreté

La question du corps féminin mérite un détour dans ce chapitre. Car s'il est un domaine où la vulnérabilité a été doublement marquée, c'est bien celui de la représentation des femmes. D'une part, la femme a souvent été considérée (à tort) par la tradition comme « le sexe faible », plus enclin à la sensibilité, à la blessure, au péché aussi – bref, on lui a attribué une vulnérabilité morale et physique plus grande. D'autre part, en matière de beauté, le corps féminin a fait l'objet d'un double standard : idéalisé en Vénus ou Madone immaculée d'un côté, condamné comme tentateur, charnel, « grossier » de l'autre. Cette dichotomie a produit des images contrastées. D'un côté, la Vierge Marie : figure de pure beauté vulnérable (jeune, douce, soumise à la volonté divine) mais exaltée précisément parce que sa vulnérabilité est synonyme de vertu (sa douleur maternelle au pied de la Croix est appelée *Stabat Mater*, elle est esthétisée en motif de compassion universelle). De l'autre, Ève ou la pécheresse : la nudité de la première femme ou les courbes sensuelles de Madeleine repentie ont pu être présentées comme des *images de la fragilité morale*, voire de la laideur intérieure menant à la déchéance. Par exemple, des allégories de la Vanité dans l'art baroque montrent une belle femme regardant son miroir pendant que derrière elle se tient un squelette : la beauté féminine y est soulignée comme éphémère, vouée à la pourriture – rappel brutal de la vulnérabilité de la chair justement. Cette ambivalence a souvent confiné le corps féminin dans une double injonction esthétique : être beau (et jeune, sain, « parfait ») sinon rien, car s'il montre sa vulnérabilité (rides, défauts, vieillesse), il passe du statut d'ange à celui de sorcière repoussante. C'est dire si l'idéal du beau a pesé sur les femmes, comme l'a noté Mona Chollet dans *Beauté fatale* (où elle parle d'« aliénation » des femmes par les normes impossibles de beauté (Chollet, 2012)).

Malgré cela, certains artistes ont exploré la beauté propre à la vulnérabilité féminine. On peut penser aux portraits de vieilles femmes par Rubens, Courbet ou Egon Schiele : ces visages marqués par le temps, loin de la Vénus lisse, expriment une vérité crue et touchante. Ou encore aux figures de « suppliante » dans la sculpture grecque puis néoclassique (la femme implorant clémence, courbée, dévoilant sa faiblesse pour susciter l'émotion) : ces représentations codifiées font de la vulnérabilité (douleur, prière, larmes) une posture esthétiquement valorisée chez la femme, mais c'est une valorisation contrôlée, apte à attendrir sans menacer l'ordre (la femme reste belle dans son malheur, comme Didon abandonnée ou une martyre extatique). Au contraire, quand la femme vulnérable sort du cadre (folle de douleur, la Médée infanticide, la sorcière hystérique), l'art la montre comme monstrueuse. Ainsi, la grossièreté attribuée au féminin – c'est-à-dire son irréductible corporéité (menstruations, sexualité, vieillissement) – a longtemps été un tabou esthétique. On comprend que lier beauté et vulnérabilité implique aussi de bousculer ces représentations genrées. Accepter la beauté du vulnérable, c'est par exemple reconnaître qu'une femme âgée, avec ses rides, peut irradier une présence esthétique forte (parce qu'on y lit la vie fragile mais digne). Ce changement de regard, amorcé par certains courants réalistes ou symbolistes à la fin du XIX^e siècle, fera partie intégrante d'une esthétique contemporaine du vulnérable, plus inclusive.

5. La vulnérabilité romantique ou le retour du sublime

Le romantisme du XIX^e siècle, héritier du christianisme et du sublime, a opéré un retour en force de la vulnérabilité dans l'idéal du beau, sous des formes profanes. Le héros romantique est souvent un être hypersensible, blessé par la vie, affichant une mélancolie qui le rend « intéressant ». On glorifie les poitrinaires (les jeunes gens atteints de tuberculose, comme dans *La Dame aux camélias* d'Alexandre Dumas fils), on trouve du charme aux pâleurs malades, aux yeux cernés par les veilles et les larmes. La vulnérabilité devient marque de profondeur de l'âme. En peinture, les romantiques représentent volontiers des scènes de détresse sublime : *Le Radeau de la Méduse* de Géricault (1819) exhibe les corps exténués de naufragés à l'agonie – vision atroce, mais rendue étrangement belle par la composition pyramidale et le clair-obscur qui ennoblit ces martyrs modernes. On voit là une *esthétique du tragique réel*, dans la lignée de la Pietà mais sans transcendance religieuse : l'humanité seule face à son malheur devient sujet d'art exaltant. Le spleen baudelairien également encense une forme de vulnérabilité existentielle (ennui, désespoir) comme creuset de la poésie. Au tournant du siècle, le mouvement symboliste prolonge cette valorisation du fragile et de l'âme en peine, faisant du rêveur vulnérable un modèle de l'artiste (voir les figures éthérées chez Fernand Khnopff ou Odilon Redon). On peut interpréter le romantisme comme un retour du refoulé de la vulnérabilité : tout ce que la raison classique avait tenu à distance (émotions excessives, morbide, mystère) revient sur le devant de la scène. C'est un moment clé dans la généalogie de la beauté du vulnérable, car désormais la fragilité n'est plus seulement tolérée dans l'art, elle est recherchée pour son pouvoir expressif. L'icône de « l'artiste maudit » (alcoolique, dépressif, au génie incompris) émerge alors, établissant un lien entre souffrance personnelle et création sublime. Cette mythologie moderne confère à la vulnérabilité (psychique cette fois, autant que physique) une aura quasiment sacrée – comme si souffrir donnait accès à une vérité supérieure que l'art pouvait capter.

En conclusion de ce chapitre, nous avons vu que l'art de la chair vulnérable – d'inspiration religieuse puis romantique – a ouvert la voie à une esthétique où la souffrance et la fragilité sont centrales et sublimées. Ce développement met en lumière un aspect du paradoxe : la vulnérabilité du corps, d'abord perçue comme laide ou effrayante, peut devenir support du sublime et du sacré. Cela prépare directement certaines catégories de notre typologie iconographique. Dans la deuxième partie, les œuvres réunies dans la section « *Vulnera : la blessure mise en scène* » ou celles sur la thématique de la compassion (par exemple le [Christ en croix](#) de Cimabue ou des sculptures baroques de martyrs) illustreront concrètement comment la blessure physique, exhibée, produit du sens et de l'émotion esthétique. De même, la catégorie « *Glorifier les situations de vulnérabilité* » pourra convoquer des exemples où, à l'instar des martyrs ou des héros romantiques, la faiblesse initiale rehausse l'exploit ou la sainteté (on pensera aux représentations de victoires arrachées malgré des conditions d'extrême détresse, ou aux allégories de la Foi victorieuse dans la faiblesse). En retour, l'observation de ces images aidera à mieux comprendre la transformation du regard opérée par la tradition judéo-chrétienne puis romantique : nous constaterons comment les artistes ont concrètement joué sur les expressions du visage, les postures du corps souffrant, les détails des plaies, pour émouvoir le spectateur et lui révéler la beauté cachée dans la vulnérabilité humaine.

Chapitre IV : La vulnérabilité dans le champ de l'art moderne

« Un enjeu de l'art pourrait être de viser à des images qui, par quelque moyen, iraient à rebours de l'effet hypnotique et nourricier des images. [...] L'art, qui veut faire voir, se berce de cet espoir. De causer en nous un peu d'envie de voir vraiment, du réveil. L'art serait ce qui pourrait nous animer du dur désir de regarder. »

Gérard Wajcman, *L'objet du siècle*, 256.

Au xx^e siècle, les avant-gardes artistiques et les théories esthétiques vont radicalement remettre en question la distinction traditionnelle entre le beau et le laid, le noble et le vulgaire. La vulnérabilité, loin d'être refoulée, devient parfois le cœur même de la démarche artistique, mais de manière souvent provocante. Ce chapitre examine comment l'art moderne et contemporain a intégré la vulnérabilité sous des formes nouvelles, non plus seulement sublimes ou mystiques, mais souvent critiques et expérimentales. Nous verrons d'abord comment le dégoût et l'ordure ont pu devenir objets esthétiques à part entière, notamment à travers la notion d'abjection développée par Julia Kristeva (pouvant éclairer certaines œuvres choquantes du xx^e siècle) (Kristeva, 1980). Nous analyserons ensuite le rapport entre beauté et principe d'individuation : certains artistes cherchent à défaire l'individu, à brouiller son identité (démarche dionysiaque par excellence), jouant ainsi sur la vulnérabilité du sujet et de l'œuvre elle-même. Puis nous aborderons l'idée de « coloniser le champ de *das Ding* » – *das Ding* (la Chose) étant chez Lacan ce réel indicible, souvent lié à la mort et à la perte (Lacan, 1986). Nous verrons comment des démarches artistiques ont voulu investir cet indicible, cette part maudite, révélant une vulnérabilité fondamentale du sens (Huberman, 2002). Enfin, nous évoquerons l'image des « goulags de la sublimation », c'est-à-dire la critique de l'excès inverse : quand tout est esthétisé et sublimé, y compris la vulnérabilité, ne risque-t-on pas de l'enfermer dans de nouvelles prisons conceptuelles ? En somme, ce chapitre dresse le portrait d'un siècle d'expérimentations où la vulnérabilité est tour à tour exaltée, exploitée, dénoncée ou instrumentalisée dans le champ de l'art.

1. Le dégoût comme objet esthétique : l'art moderne et l'abjection

Au début du xx^e siècle, avec le mouvement dadaïste puis surréaliste, puis plus tard avec les mouvements d'avant-garde des années 1960-70, l'art s'autorise à exhiber ce qui auparavant relevait de l'abject ou du tabou (Bourriaud, 2017). Le dégoût devient un outil artistique pour choquer la bourgeoisie et remettre en cause les critères de beauté établis (Bataille, 1930). Par exemple, Marcel Duchamp avec son *Fontaine* (1917) – un urinoir exposé comme œuvre – introduit littéralement l'objet trivial et potentiellement « sale » dans le temple de l'art. Plus tard, les Actionnistes Viennois (vers 1965-1970) organiseront des performances utilisant du sang, des abats d'animaux, des gestes d'auto-mutilation, plongeant le spectateur dans une expérience sensorielle éprouvante. La théoricienne Julia Kristeva, dans son ouvrage *Pouvoirs de l'horreur* (1980), analyse cette dimension d'abjection : l'abject, c'est ce qui nous révolte parce que cela brouille les frontières de l'identité (par exemple les fluides corporels, ni tout à fait moi ni tout à fait autre, ou le cadavre, vivant-mort). L'art moderne s'est emparé de l'abject comme d'un langage pour dire l'angoisse de l'époque (guerres mondiales, absurdité de la condition humaine, critique de la société de consommation). En mettant en scène le dégoût, l'artiste force le public à confronter sa propre vulnérabilité psychique et corporelle. On peut citer l'exemple de la série des *Crachats* d'Andy Warhol (1977), où l'artiste utilise de l'urine pour oxyder la surface de ses toiles ;

ou bien les œuvres de Gina Pane et Otto Muehl, se scarifiant ou se roulant dans la boue : la matière même de l'art devient chair, sang, sécrétion. Nous sommes bien loin de l'idéal du beau immaculé ; et pourtant, il se dégage de ces expérimentations une nouvelle forme d'esthétique, que certains appellent *esthétique du dégoût*. Yves-Alain Bois et Rosalind Krauss ont parlé de *l'informe* (le *formless*) comme catégorie : l'art qui vise à défaire la forme pour atteindre quelque chose de plus primordial (Bois, Krauss, 1998). L'informe, c'est ce qui résiste à la belle forme – et souvent, c'est l'irruption de la matérialité vulgaire, de la tache, de l'excrémentiel. Ainsi, l'art moderne a revendiqué le terrain de la vulnérabilité extrême (jusqu'au vomi, à l'ordure) pour élargir encore le champ de l'esthétique. Une telle radicalité n'est pas sans poser problème : certains y ont vu une nihilisation du beau, la perte de tout critère. D'autres au contraire y lisent une démocratisation : tout peut faire art, même le plus humble ou le plus répugnant, dès lors qu'une intention artistique le porte. Quoi qu'il en soit, la vulnérabilité du corps et du déchet est au centre de l'attention – non plus cachée, mais exhibée, parfois à l'excès.

2. Beauté et principe d'individuation

On a évoqué précédemment le *principe d'individuation* cher à Nietzsche (cette tendance apollinienne à valoriser l'individu séparé, cohérent). L'art moderne, en de nombreuses occasions, va précisément chercher à dissoudre l'individu dans l'œuvre, ou à questionner la frontière entre l'artiste, l'œuvre et le public. En terme de vulnérabilité, cela signifie que les statuts mêmes deviennent flous : l'œuvre n'est plus un objet invulnérable, figé pour l'éternité, mais un processus, une action, parfois éphémère, soumis aux aléas. Par exemple, les happenings et performances des années 1960-70 mettent en scène des corps (ceux des artistes ou du public) qui deviennent le médium : l'art se fait *expérience vécue*, ici et maintenant, et donc vulnérable par essence au contexte. Une performance n'existe qu'une fois, elle est volatile, elle peut échouer, dépendre des réactions des participants. C'est une esthétique du risque. On voit apparaître à cette époque des œuvres qui sollicitent directement la vulnérabilité du corps de l'artiste : ainsi, Chris Burden dans *Shoot* (1971, cf p.48) se fait tirer une balle dans le bras, exposant sa chair à une blessure réelle comme partie intégrante de l'œuvre. L'individu (l'artiste) et son corps ne sont plus protégés derrière la toile ou le marbre ; ils sont *inclus* dans l'art. Cette incarnation littérale confère une authenticité forte, mais elle brouille aussi la frontière entre vie et art – c'est là le but. Le sujet humain devient œuvre (*ORLAN* dans les années 1990 ira jusqu'à faire de ses chirurgies esthétiques des performances artistiques, remodelant son visage comme un matériau plastique).

En parallèle, certaines œuvres questionnent la vulnérabilité de l'objet d'art lui-même. Des artistes comme Gustav Metzger ou Jean Tinguely réalisent des pièces autodestructrices (machines qui se désagrègent en galerie, tableaux à base de matériaux organiques qui pourrissent). On parle d'*art auto-destructeur*. L'objet d'art n'est plus éternel : il assume sa finitude, sa dégradation. Ici, c'est l'individuation de l'œuvre (son identité pérenne) qui est sacrifiée sur l'autel d'une esthétique de l'impermanence. Ce faisant, ces artistes soulignent que la beauté peut résider dans le processus de transformation, même destructeur, plutôt que dans la permanence inaltérée. C'est une idée proche du *wabi-sabi* japonais mentionné plus tôt, mais transposée dans le contexte de l'art occidental conceptuel. Ce mouvement de fond – faire de l'art quelque chose de vulnérable, soit parce que l'artiste s'y met en danger, soit parce que l'œuvre se détruit – a aussi une portée politique et philosophique. Il s'agit de refuser la fétichisation bourgeoise de l'objet d'art parfait et cher, pour ramener l'art à la vie précaire, au vécu. L'œuvre vulnérable conteste la société de consommation qui voudrait des produits culturels stables et monnayables. Dans ce sens, on peut dire que l'art moderne a cherché à « vulnérabiliser » la beauté pour la sauver d'une trop grande rigidité.

3. Coloniser le champ de *das Ding*

Sigmund Freud et, plus tard, Jacques Lacan ont introduit en psychanalyse l'idée qu'au cœur de notre expérience existe une Chose irréprésentable, un vide ou un trop-plein autour duquel tourne notre désir. Lacan la nomme *das Ding* (la Chose, en allemand), renvoyant au réel le plus brut, souvent lié à la mort, à l'interdit, à ce qui ne peut être symbolisé. Appliqué à l'esthétique, cela fait écho à cette part d'insaisissable que l'art tente parfois d'approcher quand il s'aventure dans l'extrême (qu'il soit sublime ou abject). « Coloniser le champ de *das Ding* » (Lacan, 1986, 118) pourrait signifier : investir, par l'art, ces zones normalement muettes ou rejetées de l'expérience. Lacan dit :

« Au niveau de la sublimation, l'objet est inséparable des élaborations imaginaires, et en particulier des constructions culturelles. Ce n'est pas simplement que la collectivité les reconnaisse comme des objets utiles : elle y trouve un espace de répit où elle peut, d'une certaine manière, se bercer d'illusions à propos de *das Ding*, en colonisant ce champ avec ses formations imaginaires. C'est dans cette perspective que s'exercent les sublimations collectives, socialement acceptées. » (C'est nous qui soulignons, *Éthique*, 118).

On peut penser par exemple à l'artiste Francis Bacon et ses visages hurlants et déformés sur la toile : Bacon lui-même disait vouloir peindre « la viande » de l'existence. Ses tableaux, avec leurs chairs tuméfiées et leurs cris figés, touchent à l'innommable de la douleur et de la violence. C'est comme s'il cherchait à mettre en image *la Chose* : ce qu'il y a de plus atroce et de plus vrai derrière les apparences. Beaucoup de spectateurs trouvent ces œuvres dérangementes, car elles semblent justement donner à voir l'impensable (la souffrance pure, sans récit, sans justification). De même, certaines œuvres d'installations immersives, comme celles de Bill Viola (vidéos au ralenti de personnes sous l'eau, entre vie et mort) ou des environnements sonores extrêmes, visent à plonger le public dans un état quasi primitif, de choc ou de méditation, face à quelque chose qui le dépasse. Coloniser *das Ding*, c'est donc étendre le territoire de l'art à l'au-delà du plaisir et de la représentation conventionnelle, là où la vulnérabilité est totale (puisqu'on touche à la possibilité même du non-sens, de la perte du sens). En colonisant ainsi les recoins obscurs de l'expérience, l'art moderne confronte frontalement notre vulnérabilité existentielle : il donne une forme à ce qui nous hante sans nom, que ce soit l'angoisse de la mort, le trauma indicible ou l'absence de repères. Cette tendance se prolonge aujourd'hui dans certaines œuvres conceptuelles ou immersives qui mettent le public en état de réception vulnérable, bousculé dans ses certitudes, invité à ressentir plutôt qu'à comprendre immédiatement. C'est une esthétique exigeante, parfois dérangementes, qui revendique d'exprimer l'indicible réel plutôt que de plaire.

4. Les « goulags de la sublimation »

Face à tant d'audaces, on pourrait penser que l'art moderne a libéré pour toujours la vulnérabilité dans la beauté. Cependant, certains critiques soulignent un nouveau risque : celui de sublimer la vulnérabilité à outrance et de l'enfermer dans de nouveaux dogmes. L'expression imagée de « goulags de la sublimation », forgée par Lacan (*Éthique*, 118), suggère que si l'on systématise la transgression et l'exhibition du vulnérable, on peut tomber dans une forme d'académisme inverse. Par exemple, dans les décennies récentes, la surenchère de l'art choc (accumulation de provocations sanglantes ou scatologiques dans certaines expositions) a pu vider de son sens la démarche initiale, transformant l'empathie pour la vulnérabilité en simple recherche

du spectaculaire. Il y a un piège à éviter : faire de la vulnérabilité une nouvelle *norme esthétique* obligée, une recette de succès dans le marché de l'art, ce qui reviendrait à la trahir. C'est ainsi qu'on a pu critiquer certains courants comme l'« art gore » ou le misérabilisme esthétisant, où montrer la blessure ou la misère devient un cliché, une formule creuse. En outre, une œuvre trop sophistiquée dans sa laideur calculée peut paradoxalement cesser d'émouvoir : la vulnérabilité exhibée sans sincérité devient un ornement vide. On voit donc poindre un besoin de renouveler le regard une fois de plus. Après avoir brisé les tabous, l'art du tournant du *xxi^e* siècle cherche parfois à reconnecter avec le soin, la réparation, le lien plutôt qu'avec la seule transgression. C'est ce que nous aborderons dans le chapitre suivant. Mais retenons qu'à la fin de l'époque moderne, le défi est de ne pas retomber dans un refoulement inverse : l'esthétique du vulnérable doit rester vivante, authentique, et ne pas devenir un stéréotype stérile ou une simple marchandise.

En conclusion de ce chapitre IV, nous avons constaté que l'art du *xx^e* siècle a exploré les extrêmes de la vulnérabilité – du dégoût à l'auto-destruction de l'œuvre – élargissant ainsi radicalement le champ esthétique. Il a montré toute l'ambivalence de la « beauté du vulnérable » : tantôt réelle revalorisation de la fragilité humaine, tantôt esthétisation outrancière risquant d'en annuler la portée. Cette analyse éclaire notre parcours iconographique à venir. Dans la seconde partie, les œuvres classées par exemple dans « *Œuvres vulnérables* » (objets d'art précaires, fragmentaires ou en cours de délitement) illustreront concrètement comment l'art intègre la temporalité et la dégradation dans la beauté ; on pourra y voir, par exemple, des installations qui se détériorent ou des matériaux pauvres élevés au rang d'art, prolongeant les questions soulevées ici. De même, les sections sur les performances corporelles extrêmes (telles que « [Impetus : provoquer la blessure](#) », p.42) nous permettront d'examiner de près des cas où l'artiste met en jeu son propre corps vulnérable, à la suite de Burden, Abramović, ORLAN et autres – et de discerner quand ces actes créent une véritable empathie esthétique ou quand ils frisent la surenchère. Ces études de cas, en retour, nourriront notre compréhension théorique : face aux objets et actions réels, nous pourrions mieux évaluer les promesses et les limites de l'esthétique du vulnérable dans l'art contemporain.

Chapitre V : Beauté et « Vulnér(h)abilités »

Après ce long parcours historique et théorique, nous voici en mesure d'esquisser les contours d'une véritable beauté du vulnérable assumée comme telle. Ce chapitre propose plusieurs pistes pour conceptualiser positivement cette beauté paradoxale, en jouant sur le néologisme inventé par Donna Haraway, volontairement hybride, de « vulnér(h)abilité » (Haraway, 2022). Ce terme suggère que la vulnérabilité, loin d'être incompatible avec la beauté, peut devenir une *habilité* – c'est-à-dire une capacité créatrice – ou encore une forme de responsabilité (on peut y entendre le « h » de *respons(h)abilité*, évoquant un devoir de prendre soin). En d'autres termes, il s'agit de considérer la beauté du vulnérable non plus comme une anomalie surprenante, mais comme un nouveau paradigme esthétique, fondé sur la reconnaissance de la fragilité comme valeur. Pour ce faire, nous développerons quatre perspectives complémentaires : (1) la beauté du vulnérable comme reconnaissance de l'existence précieuse de chaque être mortel ; (2) comme glorification des textures et des marques du vécu ; (3) comme juste relation au monde impliquant soin et responsabilité ; (4) enfin, une synthèse où la vulnérabilité se mue en habilité créatrice, offrant une vision réconciliée de l'esthétique et de l'éthique.

1. La beauté du vulnérable comme reconnaissance de l'existence précieuse

Une première approche consiste à voir dans la beauté du vulnérable une manière de reconnaître la précieuse singularité de chaque existence mortelle. Reprenons l'idée de Simone Weil citée en introduction : « la vulnérabilité est une marque d'existence ». Dans cette perspective, juger beau ce qui est vulnérable revient à affirmer que nous accordons du prix – de la valeur – à ce qui est fragile parce que mortel et unique. C'est un renversement par rapport aux tendances esthétiques classiques : il ne s'agit plus de ne trouver beau que ce qui paraît éternel et parfait, mais au contraire de trouver beau ce qui témoigne du temps et de la finitude. Concrètement, cette reconnaissance s'exprime par l'attention portée aux marques du vécu. Par exemple, le visage ridé d'une personne âgée peut nous sembler beau parce qu'il porte l'empreinte d'une histoire de vie, d'une sagesse acquise à travers les épreuves ; de même, un objet usé, patiné par les années, nous touche plus qu'un objet neuf et standardisé, car il raconte son passage dans des mains, dans des lieux, bref il a « vécu ». C'est exactement ce que le courant du *wabi-sabi* japonais formalise depuis longtemps : au lieu de rejeter l'imperfection, on y voit la beauté de l'impermanent, de l'authentique. Un bol fêlé et réparé avec de l'or est, dans cette optique, *plus beau* en un sens qu'un bol clinquant sorti d'usine, parce qu'il a une âme, une histoire dont témoigne sa cicatrice. Sur le plan social, reconnaître la beauté du vulnérable implique aussi de changer notre regard sur les personnes vulnérables : au lieu de les invisibiliser ou de les stigmatiser, il s'agit de percevoir en elles l'intensité de l'existence même – intensité qui se manifeste justement dans la fragilité (on pense aux portraits photographiques dignes et profonds de sans-abri, de personnes malades ou handicapées, qui révèlent une humanité éclatante au-delà des apparences abîmées). En valorisant ainsi la singularité de chaque être vulnérable, on adopte une posture à la fois esthétique et éthique : le beau rejoint le juste, car célébrer la beauté du vulnérable, c'est affirmer implicitement la dignité de tout ce qui existe et peut souffrir.

