

ETC



Autopsie d'une violence obscène

Manon Blanchette

Number 66, June–July–August 2004

Violence (1)

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35126ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Blanchette, M. (2004). Autopsie d'une violence obscène. *ETC*, (66), 7–11.

AUTOPSIE D'UNE VIOLENCE OBSCÈNE

des corps décapités, démembrés, brûlés et pourtant, des hommes s'y acharnent encore. Ce soir là, à la télévision, on nous dit qu'il s'agit ici de mercenaires ou de gardiens de sécurité américains. Or ces masses indescritibles échappent au familier pour s'investir de toute l'horreur du monde. Peu importe l'identité de l'individu au départ, son corps se dissout ici pour symboliser ce qui existe de violence en chacun de nous, pour exacerber chaque petit heurt et le dénoncer comme inacceptable. Nous sommes tous coupables d'indifférence.

Mais à quoi sert l'art ! Comment peut-il contribuer à la vie lorsque l'homme s'acharne sans cesse à la faire disparaître ? Quels moyens peut-il mettre en œuvre pour faire contrepoids à ces excès ? « On juge combien le mal est profond, lorsque la violence corrompt les forces de régénération... ou lorsqu'on ne sait plus quels sont les intentions ni les auteurs d'actes terroristes », écrit le philosophe Michaël La Chance.¹

Or, poursuit-il, « il nous faut retrouver le savoir tragique... accéder aux germes de violence que nous portons en nous »². L'art nous y mène sûrement lorsque, tout comme les médias le font au nom de la vérité, il met en place une stratégie basée consciemment sur la transgression. Cela implique alors qu'il existe plusieurs types de violence en art; une première transgression, opérant de l'intérieur, et une deuxième, celle qui utilise le mode de l'exutoire et de la catharsis. En d'autres termes, l'art actuel ne peut plus se permettre d'être objectif ou purement narcissique. Devant tant d'horreurs, il ne survivra que s'il joue son rôle de catalyseur de changements.

Pour répondre à cette fonction critique renouvelée, l'art évoluera sur les limites, sur les entre-deux, sur l'invisible signifiant et surtout sur le choc. C'est donc dire ici combien le souvenir des rencontres avec l'œuvre est gage de la réussite, de la finalité de celle-ci. C'est dire aussi que même le beau, concept inhérent à la notion esthétique traditionnelle doit, pour rester vivant, nous avoir blessé à jamais. L'artiste Diana Michener dira d'ailleurs sur cette question du beau qu'il a plus de force que l'horreur, qu'il est bien plus violent et révolutionnaire car lorsque nos yeux croisent la beauté, nous n'avons pas peur et comme nous nous autorisons à regarder, cela peut transformer.³ Artiste connue pour ses photographies d'animaux, des vaches et des moutons surtout, prises à l'instant même où le boucher leur tranche la tête et où la vie quitte leur regard, Michener ira jusqu'à photographier des cadavres d'individus peu de temps après leur décès, au moment de l'autopsie. L'image de ce calme et de ce repos traduit la person-

nalité du sujet mais également une certaine violence, celle de la transgression des interdits. De ce dilemme émerge tout le sens de l'art empreint de violence qui, dans une certaine mesure, est à la limite du soutenable. D'ailleurs, peut-être vaudrait-il mieux parler alors de démesure, d'un excès visible ou d'un invisible insoutenable.

Pour être efficace, l'art doit blesser. Il se doit donc d'être violent. Cette tendance n'est pas nouvelle. Déjà, Christine Buci-Glucksmann, dans son ouvrage intitulé *La folie du voir, De l'esthétique baroque*, nous dit en discutant des œuvres d'Arnulf Rainer, « que la mort Baroque, celle qui se met en scène dans sa cruauté extrême, jusqu'à la perte glacée de soi... est moins de mourir que de saisir le mourir, de toucher la mort de l'intensifier dans la vie, comme en un suspens ».⁴

Plusieurs autres artistes d'aujourd'hui réussissent avec force à jouer sur les limites et sur leur transgression. Parmi ceux-ci Jan Fabre, un artiste hollandais qui s'est fait connaître dès les années 70 par des performances, des mises en scène au théâtre, des films et des installations. Son travail a toujours comporté une dimension violente. À preuve quelques titres évocateurs, pris au hasard : *My body, my blood, my landscape*, une performance de 1978, ou encore *It's kill or cure*, une œuvre de 1982. Cependant, c'est à une sculpture toute spéciale que je m'attarderai. Elle date de 1997 et s'intitule *Angelos*.

