

ETC



## Violence, ivresse et re-naissance

Christine Palmiéri

Numéro 67, septembre–octobre–novembre 2004

Violence (2)

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35142ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Palmiéri, C. (2004). Violence, ivresse et re-naissance. *ETC*, (67), 9–14.

VIOLENCE, IVRESSE ET  
RE-NAISSANCE

« Ce qui survit dans une culture, c'est le plus refoulé, le plus lointain, le plus tenace, le plus obscur, ce qu'il y a de plus mort, de plus fantomatique, de plus enterré, dans un sens, et, dans l'autre, le plus vivant parce que le plus mouvant, le plus proche, le plus pulsionnel. »<sup>1</sup>

Un cadavre de chien dépiauté comme un lapin, crocs agressifs, tête haute, en incubation sous des projecteurs, offre son regard éteint à un miroir-loupe, jusqu'à ce que le haut de son crâne prenne feu et qu'un tourbillon de fumée s'en échappe. À quelques milliers de kilomètres, des performeurs nus s'emparent chacun d'une pale et s'emparent réellement, en l'avalant, laissant voir leur corps traversé par un pieu. Tout près, un cheval momifié maintenu en érection par des injections chimiques fait face à une jument harnachée par des cordes et des chaînes de sorte à laisser voir son vagin dilaté que des vandales violent et arrosent d'urine une fois entreposé. En Europe cette fois, des performeurs aussi nus que les premiers combattent le feu qui les entoure dans l'enceinte d'un château. Quelques années auparavant, c'est une femme qui offre son corps nu et une panoplie de lames de rasoir aux désirs sadiques des spectateurs. Alors qu'aujourd'hui, travaillant en laboratoire, des artistes s'ingénient à manipuler les gènes et l'ADN dans un désir de transfiguration du corps, faisant pousser des ailes aux porcs, des oreilles humaines dans le dos des souris ou cultivant des tissus humains.

Devant les manifestations de violence du monde qui sont de plus en plus polymorphes, l'art réagit et les productions artistiques deviennent multiformes. Mais une constante demeure, celle de la représentation ou de l'utilisation du corps comme support de la souf-

rance. Évacué pendant quelques années, le retour en force au corporel est d'une importance capitale, car le corps est l'interface entre le monde et l'être. Ce retour à la chair qui renoue avec les images christiques de crucifixions et de supplices vise à atteindre des états affectifs fondamentaux.

Si à travers ces œuvres extrêmes, la métaphorisation demeure malgré tout possible, la mimésis et la représentation se trouvent, quant à elles, subordonnées par l'expérience en direct de la violence faite au corps vivant ou mort dans sa matérialité la plus concrète.

Ces mises en scène qui utilisent des victimes sacrificielles ont pour objet d'atteindre une dimension spirituelle pour en prouver l'existence ou au contraire l'infirmier. Par leur excès de réel, ces productions se distinguent des œuvres qui manifestent une esthétisation de la violence, elles rendent l'expérience esthétique insoutenable. Nous nous trouvons devant une logique analogue à celle des artistes qui pratiquent ce que Nicolas Bourriaud qualifie d'esthétique relationnelle, c'est-à-dire une logique de disparition de la représentation par la médiation de matériaux artistiques. Dans le cas des productions préalablement citées, il s'agit d'effacer la distance, ne pas évoquer mais provoquer. Pour atteindre le spectateur, assailli de toutes parts par une violence médiatisée et banalisée, l'art doit user de stratégie, déclenchant « l'effet frappant » dont parle Aristote sous le nom d'*ekplêxis*, désignant par là la manière dont le sujet perçoit, médusé, stupéfié, l'impossible et l'irrationnel dans une œuvre d'art ou un poème. C'est dans une gestuelle de l'horreur, de la fureur, de la contrainte, de l'agressivité, et du choc que ces productions cherchent à troubler notre quotidien d'occidentaux paisibles, exprimant non seulement la violence corporelle mais aussi la violence mentale, psychique, dans laquelle baigne le monde.



