Dominique Baqué

L'effroi du présent

Figurer la violence

Flammarion

Extrait de la publication

Extrait de la publication

Extrait de la publication

L'EFFROI DU PRÉSENT

Extrait de la publication

Extrait de la publication

Dominique Baqué

L'EFFROI DU PRÉSENT

FIGURER LA VIOLENCE

FLAMMARION

Extrait de la publication

© Flammarion 2009
ISBN : 978-2-0812-1021-9

Du même auteur

Désintégration d'un couple : récit, Paris, Éditions Anabet, 2010.

E-love. Petit marketing de la rencontre, Paris, Éditions Anabet, 2008.

Visages. Du masque grec à la greffe du visage, Paris, Éditions du Regard, 2007.

Identifications d'une ville, Paris, Éditions du Regard, 2006.

Histoires d'ailleurs. Artistes et penseurs de l'itinérance, Paris, Éditions du Regard, 2006.

Georges Tony Stoll (avec Élisabeth Lebovici), Paris, Éditions du Regard, 2006.

Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire, Paris, Flammarion, 2004 ; rééd. coll. « Champs », 2006.

Photographie plasticienne, l'extrême contemporain, Paris, Éditions du Regard, 2004.

Mauvais genre(s) : érotisme, pornographie, art contemporain, Paris, Éditions du Regard, 2002.

La Photographie plasticienne. Un art paradoxal, Paris, Éditions du regard, 1998.

Les Documents de la modernité. Anthologie de textes sur la photographie en France de 1919 à 1939, Nîmes, J. Chambon, coll. « Rayon photo », 1993.

Maurice Tabard, Paris, Belfond, coll. « Les grands photographes », 1991.

Extrait de la publication

Extrait de la publication

PROLOGUE

Le *fascinum* et ses mutations contemporaines

Il appartient à l'une des philosophies fondatrices de notre culture, celle de Platon, d'avoir la première mis en exergue la part de fascination vouée au cadavre, et, par extension, à l'horreur de la violence. Dans *La République*, IV (439a-440c), Platon, après avoir énoncé la tripartition du sujet entre *logos* (raison), *tumos* (colère et puissance d'indignation) et *epitumiaï* (désirs irrationnels, soit ce que l'on appellerait aujourd'hui la pulsion), narre l'anecdote advenue à Léontios, fils d'Aglaïon : revenant un jour du Pirée, il longeait la partie septentrionale lorsqu'il aperçut des cadavres étendus près du bourreau : « En même temps qu'un vif désir de les voir, il éprouva de la répugnance et se détourna ; pendant quelques instants il lutta contre lui-même et se couvrit le visage ; mais à la fin, maîtrisé par le désir, il ouvrit de grands yeux et, courant vers les cadavres : "Voilà pour vous, mauvais génies, dit-il, emplissez-vous de ce beau spectacle [1] !" »

1. Platon, *La République*, Paris, Garnier-Flammarion, p. 192-193.

Le désir règne en maître, voilà ce que semble signifier Platon : la rationalité du *logos* est impuissante à contrôler le flux irruptif des *epitumiaï*. En termes contemporains, l'on pourrait traduire l'expérience vécue par Léontios de la sorte : le surmoi s'est montré incapable de déjouer la pulsion scopique et d'endiguer sa part foudroyante de jouissance – fût-elle éminemment morbide.

Plusieurs siècles plus tard, lors de l'attentat terroriste contre le World Trade Center (événement qui scandera l'ensemble de cet essai), après que les tours se furent écroulées en un gigantesque – et à proprement parler inouï – chaos de béton, d'acier, de corps atomisés et de cadavres des *jumpers* (ceux qui, pour échapper aux flammes, se jetèrent des fenêtres du WTC), alors même que les corps déchiquetés, ensevelis sous les gravats ou sectionnés formaient un atroce mélange de chair et d'acier, Matthew Cornelius, un employé de l'autorité portuaire qui travaillait au 65e étage du WTC, raconte qu'à sa sortie de l'immeuble, vers 9 h 15, un pompier l'avait « interdit de regard », sous la forme d'une injonction qui fait écho à l'épisode platonicien : « Circulez vers Broadway et ne regardez surtout pas à votre gauche ! » Mais, comme Léontios, Matthew Cornelius fut incapable de détourner son regard, bref, de maîtriser sa pulsion : il regarda, et fut confronté à l'horreur, marqué à jamais, tel un trauma, par la vision des cadavres en morceaux : « C'était horrible, je ne pourrais plus jamais dormir sans voir les déchets humains devant les bâtiments, les mains, les pieds, une tête : horrible [1]… »

1. Propos rapporté par Clément Chéroux, « 11-Septembre 2001, l'événement à l'ère de la globalisation », in *L'Événement*, Paris, Éditions du Jeu de Paume/Hazan, 2007, p. 133.

