

ETC



## Le chaos : une pragmatique

Manon Blanchette

---

Number 53, March–April–May 2001

Les perturbations

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35646ac>

[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. (2001). Le chaos : une pragmatique. *ETC*, (53), 8–15.

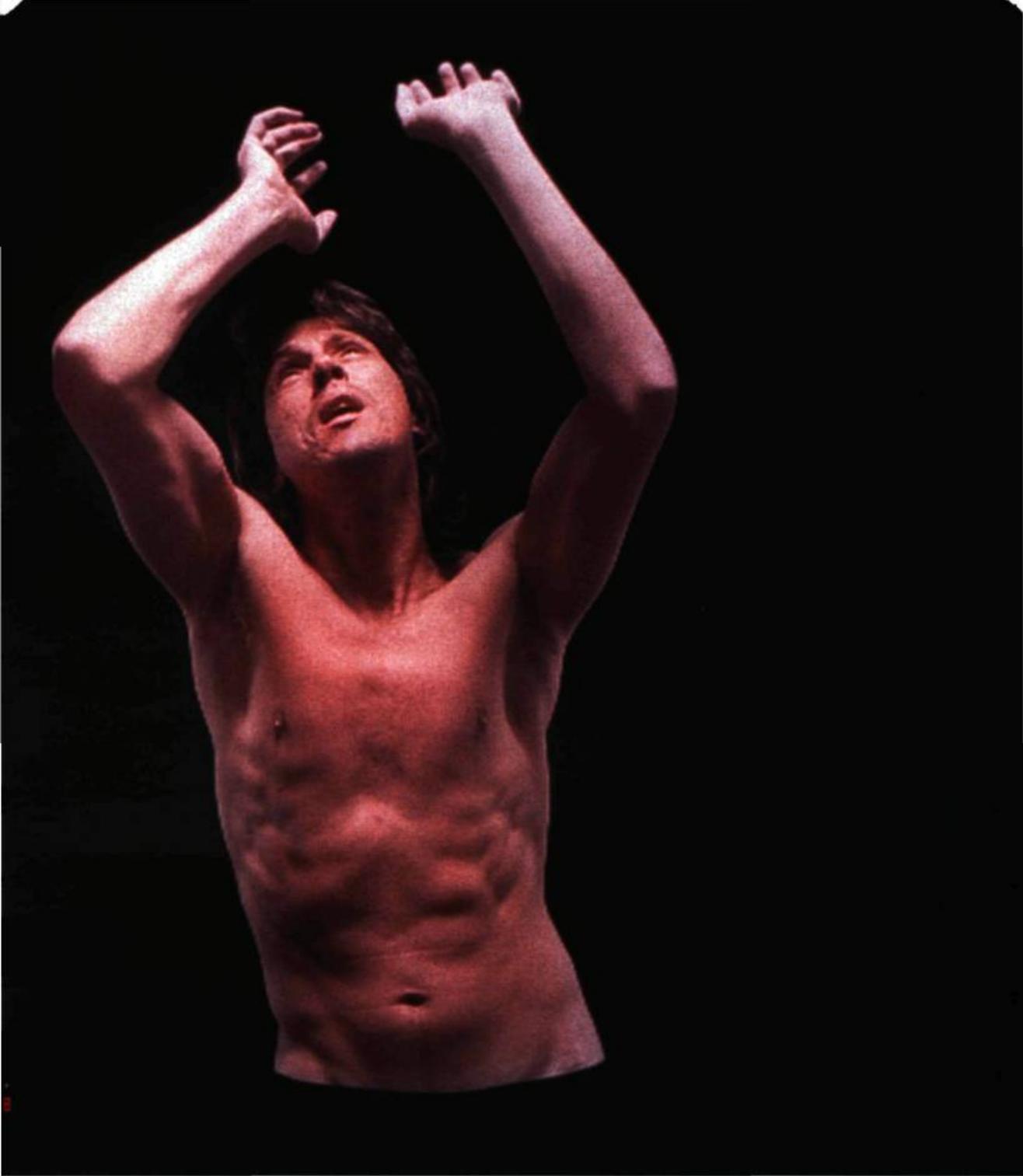


## ACTUALITÉS/DÉBATS

### LE CHAOS : UNE PRAGMATIQUE

**L**e chaos et la perturbation comme états favorisant une indétermination temporaire de la position de notre pensée ne sont pas des stratégies nouvelles. La politique et les mouvements écologistes mettent en scène depuis longtemps des événements ayant pour but de briser un certain ordre afin d'en reconstruire un autre, meilleur selon eux. Mon propos est de m'interroger entre autres sur la douleur que fait naître un tel état. La naissance et la mort des êtres qui nous sont chers tels que nos enfants, nos parents et ceux que l'on aime