Suspendue au plafond, l'œuvre est constituée d'insectes agglomérés. Or selon Stefan Hertmans, l'auteur de *L'ange des métamorphoses*, un essai sur le travail de Fabre, les insectes sont dans le royaume des animaux des parias. Ils symbolisent la menace et sont la métaphore des armées. Microscopiques titans, ils déplacent trente fois leur poids. Ils représentent les forces sombres en chaque individu.⁵

Le choix de cette œuvre est délibéré. Il m'est dicté par la similitude effroyable entre le réel et la fiction. D'un côté, une nouvelle du 31 mars 2004 nous montrant des individus frappant à coup de bâton les restes calcinés de cadavres humains qu'ils ont suspendus à un pont. De l'autre, une sculpture de 1997, vision imaginaire d'une réalité bien vivante et excessive, celle de la violence et de la mort. Faite de milliers d'insectes collés, la forme artistique est celle d'un corps décapité, démembré et suspendu par les jambes. De plus, il est représenté ouvert en sa poitrine et vidé de son intérieur. Les insectes donnent à la sculpture une texture luisante et granuleuse, un peu comme si la surface avait été brûlée, rendue poreuse. Aucune trace de vie apparente, ni dans le présent de l'œuvre, ni dans son passé récent. De fait, la représentation du corps n'est



pas évidente. Il faut s'y attarder pour comprendre l'inversion de celui-ci mais surtout, il faut l'apport de la « nouvelle » scandaleuse et outrageante pour sortir l'œuvre de son milieu élitiste et bourgeois.

En grec, *Angelos* signifie pourtant messenger. Un messenger tué dont le sacrifice permet d'accéder à l'inaccessible, écrit Jan Hoet. Bien plus, le corps d'*Angelos* est fendu en sa poitrine, rendu obscène par le vide qu'il exhibe et par l'apocalypse qu'il évoque⁵. Enfin, les insectes recouvrant la surface de la sculpture suggèrent sans contredit la nature charnelle de la matière représentée. La chair, la peau, que l'état de putréfaction a transformées en appât imaginaire. La fiction et le réel se superposent ici au point où nous en venons à nous demander à quoi peut bien servir l'art, si aucun de ses rôles n'est vraiment pris en compte par la société. Le messenger *Angelos*, porteur de mauvaises nouvelles, a pourtant été exterminé mais malgré ce sacrifice, le mal perdure. Le processus de sublimation tant dans le réel que dans l'imaginaire n'a servi qu'à apaiser momentanément la douleur.

À mon avis, c'est par le corps que passe la résolution de cette mise en abîme. Car il existe deux corps : le corps fictionnel, qui décrit le réel, ainsi que le corps réel, qui nous renvoie à la représentation de rites sacrés, à la mythologie ancienne et à la symbolique. Si la confusion des genres ne permet aucunement d'accepter l'inacceptable, elle permet du moins une interrogation sur le rôle et la fonction de l'art dans la société du XXI^e siècle.

Selon Francesca Alfano Miglietti, auteur du catalogue de l'exposition *Rosso vivo Mutazione, trasfigurazione e sangue nell'Arte Contemporanea*, nous serions en pleine période de transition, ce qui se caractérise par une quête d'extrêmes⁶. Par exemple, si nous assistons actuellement aux phénomènes du « piercing » et du « tatouage », c'est que le corps change de statut pour être considéré tout simplement, ce comme un matériau brut. L'abandon des valeurs religieuses y serait pour quelque chose, puisque c'est dans une conception spirituelle que le corps transcende sa matérialité. Rien de surprenant alors que certains artistes, dont les chinois Zhu Yu et Peng Yu, utilisent le cadavre comme support à leurs œuvres. Le geste, qui apparaît outrageant pour l'un, ne semble causer aucun problème pour l'autre. Car si l'artiste considère que le corps n'est plus rien dès lors que la vie l'a quitté, il n'y a plus aucune entrave à le transformer, à le recouvrir de résine, voire même à le manger lors de performances artistiques. En fait, le corps artistique, puisque l'on ne peut plus parler ici de corps imaginé, peut être vu comme un territoire symbolique faisant la somme de tous les conflits actuels.

De plus, comme nous sommes exposés à la violence dans les médias, il y a tout lieu de croire que celle-ci se banalise, surtout aux yeux des plus jeunes qui, eux, n'ont jamais connu de périodes plus calmes. Comme les guerres semblent lointaines, tout comme les bombes antipersonnelles, certaines sociétés privilégiées et



Diana Michener, *Bull's Head*, 1985 – 1986. Photographie; 101 x 100 cm.
Coutoiserie Diana Michener. Photo: Denis Mortell.

protégées édifient l'automutilation au rang de spectacle. Un leurre de violence, une recherche de sensations fortes, une catharsis ou un rituel de guérison des peurs engendrées par la généralisation des conflits mondiaux de toute nature. En d'autres termes, cette manifestation collective tenterait-elle par-là d'appriivoiser la douleur individuelle pour la neutraliser ?