2. La beauté du vulnérable comme glorification de la texture

À quoi ressemblerait un art où les distinctions canoniques entre beau et laid, entre forme noble et matière vile, n'auraient plus cours ? Ce serait un art qui célèbre la texture même du réel, dans ce qu'elle a de singulier et de tactile, sans chercher à la lisser ou à la transcender. Certains penseurs contemporains, comme la critique Eve Kosofsky Sedgwick, ont proposé de penser l'esthétique en termes de « texture » et de « proximité »

plutôt que de forme idéalisée : c'est l'idée d'un art du "beside" (à côté, tout contre), qui valorise les à-côtés, les détails, les expansions latérales plutôt qu'une perfection symétrique (Sedgwick, *Touching Feeling*, 2003). Appliqué à la beauté du vulnérable, cela signifie que l'on peut trouver le beau dans le grain des choses, dans leurs aspérités mêmes. Par exemple, la rouille sur un métal, la moisissure sur un mur humide, les veines d'un vieux bois ou la cicatrice sur une peau – toutes ces textures témoignant du passage du temps et des aléas – deviennent des sources esthétiques. Plutôt que d'opposer beau/laid de façon binaire, un tel art propose une prolifération de qualités sensibles intermédiaires, une sorte de foisonnement où tout peut coexister. Cette glorification de la texture s'est vue dans l'art moderne abstrait (les toiles matiéristes de Jean Dubuffet ou les collages de matériaux pauvres chez Alberto Burri valorisent la matérialité brute), mais elle prend une signification nouvelle dans notre contexte : embrasser la texture, c'est embrasser la vulnérabilité (car toute texture singulière est souvent le résultat d'une altération, d'une histoire, donc d'une vulnérabilité passée). Un tel regard « textural » permet de dépasser l'ancienne opposition beau/laid sans pour autant tomber dans un relativisme vide : ce qui est recherché, c'est l'authenticité sensible (Bora, 1997). On ne sacralise pas la vulnérabilité comme nouvelle norme ; on *élargit* simplement le champ du beau à tout ce qui émeut par sa présence concrète et honnête. Ainsi, un art centré sur la texture pourra assembler des éléments hétérogènes, bruts, accidentés, et en tirer une harmonie inattendue – harmonie non pas de perfection, mais d'acceptation du réel. En cela, cette perspective rejoint aussi une attitude spirituelle : elle invite à apprécier le monde tel qu'il est, dans sa bigarrure et son imperfection féconde, plutôt que de poursuivre un idéal abstrait.

3. La beauté du vulnérable comme juste relation au monde

La troisième perspective élargit encore le propos : elle envisage la beauté du vulnérable sous l'angle de la relation et du *care* (soin, attention). Si la vulnérabilité est ce qui nous rend tous interdépendants (puisque vulnérables, nous avons besoin les uns des autres), alors une esthétique qui valorise la vulnérabilité va nécessairement valoriser aussi l'idée de prendre soin, de réparer, de protéger. On a vu qu'au xx^e siècle, l'art pouvait mettre en scène destruction et provocation. Au xxi^e siècle, on voit éclore des mouvements qui prônent au contraire une esthétique de la réparation et de la responsabilité envers le vivant. Des philosophes du *care* comme Joan Tronto (2009) ou Fabienne Brugère (2011) insistent sur l'éthique de l'attention aux autres et au monde ; et cette éthique trouve un écho dans un art qui chercherait moins à transgresser qu'à *recoudre*. Par exemple, on parle d'art écologique ou d'art de la maintenance (notion chère à l'artiste Mierle Laderman Ukeles dès les années 1970) : des œuvres qui consistent à nettoyer un fleuve pollué, à recouvrir des cicatrices urbaines de jardins, ou à souligner la beauté de gestes humbles d'entretien. Ici, la beauté naît de l'acte de soin lui-même, de la responsabilité partagée. On peut citer comme illustration l'artiste Kintsugi contemporain (certains créateurs utilisent la technique japonaise de réparation à l'or pour restaurer non seulement des céramiques, mais symboliquement des liens sociaux brisés). De même, l'art communautaire participatif, où des habitants collaborent pour embellir leur quartier délabré, donne à voir une vulnérabilité (celle du lieu, des personnes) qui se transforme en habilité collective – c'est beau parce que c'est un geste de solidarité visible. La théoricienne Donna Haraway parle d'initiatives de « réparation modeste » et de « reconstitution de liens brisés » comme d'une nouvelle esthétique-politique (Haraway, 2022) : il s'agit de créer des petites poches de mieux, de soigner ce qui peut l'être, sans grandiloquence mais avec ténacité. La beauté du vulnérable devient alors beauté de la co-réparation. Cela ne signifie pas esthétiser naïvement la souffrance, mais faire de chaque action de soin un potentiel moment de grâce. On peut y voir aussi un prolongement contemporain de l'esprit du sublime : non plus un sublime de la terreur, mais un « sublime de la bienveillance » – ce sentiment exaltant d'appartenir à plus grand que soi en contribuant à préserver la vie fragile autour de nous. En résumé, cette approche fait converger l'esthétique et l'éthique : est beau ce qui rend le monde plus habitable, plus solidaire, plus attentionné envers la vulnérabilité universelle. Comme l'écrivent Hustak et Meyers,

« Ce qui est en jeu dans cette approche involutive, c'est une théorie écologique des relations. Elle prend au sérieux les pratiques, les inventions et les expérimentations des organismes, lesquelles façonnent des vies et des mondes interspécifiques. Elle s'inspire de l'éthique féministe, de la respons(h)abilité [...] pour laquelle les questions ayant trait à la différence entre les espèces vont toujours de pair avec une attention portée aux affects, aux liens et aux ruptures » (Hustak, Meyers, *Le ravissement de Darwin*, 2000, 79, 97).

4. La beauté de la vulnér(h)abilité

Ce dernier point de vue est une synthèse qui joue sur l'idée d'« habilité » contenue dans *vulnér(h)abilité*. On peut entendre par là que la vulnérabilité, reconnue et assumée, devient une source de créativité et d'inventivité pour l'art et pour la vie. Plutôt que d'être subie, elle est *habitée* – on en fait une habilité, presque un savoir-faire. Qu'est-ce que cela signifie concrètement ? Prenons l'exemple de certains artistes contemporains qui intègrent volontairement l'accident, l'imprévu dans leur processus de création : ils laissent l'eau couler sur la peinture pour qu'elle fasse des auréoles, ou bien ils collaborent avec les éléments naturels (vent, feu) qui « vont faire à leur place » en partie. Cette façon de travailler, c'est de la vulnérabilité créatrice : l'artiste admet qu'il n'est pas tout-puissant, il partage le pouvoir avec la matière, il s'expose à l'aléa. Or, souvent, le résultat est d'une beauté surprenante, riche de formes que l'intention seule n'aurait pas pu inventer. De même, au niveau social, reconnaître sa vulnérabilité peut donner lieu à des pratiques artistiques ou culturelles participatives où chacun apporte sa sensibilité, sans peur du jugement, car la fragilité de chacun devient le terrain commun sur lequel bâtir. C'est en ce sens que la vulnérabilité peut être qualifiée d'« habilité » : une capacité à créer du neuf, à engendrer du lien et du sens, précisément parce qu'on accepte de ne pas tout contrôler ni tout savoir d'avance. Cette vision rejoint ce qu'Ernst Bloch appelait le *Principe Espérance* : l'inachèvement, l'incertitude du monde sont aussi ce qui ouvre la porte à l'espérance et à la nouveauté. Esthétiquement, la beauté de la vulnér(h)abilité est donc une beauté du possible – le possible qui naît quand on fait de la place à l'aléatoire et à l'autre.

En adoptant ce terme de vulnér(h)abilité, on souligne enfin que cette conception implique une responsabilité : si la beauté réside dans la fragilité, alors il y a un *devoir* envers le beau : celui de protéger le vulnérable, de cultiver cette beauté-là. On en revient à une forme d'éthique : admirer la beauté du vulnérable, c'est s'engager, même tacitement, à la défendre. En ce sens, la beauté du vulnérable nous transforme nous-mêmes : elle nous rend plus humbles, plus attentifs, plus créatifs aussi dans notre manière de vivre ensemble.

En conclusion de ce chapitre V, nous avons exploré diverses facettes positives de la beauté du vulnérable : la valorisation des êtres et choses fragiles pour leur existence même, l'exaltation des textures et des marques du temps, l'appel à une relation de soin et de responsabilité, et l'idée d'une vulnérabilité devenue capacité créatrice. Ces perspectives dessinent les contours d'un nouveau paradigme esthétique, qui inspire directement la seconde partie iconographique de notre étude. En effet, chacune des catégories d'images que nous analyserons reflète l'un ou l'autre de ces aspects. Par exemple, la section consacrée à *l'esthétique du vulnérable* illustrera à travers des œuvres concrètes (telles que des céramiques réparées à la kintsugi, ou des objets d'art contemporain fabriqués à partir de débris) comment le concept de fragilité précieuse se manifeste visuellement. De même, la catégorie « [Œuvres vulnérables](#) » (p.78) nous permettra d'admirer des créations qui misent sur la matière altérée (toiles lacérées, sculptures de bois brûlé, etc.) et d'en comprendre la puissance expressive. Les œuvres regroupées autour du care (par ex. des installations participatives écologiques) donneront corps à l'idée que l'art peut être un acte de réparation du monde. Enfin, en filigrane de toute la partie iconographique, on verra comment la notion de *vulnér(h)abilité* se décline chez différents

artistes : certains feront de leur propre vulnérabilité une habilité scénique, d'autres de celle de leur matériau une technique inventive, etc. La confrontation avec ces images viendra ainsi confirmer, nuancer ou enrichir les idées théoriques que nous avons posées, et bouclera le dialogue entre la pensée et la création visuelle sur ce thème du beau vulnérable.

Conclusion

À l'issue de cette première partie, théorique et exploratoire, il apparaît que beauté et vulnérabilité, loin de s'exclure, entretiennent un dialogue complexe à travers l'histoire de l'art et de la pensée. Ce qui semblait paradoxal – la « beauté du vulnérable » – s'éclaire maintenant comme un phénomène à multiples visages : tantôt la beauté cherche à nier la vulnérabilité (idéal classique), tantôt elle la sublime à distance (sublime romantique), tantôt elle la confronte crûment (avant-gardes modernes), et désormais elle tend à l'embrasser et la célébrer directement. Nous avons mis en lumière la manière dont les normes esthétiques ont évolué, depuis l'obsession de la perfection invulnérable jusqu'à la réhabilitation progressive de la fragilité, puis l'invention d'un nouvel imaginaire où la fissure, la cicatrice, l'éphémère et le care sont porteurs de beauté. Cette évolution n'est pas linéaire : elle est faite de révolutions, de contre-mouvements, de prises de conscience successives. Mais le résultat est qu'aujourd'hui, nous disposons d'outils conceptuels pour penser la beauté avec la vulnérabilité au lieu de la penser contre elle. Cette première partie a fourni ces outils, en s'appuyant sur de nombreuses références philosophiques (de Nietzsche, Burke ou Bataille jusqu'aux théoriciens contemporains du care) et en les illustrant par des exemples artistiques marquants.

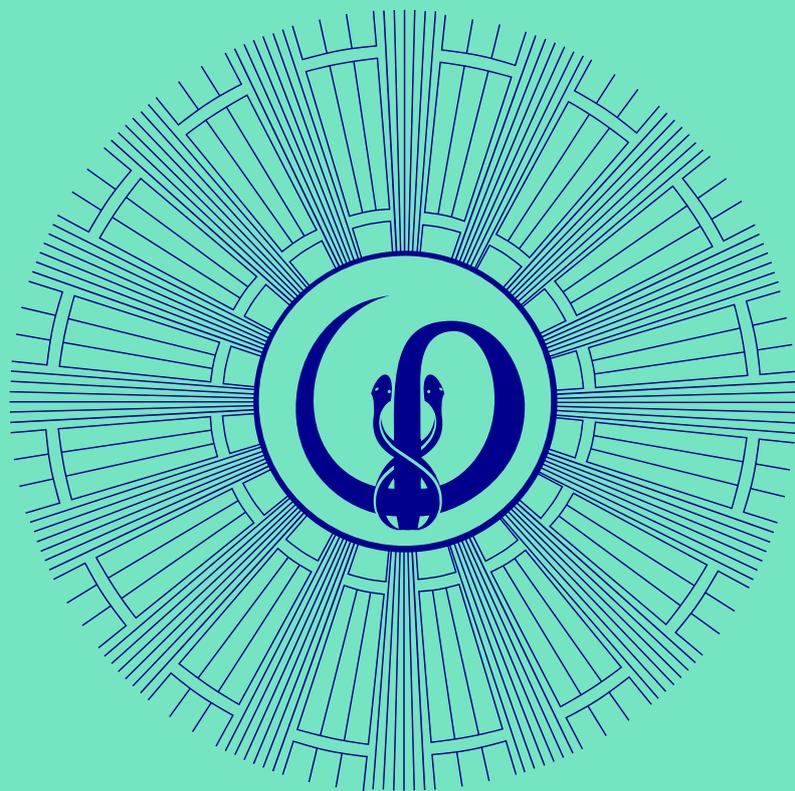
Il est maintenant temps de mettre à l'épreuve et d'illustrer concrètement ces idées en plongeant dans la seconde partie iconographique de l'étude. Celle-ci consistera en une typologie des représentations de la vulnérabilité dans les arts visuels, à travers différentes catégories d'œuvres (souffrance du corps, mise en scène de la blessure, vulnérabilité des objets, esthétique de la ruine, etc.). Ce passage aux images permettra de voir réellement comment les artistes de diverses époques et cultures ont traité la vulnérabilité : qu'ont-ils choisi de montrer ou de cacher ? Avec quels effets sur le spectateur ? Comment leurs œuvres confirment-elles ou interrogent-elles nos analyses théoriques ? Ce dialogue entre théorie et iconographie sera d'une richesse pédagogique précieuse. Les concepts développés ici guideront le regard sur les œuvres (en aidant à déceler par exemple une intention apollinienne ou dionysiaque, une visée de care ou de provocation), tandis que les œuvres apporteront un ancrage sensible et des nuances nouvelles à la théorie (une image pouvant toujours déjouer les catégories trop rigides). En définitive, l'alliance de la première et de la deuxième partie – de la réflexion et de la vision – nous permettra d'atteindre l'objectif de cette étude : comprendre le paradoxe de la beauté du vulnérable dans toute sa complexité, et en dégager une typologie cohérente. Nous aurons alors parcouru un cercle vertueux allant des idées aux formes, et des formes aux idées, pour appréhender comment, du cri du nouveau-né à la patine des ruines, du corps supplicié du Christ aux performances contemporaines, se déploie cette vérité profonde : il y a, inscrite au cœur du fragile, une beauté qui nous parle de ce que nous sommes – des êtres vulnérables, et c'est en cela même que nous sommes beaux et capables de beauté.

Glossaire des concepts et courants clés

- **Abjection** : Concept défini par Julia Kristeva pour désigner ce qui provoque le dégoût en nous, en menaçant nos frontières identitaires (par ex. les fluides corporels, le cadavre).
- **Esthétique de l'abjection** : courant artistique moderne qui intègre volontairement des éléments repoussants (sang, ordures) pour explorer les limites du représentable et confronter le spectateur à sa propre vulnérabilité physique et psychique.
- **Apollinien** : Terme emprunté à Nietzsche (référence au dieu Apollon) caractérisant le versant de l'art qui privilégie la forme parfaite, la mesure, la clarté et l'individu distinct. L'esthétique apollinienne tend à sublimer ou nier la vulnérabilité en valorisant l'illusion de la maîtrise et de l'harmonie invulnérable (lisse, idéalisée).
- **Beauté** : Notion esthétique centrale, traditionnellement associée à l'harmonie, au plaisir des sens et à la perfection formelle. Longtemps définie en opposition au laid (ce qui choque, déplaît, dérange), la beauté voit ses critères évoluer au fil du temps. Dans le cadre de cette étude, la beauté est réinterrogée pour inclure la vulnérabilité : on passe d'une beauté idéale, transcendant la fragilité, à une beauté ancrée dans le réel, pouvant inclure l'imperfection et l'émotion devant le fragile.
- **Care (éthique du care)** : Courant de pensée éthique et politique valorisant le soin, l'attention aux autres et à la vulnérabilité. En esthétique, on parle d'« esthétique du care » pour désigner des pratiques artistiques qui mettent en avant la réparation, la bienveillance, la collaboration et le soutien au vivant (par ex. art écologique, participatif, œuvres mettant en scène des gestes de soin). C'est une orientation qui considère que prendre soin du vulnérable peut être en soi un acte porteur de beauté.
- **Dionysiaque** : Autre terme de Nietzsche (référence à Dionysos) désignant le versant de l'art fait d'ivresse, de chaos, de dissolution des formes et des frontières individuelles. L'esthétique dionysiaque valorise l'expression libre des forces de vie, y compris dans ce qu'elles ont de violent ou d'excessif. Elle embrasse la vulnérabilité comme potentiel de communion et de transformation (perdre le contrôle pour trouver une vérité plus profonde). En termes de beauté, le dionysiaque introduit le chaotique, le tragique ou le grotesque comme pouvant être sources d'émotion esthétique.
- **Grotesque** : Catégorie esthétique désignant originellement des motifs fantaisistes mêlant éléments humains, animaux et végétaux (dans les décors de la Renaissance). Par extension, le grotesque renvoie à tout ce qui est bizarre, difforme, exagéré jusqu'au comique ou à l'absurde. Longtemps tenu pour inférieur au « beau », il a été réhabilité par des auteurs comme Victor Hugo qui y voyaient une composante essentielle de l'art (mariage du sublime et du grotesque). Le grotesque met en scène une vulnérabilité souvent ridicule ou monstrueuse, et joue sur l'ambivalence d'attraction/répulsion qu'elle suscite.
- **Laideur (laid)** : Ce qui est perçu comme non-beau, repoussant ou disharmonieux. La laideur a été codifiée (voir Umberto Eco distinguant le laid en soi, formel, artistique). Pendant longtemps, elle fut évitée ou caricaturée dans l'art. À partir du XIX^e siècle, et surtout au XX^e, la laideur (dans ses formes extrêmes : monstrueux, abject, trivial) est intégrée comme une dimension possible de l'esthétique. Dans le contexte du vulnérable, la laideur correspond souvent aux stigmates de la fragilité (infirmités, décrépitude), que l'esthétique du vulnérable cherche précisément à revaloriser plutôt qu'à exclure.
- **Monstrueux (monstre)** : Le monstre est l'être qui déroge aux normes de la nature ou de la société (terme issu du latin *monstrare*, montrer, car le monstre « montre » un prodige). Esthétique du monstrueux : représentation de créatures difformes ou effrayantes. Symbole par excellence de la vulnérabilité niée (le monstre était l'anti-idéal dans l'Antiquité), il a aussi fasciné l'imaginaire (du mythe de Méduse aux créatures fantastiques du cinéma). Dans notre étude, le monstrueux incarne la vulnérabilité poussée à l'extrême (corps hors norme, menaçant car fragile ou vice versa) et la possibilité de son intégration dans le beau (monstres tragiques ou pitoyables suscitant l'empathie).

- **Sublimation** : Concept psychanalytique (Freud) désignant le processus par lequel une pulsion ou une émotion brute (souvent socialement inacceptable) est transformée en une réalisation supérieure socialement valorisée (art, pensée, action morale). En esthétique, la sublimation se réfère à la transformation du négatif (douleur, pulsion, chaos) en forme esthétiquement recevable. Par exemple, sublimer la vulnérabilité consisterait à la transposer dans une œuvre pour en faire quelque chose de beau ou de signifiant, au lieu de la manifester de façon littérale. La sublimation est au cœur du mécanisme du sublime (la peur transformée en plaisir esthétique) et de bien des processus artistiques.
- **Sublime** : Catégorie esthétique distincte du beau, définie au XVIII^e siècle (notamment par Edmund Burke et Emmanuel Kant). Le sublime se caractérise par le mélange d'admiration et de terreur qu'inspire un spectacle dépassant l'entendement ou la mesure humaine (natures sauvages, grandeur destructrice, infini). Le sentiment du sublime confronte le sujet à sa vulnérabilité (sa petitesse, son impuissance face aux forces colossales) tout en lui donnant une sorte d'élévation d'esprit. Dans notre contexte, le sublime est une des voies par lesquelles la vulnérabilité a été introduite dans l'esthétique (angoisse délicate face à la menace, plutôt que pur dégoût). On parle aussi de sublime « négatif » (scènes de désolation, ruines apocalyptiques) ou de sublime « domestiqué » (par la distance de l'art). Le sublime est l'envers du beau lisse : il montre que la beauté peut naître de l'effroi respectueux devant ce qui nous dépasse.
- **Transgression (art transgressif)** : Attitude qui consiste à franchir les limites imposées (morales, sociales, esthétiques). Un art transgressif va volontairement choquer, briser les tabous, exposer ce qui était caché. Au XX^e siècle, de nombreux mouvements d'avant-garde se veulent transgressifs (Dada, surréalisme, actionnisme, etc.). La transgression esthétique a souvent impliqué de montrer la vulnérabilité sous ses aspects interdits (violence, sexualité crue, obscène, sacrilège). C'est une démarche ambivalente : libératrice (elle brise la censure entourant la fragilité, la mort, le corps), mais pouvant devenir provocatrice pour elle-même. Dans le cadre de la beauté du vulnérable, la transgression a été un outil pour réintégrer le vulnérable dans le champ de l'art, mais l'enjeu actuel est de dépasser la pure transgression pour aller vers la construction de nouvelles valeurs (par exemple le care, la réparation).
- **Vulnérabilité** : Du latin *vulnerare* (blesser). Désigne l'état de ce qui peut être blessé, endommagé ou détruit. La vulnérabilité peut être physique (corps susceptible de souffrance), psychologique (émotions susceptibles d'atteinte), sociale (groupes fragiles face aux crises) ou encore ontologique (finitude humaine). Dans l'esthétique classique, la vulnérabilité était associée au négatif à cacher. L'évolution de la sensibilité a amené à reconnaître la vulnérabilité comme universelle et même constitutive de la valeur de la vie (cf. Simone Weil). Penser la beauté du vulnérable, c'est donc valoriser ce qui exprime la finitude et la fragilité, en considérant que ces traits peuvent émouvoir, toucher, et porter du sens. La vulnérabilité devient alors thème, sujet ou même matériau de l'art.
- **Vulnér(h)abilité** : Terme hybride forgé pour exprimer l'idée d'une vulnérabilité qui se mue en habilité (capacité) et en responsabilité. Il synthétise la vision positive du paradoxe : au lieu de voir la vulnérabilité uniquement comme une faiblesse, on la conçoit comme une potentialité – potentiel de création (habilité créatrice, car être vulnérable permet d'expérimenter, d'innover, de se transformer) et potentiel éthique (respons(h)abilité, car reconnaître le vulnérable incite à en prendre soin activement). Ce néologisme illustre l'ambition de concilier esthétique et éthique : la beauté du vulnérable s'accompagne d'une invitation à agir pour la défendre et l'honorer. Le terme suggère que la fragilité peut être « habilitante » – elle rend possible de nouvelles formes d'art et de liens, dès lors qu'on l'assume au lieu de la nier.

