Document généré le 13 juil. 2025 03:26

ETC

Du cannibalisme en art

Christine Palmiéri

Numéro 58, juin–juillet–août 2002

Diffusion et prospection : État des lieux

URI : https://id.erudit.org/iderudit/35287ac

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

Palmiéri, C. (2002). Du cannibalisme en art. *ETC*, (58), 33–37.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 2002

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

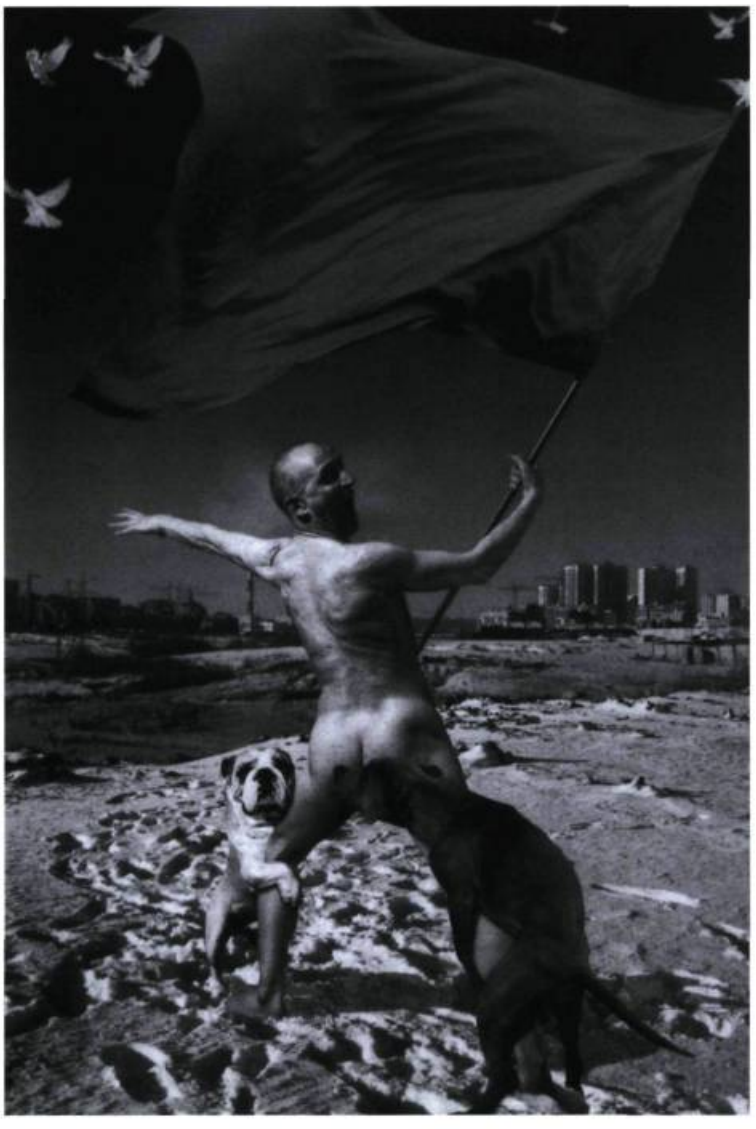
Du cannibalisme en art

« Le travail de l'artiste est de *puer* le réel du monde, celui du spectateur de *travailler* à sentir et à comprendre l'odeur qui s'en dégage »[1], dit Éric Troncy. Il nous faudrait donc travailler à comprendre cette odeur qui est autant la mauvaise odeur du propre que la bonne odeur du sale, c'est-à-dire celle du commun des mortels avec ses pensées troubles, sa vision embuée par les préjugés, les envies et les désirs. L'artiste est-il propre ou sale ? L'artiste devrait-il être plus propre que ses concitoyens ? Il y a des artistes plus propres que sales et des artistes plus sales que propres, cela dépend de l'accueil positif ou négatif du milieu. Et le milieu dans tout ça, est-il pur et inoffensif ? Le public, quant à lui, est-il asphyxié devant certaines œuvres ou se reconnaît-il dans les rouages putrides ou parfumés des couloirs de l'institution, immense palais virtuel où se croisent les anges et les démons ?