Sun Yuan, *Assassiner l'âme*, 2000.





Jiri Sozansky, *Hour of the Wolf*, 1993-1994.

Mais que disent ces artistes qui pratiquent la violence dans l'horreur ? Sun Yan, pour sa part, prétend « assassiner l'âme malade » de la bête pour qu'au-delà de la mort, elle ne puisse plus nuire à personne. Il dit : « *Que ce soit en Occident ou en Orient, le corps humain est considéré comme inviolable. Nous craignons tous la vengeance des esprits, l'intervention des dieux et la punition pour nos mauvaises actions. C'est pour cette raison que l'offense aux morts représente un sacrilège extrême. Pourtant dans la Chine ancienne, il existait une pratique de flagellation des cadavres ; et en Occident on a jeté les organes de Jeanne d'Arc dans une rivière après l'avoir brûlée vive* »<sup>2</sup>. Il reprend ces traditions à sa façon pour révéler ce qui régit nos comportements, nous contraint, nous conditionne depuis les temps anciens : la peur.

Teresa Margolles, appartenant à l'ancien groupe de performeurs SEMEFO (acronyme désignant l'Institut médico-légal de Mexico) précise que c'est un terme évocateur de l'endroit où sont stockés tous les individus morts violemment. Aussi, après les mises en scène scabreuses de cadavres de chevaux, elle collectionne des fragments de peau tatouée provenant de prison-

niers morts violemment en incarcération ou de personnes assassinées. Mis dans des bocaux de formol, ces fragments de peau apparaissent comme des archives de la violence, spectres du monde carcéral ; il s'agit de tatouages pratiqués par les prisonniers eux-mêmes et représentant parfois des croix nazies. L'artiste vidéo-graphie aussi des tonneaux graisseux et fumants où bouillent des cadavres de l'école de médecine dont on récupère les ossements. Selon sa vision, la graisse collée aux parois intérieures et extérieures des tonneaux est la dernière trace du corps humain. Pour elle, on assiste à la mise en évidence d'un processus banal et institutionnel de réduction du corps, dans lequel s'achèvent totalement les traces d'une vie. Elle dit : « À travers le cadavre, nous tentons de prolonger la vie. »<sup>3</sup>

Jiri Sozanski pratique son art dans le tumulte d'une horde humaine. Dessins, sculptures, photos, vidéos relatent ses performances extrêmes, réalisées dans des lieux chargés de violence comme des villes détruites par la guerre ou la prison politique de Valdice, l'une des plus rigoureuses de Bohême. La destruction de l'homme dans des milieux industrialisés est également



