

ETC



Recrudescence

Maïté Vissault

Numéro 67, septembre–octobre–novembre 2004

Violence (2)

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35145ac>

[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

Vissault, M. (2004). Recrudescence. *ETC*, (67), 22–27.



ACTUALITÉS/DÉBATS

RECRUDESCENCE

orsque Jeff Wall reconstruisait en 1992 une scène de bataille du conflit afghan sur un grand panneau lumineux, il faisait un retour photographique sur le genre classique de la peinture d'histoire, en affichant néanmoins ostensiblement son impraticabilité. *Dead Troops Talk...*, *light box*, sous-titré sur le mode objectif : « vue après une embuscade d'une patrouille de l'Armée rouge près de Moqor, Afghanistan, 1986 », s'affirme en effet comme une parodie, une vision hystérique, violente et irréelle d'une scène et plus généralement de toute représentation historique.

D'une autre manière, Tony Tasset, dans sa vidéo *Squib*, parodiait en 1996 l'une des plus fameuses performances des années 70, *Shoot*, de Chris Burden – dont il ne nous reste qu'un petit bout de film. Au cours de cette performance, Burden, qui devenait la cible vivante d'un ami aux yeux bandés armé d'un 22 *long-rifle*, sera atteint au bras droit. Dans *Squib*, Tasset est lui aussi touché par un coup de feu, parti cette fois de derrière la caméra. Atteint en pleine poitrine, l'artiste s'écroule lourdement au sol, laissant une énorme tache d'hémoglobine décorer le mur blanc devant lequel il se trouvait.

L'effet de surprise, l'exagération des détails et l'in vraisemblance affichée de la scène représentée contribuent dans ces deux œuvres à faire chavirer l'image et la violence du sujet dans le mode parodique. De plus, l'omniprésence d'une référence « sérieuse » – d'un côté, le genre de la peinture d'histoire et de l'autre, celui de la performance – accentue le grotesque de la représentation et pointe sur le décalage qui affecte notre rapport, saturé d'images, au monde.

Emblématiques, ces œuvres, parmi tant d'autres, exercent une critique par excès et traitent de la violence sur le mode médiatique de la parodie, du bizarre, du *gore*. D'autres, issues du même milieu¹, s'épanchent plutôt dans la sublimation, l'esthétisation, voire l'abstraction : ainsi, les photographies de morgue de Serrano, celles, cliniques, de chambre d'exécution capitale de Lucinda Devlin, celles, parfois spectaculaires, de cicatrices de guerre de Sophie Ristelhueber², mais aussi les objets chocs de la génération YBA³, comme les animaux découpés dans le sens de la longueur, baignant dans un formol bleuté, de Damien Hirst, les objets connotés de Sarah Lukas ou encore le portrait réfrigéré de Marc Quinn modelé dans son propre sang, etc.

Toutes ces œuvres, immergées depuis leur naissance dans la torpeur hypnotisante des mass médias où la violence est omniprésente – de la guerre en direct du journal télévisé aux chiens écrasés des journaux imprimés, en passant par les films des salles obscures de *Terminator* à *Kill Bill* – traitent cependant plus de l'image de la violence qu'elles ne sont violence, à contrario de l'art des années 60 et 70, auquel elles sont cependant historiquement affiliées⁴. En effet, comme le dit Peter Sloterdijk : « La violence dépasse aujourd'hui l'acteur humain : elle s'établit comme un acte sans auteur, comme une virée sans conducteur, comme une guerre sans guerrier. »⁵

La violence contemporaine est ainsi à l'image du monde qui la génère, à la fois multiple, insidieuse, sous-jacente, subversive et voyeuriste, générique et spectaculaire – sans référents et aliénée. Dans ses performances, Jonathan Meese convoque ainsi indistinct-

tement Wagner, le Graal, Zeus et Hitler, et procède à des exorcismes extatiques, extravagants et violents, dont les protagonistes semblent interchangeables. S'adonnant à un culte de la personne très « personnel », il réinvestit de cette façon les tactiques de la propagande, écrit des slogans sur les murs, procède à des rituels et construit des autels. La violence qui se dégage de ses performances n'est pas tant due à leur aspect tribal frisant le grotesque qu'aux fantômes qu'elles convoquent : ceux de l'histoire, de l'idéologie mais aussi ceux plus insidieux et plus actuels, de la propagande et de l'endoctrinement aveugle.