Depuis quelques décennies, nombreux ont été les débats sur l'art contemporain. Ainsi, les bouleversements que l'art a subis dans ses objectifs esthétiques, culturels et politiques n'ont cessé de remettre en cause l'honnêteté et l'intégrité des artistes. La création artistique est-elle tributaire des modes de diffusion ? La démarche de certains artistes serait-elle prospective, c'est-à-dire orientée en fonction d'une possible diffusion, laquelle assurerait une certaine reconnaissance ? Il sera utile de rappeler ici comment, en un premier temps, se gagne cette reconnaissance. Devant l'acceptation et la récupération d'une pluralité de genres et de formes qui se succèdent à coups de ruptures esthétiques et de provocations éthiques, nombreux sont les sociologues et les intervenants du milieu de l'art qui y ont vu un jeu entre l'institution et les artistes. Notamment, Nathalie Heinich, qui dénonce dans *Le triple jeu de l'art contemporain* un phénomène de subversion des limites et des frontières de l'art hérité de la modernité. Ces actes subversifs étant toujours récupérés par l'institution ou par les différentes instances pousseraient les artistes à transgresser continuellement les mouvements ou tendances précédentes. Ce qui fait dire à Nathalie Heinich : « Le paradoxe, c'est quand l'autorité qui autorise la transgression est celle-là même contre laquelle se définit l'acte transgressif ». Toujours dans cette volonté de comprendre comment ce fait se définit et inscrit l'art dans son histoire, Rainer Rochtlitz a écrit un livre intitulé *Subversion et subvention*[2], qui dénonce à son tour ce jeu complice. Cette querelle commence à dater, et tout cela semble être accepté aujourd'hui comme faisant partie des enjeux de la réalité de notre époque. Plus personne ne s'offusque de la disparition de certains critères ou de certaines valeurs et la liberté totale dont semble jouir les artistes dérange très peu de monde. Ainsi, les frontières entre le bon et le mauvais goût, entre l'art et le réel, entre le visible et l'invisible, entre le faux et l'authentique, entre le matériel et l'immatériel, entre l'artiste et le public, entre le noble et l'ignoble, entre le moral et l'immoral, entre le légal et l'illé-

Action de Zhu Yu, 2000.

Action de Sun Yuan, 2000.



Oleg Kulik, *Red Corner*, 1999. Photographie. Courtoisie Galerie XL, Moscou.

gal se sont diluées même dans les esprits les plus réticents. Nathalie Heinich soutient : « toutes les libertés sont permises sauf celle de ne pas vouloir participer au jeu au risque d'être ignoré »[3].

L'artiste se trouve ainsi face à une réalité : celle de devoir (et non de pouvoir) s'exprimer dans les paramètres paradoxaux de la liberté totale. Le jeu devant lequel il est placé consiste à dépasser, à outrepasser tout ce qu'il a acquis dans sa formation d'artiste, autrement dit à se libérer de son apprentissage, de son savoir-faire, pour se vêtir du manteau de l'homme ou de la femme d'affaires et de sonder des lieux encore intouchés par l'art, en vue de « manigancer » une stratégie de diffusion nouvelle l'obligeant cette fois à vêtir le costume de l'homme-sandwich (je pense ici à Buren dans les années 70) ou celui du clown, s'il ne veut pas être ignoré. Ce qui ne veut pas dire que tous les artistes optent pour cette solution, mais un certain nombre parmi les plus reconnus le font. Ce qui ne veut pas dire que tous ceux qui sont reconnus usent de stratégies du même genre…

Le grand coupable, le grand initiateur de ce jeu serait, selon certains, Marcel Duchamp. On y revient toujours. Duchamp, voulant dénoncer à son époque la « reconnaissance » qu'attribuait l'institution à des œuvres mineures, en discriminant ce qui est de l'art et ce qui n'en est pas, aurait provoqué ainsi une confusion générale auprès des artistes, de tous les intervenants du milieu de l'art et, enfin de compte, du public. Ce geste provocateur, celui de faire entrer l'urinoir au musée, le ready-made dans les rangs des formes possibles de l'art, aurait été le début de la fin de l'art tel que conçu jusque-là.

