

ETC



De la déréalisation du Monde

Michèle Cohen Hadria

Number 67, September–October–November 2004

Violence (2)

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35143ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

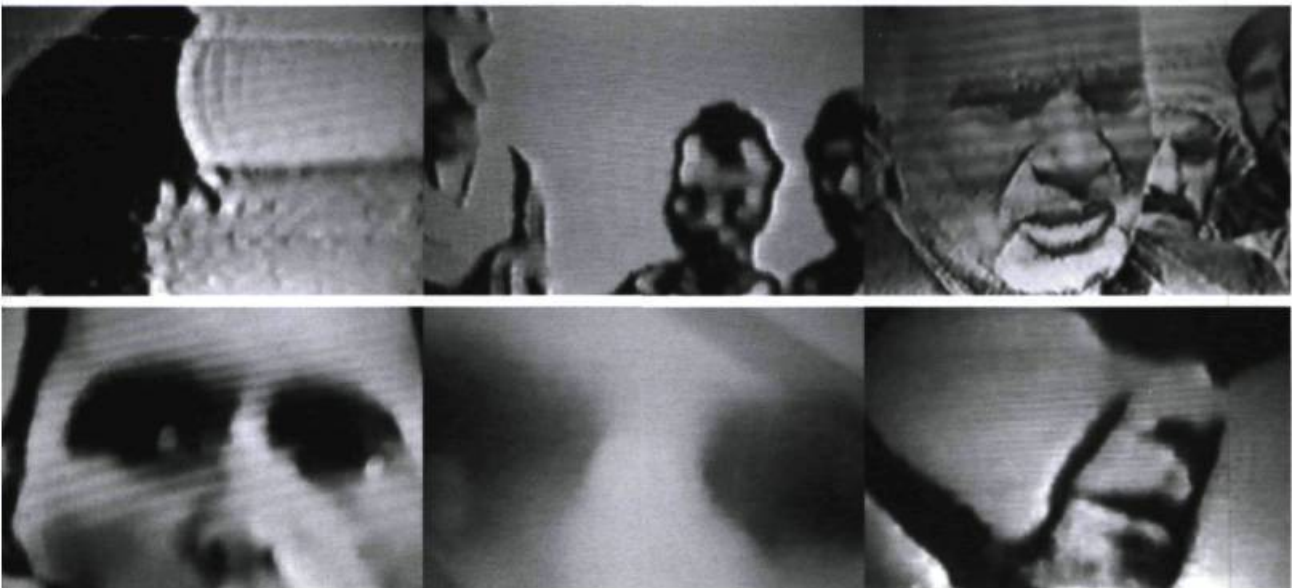
0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Cohen Hadria, M. (2004). De la déréalisation du Monde. *ETC*, (67), 15–18.



ACTUALITÉS/DÉBATS

DE LA DÉRÉALISATION DU MONDE

Qu'arrive-t-il à l'art ? Ou plutôt – question sous-jacente – qu'est-il advenu de notre monde ?... Si c'est dans les années 90 que s'identifient les premiers symptômes d'une dérégulation éthique, décelable dans la croissante surenchère d'une violence imaginale, le germe d'un tel phénomène doit sans doute être cherché plus haut dans le temps, à cette secrète charnière qu'Adorno diagnostiquait comme une des « blessures de l'art », à savoir l'échec de son autonomie annoncée par le Modernisme, mais aussi en un Postmodernisme dont certaines dérives semblent encore peu maîtrisées.¹

Au-delà d'attitudes lascives et mortifères d'artistes dont *a fortiori* se constate le désengagement, il devient urgent de sonder la profondeur d'une telle incubation. Et celle-ci pourrait bien remonter au Pop Art. C'est en considérant une affiche sur une avenue parisienne – geste au reste banal, que chacun expérimente un peu partout sur la planète – que je réalisai que la critique du Pop Art n'avait été, en nos sociétés consuméristes battant leur plein, qu'une voix dans le désert. Il existait toutefois un germe ambigu au sein du Pop Art, qui en complexifiait le constat, via ces *liaisons dangereuses* par lesquelles un artiste aussi singulier qu'Andy Warhol s'était avec brio constitué en « produit » médiatique. Quelques décades plus tard, Oliviero Toscani, publiciste impénitent, empruntait aux agences de presse Sigma et Magnum de déchirants documents d'actualité pour exalter une marque de *pull-over* multicolores qui depuis fit le tour du monde. Adorateur de Warhol, il ne s'en appropriait pas moins une de ses sérigraphies où, en tons sépia, se dupliquait une sinistre chaise électrique.²

