

ETC



# Anatomie du désir

## Réflexions sur les configurations de la violence dans l'art de la performance

Édith-Anne Pageot

Numéro 67, septembre–octobre–novembre 2004

Violence (2)

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35147ac>

[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

Pageot, É.-A. (2004). Anatomie du désir : réflexions sur les configurations de la violence dans l'art de la performance. *ETC*, (67), 33–36.

## ANATOMIE DU DÉSIR

RÉFLEXIONS SUR LES CONFIGURATIONS  
DE LA VIOLENCE DANS L'ART DE LA PERFORMANCE



Kinga Araya, extraits de *Grounded III*, 3 min. 2001. Cyber-performance faisant partie du collectif AlphaGirls. Photos : Gracieuseté de l'artiste.

« L'artiste en créant décharge un affect et le maîtrise par sa création même. »<sup>1</sup>

Sarah Kofman

Ce titre, *Anatomie du désir*, paraît sans doute paradoxal dans le cadre d'un article voulant traiter de la filiation entre l'art de la performance et la violence. Il renvoie en fait à l'intitulé donné par l'artiste allemand Hans Bellmer (1902-1975) et à son recueil de notes, *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image*, publié tardivement, à la fin des années cinquante<sup>2</sup>. Dans ce document, Bellmer s'était inspiré du neurologue d'origine allemande Paul Schilder. Il possédait une copie de *Image and Appearance of the Human Body* (1935), ouvrage dans lequel Schilder défendait la thèse selon laquelle le langage corporel révèle l'expression des émotions inconscientes<sup>3</sup>. À partir de cette idée, *Petite anatomie de l'inconscient physique* venait apporter une correspondance littéraire aux fameuses poupées désarticulées que Bellmer avait commencées dès 1933 et qui, comme on le sait, sont devenues au fil des ans un véri-

table leitmotiv. Les poupées de Bellmer ne furent jamais exposées en tant que sculptures. Chacune d'elles servait plutôt à explorer des assemblages variés que l'artiste photographiait. Aussi, en 1934, Bellmer publie un document intitulé *Die Puppe* dans lequel il rassemble une série de photographies, sortes de tableaux vivants, un peu comme des performances, qui témoignent de son obsession à reconfigurer des narrations complexes<sup>4</sup>. Si l'on en croit une lettre qu'il avait adressée à Jean Brun, les poupées inconvenantes étaient pour lui une forme de « compensation », un « remède » au mal de vivre que générait la montée du nazisme<sup>5</sup>. Profondément ambivalents, à la fois morbides et séduisants, les corps démembrés des poupées constituaient donc pour Bellmer un thème obsédant qui possédait un véritable pouvoir de conjuration.

Dans le cadre de cet essai, la référence à l'œuvre de Bellmer connote deux idées toujours présentes dans une certaine pratique contemporaine de la performance. D'une part, l'idée qu'il existe une filiation irrémédiable entre l'art et la violence, un rapport irréductible entre le principe de plaisir, esthétique en ce cas, et la pulsion de mort. Freud ne pensait-il pas que



Kinga Araya, *Walking*.

l'art est le seul champ où « les aspirations de toute-puissance de l'humanité primitive sont restées pour ainsi dire en vigueur<sup>6</sup> » ? Le concept de « sublimation » – *sublimiert* – tel qu'il l'avait développé dans *Trois essais sur la théorie sexuelle* et mis à profit dans *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* est décrit comme un substitut de l'activité sexuelle, appétit à la fois morbide et géniteur. Or les pulsions de mort et de désir sont, affirme-t-il, à l'œuvre dans la sexualité : « La sexualité de la plupart des hommes comporte une adjonction d'agression<sup>7</sup> ». D'ailleurs, la connexion entre l'agression et les pulsions, qui ouvre plus tard sur un dualisme destructeur, traverse aussi le pessimisme qui pèse sur *Malaise dans la culture*, lorsque l'auteur évoque par exemple « la satisfaction d'une motion pulsionnelle sauvage, non domestiquée par le moi<sup>8</sup> ». D'autre part, *Anatomie du désir* signale la survivance d'un mode de pensée animiste en vertu duquel l'art, en particulier les esthétiques menaçantes ou dures, peuvent exercer un effet purificateur. Les corps mis à mal, horribles mais fascinants, comme c'est le cas chez Bellmer, recèleraient donc un tel pouvoir; comme si des images « violentes » généraient un effet émancipateur. Parce que c'est bien d'une certaine forme de violence dont il est ici question. À ce sujet, on peut considérer avec Michel Wievorka que la violence présente toujours l'idée de démesure par rapport à des

formes d'action réglées. En ce sens, la violence se constitue toujours dans un « processus de perte ou de surcharge de sens. »<sup>9</sup>