Ces querelles étant digérées, quelle est la situation aujourd'hui ? Qu'en est-il de ce jeu institutionnel et de la production des artistes ?

Hors les murs/dans les murs

Observons d'abord deux courants artistiques, pratiqués depuis déjà plusieurs années : les manifestations que je nomme *hors les murs* et *dans les murs*. Ces deux mouvements agissent inversement. Dans le premier cas, il s'agit de démocratiser l'art, de l'amener dans l'espace public, la rue, le métro ou dans l'espace privé, dans le quotidien. Dans l'autre cas, il s'agit de faire entrer dans les lieux de l'art des gestes quotidiens en tant qu'activités artistiques que Nicolas Bourriaud, critique d'art et commissaire, qualifie d'esthétique relationnelle. Il en donne la définition suivante : « théorie esthétique consistant à juger les œuvres d'art en fonction des relations interhumaines qu'elles figurent, produisent ou suscitent »[4]. Dans *Esthétique relation-*

nelle, il réunit en un même registre des œuvres qui cultivent une dimension sociale de façon plus ou moins interactive. Citons quelques-unes de ces activités qui se jouent hors des murs ou dans les murs de l'institution. Pour ce qui est des activités hors les murs, Rirkrit Tiravanija (1999) organisa un dîner chez un collectionneur qui préparait spécialement pour l'événement et sous la gouverne de l'artiste une soupe thaï. Une autre activité digne de mention est le *Beach Party* intitulé *Swimming in Jamaïca*, du Group Project de l'Académie d'art de Prague, en 1982, d'une durée d'une semaine.

Pour les activités dans les murs, citons la réunion autour d'un feu de camp dans une salle d'exposition de l'Académie des arts de Dusserldorf, du groupe international de performance non verbale de 1992, ou encore une activité de Dom-Ino (dans une galerie, en 2000), intitulée *Les abattoirs*. Bien sûr, on pourrait citer aussi pour les activités dans les murs Nadine Norman, avec son exposition intitulée *Call Girl*, au Centre culturel canadien à Paris, et Christine Lebel pour les événements hors les murs, qui feint de se prostituer sur la rue Sainte-Catherine à Montréal, ou encore Oleg Kulik qui, nu, à quattre pattes sur les trottoirs de New York ou de Berlin, mord les passants ou agresse sexuellement une femme dans les escaliers d'un édifice public. Ces travaux et bien d'autres semblent n'avoir pour substrat artistique que la relation elle-même et les comportements qu'ils imposent ou déclenchent. Ces œuvres à caractère immatériel, qui semblent libérées de toute recherche esthétique, voudraient s'affranchir aussi des contraintes commerciales et des contraintes de diffusion.

Ces deux pratiques inverses tendent vers un même objectif, celui de faire tomber la barrière de l'élitisme, de ramener l'art à des préoccupations proches de celles du peuple.

Certains artistes s'adonnent aux deux genres de manifestations, hors les murs et dans les murs. Cependant, ces œuvres sont moins immatérielles puisque comportant des objets, des scupltures, des dessins, des photos, etc., tout en adoptant le même type de diffusion. Ces artistes, qui ont cherché à se démarquer en voulant se rapprocher du public ont vite été récupérés par l'institution, quel que soit leur désir de communication ou de provocation. Ainsi, hors les murs, on reconnaît les manœuvres et dispositifs de Massimo Guerrera, qu'il présente aussi dans les murs comme on a pu le voir chez Skol ou, récemment, au Musée d'art contemporain de Montréal. Il en va de même pour Anthony Muntadas, qui réalise des actions provocatrices comme celle de circuler dans Manhattan, dans une limousine dont les vitres servaient d'écrans pour des projections vidéo. Des mots comme *Violence, Obscène, Pouvoir*, etc., étaient visibles pour les passants et les résidents des lieux les plus huppés. Par ailleurs, comme on l'a vu au Musée d'art contemporain l'année dernière, cet artiste expose aussi des photos sous forme d'affiches ou de panneaux publicitaires, dans les murs et hors les murs, tout comme Ken Lum, Pierre Huygues, Gonzalez Torres, ainsi que des messages lumineux, comme Jennifer Holzer, etc.