profondément restent des moments si marquants qu'ils façonnent notre vision du monde et des individus qui la composent. Mais cette vision du monde est-elle bien réelle et peut-elle se comparer à celle des autres ? Le philosophe et psychanalyste Paul Watzlawick et ses collègues de l'école de Palo Alto affirment que ce qui constitue « le monde » individuel de chacun est en fait une construction de l'esprit forgée par la communication. Dans un environnement thérapeutique, le remplacement d'une vision douloureuse du monde par une vision plus sereine se fait



Bill Viola, *Union*, 2000. Édition de 5.  
Vidéo et écran plasmique; 102 x 127 x 18 cm, 8 min. Courtoisie James Cohan Gallery.

grâce à des techniques de grandes perturbations de la communication.<sup>1</sup>

Sur un autre plan, Francesco Alberoni, auteur de l'ouvrage *Le choc amoureux*, compare la puissance potentielle de l'état de l'amour qui naît à celle d'une révolution sociale. Sans trop s'éloigner de l'idée de construction de l'esprit évoquée par Paul Watzlawick, Francesco Alberoni affirme que les qualités de la personne aimée sont tributaires de l'échange qui s'installe entre les deux protagonistes. Il ira jusqu'à banaliser l'être aimé, suggérant que le changement

s'opère d'abord chez celui ou celle qui aime. En d'autres termes, l'état naissant de l'amour serait en grande partie une construction de l'imaginaire, dont une situation émotive préalable favorise l'émergence. Dans tous les cas, l'amour naissant est une transgression ayant comme conséquence le chaos. Là encore, la douleur est présente, car une toute première prise de conscience de l'état amoureux naissant s'accompagne fatalement d'une douloureuse reconnaissance d'un état de grande vulnérabilité et de fragilité. Sur la fonction de la douleur, Kant est clair : « La douleur

est l'aiguillon de l'activité, et c'est en elle avant tout que nous éprouvons notre vie; sans elle, la vie s'exténuerait »<sup>2</sup>. En corollaire à l'idée de douleur se trouve celle de l'obstacle. Alberoni mentionne ce concept en lui donnant une fonction prioritaire, soit celle du changement. « S'il n'y a pas d'obstacle » écrit-il, « il n'y a pas non plus de mouvement... en d'autres termes, sans la différence, sans l'obstacle, il n'est nullement nécessaire d'établir un autre système de différences et d'échanges, c'est à dire de fonder une autre institution. »<sup>3</sup>

Or, si je ne veux évidemment pas comparer l'état de l'amour naissant à la relation entre une œuvre et son spectateur, il n'en demeure pas moins que, ne serait-ce que dans la pratique courante, il soit souvent fait mention d'une perte de contrôle de la logique, lorsque vient le temps d'analyser ou de décrire l'appréhension d'une œuvre.

Les artistes de toutes disciplines ont la possibilité de mettre en place un langage qui joue sur les stratégies du chaos, soit : un obstacle, une douleur et la construction d'un nouvel univers de sens. Le théâtre et la vidéographie sont cependant les disciplines que je privilégie. Celles-ci échangent d'ailleurs leur mode d'expression. Les installations vidéographiques des années 90 ont mis en place des dispositifs qui ressemblent étrangement à ceux du théâtre. Chez nous, « ...le théâtre québécois a vu ses frontières devenir plus perméables aux influences d'autres disciplines artistiques... La scénographie se présente donc de plus en plus comme la « spatialisation » d'une pensée dramatique... qui met en jeu les espaces psychiques, perceptifs et mémoriels. Ces cas se rapprochent beaucoup des arts plastiques et notamment d'une pratique récente de l'installation », écrit Marie-Christine Lesage<sup>4</sup>. Selon moi, les installations vidéographiques de plusieurs artistes, dont la popularité subite s'explique par la dimension spectaculaire de leur œuvre, se présentent parfois comme un théâtre de l'intense jouant sur l'apport du chaos dans la formation d'une nouvelle pensée.