Plus encore peut-être que le cadavre, ce qui horrifie ici est le démantèlement du corps, l'atteinte d'une extraordinaire violence à son intégrité physique. Comme si les *membra disjecta* étaient visuellement insoutenables, et cependant, dans la folie qui s'empare alors du regard, absolument fascinants au point qu'on ne puisse pas ne pas les regarder.

C'est sans doute d'une même logique que relève une photographie particulièrement essentielle à mon propos : l'atroce et subjuguante image qui n'a cessé, toute sa vie durant, d'ébranler Georges Bataille et dont il ne se départit jamais, tel un mémorial de l'horreur à nu ; celle dite du *Supplice des cent morceaux*, montrant, dans sa nudité et son horreur, le supplice d'un découpage à vif pratiqué sur le condamné chinois Fou-Tchou-Li [1]. Image bouleversante, intolérablement irradiante, qui propose une figure de l'inhumain et apparaît, à la fin des *Larmes d'Éros*, comme une illustration maximale de la définition que Bataille suggère dans la préface de *L'Érotisme* : une approbation de la vie jusque dans la mort. L'inhumanité dont il est ici question est celle du supplice, certes, mais celle aussi – beaucoup plus inquiétante – du plaisir extatique éprouvé par celui dont le corps est déchiqueté à vif, et enfin, comme une jouissance éthiquement questionnable, celle du regardeur voué à ce que j'appellerai le *fascinum*.

1. En fait, de nombreuses indécisions subsistent quant au lieu du martyre et à l'identité du supplicié. Si Bataille maintient le nom de Fou-Tchou-Li, les récentes recherches de Jérôme Bourgon laissent à penser qu'il s'agirait plus exactement d'un mandarin, Wang Weigin, exécuté par *lingchi* (supplice chinois) à Pékin en octobre 1904 pour le meurtre de douze personnes (voir T. Brook, J. Bourgon, G. Blue, *Death by a Thousand Cuts*, Cambridge, Harvard University Press, 2008).

Extrait de la publication

L'horreur est ici sacrée, absolument vertigineuse. Bataille y succomba, qui évoqua si souvent cette photographie et ne s'en sépara jamais, tel un fétiche de mort et d'abomination. Comme s'il y était question d'une limite. Comme si, pour regarder le *Supplice des cent morceaux*, il fallait s'engager au point où le cœur vient à manquer.

Dans les deux cas – celui du soldat Léontios confronté aux cadavres, celui de Bataille fasciné par le supplice de Fou-Tchou-Li –, la raison se montre impuissante face à la pulsion scopique et à la jouissance de l'horreur. Pour aussi ancien qu'il soit, le texte de Platon nous parle encore : est-ce à dire qu'il serait porteur d'une vérité transhistorique touchant audit *fascinum* de la violence ? Mais comment puis-je aimer l'irregardable ? Quel type de jouissance engage mon regard ? Autant de questions qu'il conviendra d'affronter.

Pour autant, et nul doute qu'il ne s'agisse là d'un des symptômes de l'âge contemporain, le rapport au sacré qui irrigue toute l'œuvre de Bataille s'est perdu : chez Bataille, en effet, la violence s'articule toujours au sacré, soit qu'elle s'y inscrive, soit à l'inverse qu'elle le répudie par un acte transgressif qui sans cesse excède les limites du possible. Or, c'est ce double rapport – au sacré et à la transgression – qui semble avoir profondément changé de sens, muté, en ce début de millénaire. Et, s'il est vrai que la figure de Dieu est massivement réapparue avec les raidissements religieux et la volonté de dominer les consciences qui caractérise notamment l'islamisme radical, elle n'a que peu à voir avec le Dieu bataillien, inscrit dans une théologie que l'on pourrait qualifier de négative, que l'on adore ou que l'on abhorre, irradiant une noire

