*Acta fabula*
*Revue des parutions*
**vol. 8, n° 4, Septembre 2007**
**DOI : https://doi.org/10.58282/acta.3474**

# Du crime considéré comme un des motifs de la modernité

## Patrick Thériault

Jean-Michel Rabaté, *Given : 1° Art 2° Crime. Modernity, Murder and Mass Culture*, Brighton et Portland, Sussex Academic Press, “Critical Inventions”, 2007, 228 p.

**Pour citer cet article**

Patrick Thériault, « Du crime considéré comme un des motifs de la modernité », Acta fabula, vol. 8, n° 4, , Septembre 2007, URL : https://www.fabula.org/revue/document3474.php, article mis en ligne le 22 Août 2007, consulté le 28 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.3474

Ce document a été généré automatiquement le 28 Avril 2024

# Du crime considéré comme un des motifs de la modernité

**Patrick Thériault**

En 1827, dans son célèbre essai *De l'assassinat considéré comme un des beaux-arts*, Thomas de Quincey formulait un argument par lequel le meurtre en viendrait bientôt à acquérir un statut privilégié dans la pensée et les pratiques de l'esthétique moderne ; il y posait que, si on est en devoir de condamner le meurtre et de le prévenir par tous les moyens possibles, comme le veut la morale la plus élémentaire, on n'en est pas moins autorisé, quand on est placé devant le fait accompli, d'en jouir comme d'un spectacle. La légitimité esthétique que de Quincey conférait ainsi à l'amateur d'histoires lugubres semble aujourd'hui symptomatique du mouvement d'autonomisation de l'art qui s'est amorcé avec les Lumières — comme si le « meurtre de la chose », comme disait déjà Hegel, ouvrait à l'esthétisation du meurtre lui-même. Dans le même temps, bien qu'elle s'opère encore chez de Quincey sous le mode d'une certaine intellectualisation sublimatoire, l'assomption du fait divers et de la culture journalistique que suppose cette légitimation artistique du meurtre apparaît annoncer le nivellement de la hiérarchie des genres qu'accompliront les avant-gardes.

C'est l'objet de l'ouvrage de Jean-Michel Rabaté, *Given: 1$^{o}$ Art 2$^{o}$ Crime. Modernity, Murder and Mass Culture*, que d'étudier le motif du crime, et plus particulièrement celui du meurtre, tel qu'il s'affirme, sous la poussée de l'imaginaire victorien, dans le contexte esthétique et épistémologique de la fin du XIX$^{ième}$ siècle et du XX$^{ième}$ siècle. Les sept chapitres dont se compose cet ouvrage plongent le lecteur dans une série d'*enquêtes* artistico-policières particulièrement fascinantes, sans pour autant jamais céder, ce qui eût été facile en l'occurrence, dans l'excès documentaire ni l'anecdote sensationnelle. Le principe unificateur de l'ensemble relève moins de la chronologie que d'un découpage topographique habilement adapté aux coups et contrecoups des avant-gardes et centré sur les particularités de quelques-unes des grandes figures de la modernité tardive, dont Freud, Proust, Duchamp, Man Ray, Benjamin, Dali et Greenberg. L'érudition de l'auteur (qu'il paraît presque contraignant de qualifier de comparatiste, tant se révèle vaste sa connaissance des littératures et des arts, de l'histoire et de la philosophie) lui permet tout autant d'explorer les rapports « illicites » que les avant-gardes ont entretenus avec la



© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

culture de masse — jusqu'à leurs incidences très réelles, comme l'assassinat de la « *Black Dahlia* » d'abord popularisé par le roman de James Ellroy — que d'interroger les thèses philosophiques sous-jacentes aux manifestations esthétiques de la modernité.

L'aura énigmatique de la modernité

À ce titre, le questionnement de l'auteur se trouve également unifié par une hypothèse d'ordre philosophique faisant fond sur une conception en partie nouvelle du Sublime, qui réitère le caractère premier ou irréductible de cette *donnée* de l'expérience esthétique tout en prenant acte de l'incapacité des discours critiques actuels de la traduire en des termes véritablement consonants avec les tentatives des avant-gardes. Selon J.-M. Rabaté, la production artistique moderne témoignerait d'un Sublime qu'on pourrait le mieux saisir par référence à ce que Walter Benjamin désigne sous le nom d'*aura*. L'intérêt heuristique et conceptuel de l'aura résiderait dans le fait qu'elle permettrait de penser la dimension religieuse, mystérieuse et ineffable où culmine l'expérience esthétique, sans toutefois nous obliger à admettre les implications morales qui, pour Kant, font aussi de cette expérience une épreuve écrasante et effrayante de la finitude humaine (p. 7).

Les cas présentés par J.-M. Rabaté, de même que son propre geste herméneutique — qui problématise et veut réfléchir de manière critique une certaine tendance hystérisante constitutive de l'interprétation —, suggèrent que l'expérience du saisissement du sujet par l'œuvre d'art n'est jamais tout à fait terminale, comme si le Sublime marquait moins un arrêt définitif, le heurt à quelque degré brutal avec la limite kantienne de la représentation, qu'un « moment » de suspens irrémédiablement relancé, ou « relevé », par le désir du sujet, par son désir de savoir toujours plus, d'aller au fond de l'*affaire* — ce à quoi les intrigues criminelles, on le comprend, fournissent un support exemplaire.