Certains artistes jonglent très bien entre ces deux moyens de diffusion et pratiquent les deux. Ce qui déroge à la logique de l'une et de l'autre approche, puisque dans le cas des activités hors les murs, c'est l'art qui sort de l'institution et s'expose dans l'espace quotidien, devenant ainsi une activité se publicisant elle-même, et dans le cas des activités dans les murs, c'est le quotidien ou l'artefact publicitaire qui entre dans les lieux de l'art, devenant art par ce fait même. Mais peut-être est-ce là l'effet de nouveauté recherché; l'illogisme total, ou bien est-ce la preuve que la constestation ou la provocation est feinte, à moins qu'il ne s'agisse d'une démonstration poussée au sarcasme extrême ?

L'aseptique et l'insalubre

D'autres artistes repoussent les frontières de la provocation toujours plus loin, selon des attitudes opposées. La première est la *clean*, la propre, héritée de l'esthétique dominante des années 80, dont Éric Troncy dit : « *L'esthétique des années 80 ressemble à une piste de curling, à une surface lisse et balayée en permanence par des sportifs économes de leur dépense physique pour que glissent sans bruits et sans heurts des formes parfaites, polies, aérodynamiques, ergonomiques* »[5].

Par ce genre aseptisé, certains artistes comme Serrano ou Diana Michener nous présentent à froid la mort dans des velours rouges ou dans la blancheur immaculée des draps de coton blanc. Ou, encore, Damian Hirsh expose des cadavres d'animaux coupés en deux scientifiquement et présentés dans des aquariums de formol. Tout aussi morbide, Erwin Olaf reconstitue des portraits de célébrités mortes éclaboussées proprement de sang; dans la pureté d'immenses photos glacées, Oleg Kulik se prête aux chiens[6], aux babouins, aux zèbres ou encore s'adonne à des jeux douteux avec sa fille (série *Lolita*), jusqu'à prétendre l'avaler par effet de trompe-l'œil. Par ailleurs, dans le rayon à tendance scatologique, les tribulations sadomasochistes de Paul McCarthy, qui verse du ketchup sur son visage et sur son sexe, sodomise une poupée Barbie, vomit de façon dégoutante après s'être empiffré ou encore fornique avec un arbre sous l'œil indifférent d'un spectateur aux allures de commissaire ou de galeriste.

Dans le genre de transgression *soft* et ludique, n'oublions pas Fabrice Hybert, qui se prend lui-même pour un entrepreneur utilisant son nom comme marque ou comme logo, tournant ainsi en dérision autant la pratique artistique, le milieu de l'art que la politique économique mondiale, comme l'avait fait Ben avant lui.

Parmi tous ces actes de subversion, ceux qui apparaissent comme outrepassant les limites de la transgression, après Orlan et ses performances chirurgicales,

Damien Hirst,
A Way of Seeing, 2000.
Vitrine avec mannequin
au microscope;
244 x 396 x 30 cm.