Extrait de la publication

lumière et invitant au blasphème, à l'obscénité et au crachat…

Dès lors, le *fascinum* de Bataille ne semble plus proposer une grille d'interprétation des nouvelles modalités de la violence contemporaine qui se manifeste, depuis la fin de la guerre du Vietnam, sous des formes radicalement différentes, dont l'un des enjeux de cet essai sera précisément l'analyse et la compréhension : la guérilla, la guerre dite « hygiénique » (la première guerre du Golfe en constitue l'emblème), les pratiques nouvelles du terrorisme, islamiste notamment (dont le 11-Septembre demeure à ce jour le paradigme indépassable autant qu'inouï). Mais aussi la catastrophe naturelle et le fait divers, qui ont ceci en partage, et qui n'est pas rien : ils introduisent tous deux à une zone de hors-sens, où toute entreprise de rationalisation semble vouée à l'échec ; et enfin, ce que j'appellerai les « états de violences ordinaires » qui ont pour point commun de n'être ni sanglantes, ni meurtrières mais, sourdement, silencieusement, de détruire l'intégrité psychique du sujet : celle du chômeur et du SDF, du jeune en état de précarité, mais aussi du cadre à qui l'entreprise demande toujours plus, jusqu'à l'implosion psychique, le *burn out* ; celle de la femme battue qui ne proteste pas, par honte et parce que, femme au foyer, elle dépend entièrement de son bourreau domestique ; celle de la jeune employée harcelée sexuellement par son patron ; celle du collégien qui se fait régulièrement racketter et sur qui pèse la loi de l'*omertà* ; celle de la jeune fille victime des « tournantes » de banlieue…

Ainsi, les sociétés modernes et contemporaines ont instauré d'autres modélisations du regard face à la violence, conjointement à l'invention d'autres

Extrait de la publication

scénographies visuelles, qui en passeraient dorénavant par les médias de masse : la photographie certes, mais aussi et de plus en plus la télévision, Internet, les portables individualisés, la pratique du *happy slapping* (voir p. 226), etc.

J'opérerai ainsi un va-et-vient entre ces images médiatiques, qui souvent aveuglent le regard plus qu'elles ne l'éclairent, et les images de l'art, qui en prennent le relais (soit par appropriation, soit par distanciation critique) ou qui « donnent à penser », aurait dit Kant, autour de la violence.

C'est qu'il existe entre art et violence d'indéniables affinités électives, comme a pu en témoigner fort bellement une exposition organisée en 2001 par le musée du Louvre, « La peinture comme crime, ou la part maudite de la modernité [1] », titre emprunté à une expression de l'actionniste viennois Rudolf Schwarzkogler, entendant constituer l'art en négativité absolue, dure et noire. Noires d'ailleurs étaient les salles de l'exposition, les premières évoquant la défection de l'humain qui « voyage jusqu'au bout de la nuit des prisons : lavis hallucinés, où les corps se dissolvent comme des fantômes [2] », de Francesco de Goya, qui se confronte à la blancheur funeste et éperdue de la folie… Mais aussi : les monstres mi-humains, mi-animaliers de l'Anglais William Blake, les yeux hallucinés d'Odilon Redon : *Partout des prunelles flamboient*, *Cyclope*, *Œil ballon*, *Araignée*… Et enfin, la partie la plus contemporaine, dédiée aux actionnistes viennois, aux performances sanglantes de ceux

1. Exposition « La peinture comme crime, ou la part maudite de la modernité », musée du Louvre, 2001.
2. Élisabeth Lebovici, « Quand l'art se fait violence », *Libération*, 10-11 novembre 2001, p. 30-31.

Extrait de la publication

qui attentèrent à la morale conformiste et corsetée de Vienne la bien-pensante, Günter Brus, Otto Muehl et Rudolf Schwarzkogler, qui tous voulurent en finir avec la peinture au profit d'une expérience sacrificielle de leur corps. Façon de mettre la violence au cœur même de l'art, et d'énoncer qu'il n'est pas d'art sans violence. Dès lors, nulle rédemption, mais une dialectique sans cesse menée avec les puissances des ténèbres : rien que la terreur, et l'effroi.

Inscrivant la barbarie au cœur même de leur chair dans des rituels sacrés, les actionnistes viennois me semblent en dire plus, plus crûment et plus lucidement, que les œuvres hautement spectaculaires, et non dénuées d'ambiguïtés, des artistes danois contemporains Henrik Plenge Jakobsen et Jes Brinch, qui réalisent depuis 1994, en plus de leurs travaux personnels, un ensemble de projets intitulé *Burn Out*, chaque action comportant une dimension essentielle de violence.