- **Wabi-sabi**: Concept esthétique japonais valorisant la beauté de l'imperfection, de l'impermanence et de la simplicité naturelle. Le wabi-sabi apprécie les objets vieillissants, usés, asymétriques, et d'une beauté humble. Lié au bouddhisme zen, il invite à trouver l'harmonie dans le transitoire et l'incomplet. Dans notre étude, le *wabi-sabi* est un exemple clé d'esthétique extra-occidentale qui voit dans les marques de vulnérabilité (craquelures, patine, irrégularités) non un défaut mais le cœur du beau. Il offre un contraste éclairant avec les canons occidentaux classiques et a inspiré des démarches contemporaines (réparation *kintsugi*, architecture minimaliste qui laisse apparaître les matériaux bruts, etc.). Le *wabi-sabi* montre concrètement comment la vulnérabilité (au temps, aux éléments) peut être intégrée culturellement comme une valeur esthétique positive.



ÉTAT DES LIEUX DANS L'HISTOIRE DE L'ART*

Par Milan Garcin

La difficulté réside dans une définition de ce que cerne la notion de beauté du vulnérable. La direction que prend la présente tentative est d'établir une typologie iconographique des représentations de situations de vulnérabilité. Ces situations sont de natures diverses : souffrance, fragilité, effets de seuil et de crête, situations éphémères...

Envisager la beauté du vulnérable sous l'angle de la philosophie classique mais aussi sous celui de la philosophie des sciences, c'est d'abord envisager la beauté appliquée au corps, où *la beauté devient facteur de définition ontologique de l'individu* (voir plus loin : « [Corps et individualité](#) », p.42). Quelle typologie en tirer dans les arts visuels ?

La vulnérabilité peut aussi s'appliquer à l'objet inerte, l'objet-œuvre dans son état de puissance (l'objet en tant que tel est-il dissociable de sa nature esthétique ? Le questionnement sur sa vulnérabilité permet-il d'y voir plus clair dans la séparation objet-œuvre ?), tout comme elle peut s'appliquer à son usage (ustensilité). On distingue ainsi les objets-œuvres vulnérables *per se* – par exemple, des fragments – des objets destinés à compenser une vulnérabilité – par exemple, des prothèses –, objets eux-mêmes distinguables des objets-œuvres ayant perdu leur statut d'œuvre ou étant en passe de le perdre – par exemple, les décors de théâtre, éphémères (voir plus loin : « [Euvres vulnérables](#) », p.78).

Enfin, elle peut s'appliquer à la question du temps : la vulnérabilité consiste alors en un délitement temporel de l'objet. Cela se traduit, par exemple, par une esthétisation de la ruine, une réflexion sur ce que la ruine induit du point de vue symbolique, sur ce que cela dit de la nature même du travail artistique, l'état de l'œuvre et sa préservation, etc. (Voir plus loin : « [L'esthétique du vulnérable](#) », p.86).

Avant toute considération théorique, prenons l'idée d'un état de l'art à la lettre : en voyant comment les artistes, puis les expositions, ont traité la vulnérabilité à travers l'histoire, nous pouvons amorcer un état de l'art à partir des images. Pour cela, le propos initial consiste en une tentative typologique, à partir d'une réflexion sur la vulnérabilité, des différentes situations de crête et de bascule, tant dans la représentation que dans les moyens de la création de l'œuvre d'art, c'est-à-dire dans ce qu'elle montre, dans les contraintes de son médium, dans les intentions de l'artiste.

Cette liste d'œuvres doit nous conduire à l'identification d'une série de situations archétypales que nous proposons d'analyser, dans un deuxième temps, par le biais d'une étude dans le champ de la philosophie et de l'anthropologie.

* En raison de restrictions quant aux droits d'auteurs et de reproduction, cette étude n'a utilisé que les œuvres tombées dans le domaine public, en licence *creative commons* ou en utilisation équitable. Les autres œuvres sont accessibles par hyperliens.

Chapitre I: Corps et individualité

En philosophie des sciences, la définition de l'individu se fonde notamment sur des critères immunologiques (Pradeu 2009), réflexion conduite à la suite de différentes études antérieures (Lewontin 1970, Dawkins 1976, Jay Gould 1989). Cela signifie que l'individu est ontologiquement lié à ses frontières biologiques, où le critère définissant la frontière entre le soi et l'autre est celui de la réponse immunitaire à un stimulus extérieur. Cela permet notamment d'apporter une réponse aux rapports d'échelle en jeu (l'être vivant est-il une colonie sociale de cellules ? L'individu se situe-t-il à l'échelle micro : l'individu est-il par exemple l'ADN qui se reproduit ? Ou macro : la société fait-elle individu ?).

Vulnera vient du latin et signifie « blessure ». Par son caractère altérant, elle est une atteinte à l'intégrité de celui qu'elle marque. La vulnérabilité, elle, est donc la blessure en puissance, c'est-à-dire l'atteinte potentielle de l'intégrité de l'individu. Comme nous l'avons indiqué plus haut, cela se matérialise par différentes situations possibles : souffrance, fragilité, effets de seuil et de crête, situations éphémères... qui sont toutes des conséquences de *stimuli* sans acte, difficilement quantifiables et qualifiables universellement (et donc difficilement partageables), mais qui, si l'on suit l'argument immunologique, sont autant de signes, de traces et de frontières de l'ontologie, sinon de l'existence même de l'individu. Je souffre, ou plutôt, je suis sujet potentiel à la souffrance, donc je suis. La vulnérabilité est donc la singularité en puissance ; la beauté du vulnérable serait ainsi le lieu de tension où se croisent le Beau (celui d'Aristote, qui porte en lui l'indication de la puissance du Bien) et une ontologie de l'individu, de son intégrité. Comment dans ces conditions envisager le dialogue entre ces deux notions qui mettent en jeu l'ontologie même de l'individu ?

Pour établir une typologie de la beauté du vulnérable en art, il convient de s'interroger sur les étapes de l'apparition de cette puissance. La vulnérabilité est représentée avec plus ou moins de fortune suivant les époques, mais dès l'Antiquité. Tantôt envisagée comme un marqueur social, tantôt comme un repoussoir, tantôt enfin, à l'époque romantique, comme un mode épique de la représentation héroïque, elle est aujourd'hui essentiellement envisagée, dans notre société occidentale, sous l'angle de la réponse qu'on peut lui apporter, dans une logique de soin et de devenir capacitaire.

1. *Impetus*: provoquer la blessure

Le premier point d'accroche de notre étude est celui de l'objet qui provoque la blessure. Tant du point de vue de son esthétisation que de son usage ritualisé, l'objet – ou l'arme – est caractéristique, dans sa forme, dans son décor, mais aussi dans son usage, de la remise en question de l'individualité, à l'échelle physiologique comme à l'échelle métaphysique.

a. Armes esthétisées

Crucifix-poignard, Espagne, vers 1650, bois, ivoire, laiton, papier, 43 × 21 cm, Paris, Musée de l'Armée, inv. 2463 PO

VOIR L'ŒUVRE EN LIGNE



Au XIX^e siècle, le mot « crucifix » désigne, en argot, un poignard ; « jouer du crucifix à ressort au bois de Vincennes » signifiait tirer au pistolet (Martin, 2016 : 48). Faut-il trouver, dans ces mots, une filiation avec cet objet étrange, où l'usage semble presque rejouer l'acte de la crucifixion qui constitue sa forme ? Les références sont nombreuses, dans l'art, à ces objets, en particulier chez Buñuel : dans *Viridiana* (1961), il intègre un objet

du même type après l'avoir acheté, et parle d'un « Christ fonctionnel et très pratique ». Erasme, dans *Enchiridion militis christiani* (*Le manuel du soldat chrétien*, 1504), fait jouer le double sens du mot *enchiridion* : c'est autant un manuel qu'un poignard : « j'ai forgé seulement un *enchiridion*, c'est-à-dire une sorte de petit poignard qui ne doit jamais quitter ta main, même pas aux repas et au lit ». « Prenez le Glaive de l'Esprit » (Ép., VI, 11-17).

Il est fascinant d'envisager cet objet dans la perspective d'une étude sur la vulnérabilité : la blessure du Christ actée par sa torture sur la Croix sert d'arme (de défense), qu'on accroche au-dessus du lit pour se prémunir des amant(e)s indélicat(e)s ?

Lance-fusil, Arme de parade, Zoulou, XIX^e siècle, bois, métal, 105 × 5 cm, Paris, Musée du Quai Branly – Jacques Chirac, inv. 73.1999.29.4

VOIR L'ŒUVRE EN LIGNE



Cet objet est né lors des guerres coloniales entre les Britanniques et les Zoulous au XIX^e siècle ; ces derniers sont notamment entrés dans l'imaginaire collectif comme des résistants farouches à l'envahisseur. Leur armement était alors constitué d'une lance et d'un haut bouclier, tandis qu'ils faisaient face aux tirs d'armes à feu anglaises, que les Zoulous refusaient, dans leur code d'honneur, d'utiliser. S'ils infligèrent un certain nombre de cuisantes défaites aux Occidentaux, la puissance de feu finit par l'emporter. L'arme associe ici symboliquement l'aspect traditionnel de la lance et la grande létalité du fusil ; il ne fait pas de doute que l'objet soit ici plus cérémoniel qu'utilisé à la guerre.

Black & Decker, Bertrand Lavier, 2000, coll. part.

VOIR L'ŒUVRE EN LIGNE



La série des « objets sociés » de Bertrand Lavier déplace des objets de la vie quotidienne dans un contexte muséal. La série des *Black & Decker*, exposée pour la première fois en 1995 à l'occasion de l'exposition *Galerie des 5 continents* au Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie-Palais de la porte Dorée, permet de comprendre l'intention initiale. Dans la lignée de l'interrogation du *ready-made* première que l'œuvre représente, il s'agit de questionner la considération de tout objet manufacturé comme objet artistique, notamment dans le cadre du musée ethnographique. L'exposition faisait figurer des œuvres de cinq artistes des cinq continents (Bertrand Lavier, Frédéric Bruly Bouabré, Joe Ben Junior, Huang Yong Ping, David Malangi) et Lavier envisageait sa proposition en creux de l'approche ethnographique des musées d'arts extra-européens (Martin, 1995). Pourquoi la binette¹, pourquoi pas le taille-haie ? Au-delà de la démonstration par l'absurde, l'enjeu de l'œuvre est aussi celui du changement de regard : présentée frontalement et verticalement, le taille-haie devient une arme.

Synthèse

Dans ces trois cas de figure, l'arme et son effet sont envisagés sous l'angle symbolique. C'est une représentation de la puissance de blessure (la conséquence potentielle de l'usage de l'arme), en puissance de blesser (la puissance de l'arme, sa destination ou son efficacité fantasmée). Cette mise en abîme est le lieu même de l'enjeu poétique et esthétique du questionnement de la vulnérabilité. Mais ces trois œuvres permettent également de voir comment interagissent les objets avec le point de vue qu'on leur applique, et ce que ce point de vue change au sujet de cette même question de blessure en puissance : s'agit-il de projections ? Sont-elles elles-mêmes vectrices de nouvelles mises en abîme de cette vulnérabilité, cette fois culturelle ?

1. Binette, fin XIX^e siècle, Musée du Quai Branly : <https://www.quaibrany.fr/fr/explorer-les-collections/base/Work/action/show/notice/26675-binette>

b. Armes rituelles. Blessures choisies, blessures rêvées



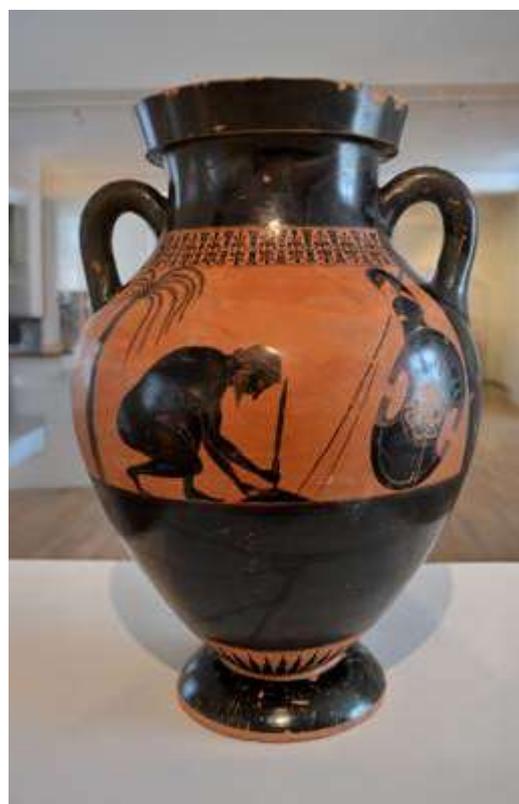
Épée des îles Kiribati, Field Museum of Natural History, Chicago, États-Unis

Utilisée dans le cadre de batailles ou de combats rituels qui doivent permettre de régler des différends judiciaires, l'épée constituée d'un manche orné de dizaines de dents de requin est rarement létale : elle est souvent arrêtée par une lourde armure en fibres de coco portée par l'adversaire, parfois difficile à intégrer dans les mouvements souples du combat au corps à corps – si bien que c'est souvent la mise au sol de l'adversaire qui est recherchée –, et, lorsqu'elle touche l'ennemi, elle lui inflige de grandes éraflures qui guérissent et produisent d'impressionnantes cicatrices. Les armes létales sont plutôt construites avec des queues de raies, qui, lorsqu'elles cassent dans le corps de l'ennemi, produisent souvent des infections fatales. En résultent de nombreuses cicatrices sur la peau des Kiribatiens, qui sont autant de marques de ces combats parfois interprétées comme des attributs vertueux. Un ensemble a été possédé par André Breton (épée et cuirasse en fibre de coco (Bozo, La Beaumelle et Monod-Fontaine, 1991)).

Le suicide d'Ajax, Amphore à panse (type B), Exékias (att.), vers 540 AEC, céramique à figures noires, 61 cm, Boulogne sur Mer, Musée-Château, inv. 558.R3

Cette célèbre céramique peinte par le non moins célèbre Exékias représente un épisode bien connu postérieur à la guerre de Troie. Ajax s'enivre et, dans son sommeil, se bat contre des centaines d'ennemis. À son réveil, il constate qu'il a tué des moutons par dizaines, les prenant pour des agresseurs ; de honte, il plante son épée par le manche dans le sol et se suicide en se jetant dessus.

La nature de la scène, qui confine au suicide rituel et donc à la blessure volontaire de soi-même, consiste en une tentative de négation de soi : ici, c'est la honte qui pousse Ajax au suicide. Le support de la représentation est par ailleurs lui-même une mise en abîme double : l'amphore est le contenant idéal pour le vin et le décor met en garde le buveur qui oublie la mesure. Aujourd'hui, le fait que cette céramique nous soit parvenue en un seul morceau, malgré sa fragilité, est également un sujet de questionnement de la vulnérabilité.





Scarifications chez les Shilluk

Les scarifications rituelles chez les Shilluk, peuple nilotique du Soudan du Nord, se traduisent par des séries de bourrelets ou de protubérances obtenues en frottant de la terre sur des coupures (Westermann 1970 ; Lobban 2002, p. 255). Elles servent à identifier l'appartenance à un groupe en particulier. Équivalents corporels des blasons, elles s'accompagnent également d'autres mutilations rituelles, notamment l'arrachage de dents – chez les Jule par exemple, six des dents inférieures sont arrachées aux membres de la communauté qui ne font pas partie de la famille royale –, qui, là encore, permettent d'identifier un clan par rapport à un autre. Il semblerait que l'excision, au contraire d'un grand nombre de peuples de l'Est de l'Afrique, ne soit pas ici une pratique commune.

**Autoportrait/Incision, Catherine Opie, 1993, épreuve chromogène,
101,6×76,2 cm, Los Angeles, LACMA, inv. AC1997.24.1**

VOIR L'ŒUVRE EN LIGNE



Portraitiste américaine reconnue pour ses images de la communauté LGBT, mais également de situations sexuelles extrêmes (BDSM notamment), elle envisage son art comme une mise en situation documentaire « un peu tordue »² (Opie, 2017). Captant ici son propre corps scarifié, elle questionne les limites de l'humain ; pour notre cas, on pourrait parler de questionnement de sa propre individualité, mise en scène autant qu'en danger, et mettant par là en abîme la posture, voire l'existence même de l'artiste, à la fois nécessaire pour l'existence de l'œuvre et niée par sa propre mise en péril.

**Thomas' Lips (The Star), Marina Abramović, 1975, épreuve gélatino-argentique
et texte, 30,8×40,8 cm, New York, Guggenheim, inv. 98.5210**

VOIR L'ŒUVRE EN LIGNE



Certainement à l'origine du travail d'Opie, Marina Abramović ne cesse de questionner, dans l'ensemble de son œuvre, la posture de l'artiste, sa fragilité d'être au monde, son existence et sa nécessité pour faire œuvre (Abramović, 2010) ; son travail est centré sur la mise en péril de son corps, et donc de son existence même en tant qu'artiste. Par exemple, dans *Rest energy* (Marina Abramović et Ulay, 1980) les deux artistes tiennent simultanément le même arc et se penchent en arrière : la flèche ainsi mise en tension menace, à chaque instant de la performance (4'12) et au moindre faux mouvement d'Ulay, de se ficher dans le cœur de M. A.

Ici, la scarification en forme d'étoile relève d'une symbolique multiple : elle est à la fois mystique (le pentacle renversé agit comme un talisman dans la symbolique occidentale depuis le XVI^e siècle³), et, en raison de sa place sur le corps de l'artiste, également à lier à une interrogation sur le corps social de la femme-mère. Guillaume Désanges parle de « tracé à la sanguine » : « Le corps – dernière frontière de la dépossession individuelle – comme territoire d'une inscription ultime renvoyant paradoxalement aux origines de l'écriture, et donc de l'art » (Désanges : [en ligne]). L'œuvre est également un « reenactment » de *Rythm 5* (1974) où l'artiste s'allonge au centre d'un cadre en bois en flammes en forme de pentacle ; Nancy Spector raconte qu'elle doit alors être secourue par les spectateurs, tandis qu'elle perd connaissance (Spector, [en ligne]).

2. Elisabeth Lebovici, « Critique : La famille royale de Catherine Opie », *Libération*, 7 septembre 2000, en ligne, URL : https://www.liberation.fr/culture/2000/09/07/la-famille-royale-de-catherine-opie_336344/

3. Trésor de la langue française informatisé : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?s=869029545>



© Marina Abramović – Fair Use

Rest Energy, Marina Abramović et Ulay, 1980, performance.⁴

4. DBTV Studio, «Marina Abramović & Ulay – The Other: Rest Energy (performance)» (1min33s), vidéo mise en ligne le 7 mai 2018. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=lGwb3rb3yC0>

Shoot, Chris Burden, 1971, performance



Chris Burden demande à un aide de lui tirer dans le bras à environ cinq mètres de distance. Il s'agit vraisemblablement de la performance la plus connue de l'artiste. Elle questionne l'intégrité du corps autant que la confiance mutuelle entre les deux acteurs. Elle est un écho au jeu macabre de William Burroughs qui, en 1954, assassine sa femme lors d'une simulation d'épreuve de Guillaume Tell, crime pour lequel il ne sera jamais poursuivi. Une seconde performance peut venir interroger la vulnérabilité: *Sculpture in three parts* (Hansen Fuller Gallery, San Francisco, Ca. September 10-21, 1974), lors de laquelle Burden reste assis sur une chaise, sur un socle de sculpture, pendant près de 42 heures ; il finit par en tomber, et fait tracer autour de son corps une ligne sur le sol imitant les techniques de la police scientifique ; à l'intérieur de ce cadre d'Alberti hardcore, il inscrit: "Forever".

Kill me before I do it myself, Bjarne Melgaard & Frost, 2001, performance

VOIR L'ŒUVRE EN LIGNE



En 2001, le batteur mythique du groupe de black metal Satyricon, "Frost", collabore avec Bjarne Melgaard pour une performance mettant en scène la mort du musicien. Le batteur, maquillé selon la technique du *corpse paint* (dont les origines remontent à Arthur Brown, puis Alice Cooper et enfin King Diamond du groupe danois Mercyful Fate) qui lui donne un visage blafard singeant par le grotesque l'aspect des cadavres, commence par incendier des affiches avant d'opérer en direct des scarifications. L'effet de seuil qui en résulte produit une œuvre performative autour de la destruction, faisant interagir le vivant de l'acte avec la mort en puissance, non plus seulement reléguée dans le champ du symbolique, mais dans une véritable mise en scène du suicide. Résulte de cette performance un canapé maculé de sang, comme une trace de l'acte en cours. L'œuvre s'inscrit en droite ligne des performances de Burden évoquées plus haut.

ORLAN

VOIR L'ŒUVRE EN LIGNE



ORLAN travaille sur les frontières du corps dans l'art depuis les années 1970. De l'emblématique performance *Le baiser de l'artiste* à la FIAC en 1977 aux *Self-hybridations* (1998-2002), son œuvre place le corps au centre de l'acte créatif (ORLAN, 2022) : dans la droite lignée de la performance FLUXUS, le corps devient non plus seulement acteur du geste – comme c'est le cas dans l'abstraction lyrique de Pollock – mais sujet du geste, comme une sculpture/installation vivante *Fiat Lux*, (2012). Le questionnement de l'artiste va néanmoins plus loin encore, avec *Omniprésence* (1993), où elle fait filmer son opération de chirurgie esthétique visant à lui implanter des prothèses au niveau des tempes, la finalité étant de renverser l'objectif habituel de ce type d'intervention et de remettre en question les normes de beauté.

Son corps devient alors une œuvre permanente. Envisagée sous l'angle de la vulnérabilité, cette pièce dépasse la simple ritualisation de la blessure : cette dernière questionne par son existence même la définition du rituel, et dépasse le simple statut de « trace » de ce rituel, comme dans le cas des scarifications *Shilluk* ou de celles, dont la temporalité est limitée, d'Opie et d'Abramović. Ainsi, la modification corporelle interroge de la même façon la question de l'individualité.

***Susan Sontag sur son lit de mort,*
Annie Leibovitz, 2006**

VOIR L'ŒUVRE EN LIGNE



***Winter Journey,*
Nobuyoshi Araki, 1990**

VOIR L'ŒUVRE EN LIGNE



Les deux cas de figure photographiques que sont les images du corps mort de Susan Sontag prises par Leibovitz et celles de celui de Yoko Araki, l'épouse de Nobuyoshi Araki, diffèrent en tous points des images classiques de la mort (comme peuvent l'être [Un enterrement à Ornans](#) de Courbet et sa reprise par Yan Pei-Ming) en cela qu'elles font intervenir la « brutalité du fait » (Leiris & Bacon, 1974) qu'induit le réalisme photographique. La mise en scène relative de ces photographies, différentes également de photographies de morts célèbres – [Jesse James dans son cercueil](#) par A.A. Hughes en stéréoscopie est un bon exemple de tentative de réalisme total ; mais également [Che Guevara par Marc Hutten](#) –, dont la vertu tient plus du reportage que de l'acte

artistique, est une représentation de la mort, avec fard. Elle concerne une esthétisation de la mort, mise au public et pourtant intime. Cette tension a par ailleurs été objectée à Lebovitz par le fils de Susan Sontag, qualifiant la photographie de « voyeuriste » (Lim, 2015). L'enjeu de ces images relève en effet du point de bascule entre la sphère publique et la sphère privée. Par le choix des compositions (Araki photographie sa femme décédée de très près, intimement, tandis qu'on voit des mains de proches se porter près de son visage pour une ultime caresse), mais aussi par le lien entre le photographe et son sujet (le couple amoureux), la vulnérabilité s'expose précisément pour être pointée, comprise, dans le cadre du processus de deuil.

