

Fictionalisation

Marina Grzinic

Volume 46, Number 188, Fall 2002

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/52838ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Grzinic, M. (2002). Fictionalisation. *Vie des Arts*, 46(188), 24–27.

Fictionalisation

Marina Grzinic

(version originale slovène traduite
de l'anglais par Ioana Georgescu)

J'AI DÉVOUÉ MON TRAVAIL À L'ÉCRITURE, À LA THÉORIE AINSI QU'À LA CRITIQUE DE L'ART ET DE LA CULTURE DURANT LA PÉRIODE QUI A SUIVI L'ÈRE COMMUNISTE. À L'INSTAR DE TOUS CEUX QUI SONT ISSUS DU CONTEXTE EST-EUROPÉEN, JE ME RÉFÈRE AUJOURD'HUI À CETTE PÉRIODE DANS CES TERMES : LA « CONDITION POST-SOCIALISTE ». MES VIDÉOS ET MES ŒUVRES MÉDIATIQUES SONT LE FRUIT D'UNE COLLABORATION AVEC AĪNA SMID, HISTORIENNE DE L'ART ET VIDÉASTE DE LJUBLJANA. IL Y A EXACTEMENT 22 ANS, NOUS AVONS JOINT NOS FORCES DANS UN TRAVAIL DE PERFORMANCE, DE VIDÉO D'ART ET, PLUS RÉCEMMENT, DE NOUVEAUX MÉDIAS. CETTE VISION DE LA « FICTIONALISATION », QUE JE PROPOSE ICI PAR RAPPORT AUX ARTS MÉDIATIQUES ET DE LA DÉRÉALISATION À L'INTÉRIEUR DU CHAMP THÉORIQUE, DOIT ÊTRE COMPRISE AINSI : ELLE EST UN PARADIGME ET UN MODÈLE QUI TIENDES STRATÉGIES CULTURELLES ET MÉDIATIQUES PROPRES À L'ESPACE EST-EUROPÉEN, ET NON PAS UN ACCIDENT HISTORIQUE AYANT PRIS FIN AVEC LA CHUTE DU MUR DE BERLIN.

Notre CD-Rom interactif *Troubles with Sex, Theory and History* (produit par le ZKM Karlsruhe, Allemagne en 1997) commence de façon aléatoire. L'utilisateur choisit entre le chiffre 1 et 2. Ces numéros sont connectés aux différents textes, images et interactions dérivés de vidéos et de films produits par Grzinic et Smid, ainsi qu'aux travaux théoriques de Grzinic. Le contenu visuel et textuel est classé selon quatre niveaux, allant de - - à - +, ensuite de + - à + + (le plus ou le moins ne sont jamais purs : le positif n'est jamais complètement positif ; on peut dire la même chose pour le négatif). Les images et les interactions expriment d'une part, la fonction et la redondance et d'autre part, le sens, le non-sens, la chance, le destin et le vide. Contrairement à la plupart des structures de CD-Rom, dans *Trouble with Sex Theory and History*, après avoir choisi entre le 1 et le 2, l'utilisateur ne peut pas changer la trajectoire en avançant ou en reculant. Celui-ci doit soit se diriger vers la fin, soit quitter. La différence entre *Trouble with Sex Theory and*

History et les autres CD-Rom (où il est constamment possible d'essayer une nouvelle résolution afin d'avoir une vue sur les erreurs à corriger) est que notre pouvoir d'intervention dans l'histoire est ici limité. Ce CD-ROM est une mise en scène de la fin de la psychologie et de la subjectivité, s'opposant à l'idéologie psychologique qui règne aujourd'hui. Grzinic et Smid utilisent un procédé fondé sur des lieux communs. Chaque phrase du CD-Rom est un cliché d'un film B. Pourtant, le caractère trivial de la phrase se perd, en quelque sorte, et devient assujéti à une profondeur métaphysique. Les vidéos démontrent des possibilités infinies d'insertions et de réarrangements. Le corps est un artefact qui provient d'autres artefacts, plutôt que d'une expérience profonde de vie. Ceci contraste avec l'idée préconçue et perpétuée par les médias de masse à propos du corps connecté aux nouveaux médias dans une totalité naturelle. Les processus en jeu dans la façon d'envisager (de visualiser) le sujet et son corps soulignent le côté