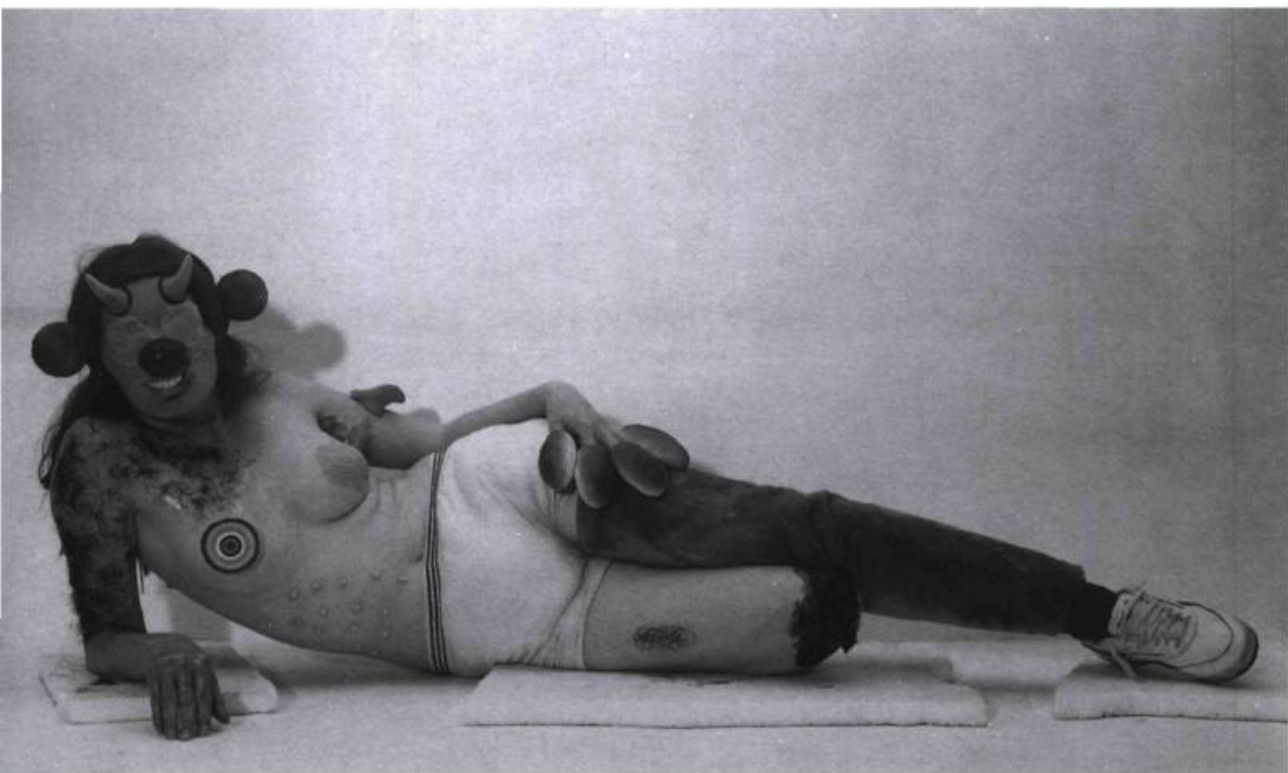
évoquée, par des installations où des moulages en plâtre d'hommes prostrés au sol, décapités et démembrés, se trouvent menacés par des masses de béton suspendues au-dessus. Chaînes, palans, objets de torture, autant d'artefacts de l'horreur primitive et de signes référentiels à une réalité plus que jamais actuelle. Finalement, l'artiste renvoie aux milliers de viols de femmes musulmanes dans les territoires occupés par les unités serbes, dans un projet intitulé *L'heure des loups*, dont il dit lui-même ne plus pouvoir en regarder les photos et documents vidéographiques. Toute son œuvre est une réaction à la violence, aux conflits armés, aux viols, aux génocides, aux nettoyages ethniques, à la haine, à l'indifférence.

Quant à elle, Gina Pane s'adresse directement aux pulsions des spectateurs pour qu'ils participent, dans une relation intersubjective, à des expériences où la notion de limite se trouve elle-même transgressée.

Avec l'art biotechnologique, les artistes interviennent directement sur les cellules et les tissus vivants. Ils utilisent les technologies contemporaines du génie génétique pour manipuler la matière vivante, dans des expériences dont l'objectif est de produire de nouveaux tissus qui servent à la fabrication d'œuvres comme les poupées (*Semi-Living Worry Doll H*, de Oron Catts et Ionat Zurr) ou encore pour intervenir sur les déterminismes esthétiques naturels, comme les motifs sur les ailes de papillon, dans l'œuvre de Marta de Menezes. Les interventions sont réalisées pendant le processus de culture de cellules, comme pour en détourner le destin naturel ou pour produire de l'identique, mais qui aura une autre utilité que celle programmée par la chaîne naturelle. Dans une approche éthique, ces productions fondent un discours critique sur la violence faite au corps et sur les dangers de l'utilisation des technolo-

gies que la science réalise pour les besoins grandissants de la médecine. Par cette réorganisation esthétique de la matière biologique, les artistes ne cessent de réinventer l'art et d'inventer de nouvelles fictions, transcendant et redéfinissant le monde du vivant dans une prospection où le réel s'incorpore dans le représenté, défaisant les oppositions catégorielles entre le symbolique et l'ontologique. Comme si le monde, longtemps représenté et appréhendé sur des écrans, devait à présent s'incrimer dans une bio-représentation, c'est-à-dire dans une représentation du monde vivant par la matière elle-même vivante.