Si les artistes dont les installations revêtent un caractère théâtral sont nombreux, je ne retiendrai ici que le travail des Tony Oursler, Barbara Kruger, Kendell Geers et Bill Viola. Certains utilisent la dimension sonore comme principal mode d'agression et de chaos, d'autres le visuel.

Dans sa nouvelle œuvre présentée l'été dernier au Whitney Museum of American Art de New York et intitulée *Darkest Color Infinitely Amplified*, Tony Oursler utilise pour la première fois une technologie lui permettant une projection à trois dimensions dans un espace totalement dénudé d'écran. Intéressé par le thème de la naissance de la photographie, Oursler explore plus particulièrement l'utilisation de la *camera oscura* dans certaines mises en scène violentes de spectacles fantomatiques et illusionnistes. Fasciné de-

puis toujours par les forces du bien et du mal, Oursler entrecroise les données scientifiques et mystiques en créant un espace dans lequel il invente une démonstration scientifique, se jouant ainsi totalement du spectateur. Celui-ci perd en effet ses assises, ne sachant plus distinguer le réel et le virtuel. Aspiré en quelque sorte par un espace circulaire apparemment sans fond, le visiteur est confronté à la représentation de flammes dans lesquelles des visages et des nus flottent, s'approchent, se retirent et dansent pendant que, non loin de là, une expérience scientifique fictive a lieu. Les images séduisent pendant que le sens échappe à la logique. Le malaise premier ressenti dans cette mise en scène du contradictoire se transforme rapidement en fascination. Une fascination qui attire et repousse dans un vertige créé par le chevauchement du réel et du virtuel. Touché par le dévoilement d'un imaginaire intime, perturbé par l'impossibilité d'une logique, le visiteur fait face à un chaos qui le choque et le heurte. La douleur, quant à elle, revêt plusieurs facettes : elle est psychologique et physiolo-



**You're deluded. You're  
stitched together. You  
look like a winner  
but feel like a loser.  
You are not yourself.**

**Stop looking at me.  
Just look at me. Just  
pathetic. I mean, e  
a jerk you are. It's  
go hang around s**



**What are you  
looking at?  
Are you happy?  
Who do you  
think you are?  
What do  
you want?**



Tony Oursler. Extrait de *The Darkest Color Infinitely Amplified*, 2000.  
Vidéo et techniques mixtes. Dimensions variables. Whitney Museum of American Art, New York.

gique. La transgression est également multiple : c'est l'intime livré au regard de tous et c'est le réel dominé maintenant par le virtuel et sa possibilité d'en prendre les apparences. Ces projections fuyantes amènent à penser que ce que notre vue laisse percevoir ne correspond plus nécessairement à une présence physique réelle. De plus, comme Oursler associe entre elles des iconographies provenant à la fois du passé et du présent et qu'il en est ainsi pour les techniques qu'il utilise, soit la *caméra obscura* et une technique de projection numérique vidéographique en réalité virtuelle, la conscience de l'histoire émerge comme un continuum.

Chez l'artiste sud-africain Kendell Geers, qui présentait sa nouvelle œuvre spécialement conçue pour le Carnegie International de 1999 et intitulée *Poetic Justice*, l'installation vidéographique se présente comme un parcours initiatique faisant écho à l'environnement immédiat et historique du lieu d'exposition. Installée dans le grand escalier du Carnegie Institute décoré en 1907 d'une murale réalisée par

l'artiste John White Alexander, *Poetic Justice* veut contrecarrer la présentation utopique que présente la murale<sup>5</sup>. Pour rencontrer son objectif, Geers choisit un extrait du film *Diabolique*, tourné à Pittsburg et montrant une image de torture. D'une grande violence sonore et visuelle, cette séquence est reprise sur quatorze moniteurs différents, créant en quelque sorte une cacophonie cruelle et irritante. De plus, des structures de métal soutiennent l'ensemble des moniteurs et ajoutent à la violence du passage. La bande sonore se fait entendre sur les étages, se propageant par la cage d'escalier. Ici, la transgression attaque le calme de l'utopie et le lieu institutionnel de présentation. Il est vrai que la douleur est immédiate sur le plan sonore, mais elle est également métaphorique, celle d'une destruction des acquis et des conventions de tous genres. Subversive, l'installation de Geers dénonce le « spectacle » comme instrument de manipulation culturelle.