CIDY SHERMAN

Image en couleur tirée du vidéo *Cindy Sherman de Grzinic/Smid/Mandic* 1984.
Image en noir et blanc : Cindy Sherman



artificiel, médiatisé, construit et non naturel du corps humain, ainsi que celui de ses pensées et de ses émotions. L'identité est représentée non pas à travers la subjectivité d'un individu, mais à travers la formation d'un nouvel espace visuel et culturel, via le recyclage des stéréotypes. Nous sommes les témoins d'un acte de prise de possession de documents, photos, images, visages et corps qui sont constamment transformés en types, stéréotypes et prototypes.

C'est par un processus similaire que la vidéo intitulée *Hysteria Production Presents the Work of Cindy Sherman*, réalisée en 1984 par Marina Grzinic et Dusan Mandic (IRWIN), contourne la censure. La ré-appropriation avait été le seul moyen d'amener l'« originale » Cindy Sherman dans le territoire communiste. Comme il était impossible de payer les assurances de l'exposition (censure camouflée), c'est grâce à cette appropriation (la construction de la « copie » avait remplacé l'original) que Cindy Sherman a pu être montrée. Cette reconstruction vidéographique des photos

de Cindy Sherman était faite à partir du recyclage d'éléments, de détails scéniques et stylistiques provenant de poses des performances photographiques de Sherman, mais cette fois devant une caméra vidéo. L'acte de prise de possession des photos que Cindy Sherman a elle-même exercé dans la production de types, stéréotypes et prototypes féminins, prend la forme d'un double détournement. Les images des femmes sont construites à partir de visages et à partir d'identités qui ont été, à leur tour, déjà « volés » par Sherman au cinéma et aux médias de masse. Ces images sont poussées ainsi à un autre niveau. La vidéo devient une double négation d'identités – une négation des images mêmes pré-recyclées de Cindy Sherman. Ceci pourrait être vu comme un retour du refoulé, qui repousse et qui retourne les images photo à leur lieu d'origine, ou d'« emprunt » – à l'empire de l'image mouvante.

Une façon de comprendre cette situation nouvelle est de penser aux effets de la déréalisation. Qu'est-ce ? Il s'agit d'une

juxtaposition de la réalité et de ses suppléments fantasmatiques dans un face-à-face, ou d'une mise en parallèle. L'idée est de rassembler parallèlement la réalité sociale aseptisée, quotidienne, la vie même, avec ses substituts fantastiques. On peut évoquer plusieurs projets qui emploient de façon très spécifique ce concept clé de la déréalisation et l'évacuation du sujet de la réalité et de l'art (quoiqu'on devrait être mis en garde par un certain positionnement abstrait qui insiste sur le moment psychologique de l'artiste en tant qu'individu).

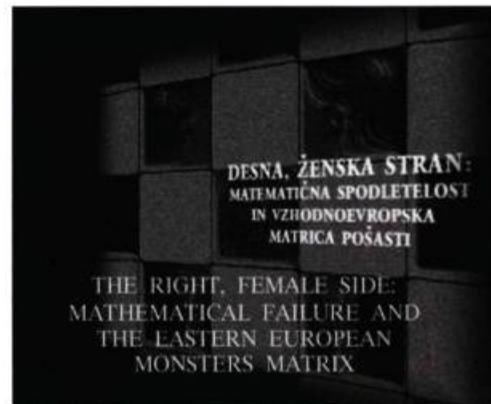
Cette stratégie est aussi utilisée dans un des projets présentés par l'artiste russe Ilya Kabakov dans le cadre de l'exposition sur l'art de l'Europe de l'Est (au Musée du Jeu de Paume, Paris 2000). Il y installe une cuisine typique du prolétariat de l'ère socialiste, du temps où la Russie s'appelait l'Union Soviétique. À travers la fenêtre de cette cuisine, on pouvait visionner des séquences délirantes de films de l'âge d'or soviétique. Il s'agissait de films de propagande, destinés à donner une image d'un