Synthèse

Ici, les cas étudiés relèvent tous de la notion de rituel : celui de la scarification ou de la modification corporelle (Kiribati, Shilluk, Opie, Abramović, ORLAN) se rapproche plutôt d'un questionnement de l'identité, tandis que celui de la mise en scène de la mort (Ajax, Burden, Lebovitz, Araki) permet de la transcender. La vulnérabilité, puissance ou acte, est ritualisée pour lui donner du sens – qu'il s'agisse d'un rite de passage, d'un processus artistique extrême ou d'une documentation du réel sublimée par l'art –, ce qui construit systématiquement, dans ces cas de figure, un questionnement ontologique.

2. *Vulnera*: la blessure mise en scène

La mise en scène de la blessure, de sa représentation, de son symbole est profondément ancrée dans la culture occidentale en ce qu'elle est d'abord marquée par l'imaginaire chrétien. En partant de ce constat historique, les cas suivants interrogent l'interaction entre la blessure et la morale.

a. *La blessure par procuration : la symbolique du Bien*

Christ en croix, Cimabue, 1287-1288, 448×390 cm, tempera sur bois, Museo dell'Opera di Santa Croce, Florence



Cette crucifixion, peinte par Cimabue, est une version extrêmement stylisée du type iconographique, où la narration importe presque plus que l'image, comme en témoignent les deux figures attenantes montrées dans des cadres aux extrémités de la croix. Simultanément, la posture très peu naturelle de la figure fait glisser l'intérêt du regard sur la croix elle-même autant que sur le visage, comme endormi, du Christ. Ainsi, la croix prend toute sa valeur symbolique et se détache totalement de son usage initial d'instrument de supplice. Le seul indice de la violence des événements est subtil : des trous rouges dans les paumes s'écoule le sang qui s'accumule sur le rebord de cette croix, faisant subitement intégrer au tableau une troisième dimension et par la même occasion une réalité très matérielle. La blessure, ici, sert donc à placer l'image du Christ dans une réalité, où son sacrifice n'est pas seulement symbolique mais bien tangible. *Noli me tangere?*

Christ crucifié, Diego Velasquez, vers 1632, huile sur toile, 248 × 169 cm, Madrid, Musée du Prado, inv. P01167

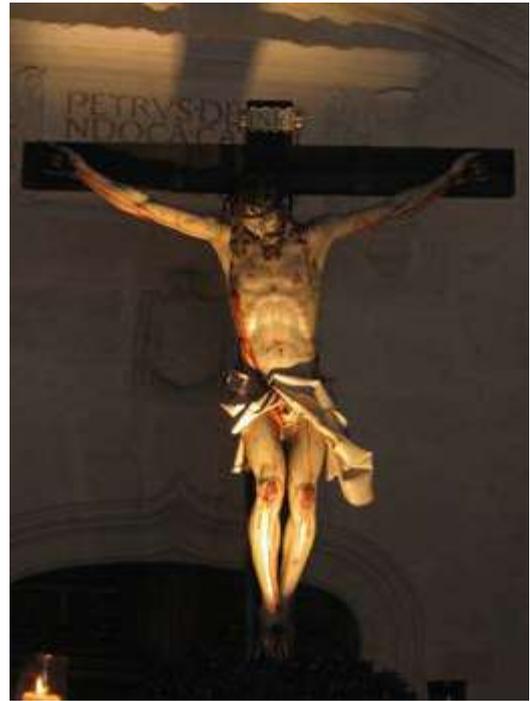
Dans son *Christ crucifié*, Velasquez construit l'image d'une blessure discrète et, par litote, produit un tableau d'une grande intensité symbolique : le Christ est percé de la lance, et un très mince filet de sang s'écoule de la plaie, passe sous le linge qui le ceinture et s'écoule le long de sa jambe. Les blessures aux mains et aux pieds, cloués sur la croix, saignent mais très discrètement, tout comme les plaies que le Christ a à la tête. Cette représentation du martyr, où la blessure est érigée en vertu morale – le Christ meurt pour les péchés des hommes – montre une victime discrète : l'effusion de sang doit être suggérée, pas frontalement exposée, et le tableau cherche à montrer un Christ qui supporte la blessure et la mort plutôt que sa souffrance. L'intérêt de ce second type typologique est de montrer que la blessure est un objet iconographique qui, lorsqu'il est discret, suggère une haute force morale. Ici, elle est rehaussée par l'aura du faux monochrome noir de l'arrière-plan, qui produit un véritable contraste entre la lumière du corps du Christ et l'obscurité sur laquelle il projette littéralement son ombre.



***Cristo de la Luz*, Gregorio Fernandez, vers 1630, Valladolid, Chapelle du Palais de Santa Cruz**

Au contraire de ce que fait Velasquez deux ans plus tard, le *Cristo de la Luz* de Fernandez est sanguinolent : non seulement les blessures mentionnées plus haut sont très marquées et émettent une profusion de rouge, mais d'autres blessures, additionnelles, sont figurées, comme les genoux par exemple, ou les mamelons. Le rouge macule également le voile qui cache le sexe du Christ.

Puisque l'œuvre est sculpturale, le premier réflexe interprétatif est de dire que l'artiste a voulu plus de vraisemblance que ce que Velasquez a cherché à symboliser. Or, le réalisme est relatif ; ce qui constitue le tour de force de la sculpture est qu'elle s'emploie à symboliser la souffrance réelle du Christ, ce qui magnifie d'autant sa force morale qu'elle place la souffrance comme attribut premier de cette valeur, et non la résistance à celle-ci.



***Three studies for a crucifixion*, Francis Bacon, 1962, huile sur toile, 198,1 × 144,8 cm, New York, Guggenheim Museum**

[VOIR L'ŒUVRE EN LIGNE](#)



Bacon est connu pour ses représentations de l'intérieur des corps : sa fameuse vision face à l'égal de boucherie, où il déclare être étonné de ne pas se trouver là lui-même, comme un morceau de viande, a fait scandale. De la même façon, il s'inspire pour *Three studies for a crucifixion* (1962) très directement de la crucifixion de Cimabue, à propos de laquelle il dit qu'il a toujours « eu l'impression qu'il s'agissait d'un vers rampant au pied de la croix » (Sylvester, 2013 : 22). Il aime tellement ce tableau qu'il participe à sa restauration, en finançant à la fin des années 1960 une partie des travaux suite aux inondations de Florence qui l'ont endommagé (ce qui ne manque pas d'intérêt du point de vue de son rapport à la fragilité des œuvres elles-mêmes).

Le panneau droit de ses *Three studies for a crucifixion* reprend ainsi la même composition que celle de Cimabue, en retournant l'image et en ouvrant la chair du Christ ; et simultanément en utilisant son ondoielement dans l'ombre qui semble se faufiler vers la figure de l'écorché. Par ailleurs, chez Bacon, la crucifixion est utilisée non pas dans la perspective d'une symbolique chrétienne (ou anti-religieuse par le retournement de la figure) mais pour ce qu'elle est : une forme de torture particulièrement atroce, qu'il trouve toujours étonnant de voir en pendentif autour du cou des gens. En montrant la blessure du Christ, il essaie de montrer la « brutalité du fait » (Leiris, 1996) sans symbole : la blessure est réelle et relève de l'indice de la condition humaine (le tas de viande) et donc de la mort. En cela, elle questionne là encore l'identité et l'individualité dans toute leur finitude.



**Sainte Agathe, Francisco de Zurbarán,
1630, huile sur toile, 127 × 60 cm,
Montpellier, Musée Fabre, inv. 852.1.3**

Le martyre de Sainte Agathe est l'une des plus spectaculaires représentations de la blessure dans l'art occidental – hors crucifixion. Agathe de Catane est persécutée par un amant éconduit, Quintien, proconsul romain de Sicile : après avoir en vain tenté de la pervertir, il décide de la torturer par vengeance en lui faisant couper les seins à l'aide de tenailles. La Sainte est guérie la nuit même après l'intervention de Saint Pierre, mais est à nouveau suppliciée et succombe alors à ses blessures. Plusieurs types de représentations existent : celle la montrant avec des bourreaux armés de gigantesques tenailles et en train de la découper ; d'autres, où elle est sur le point d'être tourmentée, lorsqu'après le XVIII^e siècle le sang n'est plus autant représenté ; et enfin, elle apparaît, comme dans cette extraordinaire version de Zurbarán, resplendissante et tenant ses seins sur un plateau, après sa béatification. Prenant le spectateur à partie, le regard de la Sainte intègre là encore le martyre dans une réalité (Foucault, 2019 : 360).

Saint Barthélémy, Matteo di Giovanni, vers 1480, tempera sur panneau, 80,5×48 cm, Budapest, Musée des BA, inv. 1211

Bien que les supplices du même type ne soient pas exclusifs aux femmes – Laurent sur le gril par exemple, ou Saint Barthélémy –, la spécificité du cas de l'arrachage des seins est certainement à lire sous l'angle de la négation de la féminité, le sein représentant dans la symbolique chrétienne autant le caractère nourricier (reprenant le thème Antique de la « charité romaine ») que la prise par la force, ici, de sa virginité. Sainte Agathe est invoquée pour se protéger des incendies, des tremblements de terre et des éruptions volcaniques.



Le massacre des innocents, Nicolas Poussin, 1626-29, huile sur toile, 118 × 179 cm, Chantilly, Musée Condé, inv. PE 305



Commandé par Vincenzo Giustiniani pour commémorer la mort d'enfants de la famille otages de l'Empire Ottoman en 1566 connu sous le nom de « Massacre des Innocents Giustiniani », le tableau de Poussin montre l'épisode du Nouveau Testament où sont massacrés tous les enfants de moins de deux ans dans la région de Bethléem sur ordre d'Hérode, craignant l'avènement du Christ qu'on lui a prédit. Ici, la blessure est à la fois physique (le massacre) et morale (des innocents). Pour rendre compte de cette tension, Poussin construit sa composition autour du cri de la mère dont le soldat saisit les cheveux, et qui est à la hauteur du regard du spectateur, beaucoup plus que ne l'est celle de l'homme tenant le glaive, dans l'ombre.

Synthèse

Dans ces différents cas de figure, la vulnérabilité tient en un sens strict : la blessure est représentée pour sa vertu morale ; car c'est une blessure morale, c'est-à-dire qui repose sur la notion de sacrifice altruiste mis en exergue par la symbolique (et donc par la pensée) chrétienne. Elle peut en devenir politique, mais demeure toujours intimement liée à la question du Bien aristotélicien, et donc à la notion d'absolu. En cela, la vulnérabilité est la clé de voûte d'un système de pensée métaphysique : là encore, sans blessure en puissance, pas d'ontologie possible.

b. Glorifier les situations de vulnérabilité

La bataille de Cascina, Bastiano da Sangallo d'après Michel-Ange, vers 1542, huile sur panneau, grisaille, 77 × 130 cm



La première lecture de l'image pourrait laisser croire qu'elle montre des attaquants repoussant des assaillis dans un fleuve. La scène, commandée par la ville de Florence pour commémorer une bataille contre Pise, montre en réalité les combattants florentins attaqués par les Pisans alors qu'ils sont en train de se baigner dans l'Arno ; ils en sortent précipitamment pour s'habiller et combattre. La situation de seuil dans laquelle ils se trouvent, sans défense, est ici mise en valeur : les Florentins remportant la bataille, la victoire est d'autant plus éclatante qu'elle résulte du dépassement de conditions initiales très défavorables. On reconnaît quelques postures archétypales de Michel-Ange, comme la figure tout à gauche de la composition, rappelant l'un de ses plus fameux dessins (*Étude d'un homme nu vu de dos*, vers 1537-38). La vulnérabilité est ici utilisée pour glorifier l'efficacité et le courage des défenseurs.



Étude d'un homme nu vu de dos, vers 1537-38, charbon sur papier, 24,2 × 18,2 cm, Haarlem, Teylers Museum, Pays-Bas

Attaque de l'infanterie Prussienne, Bataille de Hohenfriedeberg, Carl Röchling, 1745, Musée de l'Armée de Rastatt, Allemagne



Cette peinture de bataille a cela d'extraordinaire qu'elle montre de façon très inhabituelle en plan large la ligne d'attaque de l'infanterie lors d'une bataille du milieu du XVIII^e siècle, au cœur de l'action : les soldats qui marchent de front n'ont d'autre choix que d'avancer sans protection contre les balles : cette tenue de ligne est caractéristique de la transition d'une guerre de corps à corps à l'arme blanche vers celle menée à l'arme à feu. Le courage est célébré dans le visage du premier soldat à droite, comme dans la posture, la démarche et le regard des trois meneurs à gauche. Cependant, la terreur du troisième soldat, tourné vers son camarade de gauche qui vient d'être fauché, permet de rendre compte de la vulnérabilité physique et morale des soldats de la première ligne.

Mort d'un soldat républicain, Robert Capa, 1936

[VOIR L'ŒUVRE EN LIGNE](#)



La photographie, que Robert Capa dit avoir prise le 5 septembre 1936, est présentée comme montrant la mort, prise sur le fait, fauchant un milicien républicain espagnol lors de la guerre civile. Le soldat, qui vient de recevoir une balle, tombe en arrière et lâche son fusil. L'authenticité de la photographie a été mise en question, certains proposant l'hypothèse d'une mise en scène par Capa, d'autres engageant sa responsabilité dans la mort du modèle qui aurait été tué par un tireur isolé lors de la séance de pose. Quelle que soit la véracité du cliché, celui-ci marque d'abord l'avènement d'un photojournalisme de l'action jusque-là inexistant, mais également la présentation au public de la mort « en direct », sur un mode analogue à celui des suicidés du World Trade Center en 2001. La blessure, la mort, ou son imminence, sont ainsi montrées à la fois pour acter la réalité de l'action (par le témoignage) et simultanément pour attester de la réalité du cliché, dont l'authenticité est incontestable puisqu'elle montre une action qui ne peut être feinte ; et si tel est le cas, elle résulte d'une action bien réelle, rejouée comme en peinture, et cependant d'après la réalité. La nature de la photographie, qui laisse supposément une très faible place à l'interprétation et est censée capturer de façon documentaire le réel, amplifie la puissance de l'image. La vulnérabilité est donc ici un enjeu de véracité.

Autoportrait en homme blessé, Gustave Courbet, 1844-1854, huile sur toile, 81,5×97,5 cm, Paris, Musée d'Orsay, inv. RF338



Près d'un siècle avant Capa, Courbet se peint lui-même en blessé, bien qu'ici, le peintre se représente vraisemblablement attaqué dans un duel, comme en témoigne l'épée à l'arrière-plan à gauche. Cependant, l'ambiguïté de sa posture a donné l'indice d'un repentir aux historiens de l'art⁵. Après examen, ils ont découvert une composition antérieure montrant Courbet en pleine santé, avec contre lui son grand amour, l'épée absente et, bien entendu, la blessure encore en devenir⁶. Ce n'est en effet qu'en 1854, après sa rupture amoureuse, qu'il change la composition pour se transformer en duelliste perdant, meurtri par la déception. La blessure a ici une vertu symbolique double chez l'artiste : elle est le signe de la perte autant qu'elle permet au peintre de faire son deuil ; et simultanément lui sert de nouveau programme esthétique. Proudhon rapporte dans *Du principe de l'art et de sa destination sociale* une lettre de Courbet dans laquelle il écrit :

« [...] La vraie beauté ne se rencontre parmi nous que dans la souffrance et la douleur ; [...] nous ne la trouvons presque plus dans nos mesquines passions. Voilà pourquoi mes femmes qui pleurent à l'*Enterrement* sont belles ; et il m'en a peu coûté, je vous jure, pour les faire ainsi ; voilà pourquoi mon *Duelliste mourant* est beau [...] » (Proudhon, 1865 : 318).

5. cf Musée d'Orsay, « Dossier Courbet », en ligne, URL : <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/lhomme-blesse-925>

6. Un dessin préparatoire conservé au musée de Besançon représente cette composition.

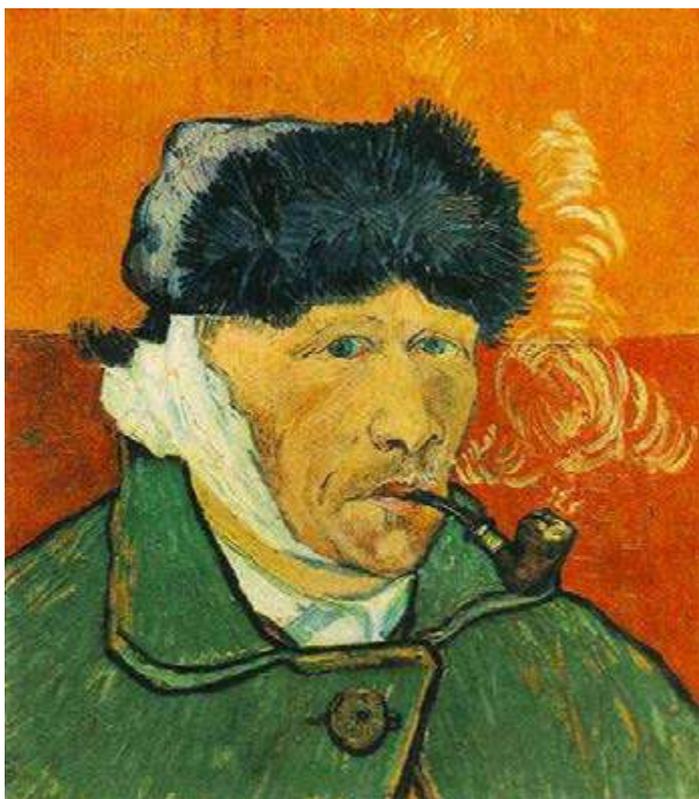
***Autoportrait en noyé,*
Hippolyte Bayard, 1840 (première
mise en scène photographique)**

Prise le 18 octobre 1840, cette photographie est l'une des premières mises en scène et fiction photographiques de l'histoire. Hippolyte Bayard se noie fictivement et signe ironiquement « Le Noyé ». Posant comme un cadavre, nu et les yeux clos, il adresse la photographie au roi pour réclamer des subventions pour son travail, que l'Académie admire sans financer ses recherches. La pose a duré plus d'une heure, et suppose donc une mise en scène extraordinairement rigoureuse. La mort fictive est ici montrée avec humour, et cependant constitue un appel à l'aide (Sapir, 1994).



***Autoportrait à la pipe et à l'oreille bandée,*
Vincent Van Gogh, 1889, huile sur toile,
51 × 45 cm, Kunsthaus Zurich, dépôt de
Stavros Niarcos**

Il s'agit certainement de l'une des œuvres les plus célèbres de Van Gogh : le 23 décembre 1888, après une dispute avec Gauguin, il se coupe volontairement, dans une crise de folie, l'oreille gauche à l'aide d'une lame de rasoir. La dispute marque la fin de la collaboration des deux peintres, et la toile raconte, par sensation, la blessure, comme en témoignent les contrastes du rouge et de l'orange, changeant au niveau de l'oreille, avec le blanc du bandage. Le tableau est également pour Van Gogh une manière d'acter sa nouvelle physionomie, très rapidement – le tableau est daté du 7 janvier 1889. La représentation de la blessure a ici vocation à « réaliser » cette blessure par l'art (cf Bataille, 2006).



Sugababe, Dietmut Strebe, 2014

VOIR L'ŒUVRE EN LIGNE



L'œuvre de Dietmut Strebe est tout à fait singulière, puisqu'elle fait intervenir les biotechnologies pour reconstituer, à partir de l'ADN d'un descendant de la famille de Van Gogh (Lieuwe van Gogh, arrière-arrière petit-fils de Theo, par ailleurs artiste, et fils de Theodoor van Gogh, assassiné le 2 novembre 2004 par un fondamentaliste islamiste suite à son film *Submission* critiquant le traitement des femmes par l'islam), une oreille fictive du peintre Vincent van Gogh. Cet organe-éprouvette questionne notre propre rapport à la médecine et notre capacité de remplacer les parties de nos corps défailants : l'artiste revendique d'ailleurs l'usage du fameux paradoxe du bateau de Thésée pour interroger la notion d'identité ; paradoxe qui consiste à se demander si un objet perd son identité quand on remplace chacune de ses parties (Ferret, 1996). Simultanément, il suppose, en se fondant sur le fameux autoportrait mentionné plus haut de Van Gogh, que le génie du peintre aurait résidé dans son oreille ; et sa reconstitution servirait d'expérience pour le vérifier. En cela, Strebe se penche sur la question de ce qu'il appelle le « cliché romantique de l'artiste génial ». La blessure de Van Gogh sert ainsi toutes ces interrogations, qu'il conduit à la fois avec des généticiens (Church, 2020), des historiens des sciences (Kuhn) et des sémiologues, parmi lesquels Noam Chomsky (Chomsky).

Cuirasse du carabinier Antoine Fauveau touché par un boulet de canon à Waterloo, 1815, Musée de l'Armée

VOIR L'ŒUVRE EN LIGNE



Porté par les carabiniers, unité à cheval d'élite des guerres napoléoniennes et utilisée à la fin des batailles comme troupe de choc, ce type de cuirasse permettait de se prémunir contre les coups de sabre et les balles tirées à une certaine distance. Pour ce qui est des coups de canon et des balles tirées à bout portant, ces cuirasses étaient en revanche d'une totale inefficacité. Le modèle ci-dessus a appartenu à un soldat tombé lors de la bataille de Waterloo après avoir reçu un boulet au niveau du pectoral droit, ayant totalement éclaté l'avant et l'arrière de la cuirasse. Outre la violence du combat que l'objet permet d'entrevoir, l'intérêt de l'objet réside dans le fait même qu'il ait été conservé : la blessure impressionnante que la bataille a provoquée a modifié si profondément l'objet que les collections nationales s'en sont saisi pour en faire un objet de mémoire, par ailleurs mis en exergue sur le site du musée de l'Armée comme étant l'un des « chefs-d'œuvre » de la collection. Or, il est évident que ce n'est pas la réalisation de la pièce d'armure qui est considérée comme un chef-d'œuvre, auquel cas elle aurait arrêté le boulet et Antoine Fauveau ne serait pas resté dans l'histoire ; c'est bien sa destruction et donc, par métonymie, la blessure qui lui est associée qui restent un chef-d'œuvre de la guerre : une mort spectaculaire et abominablement remise en scène.