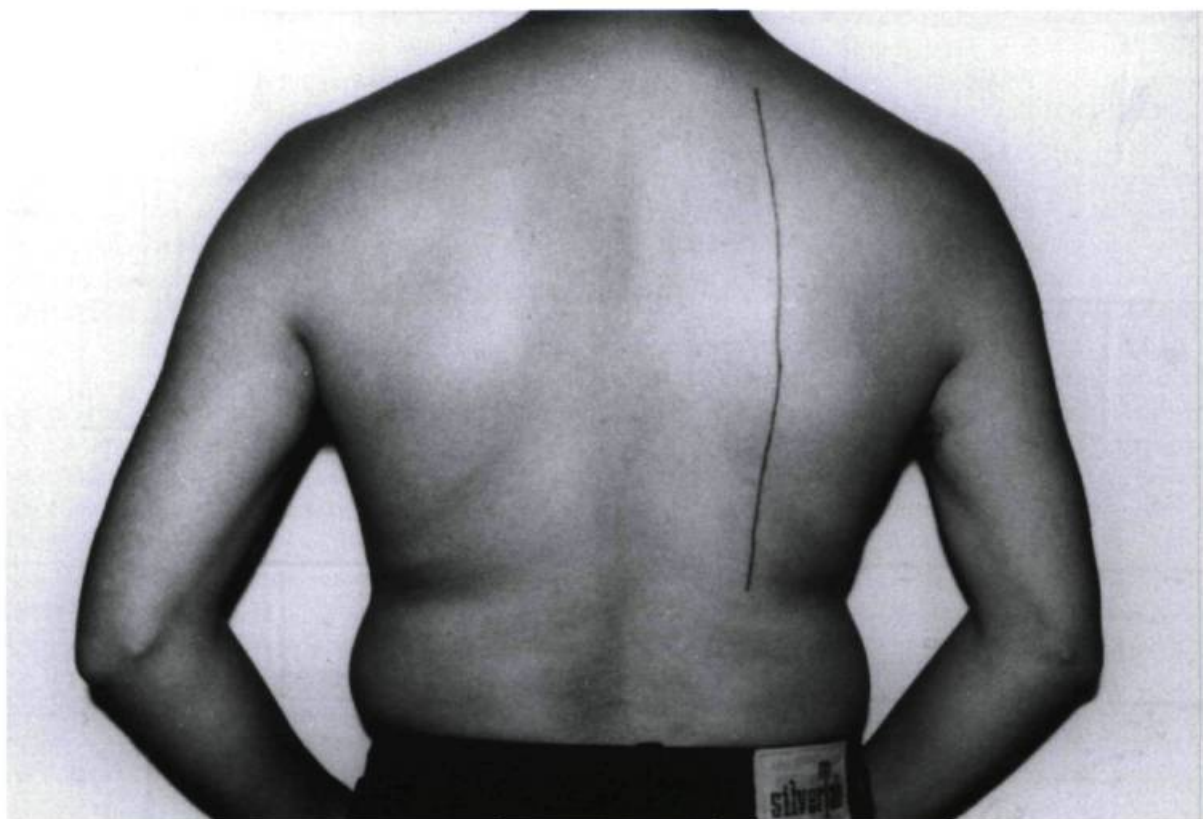
Bien qu'elle soit, comme chez Meese, parfois brutalement physique, la violence véhiculée par notre art contemporain est, ainsi, non seulement médiatique mais avant tout symbolique, psychologique et verbale. Ceci est particulièrement sensible chez Douglas Gordon, cet artiste écossais qui – ce n'est pas un hasard – a placé le cinéma au cœur de son langage plastique. *30 seconds text* – l'une des rares installations de l'artiste à ne pas être basée sur des images cinématographiques, quoiqu'elle use des mêmes éléments : le récit, la lecture, la lumière – raconte en lettres blanches sur fond noir une expérience scientifique réalisée en 1905 par le Dr. Baudieux sur le criminel Languille fraîchement guillotiné : celui-ci serait entré en communication minimale avec la tête du condamné par l'entremise de ses yeux durant une trentaine de secondes après la décapitation. Gordon utilise l'artifice de la lumière, une ampoule nue s'éteignant au bout de 30 secondes plongeant brutalement le spectateur dans le noir juste après qu'il ait eu le temps de lire le texte et de prendre conscience de son sujet, pour stimuler chez le spectateur un choc psychologique. La lumière étant associée à la vie, Gordon met là en place, par l'entremise d'une prise de conscience brusquement