Pour exemple, *The Smashed Parking Ground* a été réalisé à l'occasion du festival culturel d'été à Copenhague, en 1994. Mimant les émeutes urbaines, les deux artistes ont, non sans provocation, installé sur une place de la ville un bus renversé, dix-huit voitures, dont plusieurs sur le toit, et une caravane détruite. L'action était conçue comme un « scénario de réalité évolutif », mis à la disposition du public. On imagine sans peine ce qui advint par la suite : la nuit suivant le vernissage, les habitants de Copenhague se sont chargés de détruire violemment bus et voitures, menant en quelque sorte le scénario à ses extrêmes limites. La guérilla fictive s'est muée en une réelle émeute urbaine, cristallisant les tensions latentes de la société danoise. Faut-il préciser que les pouvoirs

Extrait de la publication

publics ont mis fin à l'exposition dès la première semaine… ?

The Burned Out Kindergarten, en 1994, consista à transformer l'espace entier d'une galerie danoise, Nicolai Wallner à Copenhague, en une garderie d'enfants. Mais si les murs étaient recouverts de fresques enfantines aux douces couleurs pastel, la menace venait de ce que le mobilier était brûlé et de ce qu'une alarmante fumée blanche se diffusait dans la pièce, qui laissait craindre un incendie, ou, pis, un attentat dont les enfants auraient été les victimes.

À la galerie Perrotin, à Paris, Jakobsen a récemment présenté une pièce intitulée *Suicide*, composée d'un grand cube de trois mètres, avec sur un côté le dessin d'une grande tête de mort et à l'arrière une porte, un couloir, puis une nouvelle porte s'ouvrant sur une cuisine dont la gazinière laissait échapper du (faux) gaz – dépourvu de tout danger puisque seul l'additif donnant au gaz son odeur était diffusé.

La limite des actions de Jakobsen et Brinch tient à leur dimension éminemment spectaculaire, laissant finalement peu de place au travail de la pensée, et davantage encore au risque de « gadgétisation », qui s'est manifesté explicitement en 1998 lors d'une exposition dispersée sur trois lieux : la galerie de la Caisse des dépôts, celle de la Caisse nationale de prévoyance (CNP) et la galerie Perrotin précédemment mentionnée, les visiteurs étant accueillis par une enseigne lumineuse symbolisant une tête de mort, logo reproduit sur les uniformes des gardiens de la Caisse des dépôts, chargés d'organiser le circuit de visite des trois expositions parisiennes dans une limousine blanche à six portes, elle-même labellisée – comble du kitsch ostentatoire – avec le crâne de mort logoïsé…

En ce sens, plus pertinentes me semblent les œuvres qui jouent davantage sur le registre de la métaphore et de l'allégorie, comme celles d'Adel Abdessemed et de Michal Rovner.

Dessins, sculptures, vidéos et photographies articulent l'œuvre très sombre d'Abdessemed, une œuvre abrupte, sans concessions, silencieuse, intitulée *Practice Zero Tolerance*, en écho aux principes édictés par des hommes de droite, qu'il s'agisse, aux États-Unis, de George Bush voulant éradiquer le terrorisme ou, en France, de Nicolas Sarkozy évoquant les banlieues à risque. C'est aussi le titre d'une des œuvres majeures de l'exposition, une voiture accidentée, noire, moulée en argile et cuite dans un four à gaz aux immanquables connotations exterminatoires… La cuisson a été poussée au maximum, jusqu'à noircir et carboniser le moulage.

À côté, *Pluie noire*, dont le titre n'est pas sans évoquer celui du film de Shohei Imamura, qui mettait en images les premières heures d'Hiroshima après le bombardement nucléaire, érigeait cinquante et un forets sculptés en marbre noir à des hauteurs différentes, à la verticale du sol, telles des piques guerrières et assassines. Enfin, la vidéo intitulée *Schnell* – selon un mot qui, là aussi, n'est pas dépourvu de connotations historiques –, d'une durée de dix-neuf secondes, montrait les images prises par une caméra larguée d'un avion en vol à sept cents mètres d'altitude au-dessus de Berlin : chute et vertige, effroi de la perte et du non-sens…

Si c'est la noirceur qui spécifie, en tous les sens du terme, l'œuvre d'Adel Abdessemed, c'est une allégorisation plus subtile encore, alliant souvent le son et

Extrait de la publication

l'image, qui caractérise la recherche de l'artiste israélienne Michal Rovner.