Évidemment, ces deux conceptions de l'art n'ont rien de nouveau. Discutant de la « connivence de l'homme avec la violence » Yves Michaud rappelle à juste titre que : « La peinture religieuse chrétienne, celle que nous regardons sans rien voir de l'horreur sadique des scènes, n'est faite que de massacres et de tortures – monument de la cruauté.<sup>10</sup> » Toute la tradition méditative repose par ailleurs sur l'idée qu'à force de se concentrer et de contempler une image votive, il est possible d'éprouver une forme d'empathie pour les souffrances du Christ ou des saints. Reprenant à leur compte l'idée que le dépassement de soi surgit de la mise à l'épreuve du corps, plusieurs pratiques artistiques modernes et contemporaines revêtent un tel caractère mystique. À certains égards, le culte de la violence inauguré par Dada, théorisé par Marinetti et à l'œuvre chez les surréalistes<sup>11</sup> ne diffère pas fondamentalement de cette perception. La performance apparaît, quant à elle, comme l'une des pratiques artistiques contemporaines les plus marquées par une jouissance du débordement. On

pense évidemment à Hermann Nitsch qui dès 1962 s'adonne à des rituels sanglants qualifiés de « prières sur le mode esthétique ». Ses *Orgies, mystères, théâtre* des années 1970 devaient illustrer par la peur la théorie aristotélicienne de la catharsis. Parmi les artistes qui travaillent la performance dans sa dimension « expressionniste », on pourrait encore bien sûr nommer Valie Export, Chris Burden, Günter Brus, Gina Pane, Arthur Rainer et Marina Abramovic. Dans *The House With the Ocean View*<sup>12</sup>, Abramovic a fait aménager des pièces ouvertes à la vue des visiteurs de la galerie, où elle a vécu pendant onze jours. Les accès à ces appartements temporaires étaient obstrués par des échelles dont les barreaux transversaux étaient constitués de longs couteaux, instruments de supplice. Coincée, privée de nourriture et d'intimité, Abramovic mettait donc délibérément son corps – et sa raison – en péril. Ces performances montrent que la valorisation de l'excès, du délire et de la violence demeurent aujourd'hui valides dans la définition du siège de la création. En outre, elles manifestent une violence directe, visible, non-médiatisée et par conséquent inconvenante et indécente. Elles constituent un véritable éloge de la violence « pure ». N'étant pas esthétisée, ni standardisée ou confinée, la violence échappe ici à la consommation. Elle se montre légitime comme moyen expressif et transfigurateur.

Au-delà de la définition holistique évoquée plus haut, il existe évidemment plusieurs façons de penser la violence. La violence « contemporaine », quant à elle, se caractérise par un sentiment d'incertitude, d'insécurité et de flou. Comme le souligne Yves Michaud : « L'euphorie de l'après-guerre froide s'est dissipée et la tranquillité de la vie abritée semble précaire. L'insécurité s'insinue aussi bien dans le domaine intérieur que dans le champ international<sup>13</sup>. La violence contemporaine se distingue encore par l'émergence de la figure de la victime. Michel Wievorka explique : « La présence des victimes dans l'espace public est une nouveauté fracassante, qui oblige à penser la violence autrement que dans les catégories dominantes [c.-à-d. instrumentales] des années soixante et soixante-dix<sup>14</sup> ». Ces constats offrent peut-être une piste de lecture pour certaines performances moins choquantes que celles d'Abramovic mais tout aussi efficaces et dérangementes. Le travail de l'artiste canadienne Kinga Araya n'échappe pas à une conception fétichiste, voire animiste de l'art. Parlant de ses sculptures d'acier, elle mentionne :

*«I was fascinated by the fact that many ancient tribes worshipped iron as a precious stone. Before the invention of metal treatment iron meteorites were perceived as part of divinity. I'm interested in this aspect of transcendence and human urge to reach higher and further.»<sup>15</sup>*

Son travail comporte également des aspects déterminants qui semblent renvoyer plus directement à une conception de la violence propre à notre temps. Il faut mentionner d'emblée que les performances récentes d'Araya font partie de son projet *Hybris*, un « work in