Dès lors, quelle différence y a-t-il entre le travail de Fabre, cette résonance perpétuelle d'une violence historique, presque classique dans sa répétition du mal, et le travail d'artistes anthropophages, qui présentent une révision contemporaine du cauchemar que nous avons déjà décrit Goya. La proximité du réel et de la fiction dans l'art actuel justifient peut-être la violence qu'on y retrouve de manière quasi systématique. La blessure du choc que cette violence nous cause, lorsqu'elle est appliquée au monde de la fiction, permet d'activer la fonction critique du geste et du contenu artistique. Puisque la vérité n'est plus à chercher ni dans le geste répréhensible ni dans le geste généreux, plus aucune valeur ne semble tenir, sous l'impact de tant de forces contradictoires.

Il existerait donc de la violence tant dans la représentation du beau que dans celle de l'horreur. Le beau serait en quelque sorte perverti au profit d'une violence sourde. De plus, il serait subversif puisqu'il porte en lui une pragmatique des plus efficaces. Dans l'hypothèse où le réel et la fiction se superposent, comme nous l'avons vu dans l'œuvre de Fabre, le beau me semble d'une violence extrême. Car ce va-et-vient entre la mémoire événementielle et la fiction crée une troublante confusion des genres.

De la même manière, en assistant à une performance de Zhu Yu ou en découvrant la documentation photographique, nous sommes en droit de nous demander si tout cela n'est pas de l'ordre de la fiction tellement pour nous, occidentaux, il est impensable de manger de l'humain, qu'il soit mort ou vivant. Pour ces artistes, la disparition de la matière humaine/artistique par l'acte d'absorption rejoint une obsession. Elle touche à une situation d'excès et est donc marginale et répulsive. L'absence de beauté, si elle n'a plus rien de surprenant en art contemporain, relève ici de l'éthique. Or il est vrai que la répulsion peut également avoir plusieurs conséquences. Celle de faire en sorte que la proposition soit totalement rejetée, à moins qu'elle ne laisse une trace, une interrogation qui survit et renaît, de manière à graduellement faire accepter l'inacceptable. La répulsion de l'acte violent qui est fictionnel plus que réel contamine l'éthique de l'individu. La violence qui se trouve à être vécue au

cœur de l'individu le choque, elle peut l'anesthésier ou au contraire le transformer.

Que l'on soit pour ou contre le choc comme stratégie signifiante en art actuel, nous pouvons du moins affirmer que l'indifférence n'a jamais été porteuse de changement. Aussi, toute cette violence fictive et réelle ne serait-elle qu'un arrimage de langages entre le monde du visuel et celui de l'actualité. D'ailleurs, l'art n'a-t-il pas toujours transgressé et fait scandale ? N'a-t-il pas toujours été violent, nous rappelant sans cesse notre finalité, notre mort inéluctable ? Surtout lorsqu'il est question du corps, l'individu se reconnaît, se projette inconsciemment dans l'œuvre qu'il rencontre.

Diana Michener, Jan Fabre, Zhu Yu et Peng Yu sont acceptés comme artistes valables pour des raisons qui, bien que leur art soit différent, mènent toutes vers un processus de connaissance. Et, comme la mort nous est inconnue et que nous ne pouvons que la côtoyer et l'approcher par personnes interposées, bref par des expériences partielles, les artistes d'aujourd'hui manipulent cette donne au risque d'en faire trop, et de paraître malicieux ou pervers.

Si l'art violent est difficile à accepter pour plusieurs, c'est qu'il heurte constamment nos valeurs et qu'il est interprété selon les intentions que l'on prête aux artistes. S'interroger sur la mort, par exemple. En lui seul, cet acte est vu comme pervers car il paraît vain que de tenter de saisir l'insaisissable. Et pourtant, le conflit éthique qui émane des transgressions est porteur de questionnement critique et éventuellement, de prise de position nouvelle. Voilà la fonction pragmatique du tragique en nous, du tragique obscène.

MANON BLANCHETTE

NOTES

- ¹ Michaël La Chance, *Violence pièce du regard*, Société d'esthétique du Québec, Montréal, 1992. Sous la direction de Louise Poissant, p. 56.
- ² *Idem*, p. 57.
- ³ Dorothy Walker, *Les corps silencieux* de Diana Michener, dans « Représenter l'horreur », *Artpress*, Hors série, mai 2001, p. 94-95.
- ⁴ Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir. De l'esthétique baroque*. Galilée, Paris, 1986, p. 218.
- ⁵ Jan Fabre, *Passage, MUHKA : Anvers, 2000*. Ouvrage collectif avec Bart De Baere, Stefan Hertmann, Mauro Panzera et Bart Verschaffel, p. 77.
- ⁶ Miglietti Alfano, Francesca Rosso, *Mutazione, trasfigurazione e sangue nell'Aete Contemporanea*, Electra, Milano, 1999, p. 17.