En 1991, au moment de la guerre du Golfe, Rovner est à New York où, rivée à son écran de télévision, elle réalise toute une série de polaroïds, au grain épais, des images de la guerre qui, quoique sous le contrôle de la censure, sont diffusées en continu. Ce sera la série *Decoy* qui, après un retravail des clichés de la surface de l'écran, accentue la perte de résolution de la retransmission satellite et du cube cathodique, jusqu'à ce que n'apparaissent plus, tels des fantômes, que les silhouettes des soldats.

Plus récemment, Rovner tourne ses images dans le monde entier et fait appel, si besoin est, à des figurants, utilisant conjointement des procédures numériques d'étirement du rythme, usant fréquemment de la répétition hypnotique et du montage en boucle. Rovner multiplie et diversifie les supports de ses images, selon une expérimentation formelle extrêmement élaborée : projection dans une pièce obscure, inscription sur une table, la page d'un livre ou une pierre de désert. L'extraordinaire beauté plastique de ces œuvres se conjugue avec une réflexion menée autour de la mémoire, des fluctuations de la perception, mais aussi, sur un mode plus tragique, des flux migratoires et des déportations de populations.

Pour *Time Left* (2002), l'artiste s'est inspirée du vide et du silence qu'elle a éprouvés lors d'un voyage en Sibérie. De fragiles lignes blanches de petits personnages à peine perceptibles, ondoyants et à la limite de l'évanescence, donnent lieu à une pluralité d'interprétations : de la ludique ronde enfantine à la plus sombre évocation des déportations massives qui hantent l'œuvre de Rovner.

Fields of Fire (2005) est une œuvre éblouissante, magistrale et poétique, conçue en collaboration avec le compositeur et homme de théâtre allemand Heiner Goebbels, qui a travaillé le matériau sonore des films que Rovner a réalisés dans le Kazakhstan à l'automne 2004. Bruits assourdissants de flammes, de machineries, de liquides en fusion, à partir d'images de puits de pétrole. Les explosions de flammes qui s'amenuisent pour de nouveau enfler en des flux menaçants allégorisent magistralement la barbarie du présent.

Mais c'est sur le magnifique et glaçant film de David Cronenberg, *A History of Violence*, que je voudrais conclure cette première approche : réflexion sur la violence subjective qui mine un sujet comme un cancer autant que sur la violence d'un pays, les États-Unis, dont non seulement il serait pétri, mais qui serait son fondement même, son acte de naissance.

Dès les premières scènes – inintelligibles au demeurant, et qui ne trouveront leur sens que rétrospectivement – la violence imprime la pellicule : la canicule écrase une petite ville non identifiée des États-Unis, deux hommes, que l'on soupçonne d'être des malfrats, se dirigent vers l'est et disent « en avoir leur claque ». Plan froid sur l'intérieur d'un restaurant : des cadavres ensanglantés gisent au sol – une vraie boucherie, et cette petite fille agrippée à sa poupée, vivante encore, qui tremble de terreur et dont le regard implore la pitié. Elle sera tuée d'une balle dans la tête, froidement, sans appel.

Son dernier cri de mort évoque le cri de terreur d'une autre fillette, blonde celle-là, et vivant manifestement dans un environnement familial extrêmement protégé : la petite Sarah a fait un cauchemar, elle a vu des « monstres surgir de nulle part ». Les deux cris

Extrait de la publication

Dans la même collection

Paul ARDENNE, *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*
– *Extrême. Esthétiques de la limite dépassée*
Dominique BAQUÉ, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*
Luciano BERIO, *En souvenir du futur. Poétique de la création musicale*
Edmond COUCHOT, Norbert HILLAIRE, *L'Art numérique. Comment la technologie vient au monde de l'art*
Alain CUEFF, *Warhol à son image*
Karine LISBONNE, Bernard ZÜRCHER, *L'Art avec pertes ou profit ? Des compétences de l'art dans l'entreprise*
Mark ROTHKO, *La réalité de l'artiste*
– *Écrits sur l'art, 1934-1969*

Composition et mise en page

NORD COMPO
multimédia

N° d'édition : L.01EHBN000175.N001
Dépôt légal : septembre 2009

Extrait de la publication