ressentie physiquement, les conditions d'un transfert d'identité du spectateur au guillotiné.

À cette déferlante depuis une décennie sur le marché de l'art d'œuvres engagées traitant de la violence sur le mode de l'effet parodique, esthétique, psychologique, etc., est venu s'ajouter un autre type d'œuvres véhiculant les stigmates de la violence : un art issu des zones dites périphériques, des pays sous-développés ou en voie de développement, des zones de conflits où la violence n'est ni une construction de l'esprit ou une fascination morbide, mais une réalité brutale et quotidienne.

« *We are living in a violent, a-moral, nihilistic age and our art will unavoidable represent and embody this values* »⁶, écrira avec lucidité Kendell Geers en 1995. Cette même année, il réalise un autoportrait : un embout de bouteille Heineken cassée sur l'étiquette de laquelle on peut lire : « *Imported from Holland* ». Sous-titré « *Original destroyed on flight TW 800* », l'objet fait allusion tout autant aux origines de l'artiste – Geers est un Afrikaner né à Johannesburg, Afrique du Sud – qu'à la violence du monde dans lequel il s'est construit une identité. Associé aux luttes de gangs, à la violence de la rue, mais aussi au terrorisme de par la mention du vol TW 800, le tesson de bouteille de bière n'est pas, contrairement aux exemples précédents, qu'une image de la violence, il en est le moyen concret. En effet, comme autoportrait, il désigne l'individu – ici en l'occurrence l'artiste – en tant que vecteur de cette violence sournoise quotidienne et offre une image brutale sans détour de la terreur et de la psychose.⁷

Nées de contextes le plus souvent hantés par la guerre, la mort, la misère, la discrimination, l'injustice, le racisme, le sexisme, l'abject, etc., les œuvres d'art issues des zones culturelles que j'appellerais



Santiago Sierra, (02/98). Individu rémunéré pour avoir un tatou d'une ligne de 30 cm fait sur son dos.
Réalisé à Mexico, 1998. Courtoisie Galerie Peter Kilchmann, Zurich.



Günter Brus, *Zerreisprobe*, 1971.

« périphériques », en fonction du centralisme jusqu'à présent plutôt égocentrique du marché de l'art, ont un caractère frontal, agressif, provoquant et pulsionnel qui ne s'embarrasse guère d'esthétismes ou de détours.