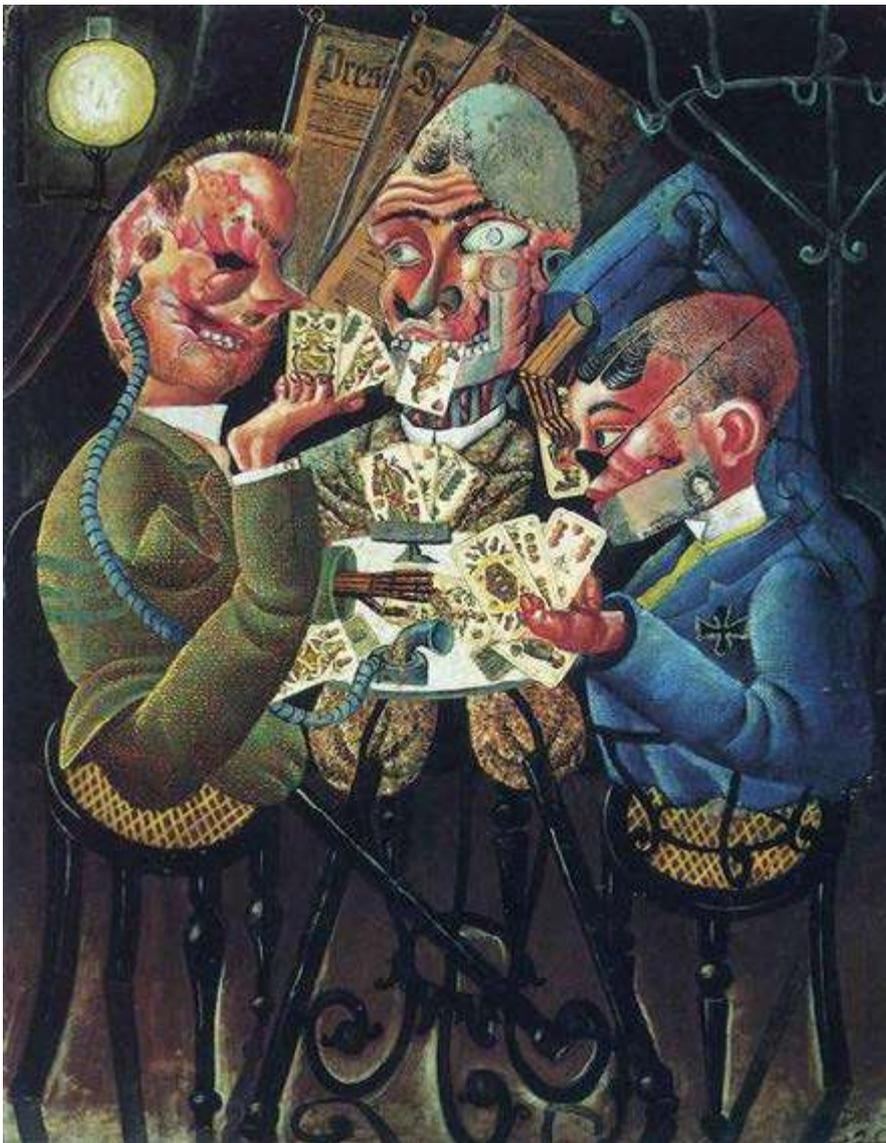
Synthèse

Envisager la blessure sous l'angle de sa glorification relève immédiatement du capacitaire : revendiquer une identité par la mutilation ou par la blessure dans l'art semble ici systématiquement acter une nouvelle identité par la physionomie. Dans certains cas, c'est par projection que cette nouvelle identité est construite (le cas Van Gogh), et dépasse même parfois l'individu isolé pour parler d'une identité sociale, voire nationale à travers le héros (le cas du Musée de l'Armée).

c. Blessures sociales et leurs représentations

Les joueurs de Skat, Otto Dix, 1920, huile sur toile, 110×87 cm, Berlin, Nationalgalerie, inv. FNG 74/95 ; B1358

La célèbre toile de Dix montre les conséquences de la Première Guerre mondiale : les « gueules cassées » sont mises au ban de la société, et leur vie est marquée par l'horreur des mutilations et des prothèses. Ici, la prothèse est poussée à l'extrême : les crânes sont renforcés au fer, les organes faciaux comme l'oreille ou la bouche sont soutenus par des appareils divers ; les membres sont remplacés par des bâtons ou des mains en fer ; le jeu de cartes se fait au pied ou avec la bouche. Si ces différentes représentations ne sont pas éloignées de la réalité, la monstration de la blessure n'a rien du spectacle de la monstruosité : c'est une toile politique qui vise à rappeler les horreurs de la guerre à laquelle Dix a lui-même participé dès 1915, et qui l'a traumatisé (Fassin, Rechtman, 2011). Dix est, sous les nazis, considéré comme « bolchévique de la culture » et auteur d'un art « dégénéré ». Il est enfermé par la Gestapo en 1938, puis envoyé de force sur le front occidental où il est capturé par les Français comme ennemi. La toile, elle, échappe par miracle au bombardement de Dresde en février 1945.



**L'oublié, Émile Betsellère, 1872, huile sur toile, 123 × 200 cm,
Bayonne, Musée Bonnat Helleu, inv. cm 173**



L'œuvre s'inspire de l'histoire vraie de Théodore Larran, jeune séminariste conscrit lors de la guerre de 1870 : oublié sur le champ de bataille par les ambulances, il est sauvé par une infirmière qui l'aperçoit et qui lui sauve la vie. L'histoire finit bien : ils se marient en 1874, retournent à Bayonne et ont quatre enfants. Betsellère n'a pas la même chance : malade à cause des privations du siège de Paris, il meurt à 33 ans en 1880. La toile tient dans l'intensité dramatique de la tentative du jeune Larran de se relever malgré ses blessures, espérant être vu ; Betsellère est tellement impressionné par l'histoire qu'il fait également un moulage des mains de son modèle, comme s'il les lui fallait tenir pour s'assurer de sa bonne santé ! La blessure représentée est en réalité la trace du traumatisme de la défaite de 1870, autant qu'un écho des privations ultimes du peintre.

“The Most Beautiful Suicide”, Robert Wiles, LIFE magazine, 12 mai 1947

VOIR L'ŒUVRE EN LIGNE



Cette fameuse photographie montre le corps de Evelyn McHale écrasé sur la carrosserie d'une voiture, au pied de l'Empire State Building. La jeune femme se jette du 86^e étage du bâtiment, en laissant une lettre derrière elle demandant à ce que « personne ne voie [son] corps (...) faites le incinérer, détruisez-le ». La photographie est publiée dans *LIFE Magazine* en 1947, avec pour légende « le plus beau suicide du monde ». La mise en perspective de la mort comme objet de la beauté avec l'acte du suicide, négation ultime du corps appuyée par la lettre de la malheureuse a suscité de nombreuses reprises artistiques, en particulier celle d'Andy Warhol, qui l'intègre dans sa série "Death and Disaster" sous le nom de "[Suicide, Fallen Body](#)". La reproduction à l'infini de l'image sert autant à contrer la pulsion de mort exprimée par la photographie qu'à la mettre en relation avec la spectacularisation et l'entrée dans l'ère des médias de masse.

Synthèse

Ici, la vulnérabilité est représentée ici comme un stigmate au sens social que lui donne Erwin Goffman c'est-à-dire l'écart par rapport aux attentes normatives des autres, la différence entre, c'est-à-dire au sens de la différence qui existe entre ce qu'un individu est censé être en puissance (Goffman, 1975), et ce qu'il est en réalité. En ce sens, ce que ces œuvres nous dévoilent, c'est la vulnérabilité en puissance des corps vieux, gros, difformes, laids, « mal » genrés, malades, des corps qui ne cadrent pas avec les attentes sociales, et que le social, pour cela, stigmatise. C'est également par la représentation que cette vulnérabilité est compensée : l'exemple des mains moulées du modèle de Betsellère le laisse entrevoir.

d. Blessures cathartiques

Vladimir Veličković, *Exit. Fig. XVI*, 1982, huile sur toile, 197,5×146,5 cm, Colmar, Galerie Jade

VOIR L'ŒUVRE EN LIGNE



Artiste de l'horreur mise en scène, le Serbe Veličković n'a cessé de peindre dans son atelier de la rue de Birague des images montrant des corps en souffrance, des situations de bascule, des échos de la guerre qui semble avoir laissé sa trace indélébile sur ses yeux, de 1939-1945 à la guerre du Kosovo et de l'ex-Yougoslavie. Voisin de palier de Francis Bacon dans les années 1970, il partage avec le peintre britannique une passion pour Muybridge et pour les chairs écrabouillées ou coupées en morceaux. « Pour connaître la paix, il faut passer par une violence qui nous échappe », déclare-t-il à Annie Hennequin lors de son exposition aux Abattoirs en 2011 (Hennequin, 2011, [en ligne](#)). *Torture* montre un corps suspendu dans les airs comme à des crochets de boucher, tandis que la structure à l'arrière rappelle inévitablement les cages de Bacon et de Giacometti avant lui ; le sang éclabousse la toile. La blessure peinte semble avoir chez lui la vertu de la *catharsis* : mieux vaut la voir peinte que la voir en vrai.

Balkan Baroque, Marina Abramović, 1997



Réalisée lors de la biennale de Venise en 1997, *Balkan Baroque* est une performance d'un mois de l'artiste serbe Marina Abramović, où elle entreprend de nettoyer un tas d'os de vache sanguinolents. Au fur et à mesure des jours, le tas change d'odeur et évoque les charniers de la guerre des Balkans, tous proches. Le nettoyage, assimilable ici à une pratique funéraire, place le soin dans son contexte le plus difficile, celui du champ de bataille. En intégrant la dimension olfactive dans l'œuvre, elle donne corps à la réalité de la mort dans le contexte de la guerre, jusque-là souvent montrée uniquement en images. L'œuvre a donné lieu à une autre installation, filmique, conservée au Museum of Modern Art de New York, intégrant notamment les parents de l'artiste.

L'homme qui tousse, Christian Boltanski, 1969, film

VOIR L'ŒUVRE EN LIGNE



L'homme qui tousse est l'une des premières pièces de Boltanski, avec *L'homme qui lèche* et *Derrière la porte*. Dans cette courte vidéo de 3 minutes, un personnage joué par son frère Jean-Elie, le visage recouvert de bandelettes blanches et assis par terre dans une petite pièce sale et éclairée par des carreaux crasseux, tousse jusqu'à cracher du sang. Le spectateur assiste impuissant à la scène, sans pouvoir pourtant déplacer son regard, et le plaçant malgré lui en position de voyeur. De même que dans la situation de mort en direct chez Capa, la posture du regardeur est essentielle dans l'appréhension du rôle de la blessure dans l'œuvre : en engageant l'impuissance de celui qui regarde, l'artiste questionne sa propre vulnérabilité.

Synthèse

D'abord par sa mise en scène, ensuite par sa représentation et finalement par sa documentation, la mise en péril du corps est également l'un des sujets archétypaux de la vulnérabilité en art : elle est inspirée par la réalité, voire est une trace du passage de la réalité (la patrimonialisation de la cuirasse en est ici un bon exemple) ; mais l'art agit également à rebours et pointe les situations de rupture, comme c'est le cas avec Strebe. Dans tous ces cas de figure, l'élément essentiel de la démonstration esthétique est la mise en avant de l'*acmé* d'une situation, souvent le passage de la vie au trépas, qui est toujours la remise en question de l'individu *en cours*. Si l'art visuel ne peut être qu'un moment extrait du continuum temporel qu'il représente (Lessing, 2011), il permet par là même d'acter la puissance que constitue la vulnérabilité, qui reste sans l'art à l'état de puissance, ou change d'état pour donner lieu à autre chose en acte (la mort, la blessure effective).

3. *Reparatus*: guérir la blessure

À notre époque, la vulnérabilité est essentiellement pensée sous l'angle du soin (Brugère, 2011), c'est-à-dire sous l'angle de ce que l'on peut apporter en réponse à cette vulnérabilité, comment on peut la compenser pour favoriser l'inclusion en la rendant capacitaire. C'est une posture relativement récente, liée à l'évolution de la médecine et des représentations sociales du corps.

La représentation du secours est, elle, plutôt ancienne dans l'art ; la peinture témoigne également de l'évolution de notre posture face à la vulnérabilité, par les scènes anatomiques notamment ; et l'art contemporain construit une réponse esthétique, alliant la forme au fond, pour évoquer à nouveau cette interrogation.

a. *Secourir*

Ménélas portant le corps de Patrocle, reconstitution du XVII^e siècle d'une copie romaine de la 2^e moitié du III^e siècle AEC, Florence, Loggia dei Lanzi

Représentation canonique du sacrifice et du secours, l'épisode fait référence à l'épisode homérique de la guerre de Troie où l'Achéen Patrocle, cousin d'Achille, meurt en portant son armure sur le champ de bataille après avoir défié puis perdu face au meilleur des combattants troyens, le prince Hector. Ménélas, qui est à l'initiative de la guerre pour tenter de retrouver Hélène, son épouse enlevée par Pâris, est ici le centre d'un double enjeu : celui du sauveur qui porte le corps mort de son allié, et celui du grec qui porte le poids de la culpabilité. Fixé par écrit au VIII^e siècle avant notre ère, la structure même du cycle homérique, fait de rebondissements engendrés par les décisions fatales de la famille des Atrides et les conséquences cruelles qui en découlent, est à l'origine d'un ensemble de représentations où la charge symbolique des images permettent l'évocation de plusieurs enjeux psychologiques simultanés. Le cycle conditionne par ailleurs



toute la trame narrative de l'imaginaire occidental (structure narrative, chronologie, concordances de lieux, etc.) (Garcin, 2021 : 12-27) et pose par la même occasion un ensemble d'archétypes moraux déterminants pour la production artistique et philosophique qui s'ensuit, dont cet exemple fait partie.

La nymphe Calypso portant secours à Ulysse, Cornelis van Poelenburgh, 1630, huile sur toile, 20,5×17 cm, Stockholm, Hallwylska museet, inv. XXXII:B.51

L'œuvre de Poelenburgh représente un épisode bien connu de l'*Odyssée* d'Homère. Après avoir perdu tous ses compagnons et fait naufrage près de son île, Ulysse est sauvé par la déesse Calypso, qui le garde pendant près de sept ans auprès d'elle. La puissance évocatrice de l'œuvre réside dans la paire de mains dépassant de la falaise, que la déesse saisit sous l'œil d'images cachées de visages, que l'on observe dans les anfractuosités des rochers à la droite de la scène: ces mains ne sont pas sans évoquer les mains du noyé de la *Bataille de Cascina* évoqués plus haut. Si la scène ne montre pas à proprement parler de blessure, si ce n'est son évocation par des navires disloqués à l'arrière-plan, elle parle de la blessure évitée: ici, le rôle de la représentation de cette vulnérabilité – de la blessure qui aurait pu advenir – est à la fois celui de la peinture d'histoire, où l'artiste montre le thème classique du sauvetage; et simultanément, puisque ce choix n'est jamais innocent chez les artistes, celui d'un image d'une potentialité non-advenue: le sujet de la petite toile n'est ni la déesse ni le héros, mais bien les mains d'Ulysse dont se saisissent celles de la déesse pour lui porter secours.



Miracle de Saint Marc sauvant l'esclave, Le Tintoret, 1547-1548, huile sur toile, 415×541 cm, Venise, Galleria dell'Accademia, inv. Cat.42



Le *Miracle de l'esclave* est intéressant pour sa double signification : d'après la *Légende dorée* de Jacques de Voragine, Saint Marc, pour sauver l'esclave qui l'a prié pour être sauvé du martyre, le rend invulnérable aux supplices (Voragine, De Wyzema (trad.), 1910 : 237) et les outils de son tourment sont systématiquement brisés lorsque les autres esclaves cherchent à le blesser ; simultanément, le Tintoret le représente en train de chuter du ciel pour saisir l'esclave, comme s'il était sur le point de s'écraser lui-même au sol. Ici, la vulnérabilité, ou plutôt l'invulnérabilité, est autant un sujet de martyre qu'un moyen de l'empêcher.

Ivan le Terrible et son fils Ivan le 16 novembre 1581, Ilya Répine, 1883-1885, huile sur toile, Moscou, Galerie Tretiakov, inv. 743

Ce tableau d'Ilya Répine montre l'épisode du meurtre par Ivan le Terrible de son fils, et de ses remords immédiats. Si elle montre un infanticide, la toile est réalisée dans un contexte pré-révolutionnaire en Russie, juste après l'assassinat par des marxistes du tsar Alexandre II et la répression qui s'ensuit. L'œuvre ne montre pas l'acte de violence mais sa résolution. Sa forte portée politique conduit notamment à sa censure par l'empereur Alexandre III, qui l'interdit d'exposition pendant trois mois en 1885. En 1913, l'œuvre est lacérée par un déséquilibré, et le conservateur de la galerie Tretiakov se jette sous un train en apprenant la nouvelle. L'œuvre est néanmoins restaurée par Répine lui-même. En 2013, un groupe d'historiens orthodoxes et nationalistes formulent une pétition pour que l'œuvre soit retirée du musée, nuisant selon eux aux sentiments patriotiques des Russes ; en 2018, elle fait à nouveau l'objet d'une attaque par un visiteur estimant que l'image ne correspond pas aux faits historiques.



L'œuvre après lacération en 1913.

Synthèse

Le thème du secours est récurrent dans l'histoire de l'art, et sert souvent à exprimer plusieurs états moraux superposés, combinant soin et culpabilité.

b. Comprendre le corps par la blessure

**Écorché d'un cheval et de son cavalier, Honoré Fragonard, 1766-1771,
Musée de l'École Vétérinaire de Maisons-Alfort**



Cousin germain du peintre Jean-Honoré Fragonard, Honoré Fragonard est connu pour être l'un des pionniers de la création d'écorchés à la fin du XVIII^e siècle. Si le but premier est de mettre en évidence les tissus du corps humain à des fins médicales, les écorchés deviennent rapidement des objets très prisés par les collectionneurs pour leurs cabinets de curiosités. Ici, le corps devient l'œuvre d'art, à la fois pour les qualités techniques de la préservation – la virtuosité artisanale – et parce que ces écorchés permettent de voir l'intérieur des sujets. Fragonard devient avec son cousin membre du Jury national des arts puis membre de la Commission temporaire des Arts, future Académie des beaux-arts.

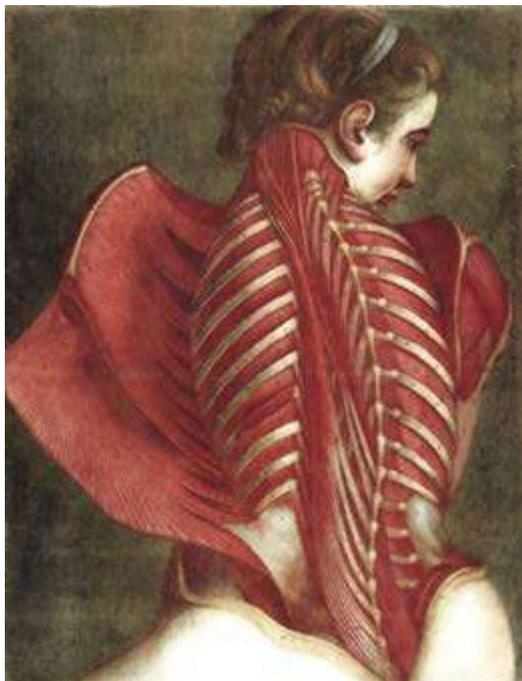
La leçon d'anatomie du docteur Tulp, Rembrandt, 1632, hst, Amsterdam, Mauritshuis, inv. 146



Célèbre tableau de Rembrandt, la *Leçon d'anatomie du docteur Tulp* est l'un des premiers grands tableaux du peintre : il s'agit d'une commande de Nicolaes Pieters « Tulp », nom que le chirurgien et plusieurs fois maire d'Amsterdam se donne dans le contexte de la tulipomanie en vogue dans les Provinces-Unies dans les années 1630. Destinée à être propriété de la guilde des chirurgiens, elle représente le médecin avec plusieurs assistants de sa leçon ; le cadavre est celui d'un certain Adriaen Adriaenszoon dit "Kindt" (enfant, relatif à sa petite taille), âgé selon les sources de 28 ou de 41 ans, « non-citoyen » d'Amsterdam et criminel notoire d'abord amputé de la main droite pour vol puis exécuté par pendaison pour meurtre. La scène montre la dissection du bras gauche de l'individu.

Le tableau a cela d'extraordinaire qu'il pointe un grand nombre de contradictions éthiques : si la leçon d'anatomie est indispensable pour acquérir les connaissances nécessaires à la pratique de la chirurgie, elle est ici pratiquée pour les besoins du tableau dans le désordre, puisque l'usage était de commencer par l'ouverture de l'abdomen pour éviter la putréfaction des intestins. Rembrandt cherche donc à glorifier le médecin plutôt qu'à représenter la dissection elle-même. Par ailleurs, si le tableau montre le disséqué avec ses deux membres supérieurs, une radiographie de la toile montre qu'il est dans un premier temps bien peint avec un moignon (Ségal et Van Heiningen, 2018) : la blessure est infligée par l'autorité, puis gommée par le tableau qui montre simultanément sa dissection, brouillant par là ce qui est de l'ordre de l'acte médical post-mortem et ce qui est de l'ordre de la justice ; dans les deux cas l'intervention n'a rien du soin, et pourtant est positive. La vulnérabilité est ici envisagée sous l'angle d'un usage pédagogique ; la question du beau y est en revanche questionnable du point de vue moral.

L'ange anatomique, Jacques-Fabien Gauthier d'Agoty, in *Myologie complète en couleur et grandeur naturelle*, 1746, quadrichromie, 67 × 50 cm, Paris, MNHN, bib. Centrale, inv. Y3 281 GF, planche 14



Cette gravure fait à l'origine partie du traité de myologie de Gauthier d'Agoty (1746), comportant vingt planches réalisées par l'artiste, représentant toutes différentes parties de l'anatomie des muscles du corps humain. Si elles ne sont pas rigoureusement exactes du point de vue médical, elles n'en constituent pas moins une relative révolution technique, puisqu'elles sont réalisées à partir d'un procédé extrêmement novateur pour l'époque : la quadrichromie. Cette manière de donner de la couleur à la gravure est par ailleurs encore utilisée aujourd'hui, avec l'utilisation du cyan, du magenta et du jaune, auxquels on ajoute du noir.

L'image, montrant le dos d'une femme, a fasciné les surréalistes, d'abord dans leurs recherches sur les techniques de la peinture, mais également dans la forme de la composition. Contemporains de l'École de Paris, ils aiment se moquer d'une peinture qui leur semble académique, et qui pourtant traite de cette morbidité fascinante, que l'on retrouve chez Soutine et son [Bœuf écorché](#). C'est Breton qui surnomme l'œuvre « l'ange anatomique », lui trouvant à la fois une certaine beauté, et ironisant sur la chair de la jeune femme, déployée comme deux ailes, et faisant penser à certaines compositions de la Renaissance. Si cette posture peut faire penser à quelque torture, telle qu'elle était pratiquée dans les pays scandinaves au Moyen-âge⁷, c'est bien le rapport à une forme particulière de nature morte que les surréalistes apprécient (Wajcman, 2022). Cette « beauté convulsive », telle qu'ils la nomment, sera plus particulièrement commentée par Prévert qui raconte sa rencontre avec l'œuvre alors qu'il déambule sur les quais de Seine :

« Oui, je voyais surtout une chose que l'imagier avait oubliée : le label cousu main sur la doublure pourpre du manteau de peau blanche, l'étiquette du grand couturier : "Création Dieu père et fils." Et je riais. Je savais qu'il ne s'agissait pas de haute couture mais simplement de prêt-à-porter » (Martin, 2016 : 55).

Jan l'Admiral, xviii^e siècle

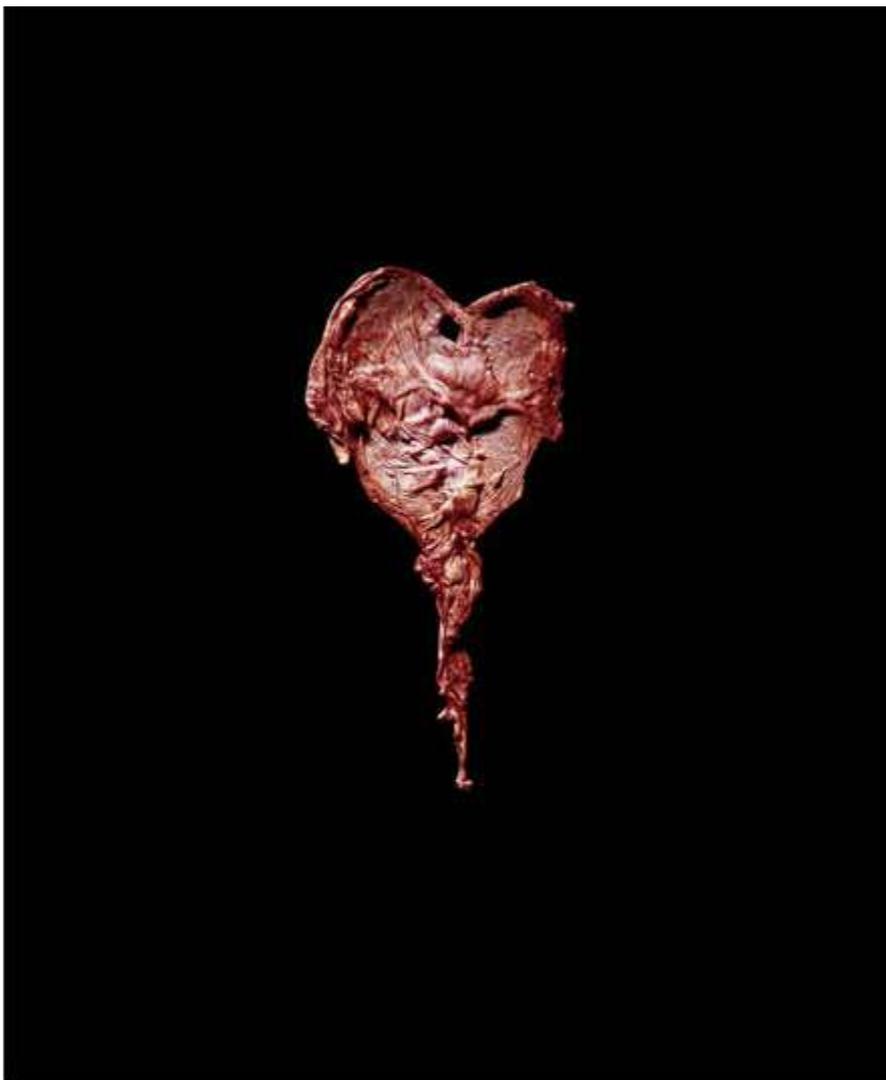
VOIR L'ŒUVRE EN LIGNE



Parmi les pionniers de l'imagerie de l'intérieur des corps figure également Jan l'Admiral. Notamment connu pour son procédé d'impression révolutionnaire impliquant plusieurs passages de couleurs très précis, l'Admiral est également spécialisé dans les dessins anatomiques. Son œuvre la plus célèbre est une [représentation de la dure-mère](#), datée de 1738 et conservée au British Museum (inv. 1924,0415.10.4), c'est-à-dire de l'intérieur de la boîte crânienne et des vaisseaux sanguins qui la composent.