Nombreux sont ceux qui voient dans la violence un art de la catharsis. Il y a certainement un effet de catharsis chez l'artiste qui pratique ce genre d'expériences mais cela va au-delà d'un simple besoin individuel, car ceux-là même qui en éprouvent un besoin viscéral ne s'offrent pas nécessairement en spectacle. Au contraire, c'est à l'ombre des projecteurs qu'ils mettent en pratique leurs nécessaires besoins triviaux à travers des actes de violence, que ceux-ci s'expriment par la barbarie ou par un raffinement extrême. À mon avis, c'est pour dénoncer ces actes d'abréaction aux effets exutoires que les artistes s'adonnent à de telles expériences. Et même si le spectateur éprouve une certaine catharsis devant ces œuvres, ce n'est certainement pas l'objet de ces œuvres. Car la catharsis est un soulagement des pulsions, des tensions. L'art n'a jamais cherché à assouvir les besoins liés aux affects et aux émotions, particulièrement ceux provoqués par la violence. Si cela se produit, c'est parce que justement, nous sommes des êtres passionnels confrontés dès les premières secondes à l'arrachement au sécuritaire, dans la violence de l'air qui pénètre notre trachée à la manière d'un viol originel. Dans « le



Sibylie, 1997, c-print sur aluminium, laminé, 122 x 155 cm



Jake & Dinos Chapman, *Arbeit McFries*, 2001. Techniques mixtes ; 122 x 122 x 122 cm.