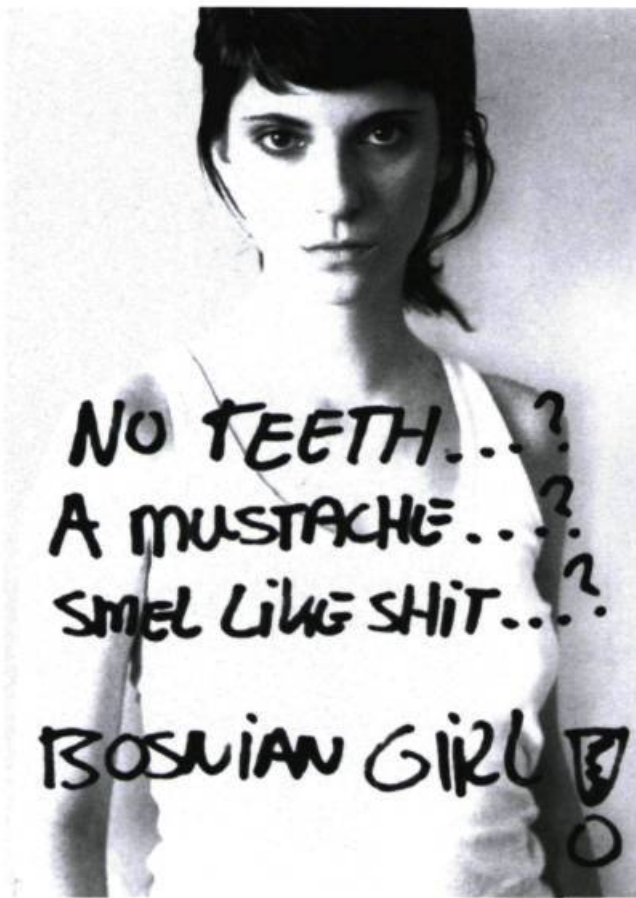
Sans commentaires donc, le montage réalisé par Sejla Kamerić de la photographie d'une belle jeune femme et d'un graffiti écrit par un soldat hollandais de l'UNPROFOR⁸ sur un baraquement de l'armée à Potocari, Srebrenica en 1994/95 : « *No teeth... ?*, *A mustache... ?*, *Smell like shit... ? – Bosnian girl !* ». Là encore, la violence est totale, directe, interpellatrice, voire accusatrice. En effet, à force d'avoir intériorisé leur sujet, ces œuvres sont elles-mêmes devenues les lieux symboliques de la violence qu'elles dénoncent. Ceci est particulièrement sensible dans l'œuvre de Santiago Sierra. Artiste d'origine espagnole vivant au Mexique, Sierra dénonce l'aliénation des individus par le système, tout en l'exploitant. En 2000, il paye six travailleurs illégaux à rester 4 heures par jour pendant 6 semaines sous des cartons ; la même année, il tatoue une ligne de 160 cm sur le dos de quatre prostituées héroïnomanes pour le prix d'une dose (67 \$) ; en 2003, il mure le pavillon espagnol de la Biennale de Venise, etc. La violence naît ici de la confrontation de mondes et de pratiques opposés et qui s'excluent : les fanges miséreuses de la société et le milieu privilégié et assujéti du monde de l'art. « Une société violente, inégale, clivée, art de la même tonalité, faite de scan-

dale et d'effet, de degré zéro et de sophistication », écrira Paul Ardenne à propos de l'œuvre de Sierra.⁹ Ainsi, comme littéralement « sortie des tripes du monde », la violence à l'état brut, souvent physique, qui s'exprime dans ces œuvres – dans le sens d'une opposition à une violence plus cérébrale – procède d'une sorte de catharsis, c'est-à-dire du désir ou du besoin de libérer la terreur et l'horreur pour en anéantir les effets, éliminer pour construire du nouveau. Cette attitude est très proche de celle qui prévalait dans les années 60/70, et plus particulièrement dans l'art de la performance, lorsque comme le rappelle Chrissie Iles, « la violence était l'un des moyens de se libérer de l'académisme. »¹⁰ À tous niveaux. Militant, engagé, cathartique, réel et identitaire, l'art des années 60/70 était extatique et violent.

Ainsi à Vienne, les actionnistes orchestraient régulièrement de véritables cérémonies de la violence, proches de l'orgie. Symptomatique de l'art de cette époque, *Zerreisprobe*, performance réalisée en 1971 par Günter Brus à Munich, consistait en une sorte de rituel expiatoire au cours duquel, affublé de quelques dessous féminins, l'artiste s'affligea en public diverses blessures et tortures volontaires. Expression anarchique de la révolte d'un corps mutilé et brimé par les carcans imposés par la société, cette performance, à l'instar de tant d'autres du même acabit, cherchait avant tout à créer un choc susceptible d'exorciser les



Kendell Geers, *Hanging Buddha*, 2004, détail. Courtoisie Stephen Friedman Gallery, London, Galleria Continua, Italie, et Luis Campaña Gallery, Cologne.