7. L'historicité de la pratique de « l'aigle de sang » est discutée ; elle n'aurait pas été pratiquée au-delà du I^{er} siècle EC.

Fragile, Raphaël Dallaporta, 2011



Fragile Raphaël Dallaporta, 2010, Planche IV. *Homicide*, Dure-mère. Tirage dye transfer et légende sérigraphiée, 40×50 cm, reproduit avec l'aimable autorisation de Raphaël Dallaporta/galerie Jean-Kenta Gauthier.

Raphaël Dallaporta réalise cette série entre 2010 et 2011, dans laquelle il collabore pendant plusieurs mois avec des médecins légistes en charge de l'autopsie des corps à la demande des autorités, pour enquêter sur des décès dits « violents ». Il réalise ainsi une vingtaine de vues d'organes et de morceaux de corps, prises de manière frontale, selon un protocole identique, en les photographiant sur un fond noir liquide depuis un point de vue zénithal. Le paratexte qui accompagne les photographies est constitué d'extraits de rapports d'autopsie, détaillant les circonstances de la découverte des corps et des causes du décès déterminées par le médecin. Ce catalogue de formes, documentaire et cru, met en relief la fragilité du corps humain en suggérant que le sujet de la photographie est toujours l'endroit où est intervenue la mort. La blessure, ici toujours mortelle, rappelle systématiquement la vulnérabilité de son sujet, et repousse le tabou visuel de la mort, accepté en peinture mais jamais – ou presque jamais – en photographie, qui conserve une qualité documentaire et réaliste insupportable dans ces circonstances.

Synthèse

Cet ensemble de représentations ou de documentations du corps humain sont à l'origine d'un véritable engouement pour l'anatomie, mais aussi vecteurs, pour certains, de révolutions techniques qui marquent la création artistique. Les enjeux moraux de la représentation de la blessure, voire même de l'endroit de la blessure ultime, vont au-delà de la représentation du martyr : ces images relèvent également du progrès technique, faisant de la vulnérabilité à la fois le sujet et le moyen de production de ces images.

c. Imaginer la reconstruction : installations et design

Prothèse d'orteil, Nouvel empire (vers 600 AEC), lin et gesso, 11,8 cm, Londres, British Museum, inv. EA29996

La prothèse est faite en cartonnage, renforcée au gesso et rembourrée avec du lin ; il s'agit d'une prothèse de gros orteil de pied droit, retrouvé enterré avec son propriétaire, qui a été utilisée pendant une assez grande période, comme en témoignent des traces d'usure. Le soin apporté aux détails esthétiques – une logette contenait à l'origine une imitation d'ongle ; tandis que le cartonnage comprend des traces d'un lavis produit à l'aide de calcaire dolomitique coloré à l'ocre pour reprendre la couleur et la texture du pied qui la portait – démontre qu'il ne s'agit pas seulement d'un outil fonctionnel, mais bien d'une tentative de compensation d'un membre perdu. Si la date est incertaine (avant 600 AEC ; ou période pré-byzantine?), l'objet demeure rare : les deux seuls autres exemplaires retrouvés du même type sont une prothèse retrouvée par rayons X sur une momie de femme conservée à l'Albany Institute of History, en deux morceaux ; l'autre retrouvé dans la tombe 95 de Thèbes dans les années 1990.



En tout état de cause, si la rareté de l'objet démontre davantage un soin réservé aux élites plutôt qu'une faible fréquence des amputations d'orteils dans l'Égypte ancienne, il est le témoin d'un intérêt très ancien pour la réparation des corps.

Masques, Anna Coleman Ladd, années 1910-1920



Dans un autre style, les travaux d'Anna Coleman sur les masques destinés aux « gueules cassées », qui reprennent les travaux de Francis Derwent Wood et de son célèbre Tin Noses Shop, sont la continuité de cette préoccupation : rendre une dignité aux visages pour atténuer la souffrance sociale engendrée par la souffrance physique des poilus défigurés (Vaillant, 2019, [en ligne](#)).

Canne-chaussure, Zoulou, Afrique du Sud, vers 1910, bois, 91,5 × 8,6 × 2,5 cm, Paris, Musée du Quai Branly, inv. 70.1999.11.184

[VOIR L'ŒUVRE EN LIGNE](#)



À l'instar de la *Lance-fusil* vue plus haut, cette *Canne-chaussure* est un autre genre d'objet symbolique : la troisième jambe du vieillard se transforme en bâton au bout duquel, dans la main, la poignée se transforme en chaussure. Objet qui aurait été apprécié des Surréalistes, cette canne a comme dans le cas précédent une dimension magique autant qu'humoristique : la défaillance physique est compensée par un membre d'appui qui reproduit celui qui défaille : ici, l'art ne joue pas seulement le rôle de prothèse physique, mais également de prothèse symbolique.

Kader Attia, *Repair Analysis*, Installation view MMK Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main, 2014

[VOIR L'ŒUVRE EN LIGNE](#)



Constitué d'un dialogue entre objets récupérés et rafistolés et des miroirs brisés reconstitués avec du fil de fer, l'œuvre de Kader Attia questionne la visibilité de la réparation : « C'est une signature. Par exemple en Afrique, unealebasse réparée avec un très beau tressage, c'est une signature : « j'ai réparé », « je suis là ». C'est l'expression d'une identité, d'un sujet. Vous connaissez peut-être ces céramiques japonaises de la cérémonie du thé qu'on recolle quand elles sont cassées. La fissure est recouverte d'or, la réparation est valorisée. Dans une cérémonie d'ailleurs, c'est un honneur quand on tend le bol avec la fissure dorée face à l'invité. Et le rituel veut qu'il retourne la fissure vers son hôte pour lui rendre honneur, sans jamais boire du côté de la réparation » (Derlon et Jeudy-Ballini, 2015 : 79).

Son travail se poursuit lors de son exposition pour le Prix Marcel Duchamp en 2016, où il présente le film *Réfléchir la mémoire* (48', vidéo HD, couleur, son) où des personnes amputées d'un de leurs membres supérieurs peuvent voir grâce à un miroir disposé perpendiculairement à leur regard la reconstitution par réflexion de leur symétrie passée. La blessure est compensée par l'art, qui devient un lieu du capacitare.

Kintsugi, Japon

De la même façon, l'art du Kintsugi évoqué par Attia, et qui consiste à réparer de la vaisselle cassée en magnifiant les collures avec de la paille d'or, est représentatif d'un mode de pensée esthétique conçu sur le modèle suivant : l'objet comprend toutes les traces de son histoire, sa construction comme ses accidents, et son état ne présume pas de son *identité* : c'est une sorte d'affirmation du paradoxe du bateau de Thésée, vu plus haut. L'art a ici vocation à conforter l'histoire de l'objet – et par là même du sujet de l'œuvre. En regardant cette pratique artistique sous le prisme symbolique qui sert de fil à notre présent propos, l'on peut dire qu'elle résout une partie de la problématique issue de la biologie : l'identité ne réside pas systématiquement dans la conservation. Par ailleurs, ce mode de pensée esthétique caractérise l'art japonais, comme en témoigne par exemple la reconstruction à l'identique, tous les vingt ans depuis 685 EC, du temple shinto d'Ise.



Synthèse

Concevoir une esthétique de la réparation relève également du capacitaire, à la fois pour le patient ou l'objet reconstruit, mais aussi pour le regardeur. Cet imaginaire dépasse parfois la question de l'œuvre d'art pour entrer dans le champ sociétal (à moins que ce ne soit l'inverse), comme en témoignent les reconstructions japonaises.

Chapitre II : Œuvres vulnérables

L'objet-œuvre lui aussi peut être vulnérable: il nous parle de la vulnérabilité de l'individu par rebond, par la valeur d'usage qu'engage la matérialité d'un item. Son statut d'œuvre est sujet au changement, et par là place l'œuvre elle-même, en tant que statut esthétique, en balance. L'on pourrait parler de vulnérabilité esthétique.

1. Ustensilité : quand le déploiement de l'œuvre est en péril

***Middle of the road, left of center, right of center*, Lawrence Weiner, 1970, carton d'invitation**

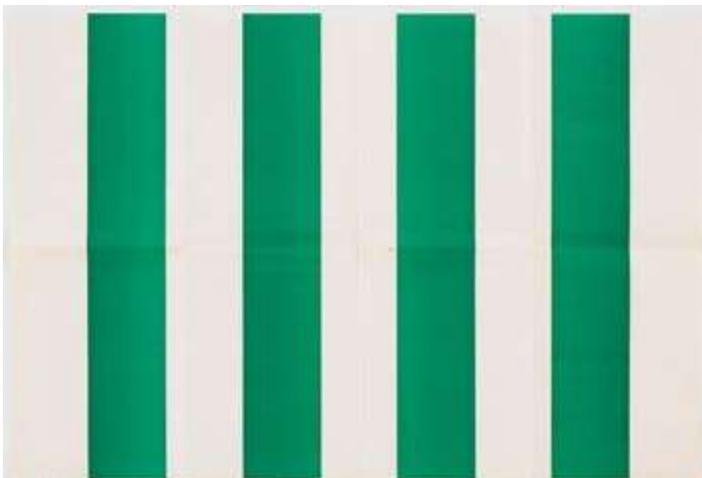
VOIR L'ŒUVRE EN LIGNE



Lawrence Weiner, artiste majeur de l'art conceptuel, produit ici une œuvre-invitation, intimant au lecteur trois préceptes: 1) L'artiste peut réaliser l'œuvre ; 2) L'œuvre peut être réalisée par une autre personne ; 3) Il n'est pas nécessaire de réaliser l'œuvre. « Chacune de ces possibilités a la même valeur et chacune correspond à l'intention de l'artiste. L'éventuel propriétaire de l'œuvre décide de l'issue de l'œuvre ». Ici, c'est donc l'existence même de l'œuvre qui est questionnée. Est-elle en péril ? Ou est-ce que la question fait œuvre, auquel cas c'est sa vulnérabilité elle-même, par le fait que son accomplissement réside tant dans son accomplissement que dans son non-accomplissement, qui en est le sujet ?

Cette posture n'est évidemment pas sans référence à celle mise en avant par Schrödinger dans sa célèbre expérience autour de la mécanique quantique, et des états superposés (d'un chat à la fois mort et vivant) qu'elle implique (Schrödinger, 2016) ; outre le fait de montrer les liens entre arts et science une fois de plus, l'enjeu est de trouver des modes alternatifs d'une grammaire de la pensée, de changer de paradigme, pour considérer la finitude comme beauté ; Platon dépassé par les chats !

***Outil visuel*, Daniel Buren, dans la galerie Kamel Mennour (à disposer où on veut chez soi?)**



Ici, il s'agit de questionner la valeur d'usage de l'œuvre qui a fait la célébrité de Buren: l'*Outil visuel* (inventé en 1967 quelques mois avant les révoltes étudiantes) cherche à démontrer le rôle auto-légitimant de l'art, où au contraire du rôle du musée validant l'objet comme œuvre, c'est l'œuvre qui valide le lieu (cf [Le musée qui n'existait pas](#), Paris, MNAM, 2006). En disposant des images de bandes alternées reprises des stores déroulants, Buren cherche en effet à souligner tel ou tel lieu important, et par là même renverse la table de l'institution.

Or, cette œuvre (cette série d'œuvres) est radicalement inadaptée aux logiques de marché ; et pourtant l'artiste vend, à la Galerie Kamel Mennour, des exemplaires en marbre que l'acheteur peut disposer où bon lui semble ; puisque l'artiste n'a pas son mot à dire au sujet du lieu d'accrochage souligné par son œuvre, il est facile d'envisager que c'est l'argent que le collectionneur est prêt à dépenser qui est le vrai outil de légitimation : Buren chez soi est un signe extérieur de culture pas fait pour toutes les bourses. Cette mise en péril du discours fondateur de l'œuvre montre la vulnérabilité de l'art face au marché ; des artistes, face à la nécessité ; la vulnérabilité de la beauté dans un système-monde qui ne fonctionne aucunement sur des logiques métaphysiques ou esthétiques, mais sur le capital...

Can't help myself, Sun Yuan & Peng Yu, 2016, robot industriel Kuka, acier inoxydable et caoutchouc, eau colorée, dimensions variables, New York, Guggenheim, inv. 2016.40⁸



Les artistes chinois Sun Yuan et Peng Yu, connus pour leur œuvre controversée *Dogs That Cannot Touch Each Other* (2003) mettant en scène huit chiens sur des tapis roulants et aboyant les uns sur les autres, réalisent ici une autre œuvre emblématique. Un robot, muni d'un balai, est programmé pour ramener vers lui un liquide rouge sang qui s'écoule de la machine. Le liquide qui s'échappe de l'objet sert aux circuits hydrauliques de la machine ; inévitablement, plus le liquide s'échappe, plus l'œuvre est en péril. Si l'œuvre elle-même est vulnérable, sa disposition dans l'espace est aussi le prétexte à ce que les artistes désignent comme un voyeurisme de la part des visiteurs du musée ; seules les vitres les protègent des éclaboussures morbides émises par la machine. Les artistes mettent ainsi en scène la mort annoncée de l'installation. Pourtant la machine n'est pas vivante à proprement parler ; c'est justement l'endroit qu'interroge l'installation. Le robot s'est arrêté de fonctionner en 2019.

Synthèse

Les œuvres vulnérables relèvent de la projection de l'homme sur la création artistique ; en cela, leur vulnérabilité se substitue à celle du public, des artistes, et construit une nouvelle façon d'envisager les frontières entre le corps et l'œuvre d'art.

8. Pour voir cette performance : Vernissage TV, «Sun Yuan and Peng Yu: Can't Help Myself», (0min29sec), vidéo mise en ligne le 10 mai 2019, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=ZS4Bpr2BgnE>

2. Le changement de statut de l'objet-œuvre : faire œuvre quand l'intégrité de l'œuvre est en péril



Erased de Kooning drawing, Robert Rauschenberg, 1953, traces de dessin et cadre, 64, x 55,2 cm, San Francisco MoMA, inv. 98.298

En 1953, Rauschenberg va à la rencontre de Willem de Kooning, qu'il admire, pour lui proposer une collaboration : il lui demande un dessin de sa production en lui confiant son intention de l'effacer. De Kooning joue le jeu de ce contre-pied de l'*action-painting* dont il est l'un des plus éminents représentants, avec Pollock et Kline. Il choisit un dessin plutôt difficile : Rauschenberg mettra plus d'un mois à la réalisation/déréalisation de l'œuvre. Jasper Johns y ajoute un cadre doré et un petit cartel pour singer les collections de dessins muséales.

En 2010, le San Francisco Museum of Modern Art, après avoir acquis l'œuvre en 1998, décide de mener une étude radiographique et découvre les traces de l'œuvre initiale de De Kooning (SFMOMA, [en ligne](#)), déréalisant par-là la déréalisation de Rauschenberg tout en l'authentifiant comme véritable effacement. Le paradoxe sur la pseudo-destruction de l'œuvre démontre que la lecture qu'en fait le public – et l'institution – est faussée par un paradigme moral face à l'image analogue à celui que démontre plus haut l'exemple du *Kintsugi* ou du temple shinto d'Ise, et que cette pièce, précurseur du néo-dadaïsme et du pop art, cherche précisément à démonter : l'œuvre a pour sujet à la fois sa matérialité et sa propre destruction-reconstruction.

La petite fille au ballon, Banksy

Célèbre exemple d'œuvre dont le sujet est sa propre destruction, *La petite fille au ballon* devait initialement avoir pour but de dénoncer les dérives mercantiles du marché de l'art vis-à-vis du street-art et de sa vocation libertaire intrinsèque, car visible par tous dans l'espace public. La destruction avortée de l'œuvre lors d'une vente aux enchères a eu l'effet inverse : la spéculation a décuplé, son estimation passant de 200 000 £ initialement à 20 millions d'euros lors de sa vente, après sa semi-destruction.



The cremation project, John Baldessari, 1970



© John Baldessari – Fair Use

Cette volonté de détruire son travail n'est pas une démarche nouvelle ; si tous les artistes détruisent partiellement leur production, certaines occurrences de destructions sont plus marquantes que d'autres. John Baldessari, qui produit plusieurs séries de peintures et de photographies dans les années 1960, décide en 1970 de changer radicalement de perspective et brûle toutes ses œuvres antérieures à 1966 dans le cadre de *The cremation project*, une nouvelle œuvre-manifeste. Les cendres sont converties en cookies, eux-mêmes conservés dans des pots en verre assimilables à des urnes cinéraires. Baldessari produit ici une œuvre à la fois humoristique et hautement métaphysique : cette autodestruction ne concerne pas seulement son travail plastique, mais aussi sa propre vision de lui-même, comme l'indique la plaque funéraire avec les dates de naissance et de mort de l'œuvre, accompagnée d'un texte détaillant la recette des cookies.

Synthèse

L'intégration de la destruction de l'œuvre comme principe intrinsèque de son existence n'est pas seulement un questionnement sur la matérialité de l'œuvre d'art, mais relève aussi d'un certain nombre d'enjeux métaphysiques. Ce sont les principes de l'*Auto-Destructive Art* (ADA) du post-dadaïste Gustav Metzger, présent dans les travaux des avant-gardes du postmodernisme des années 1960, au rang desquels l'on pourrait également ranger la célèbre pièce de Jean Tinguely, *Homage to New York* (1960) conçue pour s'autodétruire.

3. Dialogue entre vulnérabilité de l'œuvre et ce qu'elle représente

***Implosions*, Mathieu Pernot, 2001-2008, photographies noir et blanc, tirage barytés contrecollés sur dibond, 100×130 cm (tirages de 7)**

VOIR L'ŒUVRE EN LIGNE

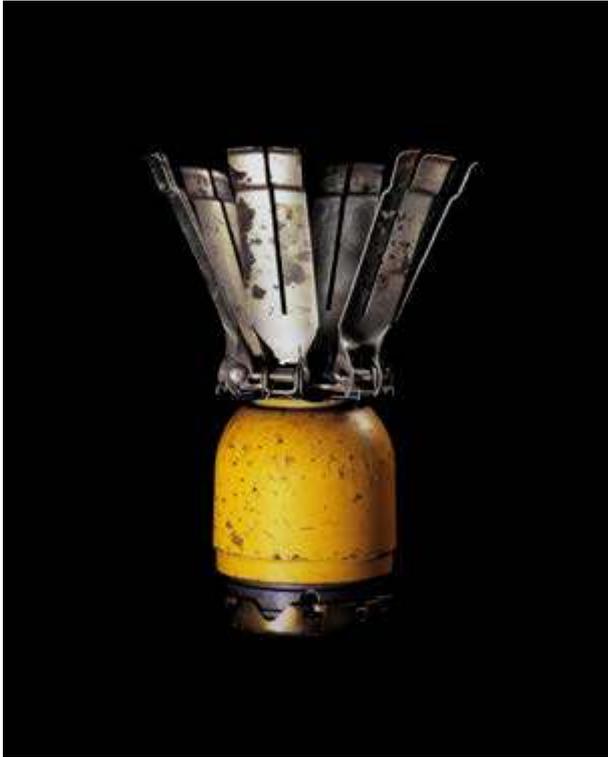


« La destruction par explosif des barres d'immeubles dans les banlieues est devenue un spectacle visant à mettre à mort publiquement un symbole social. Les photographies prises au moment où l'immeuble vacille parlent de la vulnérabilité de la structure tout autant que de la violence faite aux gens ayant vécu dans ces logements. Les blocs de béton s'effondrent en même temps qu'une histoire sociale part en fumée » (Gili, 2002).

Voici comment Mathieu Pernot parle de son travail sur les barres d'immeubles en train de s'effondrer. La dimension sociale de la destruction est au centre de son esthétique, tout comme l'est la vulnérabilité sociale ; le support classique d'une photographie argentique, qui repose sur la brûlure de bromure d'argent, est également en jeu : bien qu'il soit difficile de déterminer la technique utilisée, le processus photographique est lui-même un support fondé sur la destruction, à la fois parce qu'il permet l'impression de l'image sur le négatif, et simultanément parce que la photographie fige dans le temps, arrête le vivant. Le travail de Pernot, vu sous l'angle de la vulnérabilité, permet l'adéquation entre forme et fond, en associant temporalité, vulnérabilité sociale, destruction de l'architecture et destruction en devenir du négatif. L'enjeu de la destruction se double par ailleurs d'un discours politique à propos de l'espace vécu et de l'histoire sociale.

***Antipersonnel*, Raphaël Dallaporta, 2004**

Après un séjour en Bosnie en 1997 et des discussions avec les démineurs, Dallaporta présente aux Rencontres d'Arles en 2004 cette série *Antipersonnel*. Elle part d'une idée simple et efficace : au lieu de montrer les victimes, montrer crûment les outils de leur destruction, de façon clinique : 35 photographies de mines anti-personnelles de toutes formes et couleurs comme autant de natures mortes d'un conflit contemporain. Les bombes acquièrent un statut d'objet d'art admirable, et simultanément repoussant ; car l'on ne peut s'empêcher d'imaginer la blessure qu'elles peuvent infliger, et la vulnérabilité des démineurs. « Le tour est si subtil qu'il est pour ainsi dire imperceptible », dit Martin Parr à son sujet (Parr dans Dallaporta, 2010). Dès lors, les photographies mettent en scène la négation de l'individu par l'arme, et repoussent ce qui est représenté derrière la rétine, vers l'imagination terrible, comme les mines qui restent sous terre et attendent d'exploser : la photographie revient alors sous les yeux du regardeur.



Antipersonnel, Raphaël Dallaporta, 2004.
– Sous-munitions BLU-3/B États-Unis.
– Sous-munitions F1 France
– Mine antipersonnel à effet de souffle B-40 États-Unis/Vietnam

Tirage à destruction de colorant (Ilfochrome) 30×24 cm
chacun, reproduit avec l'aimable autorisation de Raphaël
Dallaporta / galerie Jean-Kenta Gauthier.