C'est aux avatars d'aussi faciles interprétations prêtées aux stratégies, toujours sur le fil du rasoir, de Warhol, que se doit, chez des artistes nés dans les années 70-80, une endémique inclination à se mimétiser dans un *processus publicitaire* qui, devenu consanguin aux œuvres, en a comme jamais appauvri la *chair*. Provocations convenues, en nos chambres d'écho médiatiques, ceux-ci affichèrent une violence au *packaging* non moins « *fashion* », muant leur discours en « systèmes d'appel », visant un public engoué d'art contemporain, lequel entre-temps avait gagné son « *label* » de trublion. En un climat de glissements entre communication et rhétorique d'État³, la publicité et la mode livraient concurrence à l'art. Phagocyté, celui-ci en sortit perdant, ne retirant de cette proximité qu'un stérile visa « *trash* », « *gore* » ou « *hard sex* ».

Dépourvue de la distance critique des années 70 dont Dan Graham eut raison de souligner le coefficient anarchiste, cette jeunesse présentait plus que les signes d'une « fascination » : ceux d'une ingestion. Mais de quel poison au juste ? *Enfants de la Télé*, leur *background* culturel *de masse* s'était sédimenté de films de série B dont la brutalité formatée n'est plus à démontrer. Plus tard, leur immersion en d'exponentielles technologies domestiques devait les mener à une certaine *déréalisation du réel*... Sur ces consoles *Play Station* – dont la genèse revient à des logiciels de simulations créés à des fins militaires et stratégiques – se banalisaient agressivité, commotion, liquidation, hargne. Érodée la *chair* d'un héros hier narratif, s'opérait ainsi une substitution au *réfèrent* de sa bien schématique image. Transaction tragiquement confirmée par la coïncidence entre le *film catastrophe* et la « (sur)réelle » catastrophe du 11 septembre 2001. C'est que selon



Baudrillard, la réalité devancée par la fiction en avait « absorbé l'énergie (...) radicalisant à la fois la situation mondiale et notre rapport à l'image et à la réalité »⁴. Ces modèles désincarnés, compétitifs – « panoptique inversé »⁵ – s'insinuaient en de fébriles réseaux Web, tandis qu'une arborescence informationnelle asphyxiait tout désir d'agora.

Révolu notre messianique Modernisme, un *post-modernisme* décentré, métissé, citationnel, produisit quant à lui un excès de dissolution du sujet et un déficit de responsabilité, surtout au plan mondial⁶. Entre-temps, à notre humanité se miraient de navrants *reality shows* : *Loft Story* ou autres « *Maillons faibles* », consacrant la dépréciation d'un sujet ridiculisé, défaitiste, comme en cette brutale inanité d'un jeu de « *Jackasse* » consistant, pour des adolescents, à se laisser asséner des coups de pieds dans les organes génitaux. L'artiste, à en croire Cameron Jamie, se devait d'incarner ces agressions sociales célébrant « *l'échec des classes moyennes des banlieues américaines* ».⁷

Le vide de telles propositions se mesure à quelques exemples. Lors de l'exposition « *Sensation* » à Londres en 1997, la photographie d'une meurtrière d'enfants dont les points dilatés se calquaient sur les mains de ses petites victimes. Au Palais de Tokyo à Paris, ce dessin animé d'une Scandinave dont l'héroïne déchargeait sa mitraillette sur tout ce qui bougeait, aspergeant les murs d'une cuisine d'un cynique sang numérique. Dans la revue *Flash Art*, du même Cameron Jamie, un angélique adolescent gisant au sol avec tout

ce qu'il lui restait de corps : sa colonne vertébrale déchamée. L'horreur aussi de découvrir le matériau d'installations *underground* à Pékin qui, en résistance à un art institutionnalisé, proposaient des cadavres empruntés à la morgue. Un jeune Chinois ayant poussé le zèle jusqu'à s'appropriier un fœtus pour le rincer avec soin, le cuisiner puis le manger. Moins extrêmes, maints exemples abondent en ce sens, et nous ne nous y attarderons guère. D'ailleurs, que ce sang si volontiers versé soit « numérique » ou organiquement coagulé ne change rien à l'affaire. Je répugnerais de même à en fournir le moindre document, serait-ce à titre informatif, ceux-ci participant d'un type d'acquiescement en vogue que je récusé en bloc.