Mila Bredikhina,
performance
Fourth Dimension.
5 juillet 1997, Vienne.

sont ceux du groupe Cadavre. Groupe de plusieurs artistes chinois qui dans le calme de leurs actions utilisent des cadavres humains et des animaux morts ou vivants. Ils présentent ainsi deux cadavres de fœtus qu'on alimente de sang, un cadavre de vielle dame et d'un fœtus côte à côte dans un lit de glace, un chien qu'on électrocute pour en assassiner l'âme, dit Sun Yuan[7], ou encore une cinquantaine d'animaux marins vivant à demi encastrés dans un mur et que les visiteurs ont pu observer se contorsionner jusqu'à la mort. Et dans l'objectif de transgresser au plus loin tout code, toute morale et toute éthique, Zhu Yu lave et prépare (cuisine) un bébé mort-né qu'il dévore ensuite. Les photographies de ces actions ont été interdites à l'exposition *Fuck off* à Shanghai en 2000 alors qu'elles ont été exposées à la Biennale de Lyon, la même année. Interrogé sur ses actes Zhu Yu dit :
« Quand je souffre d'insomnie, apparaissent souvent dans ma tête des scènes d'antropophagie, et cela depuis longtemps déjà. J'ai souvent pensé avoir recours aux corps conservés dans le formol, mais la forte odeur m'a fait renoncer à ce projet. Comme je ne peux décemment pas consommer des êtres vivants, il m'est apparu possible de dévorer les corps d'individus récemment décédés. Mais il est nécessaire que leur volume ne soit pas trop important. C'est pour cette raison que j'ai eu l'idée d'utiliser un bébé mort-né. Mon projet consistait donc à me procurer dans les hôpitaux un bébé issu d'une fausse couche, à le conserver dans un réfrigérateur, à acheter un beau service de table, à préparer un plat délicieux avec la chair du bébé et enfin à le consommer »[8]. Zhu Yu dit aussi vouloir transgresser les principes, les tabous, les règles érigées par la morale et la religion.
On réalise alors qu'on n'est plus dans la logique selon laquelle tout ce que fait l'artiste est de l'art (Duchamp), ni dans celle qui veut que tout le monde est un créateur (Beuys), mais dans celle pour qui tout ce qu'on fait dans la société peut être de l'art si un artiste le décide. Ainsi dépasser les limites revient à penser ce qu'on pourrait nommer une dynamique des frontières, non pas un processus concerté et consenti mais un devenir constaté après coup, relevé et reconnu dans les circonvolutions internes du système qui a pour finalité la reconnaissance.
L'artiste est-il une victime ou un imposteur dans ce grand jeu, qui accepte de se faire dévorer, cannibaliser pour se faire reconnaître et ainsi survivre, car même si il se moque du système, le tourne en dérision, lui montre ses déviances, il est toujours récupéré. Est-il authentique avec ses contestations et ses provocations ? Est-ce que cela fait partie du jeu ?
Que les artistes soient authentiques dans leur démarche, stratégiques ou machiavéliques dans le besoin de se faire reconnaître ou du moins remarquer, ils ne sont ni plus ni moins amoraux que l'institution qui

Christine Lebel, *Sorties fulgurantes*, 1999. Dans le cadre de l'exposition *Je serai... ta cocotte*, Dare-Dare, Montréal. Photo: Micheline Lebel.

accepte d'exposer ces œuvres témoignant de l'irrespect de la vie et de l'indifférence face à la mort humaine et animale.

La boucle se referme, l'artiste devient lui-même cannibale pour dénoncer le cannibalisme du système qui le récupère malgré tout et cela, au nom de la liberté d'expression.

Jeffrey Deitch, commissaire de l'exposition *Posthuman*, écrit : « [...] il n'existe aucun modèle correct ou vrai de la personnalité. De plus en plus, les gens comprennent qu'il n'y a plus la moindre pertinence à tenter de guérir un désordre de la personnalité. »[9] Ailleurs, il écrit encore : « C'est un terrible avertissement que lancent les artistes, en attirant l'attention sur le réservoir irrationnel d'émotions désorganisées. »[10]

Le plus grave réside dans le fait que les jeunes artistes qui ont commencé leur carrière dans ces tensions, ces consensus, ces ouvertures et cette permissivité totale, ne pensent peut-être pas qu'il y a transgression et conçoivent ces actions artistiques comme une forme esthétique parmi les autres. Éric Troncy, quant à lui, écrit que les années 80 fabriquaient le surhomme et que les années 90 dévoilaient enfin le surmonstre.