Crossroads, Bruce Conner (musique de Terry Riley, 1976, film, coll. part (coll. Pinault)⁹

VOIR L'ŒUVRE EN LIGNE



Monté à partir de rushes de films documentant les essais atomiques de l'atoll de Bikini – par ailleurs à l'origine de l'invention du fameux maillot de bain par Louis Réard, «la première bombe anatomique» (Martin, 2016 : 20) –, le film de Conner porte le nom de l'opération militaire alors menée par les États-Unis en vue de développer leur arsenal pour préparer la guerre froide. L'artiste se positionne, au milieu des années 1970, contre la posture américaine de surenchère face à Brejnev et produit là une œuvre politique. Mais ce qui frappe l'œil est bien plutôt le sublime de l'explosion, accompagnée par la musique hypnotique de Terry Riley : et le spectateur se prend à comprendre la pulsion poussant les opérateurs à appuyer sur le bouton ! Ce dialogue entre le beau et l'atrocité de la destruction, de l'ordre du sublime et de la *Schadenfreude* des Allemands, est l'une des manifestations de la tension qui nous préoccupe.

Kintsugi, Sarkis

VOIR L'ŒUVRE EN LIGNE



Sarkis reprend ici à rebours l'image de LIFE et son détournement par Warhol : en réparant la photographie sur le mode du *kintsugi*, mais aussi en réparant un appareil photo Leica avec la même technique et en associant les deux objets, l'artiste produit une installation où la blessure mise en avant est aussi celle de l'œil. L'œuvre qui en résulte rappelle inévitablement l'œil du *Chien Andalou* évoqué plus haut : ce n'est pas seulement une représentation de la vulnérabilité du sujet, mais une prise en considération de la vulnérabilité du regardeur.

Synthèse

Dans le dialogue entre l'œuvre et la destruction se jouent donc divers engagements : politiques d'abord, où l'art vient dénoncer autant qu'il vient soigner ; et capacitaires à nouveau, où le regard n'est plus seulement porté sur ce qui est représenté détruit, mais sur le regard lui-même et ses propres fragilités.

9. Museum of Modern Art, New York, <https://www.moma.org/collection/works/200073> ; Collection Pinault : <https://lesoeuvres.pinaultcollection.com/en/artwork/crossroads>

4. Délitement de l'œuvre comme sujet

Sans titre (granit, laitue, fil de cuivre), Giovanni Anselmo, 1968, granit, laitue fraîche, cuivre, 70×23×37 cm, Paris, MNAM, inv. AM 1985-177

VOIR L'ŒUVRE EN LIGNE



Giovanni Anselmo est l'un des fondateurs à Turin de l'*Arte Povera*, avec, notamment, Pistoletto, les époux Merz et Giuseppe Penone, qui, à rebours du *Pop Art* qui selon eux glorifie la société industrielle, se fonde sur la réintégration de la nature et du rapport que l'homme entretient avec elle dans l'art. Anselmo résume : « Moi, le monde, les choses, la vie, nous sommes des énergies en situation ; le point essentiel n'est pas de cristalliser ces situations mais de les maintenir ouvertes et mobiles en fonction de ce que nous avons à vivre » (Leleu, Duplais, 2007, [en ligne](#)). Ici, *Sans titre* construit une situation de fragilité dans son œuvre en intégrant dans la structure en pierre un élément biologique dont la dégradation impose non seulement de systématiquement le remplacer (la salade), mais qui surtout fait chuter le bloc qui est retenu par la pression que cet élément vient lui appliquer.

En 1968, à la naissance de la pièce, dans l'atelier, le bloc de granit est associé à un morceau de viande, qui se délite plus lentement mais de manière plus spectaculaire encore que la laitue ; de la sciure est même dispersée au pied de l'installation, pour recueillir le sang qui s'échappe encore de l'objet. Car c'est cela qu'Anselmo vient questionner : la fragilité et la dépendance de la création humaine à la nature, à commencer par la nature de son créateur, fini dans le temps et dans l'espace. En concevant une œuvre fragile dont la pièce maîtresse est précisément de cette nature – en contraste avec la pierre, « immuable » –, l'artiste met en scène le vulnérable pour ce qu'il est : le vivant comme lien sans lequel l'art s'effondre.

Tableau piège, Daniel Spoerri, 1992

VOIR L'ŒUVRE EN LIGNE



Conçus à partir de reliefs de repas réels saisis par un procédé de collage, les tableaux pièges de Spoerri s'apparentent à des natures mortes réelles. L'artiste va jusqu'à ouvrir un restaurant à Düsseldorf en 1968 pour observer les tables de ses clients et les figer, lorsqu'il les trouve appropriées pour représenter le cycle naturel de la vie. La nature morte est toujours liée au *memento mori* : elle symbolise simultanément la vie et la vie figée, passée, comme une archéologie en devenir du vivant. Spoerri ne considère pas son travail différemment (*Le déjeuner sous l'herbe*, 1983-2016), son esthétique interrogeant à la fois la mort, la destruction naturelle des choses et de la vie, et le temps archéologique du passé et du futur. En cela, il met en scène une vulnérabilité haptique (Pourrez, 2014), du goût et du toucher, où la sensation est temporalisée.

Synthèse

Le délitement de l'œuvre comme sujet esthétique relève ici du rapport du corps à la matérialité de l'œuvre. Les deux exemples choisis sont d'ailleurs intimement liés à l'alimentaire et sa déliquescence : et l'impératif du lien entre la création et le vivant.

Chapitre III : Esthétique du vulnérable

Le vulnérable est en soi un objet esthétique: l'effet de seuil qu'il produit – c'est-à-dire le point de rencontre entre puissance et acte – est un sujet fondamental en art, dans la mesure où l'acte performatif que constitue la création se situe précisément dans ce seuil – peut-on parler d'*energeia* du vulnérable, comme un infraction du processus de réalisation de la puissance en acte ?

Cela se traduit par diverses évocations, qu'elles soient métaphoriques, symboliques, ou qu'elles soient des actions qui mettent en œuvre cet effet de seuil. La première est celle de l'esthétique de la ruine ; la seconde concerne l'engagement du corps dans la réalité de l'œuvre ; la dernière est l'intégration, dans ses conditions d'existence, de sa propre destruction.

1. Esthétique de la ruine, œuvrer le temps : le sublime

Vue de la grande galerie du Louvre en ruines, Hubert Robert, 1796, huile sur toile, 115×132 cm, Paris, Musée du Louvre, inv. RF 1975 11



Tandis que le Musée du Louvre est en train d'être créé à la suite de la Révolution, Hubert Robert peint cette grande galerie en ruines prémonitoire, anticipant à l'aide d'une réflexion sur les œuvres du passé qui y figurent ce que deviendra l'œuvre architecturale dans un futur lointain. L'*Apollon du Belvédère*, lui, reste intact, à l'inverse de nombreuses sculptures antiques qu'il a lui-même observées

dans ses visites de ruines, mais également à l'inverse d'autres chefs-d'œuvre comme l'un des *Esclaves* de Michel-Ange, au premier plan à droite. L'œuvre était initialement présentée comme un pendant d'un *Projet pour éclairer la galerie du Musée par la voûte, et pour la diviser sans ôter la vue de la prolongation du local*, dit aussi *Projet pour la Transformation de la Grande Galerie* (inv. RF 1975 10) et signalait par là une conception vouée à produire une belle ruine.

La belle ruine, et l'esthétique qui l'accompagne (Egana, Schefet, 2015), construisent une vision de l'art par l'art qui questionne le temps comme facteur ontologique : c'est une sorte de paradoxe du bateau de Thésée renversé, où la nature de l'objet (et par association du corps) ne dépend pas de son état fini mais de son historicité temporelle, notamment future, comme un genre *kinstugi* non-réparé. Cette réflexion, très en lien avec les prémisses de l'archéologie, notamment développée par Piranèse lors des fouilles de la Villa d'Hadrien à Tivoli, perdure dans l'art depuis le milieu xviii^e siècle.

***Ostia Antica*, Anne et Patrick Poirier, 1972, maquette en terre cuite, six livres et vingt médaillons photographiques en porcelaine, 15 × 575 × 1140 cm, Vienne, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, inv. ÖL-Stg 134/0**



Ostia Antica, Anne et Patrick Poirier, 1972, maquette en terre cuite, six livres et vingt médaillons photographiques en porcelaine, 15 × 575 × 1140 cm, Vienne, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, inv. ÖL-Stg 134/0, photo reproduites avec l'aimable autorisation de Anne et Patrick Poirier.

Le travail d'Anne et Patrick Poirier n'est, lui, pas ruiniste, mais de l'ordre de l'interrogation du temps, mêlant techniques archéologiques mimées et fictions futures-antérieures. Les deux artistes-anthropologues-archéologues produisent ainsi un certain nombre d'œuvres parlant à la fois de l'Antiquité, du futur dans l'Antiquité, de notre rapport à la ruine et à la mort. C'est le cas d'*Ostia Antica*, gigantesque maquette en terre cuite – le matériau est lui-même un matériau antique par excellence, d'abord historiquement, ensuite parce qu'il implique l'usage de la terre – qui reprend d'après relevé et simultanément fictivement



les plans du port de la Rome impériale. Ainsi, la vulnérabilité des civilisations, toutes vouées à la disparition, est remise en scène et questionnée par le sujet comme par le matériau qui le compose ; et, de même, les artistes questionnent la place de la mémoire dans l'art, sans laquelle l'imagination ne peut recombinaison des images et des idées pour produire de nouvelles pièces, pour faire culture.

Synthèse

Dans son excellent article sur leur travail, Evelyne Toussaint conclut :

« Dans la démarche des Poirier, la création artistique est en effet – j’emprunte ici la belle formule de Giorgio Agamben – “destruction de la destruction”. Il s’agit pour eux, en archéologues et en architectes, de “rendre forme à l’in-forme, d’ordonner le chaos”. Telle est aussi, en quelque sorte, la fonction des nécropoles et l’on ne s’étonnera pas qu’Anne et Patrick Poirier aient récemment, en architectes cette fois, conçu un cimetière. Ce lieu de mémoire où les tombes seront comme éparpillées au sol d’un jardin-paysage de quatre hectares à Gorgonzola, en Italie, réunira les vivants et les morts. Peut-être serait-ce là, aussi, le désir des archéologues ? » (Toussaint in Pinchon et Plana Mallart, 2011 : 2016).

2. Engager le corps dans l’effet de seuil

Heart beats dust : Cone Pyramid, Jean Dupuy, 1968

VOIR L'ŒUVRE EN LIGNE



Présentée pour la première fois au MoMA en 1968 à l’occasion de l’exposition *The Machine, as seen at the end of the mechanical age* de Pontus Hultén, l’installation de Jean Dupuy est constituée d’un bac rempli d’un pigment rouge très volatile, présenté dans une vitrine et relié par le dessous à un baffle de haut-parleur lui-même connecté à un stéthoscope. Ainsi, lorsque le visiteur applique le stéthoscope sur son cœur, le pigment est projeté en l’air¹⁰. Mettant en scène les forces à l’œuvre à l’intérieur du corps, mais également en concevant l’œuvre comme l’interaction entre le regardeur et ce qui se passe dans cette sorte de sculpture et qui influence fatalement le rythme cardiaque de l’interagissant, l’artiste propose à la fois une certaine conscientisation du corps, une définition de l’art comme la vie, et une réflexion sur la fragilité, par le diaphane, de l’existence elle-même, où le cœur a évidemment un rôle déterminant. La mise en relation de ces questionnements avec celui de la cybernétique/de la machine à la fin des années 1960 est également une invitation à la réflexion sur le transhumanisme au moment de la bascule vers le post-modernisme : quelle place la vulnérabilité, et donc les particularismes physiques caractéristiques du vivant, peuvent-ils encore avoir à l’âge postindustriel ?

10. Jean Dupuy, *Cone Pyramid (Hearts beats dust)*, (4min09s), mis en ligne le 13 novembre 2016, en ligne : <https://vimeo.com/425178489>

Kazuo Shiraga, peintre et moine zen¹¹

Pionnier du mouvement ZERO (section japonaise) puis *Gutai* (littéralement, « le corps comme instrument »), qui se fonde sur un refus de la distinction figuration/abstraction au profit de l'intégration du corps dans la réalisation de la pièce, Kazuo Shiraga travaille sur l'intervention du geste dans la réalisation de l'œuvre. Plusieurs de ses toiles, dont *Untitled*, (1958, huile sur toile, 183×272×9 cm), sont peintes avec les pieds, l'artiste se suspendant en



Kazuo Shiraga, *Untitled*, 1958

se tenant à une corde fixée au plafond au-dessus du support. De cette manière, en envisageant l'équilibre précaire comme vecteur de production d'une image à la fois abstraite et issue de la gesticulation naturelle du corps, l'artiste produit une œuvre non seulement issue d'une situation de vulnérabilité (la chute peut intervenir à tout instant) mais également une œuvre qui porte elle-même les traces de sa propre fragilité, les toiles étant souvent détériorées par l'action. Le vulnérable est ainsi à la fois le sujet et l'objet de l'œuvre, qui met en avant, là encore, une situation de crête.

Passing through, Saburo Murakami, 1956

VOIR L'ŒUVRE EN LIGNE



Saburo Murakami est également l'un des pionniers du mouvement *Gutai*. *Passing through* (1956)¹² est la plus emblématique de ses performances, lors de laquelle il traverse une série de panneaux de papier : l'œuvre-action existe par destruction du support par le corps, dans la même logique où, comme le dit Yves Klein, « c'est la vie qui est l'art absolu » (Klein, 1959). La destruction de l'œuvre et la vulnérabilité de l'objet importent peu ; en revanche, la vulnérabilité du corps qui s'oppose à la matière pour en faire jaillir le beau est précisément l'enjeu de *Gutai*.

11. Samuel Le Paire - Fine Art, <https://www.samuellepaire.com/artists/192-kazuo-shiraga/overview/>

12. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/otsuji-murakami-saburo-passing-through-2nd-gutai-art-exhibition-p82293>

Hermann Nitsch, 20^e "action painting", 1987



Chef de file de l'Actionnisme Viennois, courant développé à la fin des années 1960 mettant l'accent sur une implication totale du corps, Hermann Nitsch est l'auteur de performances radicales (qui l'ont par ailleurs conduit à la case prison à un certain nombre de reprises). Souvent, il utilise son corps ou celui d'officiants pour la réalisation de performances impliquant crucifixions, carcasses d'animaux, etc., et où l'enjeu est une représentation de la violence sans transposition symbolique, héritée des cauchemars de la Seconde Guerre mondiale, avec une visée politique : dénonciation de l'exploitation du corps des prolétaires, protestation contre l'âge mécanique... Il réalise également des centaines de toiles avec du sang¹³.

6 tage spiel est une œuvre d'art total (TRACKS ARTE, 2022) : performance de six jours, elle mobilise des dizaines d'assistants, et fait notamment intervenir des jeux avec des boyaux d'animaux, des crucifixions fictives, etc. La blessure et la violence sont au cœur de l'œuvre, la vulnérabilité est mise en scène et relève de tant d'instincts primaires qu'il est difficile d'en tirer une liste analytique. La part que jouent le corps, la chair, est centrale, car envisagée comme la matière première de l'œuvre, littéralement (Nitsch, [en ligne](#)).

13. Il y a bon nombre de précédents à cela qui heurtent moins l'opinion, à commencer par le fameux *Intérieur d'une cuisine* peint en 1815 par Martin Drolling qui, pour les bruns et les rouges, utilise le fameux « brun de momie » ; Pau de Saint Martin, son collègue, acquiert en même temps les cœurs de Louis XIII et XIV pour quelques-unes de ses compositions.

Maurice et Katia Krafft

Les époux Krafft étaient des vulcanologues réputés pour leurs images extraordinaires de volcans, au plus près de la fournaise. Ils filment le sublime jusqu'au bout, puisqu'une coulée pyroclastique les emporte le 3 juin 1991 sur les pentes du mont Unzen, tandis qu'ils sont encore vraisemblablement en train de filmer. Le film de Werner Herzog *Into the Inferno* parle de leur travail (cf m.cello, « Werner Herzog, Into the Inferno - Katia and Maurice Krafft », (2min58s), vidéo mise en ligne le 15 avril 2017, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=68lx3YlhmlI>).



Synthèse

C'est dans l'engagement du corps dans l'œuvre que se matérialise le passage de la puissance à l'acte. La création comme processus rend ainsi visible l'*energeia* aristotélicienne évoquée plus haut. Cette lecture de l'art sous l'angle de la vulnérabilité permet ainsi de dégager un mode esthétique particulier, mais aussi une méthodologie d'approche de l'histoire des arts.

3. Destructions

La destruction de l'œuvre comme processus artistique est récurrente depuis le milieu des années 1950. Si nous avons vu plus tôt que la destruction de l'œuvre pouvait relever du changement de son statut esthétique, elle peut également relever du processus créatif lui-même. Dans le contexte de la seconde partie du xx^e siècle, la fin de la deuxième Guerre mondiale et la peur de l'apocalypse nucléaire de la guerre froide notamment ont conduit les artistes vers une création-destruction, où se mêlent plusieurs des enjeux jusqu'ici évoqués : esthétique de la ruine, projection du sujet-artiste dans l'œuvre, questionnement de la valeur de l'objet-œuvre...



Concetto spaziale Attese, Lucio Fontana, 1960, vinylique sur toile, incisions, Tate Modern

Après avoir parlé de *Gutai*, la position de Fontana s'impose, puisqu'il est l'un des inspirateurs du mouvement japonais : chez lui, toutefois, ce n'est pas seulement le corps qui intervient dans la destruction pour signifier un rapport plus direct de la main de l'homme sur l'art : c'est également un « concept spatial » qui se joue, affirmant par-là la réalité de l'objet-œuvre dans une réalité pragmatique, et pas seulement esthétique ou métaphysique. Affirmer le concret de l'œuvre est une (anti-)destruction en cela qu'elle est simultanément

réduite à une forme, qui pourtant lui confère une réalité tangible qu'elle ne saurait avoir autrement. La tension entre les deux états d'objet/œuvre est le cœur du travail de l'artiste.

Fire, Jimi Hendrix, 1967

VOIR L'ŒUVRE EN LIGNE



Dans la musique, l'un des célèbres acteurs de ce processus est Jimi Hendrix, qui met régulièrement le feu à sa guitare avant de la [détruire après avoir joué son morceau Fire](#). C'est un processus mystique qui est à l'œuvre, de l'ordre du rituel sacrificiel. L'enjeu est également celui du spectacle, notamment de la destruction de l'instrument, que le punk reprendra à son compte dix ans plus tard (Sex Pistols, The Clash et d'autres pratiquent la destruction de leur matériel, avec une portée plus politique).

Dropping a Han dynasty urn, Ai Weiwei, 1995

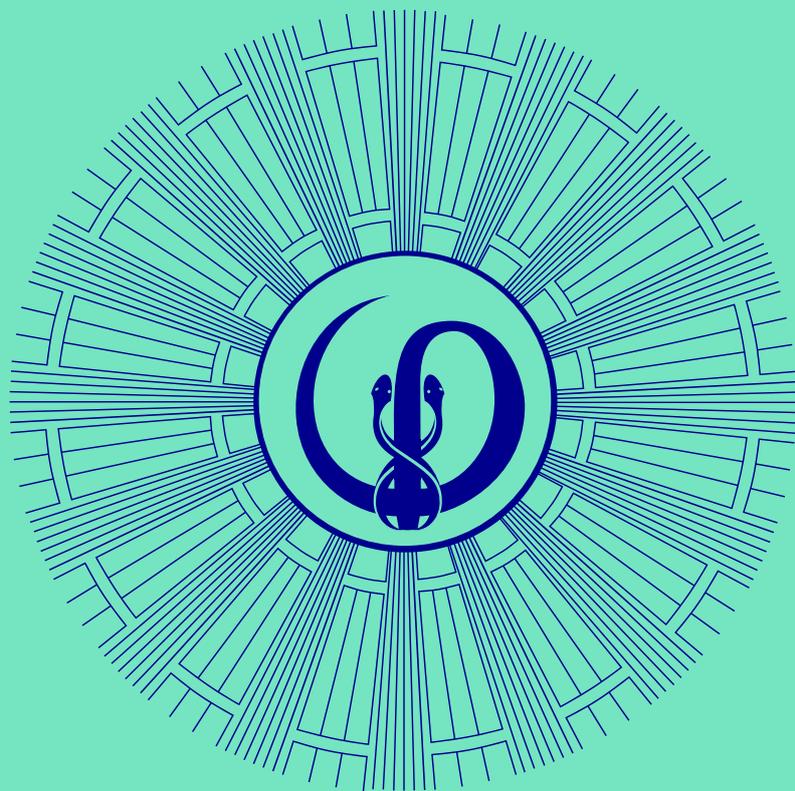


Dans la même lignée d'enjeux que ceux soulevés par le *kintsugi* et la reconstruction du temple d'Ise, la pièce d'Ai Weiwei est remarquable pour les contradictions qu'elle soulève. L'artiste se photographie aux trois étapes de la destruction d'urnes Han vieilles de 2000 ans : tenant l'urne dans ses mains, puis en train de la lâcher, et enfin avec l'urne brisée à ses pieds. L'acte de destruction met en branle plusieurs aspects sémantiques : le questionnement de la valeur de l'objet pour son historicité ; le procédé destructif comme acte créateur, *a priori* contradictoire ; la fragilité de la mémoire. En cela, la vulnérabilité de l'objet est là encore présente à chaque endroit de ces trois étapes photographiques/sémantiques.

Éléments de conclusions

Dans cet état des lieux esthétique se trouvent différents archétypes symboliques et iconographiques (l'arme rituelle ou guerrière ; la blessure sacrée, religieuse, sociale ; la réparation du corps, de l'ustensile, de l'œuvre d'art ; la mise en scène du temps qui passe, de l'entropie matérielle, symbolique ; la valeur prémonitoire de la ruine, la grandeur de la destruction, etc.) ; cependant, un élément se détache de manière frontale et quasi-systématique : il s'agit du rôle des mains ou des pieds des figures, qu'ils fassent l'objet d'une blessure ou soient l'objet de la représentation de la vulnérabilité. Cela n'est pas innocent : la vulnérabilité est liée à l'acte, créateur de toute évidence, mais également à son empêchement, qui formalise le questionnement de l'individualité. Cette interrogation des mains revient à questionner la vulnérabilité comme objet capacitaire.

Par ailleurs se jouent ici d'autres enjeux, davantage symboliques qu'iconographiques : celui de l'engagement du corps, dans son rapport à la mémoire – et plus généralement la place du temps comme partie intégrante de la vulnérabilité –, ainsi que l'apparition de la ritualisation de cette vulnérabilité.



ANNEXES

Bibliographie

- Adorno, Theodor. *Théorie esthétique*. Trad. Marc Jimenez. Paris, Klincksieck, 2011.
- Afeissa, Hicham-Stéphane. *Esthétique de la charogne*. Paris, Dehors, 2018.
- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer. L'intégrale (1997-2015)*. Opus. Paris, Seuil, 2016.
- Aristote. *Poétique*. Trad. Pierre Destrée. Paris, Flammarion, 2021.
 - *Métaphysique*. Tome 1. Paris, Vrin, 2000.
- Arasse, Daniel. « La chair, la grâce, le sublime », in Vigarello, Georges (dir.). *Histoire du corps. 1. De la Renaissance aux Lumières*. Points. Histoire. Paris, Seuil, 2011.
- Azoulay, Élisabeth, and Michel Serres. *100 000 ans de beauté*. Paris, Gallimard, 2009.
- Bataille, Georges. *Théorie de la religion*. Col Tel. Paris, Gallimard, 1995.
 - *L'érotisme*. Dans *Œuvres Complètes X*, Paris, Gallimard, 1987.
 - *Discussion sur le péché*. Paris, Lignes, 2010.
 - *Documents*. Bernard Noël (dir.). Paris, Éditions du Mercure de France, 1968.
 - « Le bas matérialisme et la gnose » [1930], dans *Œuvres complètes*, D. Hollier éd., vol. 1, Paris, Gallimard, 1970, pp. 220-226.
- Bois, Yves-Alain & Rosalind Krauss. *Formless, A User's Guide*. New York, Zone Books, 1997.
- Bora, Renu. "Outing Texture." dans *Novel Gazing: Queer Reading in Fiction*, ed. Eve Kosofsky Sedgwick. Durham, NC: Duke University Press, 1997.
- Bloch, Ernst. *Le principe espérance*. Bibliothèque de philosophie. Paris, Gallimard, 1976.
- Bourdieu, Pierre. *La distinction. Critique sociale du jugement*. Sens commun. Paris, Minuit, 1979.
- Bourriaud, Nicolas. *Inclusions. Esthétique du capitalocène*. Paris, P.U.F., 2021.
 - *L'exforme*. Paris, P.U.F., 2017.
- Brownlow, Bernard. *Vitis Mystica*. Outlook Verlag, 2023.
- Brugère, Fabienne. *L'éthique du "care"*. Paris, Que sais-je? 2011.
- Burke, Edmund. *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*. Paris, Vrin, 2009.
- Canguilhem, Georges. *Le normal et le pathologique*. Paris, PUF, 1966.
- Chu-Han, Bying. *Saving Beauty*. Cambridge, Polity, 2018.
- Chollet, Mona. *Beauté Fatale. Les nouveaux visages d'une aliénation féminine*. Paris, La Découverte, 2020.
- Corbin, Alain (dir.). *Histoire du corps. 2. De la révolution à la grande guerre*. Points, Histoire. Paris, Seuil, 2011.