Si à travers l'utopie postmoderniste s'augure, selon Gianni Vattimo, une démocratique réversibilité des médias⁸, on ne saurait sous-estimer, depuis cinquante ans, l'impact de leur invasive nappe mercantile. Et la *fascination* d'un flamboyant Pop Art en fut peut-être même la prophétie. À ces ordinaires ingestions de violence s'ajoute une fragmentation historique : effondrements idéologiques, migrations, mondialisation reconduisant d'anciennes polarités. Pourtant, une génération (tétanisée par le nihilisme *low* de Mike Kelley ou la redoutable morgue de McCarthy), se vit cautionnée par un marché de l'art qui bientôt se disputait l'exclusivité de ces *dignes représentants* d'un « néo Dada » ou d'un « néo Pop ». Était-ce la vulnérabilité due à la dépendance marchande de ces supports et galeries – relais hier si essentiels – qui les rendit soudain crédules à ces apories sans avenir ?



Qu'en était-il du « *chock* » du piéton des villes modernistes au début du XX^e siècle, que Benjamin comparait à celui, au cinéma, de spectateurs de « *projectiles projections* » proches d'une véhémence dadaïste ?⁹ Postmoderniste confiant, Vattimo indique qu'une si urbaine excitabilité s'est vite muée, dans nos sociétés tardives industrielles, en insensibilité. Mais il assimile le « *chock* » relevé par Benjamin au concept heideggérien de « *Stoß* » (en allemand : « coup »). Si dans le « *chock* » dadaïste, il perçoit une « catharsis » et un « *exercice de mortalité* », il souligne que le « coup » (« *Stoß* »), provoqué par la saisie du sens de l'œuvre, s'accompagne d'une fondamentale angoisse d'être « *là-jeté-dans-le-monde* »¹⁰. Quelle amère boutade nous pousse à penser qu'au « *chock* » moderniste ou au « *Stoß* » de Heidegger n'auront suivi que de triviaux « *coups médiatiques* », entérinant l'illusion de Benjamin qui, à travers le délestage de l'*aura*, voulut croire en une « *politisation de l'art* » ?¹¹ Une critique postmoderniste de l'historicisme ne saurait davantage nous exempter d'une Histoire qui nous attend, et dont les distorsions médiatiques constituent, loin de tout étalage de violence frivole ou racoleuse, la matière d'un travail complexe, urgent. Pour le sociologue Georges Balandier, l'indifférence, « *maladie historique* », vient de ce que « nous construisons notre histoire pour un homme de pixel et non plus de chair ». Or c'est à ce dédoublement fantasmatique qu'il faut s'attaquer pour saisir ce qui, du réel, se dérobe et s'opacifie derrière l'image. Abdelali Dahrouch, artiste marocain établi aux États-

Unis, revisite nos actualités depuis l'intéressant observatoire d'habitants de la planète « *tombés du mauvais côté de l'ordre mondial* » (Baudrillard). « *Desert Sin* » (1997) réplique au communicationnel « *Desert Storm* » par la dissection structurelle d'un champ imaginal en ruine. *Chair iconique*, aveuglante et meurtrie, que traversent d'incertaines figures, elle en devient au plus haut point *audible*. Ce n'est pas un film catastrophe, c'est quelque chose de pire. Enfonçant une boule de repentir dans l'estomac, voilà une *image viscérale* située du côté du silence. Là gît la *vraie violence du monde*, dans ces plis de déferlantes cathodiques étouffant d'empiriques récits voués au non dit. Il n'y a donc nul désœuvrement possible pour nos jeunes artistes qui ont fait de la cruauté mentale leur nouveau loisir. Car la véritable *violence du monde* elle, est « rentrée », inhibée en nos tumultes médiatiques, *neutres* ou inféodés¹². Dahrouch en dévoile la *chair de pixel* à vif, d'où son traumatique flottement. Ce triangle noir fluctuant, *ce n'est rien* qu'une mère iraquienne cherchant son fils dans les décombres... Renvoyée à de menaçantes dilatations, cette dégénérescence de copies télévisuelles réplique, comme une peau blessée par la lumière, à un unilatéral évitement discursif. Si ces images n'avaient été si intensément revisitées, sans doute auraient-elles imposé, via une rhétorique communicationnelle fatalement « anhistorique »¹³, ce « *regard conquérant de nulle part* »¹⁴. « *Another Day of Harvest* » (2000) revient sur le *nettoyage ethnique* de Musulmans au Kosovo, imprimant en creux sur un bloc de plâtre les silencieux noms des disparus.