Sejla Kamerić, *Bosnian Girl*, 2003. Graffiti anonyme réalisé par un soldat hollandais contre un mur de bâtiment militaire à Potocari, Srebrenica, en 1994/95, alors que les troupes de la Royal Netherlands Army avaient pour responsabilité la protection et le maintien de la sécurité entre 1992 et 1995, en Bosnie et en Herzégovine. Photo : Tarik Samarah.

traumas, tabous et autres refoulements, relatifs au sexe et à la mort, enfouis dans l'inconscient collectif. La violence faite au corps est souvent une violence faite au corps social.

Aujourd'hui, justement plus directement concernés par le corps social, les jeunes artistes issus des périphéries – le plus souvent de zones en crise baignées ou encore imprégnées par la guerre – usent d'un radicalisme similaire, sans compromis ni concession au bon goût, motivé par une volonté de dénonciation et un désir de provocation. C'est, par exemple, Francis Alÿs qui se balade dans les rues de Mexico un revolver à la main, enregistrant avec quelque cynisme le temps nécessaire à l'ordre public pour le repérer et le plaquer au sol ou encore Ivan Edeza, qui livre au regard des films vendus sur les marchés de la capitale mexicaine, montrant d'épouvantables et réelles chasses à l'homme exécutées dans les années 70 dans la jungle brésilienne.

Bien entendu, dans le monde éclaté qui est le nôtre, ce type de violences « artistiques » n'est pas l'unique apanage des périphéries du monde capitaliste, et l'on peut sûrement trouver dans l'art contemporain occidental quelques contres-exemples signifiants. Il existe néanmoins différentes modalités de violence, dont j'ai tenté ici d'esquisser grossièrement les contours, qui témoignent toutes autant qu'elles sont de la coexistence actuelle de contextes historiques et culturels distincts.

Comme le remarque Alexander Braun dans un article publié dans le numéro de *Kunstforum* consacré à la violence en art, c'est toujours lorsque la société implose que se forment des formes originales qui ne se

laissent pas ranger dans la catégorie d'un art immanent, et engagent le réveil de réflexes socioculturels¹¹. L'attention accordée depuis près d'une décennie à l'autre, à la périphérie, est en ce sens le résultat de la formation de nouvelles puissances géopolitiques et culturelles – voir le récent élargissement de l'Europe – des effets de la mondialisation, de la chute un peu partout de l'ordre moral issu de la colonisation ou de la dictature, de l'éclatement des blocs Est-Ouest et du monde en général en de multiples particularismes, de l'extension des conflits armés et de l'apparition de la menace terroriste.

L'art et le marché qui le soutient sont ainsi à l'image de ce monde éclaté, clivé qui est le nôtre, et on peut par conséquent légitimement se demander si la présence – maintenant établie – d'artistes issus des zones périphériques du monde de l'art ne dénote pas entre autres une certaine nostalgie et un retour en force de la violence au cœur même de nos sociétés « si privilégiées » – ou tout au moins une appréhension diffuse vis-à-vis de l'avenir. Un rêve inassouvi de révolution qu'on serait, du fait de la haute complexité de nos références, de nos désillusions et de nos systèmes, incapable d'assumer en propre ? En effet, si nous nous intéressons aux périphéries et si globalement nous voyons fleurir la violence dans les œuvres d'art produites par la jeune génération, n'est-ce pas parce qu'elles nous renvoient à un ordre révolu, celui de l'État-nation moderne, dont le spectre justifie encore l'existence de la plupart de nos institutions et de nos idéaux tels que la guerre, la nation et la paix ?

Ainsi, signe sans conteste d'une période de transition et de troubles, la recrudescence de la violence en art,

30 seconds text.

In 1905 an experiment was performed in France where a doctor tried to communicate with a condemned man's severed head immediately after the guillotine execution.