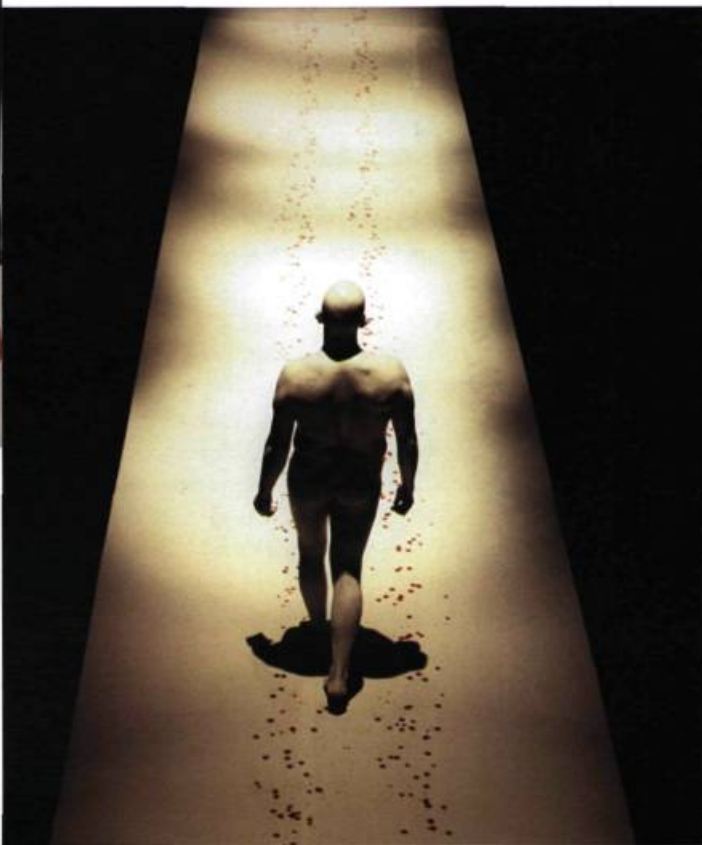




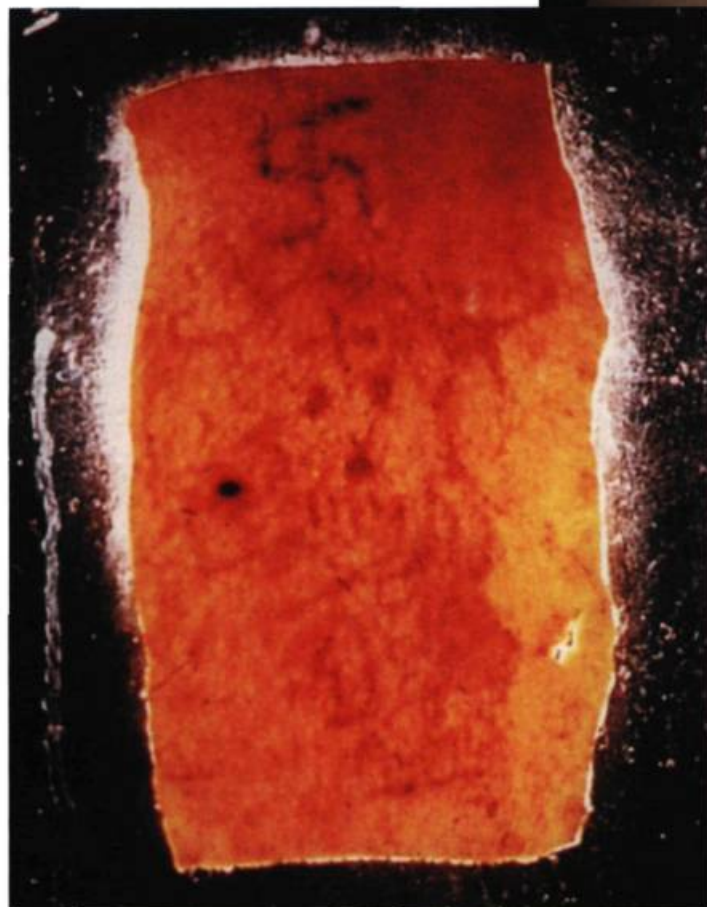
Marina Abramovic, *Lips of Thomas*.

Photographie contrecollée sur aluminium ; 1975-1997.

Courtoisie Galerie Cent8-Serge le Borgne, Paris/©ADAGP, Paris 2003.



Franko B., *I miss you*, 2000. Performance, Malmo. © Franko B.



Teresa Margolles, *Tatouages*, 1996. Encre sur matière organique. Collection particulière. Photo © Teresa Margolles/courtoisie Espace d'Art Yvanamar Palix, Paris-Mexico.

sang et les fèces », Hermann Nitsch utilise des matières « premières », des pièces de viande équarrie, des intestins, sorte de magma primitif où il plonge son corps nu pour tenter l'exploration régressive et violente de sa venue au monde.

Mettant la représentation à distance, ces artistes cherchent à anéantir l'effet de fascination et de jouissance que peuvent procurer les œuvres. Ils s'opposent à la notion d'esthésies et de catharsis. Tout comme l'art du banal, ces productions mettent en perspective un processus déceptif. Déjouer les attentes pour mieux se faire entendre, portant une atteinte à toute éthique. Acte suprême de violence, que de violer ce qui n'est pas permis. La question que posent ces œuvres serait « Qu'est-ce qui est le plus répréhensif : Violenter une loi ou violenter un corps ? »