Pour Barbara Kruger, connue surtout pour ses interventions surprenantes et engagées dans le paysage pu-





Kendell Geers, *Poetic Justice*, 1999. Carnegie Museum of Art, Pittsburg. Courtoisie Kendell Geers, Stephen Friedman Gallery, London; and the Goodman Gallery, Johannesburg.

blicitaire des panneaux de grande taille, l'installation vidéographique est un moyen de mettre en scène des mots, le médium qu'elle privilégie depuis toujours. Plusieurs personnages, des hommes et des femmes d'ethnies différentes, sont engagés dans un dialogue. La caméra ne montre que leur visage en gros plan. Nous pouvons donc décoder toutes leurs expressions faciales. Or les propos que tiennent ces visages sont d'une grossièreté et d'une violence peu commune. On comprend vite qu'il s'agit là de couples qui se querellent, ne ménageant aucun mot blessant pour

transmettre le sentiment de haine et de frustration qu'ils ressentent. L'environnement sonore quasi intenable nous renvoie une image peu flatteuse de la société et des membres qui la composent. À nouveau, la perturbation est sonore et d'ordre culturel. Le choc se fait par le langage. La violence avec laquelle les mots sont dits, et les mimiques amplifiées et grotesques des protagonistes composent les éléments du choc. Attaqué dans ses acquis, le visiteur subit personnellement le sens de chaque mot puisque ces scènes, généralement de l'ordre du privé, sont exposées au public



notre regard puisse détecter à priori le mouvement qui initie le changement. Le sens de ces images d'une force exceptionnelle est lui-même en mouvement. Si le chaos n'est pas visible sur le plan iconographique il est, comme dans beaucoup d'œuvres de Viola, ressenti de l'intérieur chez le spectateur. L'image est nette et apparemment fixe alors que le sens se modifie dès que notre regard quitte l'œuvre. Le temps transforme ainsi les acquis. La transgression se fait par l'annulation du paradoxe dans le changement, entre le mouvement et l'immobilité. La raison est sollicitée à travers des codes nouveaux où l'ordre établi ne peut être qu'éphémère.

Si ces quelques exemples d'œuvres présentent le sonore et l'image comme deux territoires possibles de transformations, le chaos émerge du brouillage du message ou de l'émotion qu'il fait naître. En d'autres mots, la perturbation est de l'ordre du rationnel ou de l'émotif. Le spectateur qui appréhende l'œuvre à travers ces deux pôles perd ses références et est laissé à lui-même. Il peut certes choisir de ne pas tenir compte de cette expérience; cependant, bien malgré lui, quelque chose survivra et réapparaîtra.

Toute la fonction critique de l'art se trouve là, concentrée dans ce pouvoir de l'expérience chaotique. Si, d'autre part, le spectateur chemine pour récréer l'ordre dont il a besoin, il devra alors lui-même faire preuve de créativité et d'invention, bref y mettre du sien pour tenter de fixer, tout comme nous le proposons les œuvres de Viola, ne serait-ce que quelques secondes, un sens qui ne peut être qu'en constante mouvance.

MANON BLANCHETTE

comme moment et élément « d'intérêt ». L'absurdité des propos hors contexte brouille complètement le sens premier. Les voix se superposent, laissant occasionnellement entendre les insultes qui, d'ailleurs, compte tenu de la disposition frontale des écrans, semblent nous être adressées.

Par ailleurs, l'exposition des œuvres récentes de Bill Viola à la galerie James Cohan à New York nous a révélé un artiste poussant la technique du ralenti jusqu'à l'expressionnisme. Des visages se contorsionnent, changent littéralement d'expression sans que

#### NOTES

- <sup>1</sup> Paul Watzlawick, *L'invention de la réalité, contributions au constructivisme*, Paris, Éditions du Seuil, 1988.
- <sup>2</sup> Emmanuel Kant, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, Paris, GF-Flammarion, 1993, p. 189.
- <sup>3</sup> Francesco Alberoni, *Le choc amoureux. L'amour à l'état naissant*, Paris, Éditions Ramsay, 1981, p. 27.
- <sup>4</sup> Marie-Christine Lesage, *L'annuaire théâtral*, n° 26, automne 1999, *Installations scéniques. Le cas du Théâtre UBU et le collectif Recto Verso*, p. 30.
- <sup>5</sup> Madeleine Grynsztejn, *Carnegie International 6 nov. 1999 au 26 mars 2000*, Carnegie Museum of Art, Pittsburg, Pennsylvanie, 2000, p. 171.