The Balkan Lemmy Caution



Guns and Roses



EAST/Female/Monsters – Godard's Féminin

futur communiste splendide: des visages souriants, des gens enthousiastes, prêts à aller travailler ou à partir pour le combat. Peu importe si la vie était un horrible vide et que la cuisine était partagée par de nombreuses familles avec des quantités insuffisantes de pommes de terre pour faire de la soupe. Le plus important était d'avoir un supplément fantasmagique de vie parallèle à une réalité misérable et inconsistante. Et c'est précisément ce moment qui était partagé et donné à voir dans l'espace d'exposition. Kabakov mettait en scène la cuisine soviétique dans sa pauvreté et dans sa simplicité, en contrepoids à son image fabriquée par le cinéma et par l'idéologie visuelle propagandiste.

Finalement, n'est-ce pas, en quelque sorte, une chose similaire qui s'est produite à New York le 11 septembre 2001? Nous avons été témoins de cette radicale déréalisation et de cette évacuation de subjectivité de la réalité américaine, ce qui a choqué non seulement les États-Unis, mais le reste du monde (celui qui a pu suivre ce qui se passait à New York, soi-disant en temps réel grâce au signal télévisuel). Dans l'explosion des tours du WTC, les citoyens de NY ont clairement vu la réalité sociale aseptique, quotidienne, la vie en soi, parallèle avec son substitut fantasmagique, celui des scénarios de films hollywoodiens. La seule différence est que cette fois, le scénario se déployait

dans la réalité. Et, même si tout se déroulait en temps réel à l'antenne du CNN de ce jour-là, on avait toutefois l'impression que l'épouvantable peur, angoisse, choc et désespoir étaient couverts d'une dimension virtuelle.

À ce moment-là, nous nous sommes retrouvés dans une position presque virtuelle. Comment peut-on la définir ainsi? Que se passe-t-il dans l'environnement virtuel? Cet espace est propre au cinéma en tant que face-à-face d'intersubjectivités réversibles. Le sujet de la réalité virtuelle voit son double ombrageux émerger par derrière, comme une sublime protubérance. Dans l'environnement virtuel, ce qu'on voit est la concentration du champ et du contre-champ dans un même cadre. Et c'est exactement ce qui s'est produit à ce moment précis de la déréalisation radicale et de l'évacuation de l'aspect psychologique de la réalité américaine (11 septembre 2001). La réalité aseptique, sociale, quotidienne s'est vue confrontée à son double fabriqué. Comme si le contre-champ (la production hollywoodienne) se faisait renvoyer par un effet de miroir renversé, dans le champ même de la réalité. Le résultat n'est pas seulement une perte désespérée de l'innocence de l'être humain, mais aussi ce qui aurait pu être une conséquence encore plus tragique pour les Américains: la privation absolue de leur identité. Voilà ce qui s'est

passé là: un « blow up » de l'identité propre américaine qui, jusque-là, avait été fondée sur le pouvoir et le contrôle absolu. Elle/lui est forcé d'assumer qu'elle/il n'est plus ce qu'elle/il même pensait être, mais quelque chose – quelqu'un d'autre.

Mes vidéos recyclent différentes histoires et cultures. La stratégie n'est pas celle de créer des faux, mais de développer des tactiques, voire des articulations politiques et esthétiques d'une réalité de résistance politique propre (ou, comme Homi K. Bhabha aurait dit, autour d'un sujet spécifique qui est construit à son point de désintégration). Ici, je vais renverser et reformuler la citation de Godard à propos de la Nouvelle Vague. Godard avait dit: « Ce n'est pas du sang, c'est du rouge », mais ce qu'on peut apprendre du corps sous le communisme est que: « ce n'est pas du rouge, mais du sang ». Une sorte de réalité traumatique émerge ainsi à travers la surface de la vidéo dans l'ère post-communiste.