En postulant un tel mouvement de transgression ou de négativisation, l'auteur se rapproche de la critique hégélienne du Sublime kantien. Il ne le fait toutefois pas sans approfondir la référence à Benjamin, d'une manière qui lui permet d'éviter les dangers, en forme de certitudes, que présente la pensée dialectique. Ainsi, l'« inquiétude » du désir engagé dans l'expérience esthétique paraît suscitée par les « traces » qui, pour Benjamin, se donnent à lire ou à voir dans l'aura de l'œuvre et qui, comme autant d'indices, dotent celle-ci de virtualités inexplorées, en la marquant par là même au coin d'une incomplétude fondamentale et en interdisant son idéalisation. Dans la mesure où il est impossible de déterminer avec certitude si elles renvoient à une qualité objective de l'œuvre ou bien à une projection imaginaire du récepteur ou de l'interprète, ces traces détermineraient ce qui, dans l'expérience esthétique, questionne le statut de la réalité communément admise. En multipliant les leurres et les jeux de simulacre, c'est-à-dire les traces ou les effets de



© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

trace, les œuvres issues des avant-gardes se nimberaient ainsi, mieux et plus que toutes autres, d'un halo trouble et spectral ; l'être incertain de leur semblance produirait un effet d'étrangeté proche de l'« (*un)heimlich* » freudien.

L'interprétation comme crime

Mettant en parallèle la lecture que Freud propose du *Moïse* de Michel-Ange, dans l'étude du même nom, et le thriller *Da Vinci's Code* de Dan Brown, le premier chapitre de l'ouvrage insiste sur le caractère profanateur ou criminel de l'interprétation ; il cherche par là même à poser la question de la limite du sens ou, autrement dit, du sens comme limite. Ceci revient d'abord à se demander, à la faveur du commentaire et surtout de la réflexion herméneutique de Freud — qui a eu le mérite d'expliciter la portée sacrilège de sa propre *libido sciendi* —, si « reconnaître » un complexe réseau de références historiques et biographiques dans quelques détails de la barbe du *Moïse* sculpté par Michel-Ange, par exemple, ne relève pas de l'hallucination ; et si, le cas échéant, l'hallucination n'est pas constitutive et de la nouvelle forme de « rationalité » à laquelle a ouvert l'interprétation psychanalytique. La question se pose avec plus d'acuité lorsqu'on prend compte des prolongements encore plus spéculatifs que certains critiques ont jugé pertinent d'apporter au commentaire de Freud. En plus de restituer l'histoire de ces lectures, et incidemment la série de « traces » que les unes et les autres ont successivement délinées ou projetées dans l'œuvre de Michel-Ange, le propos de l'auteur soulève ici des enjeux méthodologiques et épistémologiques qui enrichissent et recoupent en plusieurs points les recherches de Carlo Ginzburg sur le paradigme de l'indice. En ressort une conception de l'œuvre qu'on peut comparer à un foyer de traces plus ou moins rémanentes, procédant à titre complémentaire, mais dans des proportions jamais déterminables, de l'objectivité et de la subjectivité, de la réalité et de l'hallucination. Pour l'essentiel, des productions issues de la culture de masse comme le *Da Vinci's Code* devraient leur popularité à leur capacité d'imposer des configurations ou des « codes » fantasmatiques en apparence nouveaux — mais en fait on ne peut plus anciens et stéréotypiques — à une œuvre consacrée par la tradition ; la clef de leur succès résiderait en somme à l'intersection entre l'aura de l'œuvre et les traces qu'elles proposent de lire dans cette œuvre (p. 21).

Duchamp et la Black Dahlia

Particulièrement substantiel, le deuxième chapitre, *« Duchamp's fait-divers. Murder as a* "*ready-made*" *»*, fait intervenir la majorité des thèmes directeurs de l'ouvrage : il part de l'énigme que pose la célèbre œuvre de Marcel Duchamp — la première installation à être présentée à titre permanent dans un musée — *Étant donnés : 1º la chute d'eau 2º le gaz d'éclairage*, qui met en scène, on s'en souviendra, une sorte de trouée optique découvrant au spectateur le corps d'une femme nue à la vulve



© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

béante, tenant dans la main un bec de gaz, et en arrière de laquelle se trouve une chute d'eau. J.-M. Rabaté propose comme cadre de compréhension de cette œuvre le meurtre de la *Black Dahlia* perpétré en 1947. Les composantes diversement érotiques d'*Étant donnés*, de fait, ne sont pas sans rappeler les clichés — parmi les plus macabres jamais diffusés par la presse à grand tirage — du meurtre de la jeune et belle Elizabeth Short. S'appuyant sur les derniers développements de cette affaire jamais officiellement élucidée, mais ayant trouvé une solution probable avec la publication récente du livre *Black Dahlia Avenger*, l'auteur identifie le présumé initiateur du meurtre, qui ne semble cependant pas en être le seul acteur, à un homme à tous égards fascinant du milieu décadent des années d'après-guerre de la côte ouest américaine, George Hodel. En plus de captiver, la description de cet esthète aussi génial que pervers permet à l'auteur d'explorer de nombreux aspects du sadisme en son rapport à l'art d'avant-garde. Elle a surtout l'intérêt de convoquer le personnage de Man Ray et de le révéler non seulement comme un familier de l'entourage de Hodel dans les années menant au crime, mais aussi comme le probable inspirateur de ses funestes desseins. Et c'est ainsi sous l'influence et par le truchement de Man Ray, dont on sait qu'il était très proche, que Duchamp aurait été « saisi » de l'affaire *Black Dahlia* et conduit à y consacrer l'énigmatique *Étant donnés*. Comme le constate l'auteur, *« if George Hodel was the criminal, while Man Ray was his esthetic source of inspiration, then the artististic sadism of the avant-garde had found a lurid and all too Hollywoodian application »* (p. 48).

Outre cette prise indirecte mais déterminante avec le meurtre de la *Black Dahlia*, les principales influences philosophiques revendiquées par Duchamp (un scepticisme inspiré de Pyrrhon et un anarchisme dérivé de Max Stirner) fournissent un excellent complément d'information à l'analyse d'*Étant donnés* et, d'une manière plus générale, à l'esthétique du fait-divers. J.-M. Rabaté les expose dans un deuxième temps, tout en cherchant à en saisir la portée dans le vécu même de Duchamp, à la faveur d'un assez long développement, riche en détails tout à la fois révélateurs et croustillants, consacré au mariage éphémère de l'artiste avec Lydie Sarazin-Levassor. De ces considérations philosophiques et biographiques se dégage finalement le portrait d'un homme préoccupé avant tout de réconcilier son besoin inconditionnel ou absolu de liberté avec une attitude révolutionnaire aspirant à transcender l'individualisme petit-bourgeois (p. 62). On comprend, sur ces bases, que l'idée du crime eût pu le hanter.

De l'hystérie à la paranoïa

Mentionnons enfin, pour son apport théorique considérable, le sixième chapitre, *« Surrealistic Esthetics of Murder. From hysteria to paranoia »*. L'auteur y reprend l'hypothèse, formulée au premier chapitre, selon laquelle la doctrine freudienne trouverait l'un des principaux leviers de sa diffusion, sinon de sa survie, dans une



© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

culture populaire marquée par son rapport, en forme de « vase communicant », aux avant-gardes. L'analyse de quelques faits saillants du surréalisme permet de relire une partie de l'histoire esthétique et littéraire de la modernité selon des paramètres nouveaux — ou qui, du moins, déplacent et relativisent l'attention qu'on accorde traditionnellement à la césure instituée par la Grande guerre. Ces paramètres sont déterminés par l'évolution, dans les années vingt et au début des années trente, du regard surréaliste sur le texte freudien. Un regard qui, après avoir été charmé par le motif de l'hystérie, paraît s'être tourné avec la même passion vers le motif de la paranoïa : « *Surrealist doctrine and practice shifted from a praise of hysteria disclosing sexual desire via seduction to a practice of guided paranoia that forcibly makes sense of the world while altering it, and also making room for violent crime* » (p. 166). Les relations du pape du surréalisme avec le père de la psychanalyse reflète comme en abyme ce changement de paradigme : se penchant sur les échanges épistolaires entre Breton et Freud, l'auteur remarque en effet que leur « communication » a d'abord été marquée par une série de tentatives de séduction avortées, typiques de la posture hystérique, qui laissèrent finalement place à des accusations réciproques alimentées par une paranoïa fielleuse (p. 151). Par sa structure même, la posture paranoïaque que Breton, Bataille, Crevel, Lacan et, très emblématiquement, Dali promurent à partir des années trente dénote un engouement plus net pour le crime que la posture hystérique, qui avait caractérisé, avec l'automatisme verbal, la décennie précédente. En témoignent l'intérêt des surréalistes pour le meurtre devenu célèbre des sœurs Papin — l'« ultime crime paranoïaque » (p. 160) —, de même que l'écho auquel ils donnèrent à la thèse doctorale de Lacan, centrée sur un cas d'homicide de même nature. Sans parler de l'exaltation ahurissante d'un Breton n'hésitant pas à affirmer, dans le *Second Manifeste*, que l'acte surréaliste le plus simple consistait à descendre dans la rue, arme à la main, pour tirer à l'aveuglette et frénétiquement sur la foule. Il semble malheureusement que, là encore, la culture populaire ait assimilé et nourri ce fantasme d'avant-garde, même si c'est en favorisant en dernier ressort ces passages à l'acte meurtriers que l'actualité la plus récente, on en conviendra, n'invite guère à qualifier d'esthétiques…



© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

## PLAN

## AUTEUR

Patrick Thériault
Voir ses autres contributions

Courriel : theriault23@hotmail.com



© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.