Dans l'absurde, Paul McCarthy répond en violant un arbre et des poupées Barby dans des expériences scatologiques répugnantes, alors que dans le luxe et le calme, Matthew Barney répond par des images voluptueuses de relations équivoques entre l'homme et les bêtes. Chez lui, la violence semble s'inscrire dans tous les moments de la vie de façon naturelle, lui donnant un caractère insolite, extravagant. Magnifiant la violence à un degré extrême, il fait porter des jambes de cristal à une femme amputée dans un accident de voiture. Au comble du raffinement, l'horreur chez lui est déjouée en un maniérisme baroque, une préciosité exacerbée dans une insondable mise en abîme des référents. L'œil est flatté par des surfaces porcelainisées, des couleurs envoûtantes allant du parme au vert eau. Corps androgynes aux protubérances anti-anatomiques à l'Orlan, aux prothèses siliconées molles et monstrueuses. Dans son œuvre, il semble que c'est uniquement dans la violence et l'ivresse que l'homme du futur puisse s'imaginer. Ivresse chère à Nietzsche, qui dit à ce propos : « Pour qu'il y ait de l'art, pour qu'il y ait une action ou une contemplation esthétique quelconque, une condition physiologique préliminaire est indispensable : l'ivresse. Il faut d'abord que l'ivresse ait haussé toute l'irritabilité de toute la machine : autrement l'art est impossible. Toutes les espèces d'ivresses, fussent-elles conditionnées le plus diversement possible ont puissance d'art ». Parmi son énumération figurent l'ivresse de la violence et l'ivresse dans la destruction. Il ajoute : « L'essentiel dans l'ivresse, c'est le sentiment de la force accrue et de la plénitude. Sous l'empire de ce sentiment on donne aux choses, on les force à prendre de nous, on les violente, – on ap-

pelle ce processus 'idéaliser' »<sup>4</sup>. N'assiste-t-on pas justement à une idéalisation du corps qui remonte à la nuit des temps ?

Mais devant l'avenir brouillé où tout le monde se bat, lutte ou se cache, aveuglé par trop de transparence, l'art nous convie inexorablement et immanquablement à nous poser des questions, à nous remettre en cause, à faire resurgir le monde pour soi, tout comme Max Loreau semble le proposer dans *La genèse du phénomène*<sup>5</sup>, en évoquant l'idée d'un autre commencement. Tout comme Michel Onfray, qui voit dans les productions actuelles l'émergence d'un nouvel ordre ontologique, en affirmant ceci : « Dans la tourmente du présent, au creux même de la tempête contemporaine de l'œil du cyclone, on ne peut prétendre à autre chose qu'à de nécessaires impératifs catégoriques : une haine de la mort, une passion pour la vie, une aspiration à magnifier la vitalité partout où elle se trouve [...] »<sup>6</sup>. Époque qu'il qualifie de « temps des aurores ».

La création artistique se présente aujourd'hui dans une dualité d'actions inverses : la première consiste à vouloir incarner l'idée pulsive dans la matière, et la deuxième à espérer faire jaillir l'idée esthétisée de l'objet, de l'action ou de tout autre création artistique. Didi-Huberman ne dit-il pas : « Nous sommes contraints de penser ensemble – sans espoir de les unifier jamais – l'harmonie ou la beauté, d'une part, et l'effraction ou la cruauté, d'autre part. »<sup>7</sup>

CHRISTINE PALMIÉRI

## NOTES

- <sup>1</sup> Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus*, Minuit, Paris 2000, p. 16.
- <sup>2</sup> Sun Yan, entrevue accordée à Fei Dawei, in *art press*, Hors série, mai 01, p. 62.
- <sup>3</sup> Teresa Margolles, entrevue accordée à Raphaël Cuir, in *art press*, Hors série, mai 01, p. 68.
- <sup>4</sup> Friedrich Nietzsche, *Le crépuscule des idoles, \* Flâneries d'un inactuel \**, n° 8, Œuvres II, Paris, Robert Laffont, 1993, p. 995.
- <sup>5</sup> Max Loreau, *La genèse du phénomène. Le phénomène, le logos, l'origine*, Paris, Minuit, 1989.
- <sup>6</sup> Michel Onfray, *Archéologie du présent, manifeste pour une esthétique cynique*, Paris, Grasset, 2003, p. 124.
- <sup>7</sup> Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus*, op. cit., p. 16.