Ces projections vidéo, souvent rivées au sol, tendent à localiser des terrains d'opérations symboliques et militaires, objets en nos actualités de mythification ou d'omission. C'est ainsi que l'on parvient à la saisie d'une *violence historique*, par ce choc cognitif exhumant autant d'anamnèses polarisées. En la *décharmant* ainsi, l'artiste aurait-il atteint à une image plus puissante que le réel ? Certes, non. Du moins, métaphorique et *travaillée au corps*, celle-ci dévoile-t-elle l'obscurité d'un trauma pour le coup lacunaire. Paul Virilio déclarait sur les ondes de la radio que nos actualités constituent ce « *bloc qui paralyse et cependant ne réussit pas à faire histoire* ». Et tandis que, par une concurrence entre *virtualité* et *réalité* nous n'arrivons plus à (re)voir l'entêtante déchirure d'avions s'encastant dans le *World Trade Center* – « *performance* » par défaut méditée par une nébuleuse de fascistes archaïques –, l'art contemporain, queue d'une comète sans avenir, se voit à la traîne sinon à « l'arrière-garde » d'un réel dont le « choc » collectif et mondial ne parvient même plus à « *faire histoire* »...

MICHÈLE COHEN HADRIA

NOTES

- ¹ Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, Klincksieck, Paris, 1974, p. 9.
- ² En 1992, Toscani emprunte à Warhol *Big Electric Chair* (1967) et *Most Wanted Man* n° 12 B (1964) pour aboutir à *United Colors of Benetton/Sentenced to Death*.
- ³ Laura Kuo, « *Transnationalism, Interdependency, and Consciousness in the Art of Abdelali Dahrouch : Desert Sin revisited* », *Third Text*, London, printemps 2004. Ella Shohat relève l'émergence d'une rhétorique médiévale dans les communiqués de l'administration Bush.
- ⁴ Jean Baudrillard, « *L'esprit du terrorisme* », *Le Monde*, Paris, 2 novembre 2001.
- ⁵ Armand et Michèle Mattelard, *Histoire des théories de la communication*, Éditions La Découverte, Paris, 1995, p. 55.
- ⁶ Ella Shohat et Robert Stam notent que l'éviction du « sujet » postmoderne survient, en Occident, au moment où des personnalités du Sud accèdent au Prix Nobel et à de hautes fonctions onusiennes, « *The Politics of Multiculturalism in the Post Modern Age* », *Art & Design*, n° 7/8, 1995.
- ⁷ Jens Hoffmann, « *Cameron Jamie, Comparative Anatomy* », *Flash Art Magazine* n° 229, Milan, New York, 2003.
- ⁸ Gianni Vattimo, *La société transparente*, Desclée de Brouwer, Paris, 1990, p. 16.
- ⁹ Walter Benjamin, « *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* » (1936), *Écrits français*, Gallimard, Paris, 1991, p. 166.
- ¹⁰ G. Vattimo, *op. cit.*, p. 69-70.
- ¹¹ W. Benjamin, *op. cit.*, p. 146 et 171.
- ¹² Pour A. et M. Mattelard, « *les médias ne se saisissent pas comme entité autonome et repérable* », d'où leur *puissance* et leur *impuissance*. G. Vattimo, *op. cit.*, p. 79-80.
- ¹³ L. Kuo, *op. cit.*
- ¹⁴ *Ibid.*