*progress* » qui rassemble également des œuvres vidéo, un DVD et des sculptures. Le concept revêt plusieurs sens. *Hybris* renvoie bien sûr au mot « hybride » du latin *hibrida* qui veut dire « de sang mêlé », altéré en *hybrida* sous l'influence du grec *hubris*, qui signifie « violence »<sup>16</sup>. De fait, la quête identitaire qui traverse son œuvre se présente comme autant de métaphores de situations d'échec et d'incertitude. Dans *Grounded III* (2001), l'utilisation d'une prothèse – il serait sans doute plus juste de parler d'une orthèse – exprime la perte ainsi que la pléthore de sens évoquée plus haut. L'ajout d'une troisième jambe, absurde priapisme qui n'est pas sans rappeler les poupées de Bellmer, représente à la fois un corps surqualifié et une sorte de manque, une incapacité viscérale à marcher, à avancer, à se déplacer. Dans *PolCan* (2003), l'artiste est chaussée de deux hémisphères dont les talons arrondis rendent la marche instable, étourdissante, branlante. Quant au titre, *PolCan*, il est un mot hybride se référant à la Pologne et au Canada, le premier étant le pays d'origine et le deuxième le pays d'accueil d'Araya.

D'une part, ces situations de faillite en lien avec le dépaysement relatif à l'émigration mettent en scène un sujet incertain et nomade, au sens où l'entend la pensée post-structuraliste c'est-à-dire constamment aliéné, une identité instable, voire traumatisée dans un corps anarchique. D'autre part, les performances de Kinga Araya mettent en œuvre la figure de la victime, c'est-à-dire une identité négative. L'œuvre d'Araya semble donc reprendre à son compte une certaine conception contemporaine de la violence, mais elle le fait non sans ironie et dimension critique. Deux aspects qui donnent à penser la possibilité de transformer la figure de la victime en sujet constructif. D'ailleurs, pour les



Kinga Araya, *Octopus*.



Kinga Araya, *PolCan*, 2003.

Grecs, l'*hybris* signifiait un assaut, une agression portée à l'honneur de l'autre, susceptible de causer la honte mais aussi de générer la colère et le sentiment de vengeance.

ÉDITH-ANNE PAGEOT

#### NOTES

- <sup>1</sup> Sarah Kofman, *L'enfance de l'art une interprétation de l'esthétique freudienne*, op. cit., p. 107.
- <sup>2</sup> Hans Bellmer, *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image*, Paris, Terrain vague, 1957.
- <sup>3</sup> Thérèse Lichtenstein, *Behind Closed Doors. The Art of Hans Bellmer*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, New York, International Center of Photography, 2001, p. 35.
- <sup>4</sup> D'abord publié en 1934 par un éditeur privé, Thomas Eckstein, *Die Puppe* sera publié en français sous le titre *La Poupée*, aux éditions G.L.M. en 1936. Bellmer réalise sa seconde poupée en 1935. Le célèbre périodique surréaliste publie une série de photographies des

- poupées sous le titre, « Les variations sur le montage d'une mineure désarticulée », *Minotaure* n° 5, 1935.
- <sup>5</sup> Lettre de Hans Bellmer à Jean Brun, citée dans Thérèse Lichtenstein, *Behind Closed Doors. The Art of Hans Bellmer*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, New York, International Center of Photography, 2001, p. 5.
- <sup>6</sup> Sigmund Freud, *Totem et tabou*, Paris, Payot, 1988, p. 106.
- <sup>7</sup> Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard, 1987, p. 69.
- <sup>8</sup> Sigmund Freud, *Malaise dans la culture*, traduit de l'allemand par Pierre Cotet, René Lainé et Johanna Stut-Cadiot, Paris, Quadrige, Presses Universitaires de France, 1995, p. 12.
- <sup>9</sup> Michel Wievorka, *La violence, voix et regards*, Paris, Éditions Balland, 2004, p. 15.
- <sup>10</sup> Yves Michaud, *Changements dans la violence, Essai sur la bienveillance universelle et la peur*, Paris, Odile Jacob, 2002, p. 19.
- <sup>11</sup> Parmi les figures qui devaient déclencher le « merveilleux » tant désiré par André Breton, il y avait, entre autres, le médium, le fou, l'hystérique mais aussi l'assassin.
- <sup>12</sup> *The House With the Ocean View*, du 15 au 26 novembre 2002, Sean Gallery, New York.
- <sup>13</sup> Yves Michaud, op. cit., p. 123.
- <sup>14</sup> Michel Wievorka, op. cit., p. 21.
- <sup>15</sup> « *Light Trauma. The Fall of hybris. Magdalena Ujma interview with Kinga Araya* », *Hybris*, Bytomskie Centrum Kultury, 2003, p. 15.
- <sup>16</sup> *Nouveau dictionnaire étymologique et historique*, Canada, Librairie Larousse, 1971.