- Corrigan, Kevin. *Love, Friendship, Beauty, and the Good: Plato, Aristotle, and the Later Tradition*. La Vergne: Wipf and Stock Publishers, 2018.
- Courtine, Jean-Jacques (dir.). *Histoire du corps. 3. Les mutations du regard*. Le xx^e siècle. Points, Histoire. Paris, Seuil, 2006.
- Darmon, Muriel. *Devenir anorexique. Une approche sociologique*. Paris, La Découverte, 2008.
- Darwin, Charles. *De l'origine des espèces*. Bruxelles, Ligarán, 2015.
— *L'Origine des espèces, au moyen de la sélection naturelle ou la lutte pour l'existence dans la nature*. Trad. Colette Guillaumin. Paris, F. Maspero, 1980.
- Deleuze, Gilles. *Logique du sens*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1969.
- Despret, Vinciane, Frédérique Dolphijn. *Fabriquer des mondes habitables*. Collection Orbe. Noville-sur-Mehaigne, Esperluète, 2021.
- Eco, Umberto. *Histoire de la laideur*. Paris, Flammarion, 2011.
— *Histoire de la beauté*. Paris, Flammarion, 2010.
- Egaña, Miguel, and Olivier Schefer. *Esthétique des ruines : poïétique de la destruction*. Collection « Arts contemporains. », Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.
- Fassin, Didier, Richard Rechtman. *L'Empire du traumatisme. Enquête sur la condition de victime*. Champs. Paris, Flammarion, 2011.
- Federici, Silvia. *Caliban et la sorcière. Femmes, corps et accumulation primitive*. Trad. Julien Guazzini. Rupture. Paris, Senonevero, 2014.
- Freud, Sigmund. *Trois essais sur la théorie de la sexualité*. Trad. Reverchon. Paris, Gallimard, 1977.
— *La création littéraire et le rêve éveillé. Essais de psychanalyse appliquée*. Trad. Marie Bonaparte. Paris, Gallimard, 1976.
— « Le petit Hans », in *Cinq psychanalyses*. Trad. Cédric Cohen Skalli. Paris, Payot Classiques, 2017.
- Frank, Adam J., Wilson, Elizabeth A. *A Silvan Tomkins Handbook: Foundations for Affect Theory*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2020.
- Gélis, Jacques. « Le corps, l'Eglise et le sacré », in Georges Vigarello (dir.), *Histoire du corps. 1. De la Renaissance aux Lumières*. Paris, Points, 2016.
- Girard, René. *La violence et le sacré*. Pluriel. Philosophie. Paris, Hachette, 2002.
— *Des vérités cachées depuis la fondation du monde*. Paris, Livre de poche, 1983.
- Goethe, Johann Wolfgang & Friedrich Schiller. *Correspondance Goethe et Schiller (1794-1805)*. Paris, Gallimard, 1994.
- Goffman, Eving. *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1975.
- Goldstein, Pierre. *Vulnérabilité et autonomie dans la pensée de Martha C. Nussbaum*. Paris, P.U.F., 2021.
- Han, Byung-Chul. *Saving Beauty*. Trad. Daniel Steuer. Cambridge, Polity, 2018.
- Hamelin, Marilyne. *11 brefs essais sur la beauté : pour échapper à la tyrannie des idées reçues*. Paris, Éditions Somme toute, 2022.
- Haraway, Donna J. *Vivre avec le trouble*. Trad. Vivienne Garcia. Paris, Les Éditions du monde à faire, 2020.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Esthétique*. Trad. Jankélévitch S. Paris, Flammarion, 1979.
- Heidegger, Martin. *Être et temps*, Paris, Flammarion, 1927.
— « La chose », in *Essais et conférences*. Trad. André Préau. Paris, Gallimard, 2017.
- Hesse, Herman. *Éloge de la vieillesse* (textes de 1952), Paris, Calmann-Lévy, 2000.
- Hobbes, Thomas. *Léviathan*. Paris, Gallimard, 2000.
- Huberman (-Didi), Georges. *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*. Paris, Macula, 2012.
— *L'image survivante. Histoire de l'art au temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.
— *Le gai savoir visuel. Ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris, Macula, 2003.

- Hugo, Victor. *Cromwell*. Paris, Livre de Poche, 1999.
- Kant, Emmanuel. *Qu'est-ce que les Lumières ? et autres textes*. Paris, Flammarion, 2006.
 - *Analytique du beau. Critique de la faculté de juger*. Trad. Alain Renault. Paris, Flammarion, 2008.
 - *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*. Trad. Roger Kempf. Paris, Vrin, 2008.
- Lacan, Jacques. *Séminaire, livre VII, L'éthique de la psychanalyse*. Éd. Jacques-Alain Miller. Paris, Seuil, 1986.
 - *Séminaire, livre X, L'angoisse*. Éd. Jacques-Alain Miller. Paris, Seuil, 2004.
 - *Séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Éd. Jacques-Alain Miller. Paris, Seuil, 1973.
 - *Écrits*. Paris, Seuil, 1966.
- Laugier, Sandra. *Qu'est-ce que le care ? Souci des autres, sensibilité, responsabilité*. Payot, 2021.
- Lauxerois, Jean. *La beauté des mortels, Essai sur la Grèce*. Paris, Desclée de Brouwer, 2011.
- Lessing, Gotthold Ephraïm. *Laocoon, ou Des frontières respectives de la peinture et de la poésie*. Trad. Frédéric Teinturier. Paris, Klincksieck, 2011.
- Levesque, Simon. *Résister Au Désastre. Dialogue Avec Marin Schaffner d'Isabelle Stengers*, 2020.
- Mauss, Marcel. *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice*. Paris, PUF, « Quadrige », 2016.
- Miller, Jacques-Alain. « Paranoïa, Relation primaire à l'Autre », in *The Lacanian Review*, #10, 2020, pp. 53-91.
- Nayrolles, Jean. *Du sacrificiel dans l'art*. Esthétiques. Paris, Kimé, 2019.
 - *Le sacrifice imaginaire: essai sur la religion de l'art chez les Modernes*. Paris, Kimé, 2020.
- Nietzsche, Friedrich. *La naissance de la tragédie*. Trad. Céline Denat. Paris, Flammarion, 2015.
 - *Le crépuscule des idoles*. Trad. Jean-Claude Hemery. Paris, Gallimard, 1974.
- Pick, Anat. *Creaturely Poetics: Animality and Vulnerability in Literature and Film*. New York: Columbia University Press, 2011.
- Platon. *La République*. Trad. Georges Leroux. Paris, Flammarion, 2016.
 - *Timée - Critias*. Trad. Luc Brisson. Paris, Flammarion, 2017.
 - *Hippias majeur*. Trad. Jean-François Pradeau. Paris, Flammarion, 2005.
 - *Phèdre*. Trad. Olivier Renault. Paris, Flammarion, 2020.
 - *Le Banquet*. Trad. Luc Brisson. Paris, Flammarion, 2016.
- Pop, Andrei & Mechthild Widrich. *Ugliness, The Non-Beautiful in Art and Theory*. New York, I.B. Tauris, 2014.
- Pradeu, Thomas. *Les limites du soi : immunologie et identité biologique*. Collection Analytiques. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 2009.
- Rodrigues, Sara & Ela Przybylo (dir.). *On the Politics of Ugliness*. New York, Palgrave, 2018.
- Rosenkrantz, Karl. *Esthétique du laid*. Trad. Sibylle Muller. Paris, Circé, 2004.
- Sagaert, Claudine. *Histoire de la laideur féminine*. Paris, Imago, 2015.
- Sapir, Michal, "The Impossible Photograph: Hippolyte Bayard's 'Self-Portrait as a Drowned Man'", *Modern Fiction Studies*, vol; 40, n°3, 1994, p. 619-629.
- Sciberras, Roger. *De Freud à Lacan. Les dessous psychanalytiques de l'esthétique. Recherches sur la pensée esthétique de Jacques Lacan*. Paris, BoD, 2019.
- Schopenhauer, Arthur. *Le monde comme volonté et comme représentation*. Paris, PUF, 2014.
- Sedgwick, Eve-Kosofsky. *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham, Duke University Press, 2003.
- Ségal, Alain et Van Heiningen, Teunis Willem, « Nouvelles considérations sur *La leçon d'anatomie du Dr Tulp* réalisée par Rembrandt van Rijn », *Histoire des sciences médicales*, t. 52, n°1, 2018, pp. 29-38, en ligne. URL : <https://www.biusante.parisdescartes.fr/sfhm/hsm/HSMx2018x052x001/HSMx2018x052x001x0029.pdf>
- Sforzini, Arianna. *Michel Foucault. Une pensée du corps*. Paris, PUF, « Philosophies », 2018.
- Sisteron, Marie. *L'art et l'affect. Étude comparative de Jeff Koons et de Marina Abramović*. Paris, L'Harmattan, 2021.

- Souriau, Étienne. *Les différents modes d'existence. Suivi de Du mode d'existence de l'œuvre à faire*. Paris, PUF, 2009.
- Stengers, Isabelle *Cosmopolitiques*. Paris, La Découverte, 2022.
- Stiegler, Barbara. *Nietzsche et la critique de la chair. Dionysos, Ariane, le Christ*. Paris, PUF, 2011.
- Talon-Hugon, Carole. *Goût et dégoût: l'art peut-il tout montrer?* Paris, J. Chambon, 2003.
- Tronto, Joan C. *Un monde vulnérable: pour une politique du care*. Trad. Hervé Maury & Liane Mozère. Paris, La Découverte, 2009.
- Tsing, Anna Lowenhaupt. *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. First paperback printing. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2017.
- Vigarello, Georges. *Histoire de la beauté: le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*. Points. Paris, Seuil, 2007.
- Vigarello, Georges (dir.). *Histoire du corps. 1. De la Renaissance aux Lumières*. Points. Histoire. Paris, Seuil, 2011.
- Paul Virilio. *Esthétique de la disparition*, Paris, Galilée, 1989.
- Proudhon, Pierre-Joseph. *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Paris, Les Presses du Réel, 2002 [1865].
- Wajcman, Gérard. *Ni nature, ni morte: les vies de la nature morte*. Caen, Nous, 2022.
– *L'objet du siècle*. Paris, Verdier, 2012.
- Watteau, Diane. « Quand l'art prend soin de vous. Les tropismes du care dans l'art aujourd'hui – pour Jean-Louis Déotte », *Appareil*, n° 22, 2020, pp. 1-10.
- Weil, Simone. *La pesanteur et la grâce*. Paris, Pocket, 1993.
- Woolf, Virginia. *De la maladie*. Trad. Élise Argaud. Rivages poche. Paris, Rivages, 2007.
- Zhong-Mengual, Estelle. *Apprendre à voir. Le point de vue du vivant*. Arles, Actes Sud, 2021.

Catalogues d'exposition

- Beat Keller, Frank (dir.), *Krank Warum? Vorstellung der Völker, Heiler, Mediziner*, catalogue d'exposition, Dresde, Deutsches Hygiene-Museum, Hatje-Cantz, 2005.
- Bozo, Dominique, La Beaumelle (de), Agnès, Monod-Fontaine, Isabelle, (dir.), *André Breton: la beauté convulsive*, Paris, Musée National d'Art Moderne – Centre Georges Pompidou, 1991.
- Dallaporta, Raphaël (dir.), *Antipersonnel*, catalogue d'exposition, Paris, Xavier Barral, Musée de l'Élysée, 2010.
- Garcin, Milan (dir.), *Ulysse. Voyage dans une Méditerranée de légendes*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2021.
- Gili, Marta (dir.), *Fragilités: Printemps de Septembre*, catalogue d'exposition, Toulouse, 27 septembre – 13 octobre, Actes Sud, 2002.
- Martin, Jean-Hubert (dir.), *Carambolages*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2016.
– *Galerie des 5 continents*, 5 catalogues d'exposition, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1995.
- Miglietti, Francesca Aliano (dir.), *Rosso. Mutazioni, trasfigurazione e sangue nell'Arte Contemporanea*, catalogue d'exposition, Milan, Padiglione d'Arte Contemporanea (PAD), 1999.
- Régnier, Gérard, Baldassari, Anne (dir.), *Corps crucifiés*, catalogue d'exposition, Paris, Musée Picasso, 1993.

Sitographie

- Désanges, Guillaume, "Marina Abramović, Thomas Lips (The Star)", en ligne, URL : <https://collection.fraclorraine.org/collection/print/3?lang=fr>.
- Dupuy, Jean, *Cone Pyramid (Hearts Beats Dust)*, (4min09s), vidéo mise en ligne le 13 novembre 2016 : <https://vimeo.com/425178489>.
- De Voragine, Jacques, de Wyzewa, Teodor (trad.), *La légende dorée*, Paris, Perrin et Cie, 1910, p. 237, en ligne, URL : https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Voragine_-_L%C3%A9gende_dor%C3%A9e.djvu/237.
- Hennequin, Annie, « Vladimir Velickovic peint la souffrance de l'homme aux Abattoirs », *La Dépêche*, article mis en ligne le 21 novembre 2011, URL : <https://www.ladepeche.fr/article/2011/11/22/1221426-il-peint-la-souffrance-de-l-homme.html>.
- Lebovici, Elisabeth, « Critique: La famille royale de Catherine Opie », *Libération*, article mis en ligne le 7 septembre 2000, URL : https://www.liberation.fr/culture/2000/09/07/la-famille-royale-de-catherine-opie_336344/.
- Leleu, Nathalie, Duplais Sophie (dir.), *Collection art contemporain - La collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne*, Paris, Centre Pompidou, 2007, en ligne, URL : <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/kXOTh92>.
- Lim, Marie Ann, "Mortality in Photography: Examining the Death of Susan Sontag", *Treehouse*, publié le 8 avril 2015, en ligne, URL : <https://tembusu3.nus.edu.sg/treehouse/2015/04/mortality-in-photography-examining-the-death-of-susan-sontag/>.
- Musée d'Orsay, « Dossier Courbet », en ligne, URL : <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/lhomme-blesse-925>.
- Nitsch, "6 tage spiel", en ligne, URL : <https://www.nitsch.org/6-tage-spiel/>.
- SFMOMA, "Digitally enhanced infrared scan of Robert Rauschenberg's Erased de Kooning Drawing", en ligne, URL : https://www.sfmoma.org/artwork/98.298/research-materials/document/EDeK_98.298_003/.
- Spector, Nancy, "Marina Abramović Rhythm 5", en ligne, URL : <https://www.guggenheim.org/artwork/5190>.
- TRACKS ARTE, « Hermann Nitsch, une orgie de sang », (8min41s), vidéo mise en ligne le 21 juin 2022, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=ZnG7BLdQFtE>.
- Vaillant, Franz, « 11 novembre: ces femmes qui réparaient les "gueules cassées", TV5monde – Terriennes, article mis en ligne le 10 novembre 2019 URL : <https://information.tv5monde.com/terriennes/11-novembre-ces-femmes-qui-reparaient-les-gueules-cassees-32260>
- Vernissage TV, « Sun Yuan and Peng Yu: Can't Help Myself », (0min29sec), vidéo mise en ligne le 10 mai 2019, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=ZS4Bpr2BgnE>

Sources des illustrations citées¹

- **Almanart**

Bertrand Lavier, *Black and Decker*, 2000, <https://www.almanart.org/IMG/Image/permanent34/Lavier%20Bertrand%20Black%20et%20Decker%202000.jpg>

- **Artsy**

AFP, Marc Hutten, *The body of Ernesto "Che" Guevara on display for the international press on October 10th, 1967 in Vallegrande*, 1967, <https://www.artsy.net/artwork/afp-the-body-of-ernesto-che-guevara-on-display-for-the-international-press-on-october-10th-1967-in-vallegrande>

- **Barbarapicci.com**

Andy Warhol, *Fallen Body*, 1962-67 : <https://barbarapicci.com/2016/09/22/evelyn-mchale/fallen-body-by-andy-warhol-dalla-sua-serie-death-and-disaster-1962-67/>

- **Centre Georges Pompidou**

– Christian Boltanski, *L'homme qui tousse*, 1969, <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cnyKXdN>

– Giovanni Anselmo, *Sans titre (granit, laitue, fil de cuivre)*, 1968, <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/kXOTh92>

- **Collection Pinault**

Bruce Corner, *Crossroads*, 1976, <https://lesoeuvres.pinaultcollection.com/en/artwork/crossroads>

- **Danielburen.com**

Daniel Buren, *Le musée qui n'existait pas*, 2002, <https://danielburen.com/images/exhibit/1161>

- **DBTV Studio**

« Marina Abramović & Ulay – The Other: Rest Energy (performance) » (1min33s), vidéo mise en ligne le 7 mai 2018. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=IGwb3rb3yC0>

- **Fondation du doute**

Daniel Spoerri, *Tableaux pièges*, 1975, <https://www.fondationdudoute.fr/oeuvre/53/1584-presentation.htm>

- **Fotomuseum Winterthur**

ORLAN, *Omnipresence*, 1993, <https://www.fotomuseum.ch/de/situations-post/omnipresence/>

- **Google Art & Culture**

– Catherine Opie, *Autoportrait/ incisions*, 1993, <https://artsandculture.google.com/asset/self-portrait-cutting-catherine-opie/yQG2x2FpePzJXw?hl=fr>

– Marcel Duchamp, *Fontaine*, 1917, <https://artsandculture.google.com/asset/fountain-marcel-duchamp/1QGek4Lw6B5sBQ?hl=fr>

- **Le Cercle Magazine**

Nobuyoshi Araki, *Winter Journey*, 1990, <https://www.cerclomagazine.com/magazine/articles-magazine/le-journal-photographie-de-nobuyoshi-araki-fait-vivre-le-fantome-de-sa-femme/>

- **LM Magazine - Art et Culture**

Kader Attia, *Repair Analysis*, 2014, https://www.lm-magazine.com/wp-content/uploads/2017/03/kader-attia_repair-analysis-2014_hr.jpg

- **IMMA**

Marina Abramović, *Lips of Thomas (Star on Stomach)*, 1975, <https://imma.ie/collection/lips-of-thomas-star-on-stomach/>

1. En raison de restrictions quant aux droits de reproduction, cette étude n'a reproduit que les œuvres tombées dans le domaine public, en licence *creative commons* ou en utilisation équitable (*fair use*). La présente liste permet de renvoyer les autres œuvres d'art qui ont été uniquement citées vers des sites internet sur lesquels elles peuvent être consultées ou de donner le lien source des œuvres reproduites en usage équitable.

- **Library of Congress**
[Jesse James dead; in coffin; body half covered with sheet; 4 men standing by], 1882, <https://www.loc.gov/resource/cph.3a50864/>
- **Mathieupernot.com**
Mathieu Pernot, *Implosions*, 2001-2007, <https://www.mathieupernot.com/implosions.php>
- **MoMA**
Marina Abramović, *Balkan Baroque*, 1997, <https://www.moma.org/audio/playlist/243/3126>
- **Musée du quai Branly**
Binette, fin XIX^e siècle, <https://www.quaibrantly.fr/fr/explorer-les-collections/base/Work/action/show/notice/26675-binette>
- **Musée Picasso Paris**
Picasso, *La femme qui pleure*, 1937, <https://www.museepicassoparis.fr/fr/la-femme-qui-pleure>
- **Navigart**
Jean Dupuy, *Heart beats dust: Cone Pyramid*, 1968, <https://www.navigart.fr/fracbo/artwork/jean-dupuy-cone-pyramide-340000000000210?filters=authors%3ADUPUY%20Jean%E2%86%B9DUPUY%20Jean>
- **Réunion des Musées nationaux**
 - *Crucifix-poignard*, XVII^e siècle, Musée de l'Armée, <https://images.grandpalaisrmn.fr/ark:/36255/06-517590>
 - *Lance zoulou*, XIX^e siècle, Musée du quai Branly, <https://images.grandpalaisrmn.fr/ark:/36255/24-523652>
 - Gustave Courbet, *Un enterrement à Ornans*, 1849-1850, Musée d'Orsay, <https://images.grandpalaisrmn.fr/ark:/36255/96-022382>
 - *Cuirasse du carabinier Antoine Fauveau touché par un boulet de canon à Waterloo*, époque napoléonienne, Musée de l'Armée, <https://images.grandpalaisrmn.fr/ark:/36255/11-533844>
- **Sophietann.org**
Saburo Murakami, *Passing through*, 1956, <https://sophietann.wordpress.com/2020/02/07/passage-1956-by-saburo-murakami/>
- **Sotheby's**
Vladimir Veličković, *Exit. Fig. XVI*, 1982, <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2024/contemporary-discoveries-pf2455/exit-fig-xvi>
- **Specific object**
Lawrence Weiner, *As if it were, Left of center, Right of center et Middle of the road*, 1970-1971, carton d'invitation, https://specificobject.com/objects/info.cfm?inventory_id=18140&object_id=15946&page=1&search=middle%20of%20the%20road&sort=recent&pobject_status=All&options=all
- **The Estate of Francis Bacon**
Francis Bacon, *Three Studies for a Crucifixion*, 1962, <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/three-studies-crucifixion>
- **The British Museum**
Jan L'admiral, print; book-illustration, 1738, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1924-0415-10-4
- **Time**
Ben Cosgrove, «'The Most Beautiful Suicide': A Violent Death, an Immortal Photo», *Time*, 19 mars 2014, <https://time.com/3456028/the-most-beautiful-suicide-a-violent-death-an-immortal-photo/>
- **Treehouse**
Annie Leibovitz, *Susan Sontag sur son lit de mort*, 2006, <https://tembusu3.nus.edu.sg/treehouse/2015/04/mortality-in-photography-examining-the-death-of-susan-sontag/>

- **Wikiart**

- Chris Burden, *Shoot*, 1971, <https://www.wikiart.org/en/chris-burden/shoot>
- Marina Abramović, *Reste Energy*, 1980, <https://www.wikiart.org/en/marina-abramovic/rest-energy>
- Otto Dix, *Les joueurs de skat*, 1920, <https://www.wikiart.org/en/otto-dix/the-skat-players-1920>
- John Baldessari, *The Cremation Project*, 1970, <https://www.wikiart.org/en/john-baldessari/the-cremation-project-1970>

- **Youtube**

- “bjarne melgaard kill me before i do it myself”, 2min02s, <https://www.youtube.com/watch?v=7rIBdJergpY>
- Jimmy Hendrix, “Fire”, 1967 (2min45s), <https://www.youtube.com/watch?v=-NdtRJZZdVg>
- Bali Hai, “Jimi Hendrix Sets Guitar On Fire at Monterey Pop Festival 1967 - YouTube.flv”, (0min39s), <https://www.youtube.com/watch?v=3U5dvC5qr6Y>



le cnam



GHU PARIS
PSYCHIATRIE &
NEUROSCIENTES

Site: chaire-philosophie.fr

X: [@hospiphilo](https://twitter.com/hospiphilo)

Facebook: [ChairePhilosophieAHopital](https://www.facebook.com/ChairePhilosophieAHopital)

Contact mail: contact@chaire-philosophie.fr