À la colère de l'artiste canibalisé s'ajoute « le tout est permis », dans une liberté d'expression totale. L'artiste est poussé toujours plus loin dans ses gestes et ses actions pour contester, provoquer, communiquer pour se faire remarquer, puis reconnaître. Mais l'œuvre et l'artiste toujours se trouvent récupérés, avalés par l'institution, de sorte qu'aucune contestation ou protestation ne réussit jamais à atteindre ses objectifs.

Ces gestes provocateurs, loin de révéler l'insoumission, finissent au contraire par témoigner d'un *passage obligé* qui révèle paradoxalement un comportement de soumission.

Si le principe de liberté d'expression allié à l'anthropophagie que subit l'artiste digéré par le milieu autorise des actes éthiquement répressibles, la question qui reste est : jusqu'où irons-nous ? Dans ce jeu où l'institution et les intervenants du milieu s'infligent les mêmes règles de reconnaissance, dans une quête de survie sociale et politique, nous ressemblons de plus en plus aux sociétés primitives, ajoutant à la dévoration mutuelle (dans le combat pour la survie) une dévoration intellectuelle, et c'est précisemment l'idée que transcende Zhu Yu avec ses gestes transgressifs.

Si les années 90 ont fabriqué le surmonstre selon Éric Troncy, que nous réservent les années 2000 ?

CHRISTINE PALMIÉRI

NOTES

1 Éric Troncy, *Le colonel moutarde dans la bibliothèque avec le chandelier*, les Presses du réel, Paris, 1998.

2 Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*. Éditions Gallimard, Collection nrf, Paris, 1994.

3 Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, 1998, 380 p.; *idem*, *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*, Paris, L'Échoppe, 1999, p. 30.

4 Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Paris, Les Presses du réel, 1998.

5 Éric Troncy, *Le colonel moutarde dans la bibliothèque avec le chandelier*, les Presses du réel, Paris, 1998.

6 Victor Misiano dit de lui : « *Quand Oleg Kulik, incarnant le rôle d'un chien, attaque et mord les gens dans la rue, il s'adresse d'une façon très pragmatique à la société, il cherche à rompre avec l'image claustrophobe du milieu de l'art* ». Évoquant l'artiste russe Brenner, il dit : « *Brenner, prenant conscience que l'espace de l'art est organisé par les médias, décide de devenir le sujet ou le phénomène des médias. Il s'adresse donc à ces derniers par ses actions choquantes pour pouvoir passer un message par le biais des artistes médiocrates. Il joue le jeu des médias en choquant, en faisant des actions criminelles. Il a un comportement anarchiste, résultat de l'expression nouvelle de la situation russe qui est l'expression de l'individualisme. Il manipule la liberté individuelle pour en connaître les limites. On se souviendra du scandale au musée Stedelijk d'Amsterdam, où Brenner armé d'un spray de peinture verte a dessiné le signe $ sur* Le carré blanc sur fond blanc *de Malévitch. Sa stratégie est de parler avec la langue des émotions, agir spontanément, pousser à l'extrême la sincérité pour détruire le discours. Son discours est un post-discours, structuré par les médias. En fait il attaque le pouvoir pour mieux prendre le pouvoir* ». Et il conclut en 1998 : « *C'est une attitude post-éthique, post-morale, post-moderne, une attitude de fin de siècle* ». Entrevue réalisée avec Victor Misiano à Moscou, en mars 1998.

7 Entrevue accordée à Fei Dawei, « Transgresser le principe céleste » in *art press*, hors série : *Représenter l'horreur*, Paris, mai 2001.

8 *Ibid.*

9 Jeffrey Deitch, « Posthuman », in *art press*, hors série : *Représenter l'horreur*, Paris, mai 2001.

10 *Ibid.*