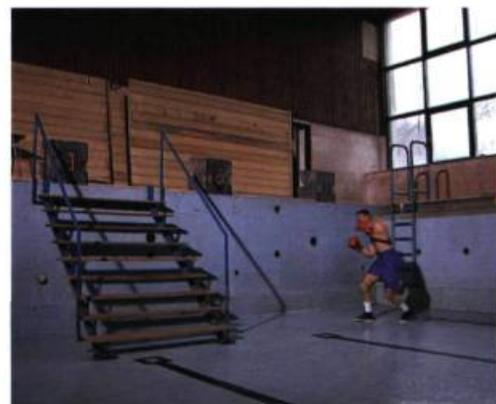
Dans *On the Flies of the Market Place* par Grzanic/Smid, réalisée en 1999, le sujet est l'espace européen divisé, sacrifié. En utilisant des documents pris dans les livres et dans les revues, la vidéo soulève la question de la re-lecture de l'espace européen en tant que division est/ouest. Avec des références à l'histoire, à la philosophie (Kant) et aux arts, l'œuvre élabore l'idée de l'Europe de l'Est comme rappel indivisible



WEST/Male/Scums - Godard's Masculin



The Real Rosemary



Jack Dempsey's concerto

des atrocités européennes. L'Europe de l'Est est une merde et un symptôme sanguinaire des failles politiques, culturelles et épistémologiques de ce siècle. Deux approches importantes de l'esthétique du cinéma sont confrontées : Bergman vs. Godard. Notre vidéo remet en scène Eddie Constantine dans *Alphaville - les aventures de Lemmy Caution* (par Godard), qui, bien avant James Bond, était un accro d'alcool, de femmes et d'action. Il est mis en relation avec la reconstruction de la fameuse scène d'échec du *Seventh Seal* (1956) de Bergman, où la mort cherche à vaincre le jeu. Dans *On the Flies of the Market Place*, tous les éléments de la scène sont identiques à Bergman, allant des poses du corps d'acteurs à la scénographie, jusqu'aux angles de caméra. Cette fois, c'est une réincarnation de Giulietta Masina, du film de Fellini *La Strada* ou de Mephisto du film de Szabo, qui sont les joueurs ici. Mephisto montre le chemin vers la mort à partir de doubles personnalités et à travers un symbolisme ritualiste. Dans cette vidéo, les personnalités telles Mia Farrow dans *Rosemary's Baby*, des emblèmes de la Mafia ou encore le boxeur Jack Dempsey ont des rôles mineurs, puisque le capitalisme des États-Unis était toujours associé aux démons, à la Mafia et au sport. Le rythme de la vidéo *On the Flies of the Market Place* augmente de façon elliptique, en passant de l'hallucination, la

schizophrénie, l'apathie, les frustrations sexuelles, à une soudaine fin silencieuse : les cadavres du film de Costa Gavras *Missing*, de 1982, sont ressuscités.

La matrice théorique développée par le travail de Grzanic est une double subversion du film *Masculin-féminin* de Godard, réalisé en 1966. En 1999 (voir également le double jeu dans ce nombre), nous avons une nouvelle proposition : le côté féminin – les Européens de l'Est (ou la matrice des monstres) et le côté masculin – les Européens de l'Ouest (ou le rebut de la société matrice). Nous sommes confrontés à une déconstruction et à une reconstruction d'une même Histoire. Il s'agit d'une Histoire renouvelée qui est actuellement augmentée par les pensées, images et faits qui étaient, jusque-là, inexprimables. On est actuellement témoins d'un processus qui devient notre propre miroir. Ceci reflète notre propre être et notre propre position « Est », sans passer par le recyclage des différentes histoires qui font référence à l'Ouest, mais par les positions et les conditions de l'Est. Une histoire alternative de l'espace Est signifie la redéfinition de cette relation à l'intérieur des constructions et des rapports de pouvoirs contemporains. Pour conclure, je voudrais signaler que mon histoire de la « fictionalisation » est aussi reliée à l'histoire d'une mise en place de la théorie et des identités. Il est crucial de



Dance Macabre Balkan 2000

REPRODUCTIONS images fixes de *On the Flies of the Market Place*, vidéo par Grzanic/Smid, 1999.

ne pas oublier notre complicité dans les appareils d'exclusion et d'inclusion qui sont constitutives à une théorie/technologie de l'écriture et à une politique de travail vidéographique. □