"Immediately after the decapitation, the condemned man's eyelids and lips contracted for 5 or 6 seconds...I waited a few seconds and the contractions ceased, the face relaxed, the eyelids closed half-way over the eyeballs so that only the whites of the eyes were visible, exactly like dying or newly deceased people.

At that moment I shouted "Languille" in a loud voice, and I saw that his eyes opened slowly and without twitching, the movements were distinct and clear, the look was not dull and empty, the eyes which were fully alive were indisputably looking at me. After a few seconds, the eyelids closed again, slowly and steadily.

I addressed him again. Once more, the eyelids were raised slowly, without contractions, and two undoubtedly alive eyes looked at me attentively with an expression even more piercing than the first time. Then the eyes shut once again. I made a third attempt. No reaction. The whole episode lasted between twenty-five and thirty seconds."

...on average, it should take between twenty-five and thirty seconds to read the above text.

Notes on the experiment between Dr. Bantioux and the criminal Languille (Montpellier, 1905) taken from the Archives d'Anthropologie Criminelle.

Douglas Gordon, *30 Seconds Text*, 1996. Collection particulière, Amsterdam, Sammlung Goetz, München.

avant d'être la possibilité d'une catharsis réussie, peut aussi être lue comme un signe de désœuvrement.¹²

MAÏTÉ VISSAULT

NOTES

¹ Milieu est ici pleinement à comprendre dans son sens biologique, comme l'ensemble des conditions qui entourent et influencent un organisme « vivant ».

² Il est intéressant de remarquer qu'il s'agit là d'une succession d'œuvres photographiques. En effet, du fait de son lien viscéral et ambigu avec la réalité, ce médium est particulièrement propice à la construction d'une iconographie de la violence.

³ YBA : Young British Artists désigne un certain nombre d'artistes propulsés dans les années 90 par le fameux collectionneur et publicitaire de renom Charles Saatchi.

⁴ J'ai déjà évoqué la performance emblématique de Chris Burden, mais on peut citer ici comme autres exemples particulièrement significatifs les œuvres des actionistes viennois, aussi, de Valie Export, de Brisley, d'Abramovic, de Pane, de Journiac ou encore celles de Fluxus. Là, la violence subie par l'artiste ou par le spectateur « s'appréciait » en temps réel.

⁵ Peter Sloterdijk, « Gewalt-Erscheinung », in cat. : *M_ARS Kunst und Krieg*, Hantje Cantz, 2003, p. 232.

⁶ Kendell Geers, « Fuck Art : The Prose of a Con Artist », www.kendellgeers.net, 1995.

⁷ À propos de l'œuvre de Kendell Geers, Christine Macel écrit significativement : « Kendell Geers met en œuvre l'affrontement de pulsions de vie et de mort, tout en poussant jusqu'au bout la représentation d'une forme de destructivité pure, rarement figurée dans ses extrémités. » In catalogue Kendell Geers, Les presses du réel, 2002, p. 221.

⁸ Force de Protection des Nations Unies.

⁹ Paul Ardenne, « Santiago Sierra », *art press*, n° 302, juin 2004, p. 77.

¹⁰ Chrissie Iles, « Catharsis, violence et aliénation de soi » in *L'art au corps*, Marseille, 1996, p. 289.

¹¹ Alexander Braun, « Invisible Republic – Das andere unheimliche Amerika », *Kunstforum*, n° 153, 2001.

¹² La violence postmoderne est multiple et sournoise, et bien qu'elle soit un leitmotiv inéluctable de la condition humaine et de son histoire, elle semble au tournant du siècle avoir fait un retour remarqué dans le champ des productions culturelles. Cet engouement pour les sujets chocs prend bien entendu racine dans l'extension du pouvoir des médias et dans leur capacité à modeler la réalité du monde contemporain. Toutefois, il rend compte surtout d'une réalité plus profonde, celle d'un monde déstructuré, ayant perdu le fil de sa cohésion sociale, en prise avec une menace diffuse et individuelle, celle du terrorisme et des catastrophes, et qui cherche là un exorcisme (voir à ce sujet les récentes publications de Paul Virilio).