

Dossier | Persistance de l'esthétique de l'inadéquation

[S esse.ca/fr/persistence-de-l-esthetique-de-l-inadequation](https://www.lesespresso.ca/fr/persistence-de-l-esthetique-de-l-inadequation)



Laura Letinsky, [Sans titre] 115, 2002. Photo : permission de l'artiste et Yancey Richardson Gallery

Persistance de l'esthétique de l'inadéquation

Par Emily Falvey

Bien que nous comprenions de mieux en mieux le rapport entre les arts moderne et postmoderne, ceux-ci pourraient encore avoir en commun l'exploration des limites de la représentation. Et même si chacun de ces mouvements soit motivé par une vaste gamme sans cesse fluctuante de préoccupations esthétiques, sociales, politiques et culturelles, ils souscrivent tous deux à des imageries négatives d'échec, de rupture, de fragilité, du transitoire et de la décomposition, ce qui comble le fossé entre nombre de leurs différences. Le philosophe post-structuraliste Jean-François Lyotard a décrit cette situation comme une esthétique du «contenu absent (1)», avec sa célèbre distinction entre le moderne et le postmoderne d'après leur traitement respectif de l'idée de ce qui n'est pas présentable, plutôt qu'en fonction d'une opposition binaire ou d'une chronologie linéaire. Pour Lyotard, comme pour plusieurs autres post-structuralistes, le postmoderne est non seulement inextricablement lié au moderne ; il s'agit de «son état naissant (2)», et tous deux ont en commun des images d'inadéquation.

Il n'existe peut-être pas de meilleure catégorie philosophique que le sublime pour théoriser l'esthétique de l'inadéquation. Comme on pouvait s'y attendre, l'avènement du postmodernisme proprement dit est lié à un intérêt renouvelé pour ce concept, et notamment pour son développement par Emmanuel Kant dans la Critique de la faculté de juger (1790). Différemment des ouvrages antérieurs sur le même sujet, l'Analytique du sublime de Kant prétendait que le sublime n'avait cours ni dans la nature ni dans «aucune forme sensible», mais plutôt dans «les Idées de la raison (3).» Par conséquent, il s'agissait d'un événement insaisissable, d'un sentiment qui ne se produisait que dans l'esprit du spectateur. À la différence du beau, qui produit un équilibre agréable et harmonieux des facultés, le sublime kantien provient d'une déchirure mentale, d'un clivage de l'esprit, dans le cadre duquel la raison pense le quasi-impensable – l'infinité, la mort, l'absence de limites, le désastre –, et l'imagination ne parvient pas à lui offrir une image à sa mesure.

Confinée «aux frontières de ce qu'elle peut présenter», l'imagination «se fait violence pour se présenter au moins ce qu'elle ne peut se présenter (4).» Comme tel, le sublime correspond littéralement à l'inimaginable, et il ne peut être visualisé que négativement, comme un échec de la présentation de ce qui n'est pas présentable. Ironiquement, c'est par le biais de cette fragilité même – «comme s'évanouissant devant les Idées de la raison (5)» – que l'imagination acquiert inopinément les moyens de «revenir à elle (6)». Parmi les nombreux paradoxes qui définissent le sublime, il y a sa capacité d'imprégner des états de fragilité et d'échec avec une force soudaine et insoupçonnée, un revers de fortune qui fait paraître la raison comme un tyran déséquilibré, et l'imagination fracturée comme un survivant héroïque.

Dans la mesure où une large part de l'existence contemporaine échappe encore à une représentation adéquate, spécialement au sein des modes dominants d'expression culturelle, les artistes continuent de se consacrer à l'exploration des limites du présentable, que ce soit selon des principes esthétiques modernes, postmodernes, ou qui restent à définir. Ces dernières années, de nombreuses stratégies ont vu le jour, souvent pour approfondir des approches et des sujets existants, dont plusieurs peuvent être reliés à des périodes proto-modernes comme la Renaissance et le baroque. Bien que ces deux époques aient été déchirées par les paradoxes et les contradictions, la première est la plus étrange et la plus chaotique : un creuset où fomentaient les éléments instables de l'industrialisme, du capitalisme et du colonialisme. La fragilité, la futilité de l'existence humaine et la fin du monde étaient des tropes répandus à l'intérieur du réseau complexe des «révolutions» de la Renaissance ; il n'est donc pas étonnant que les historiens continuent de discuter de la définition adéquate et de la validité de cette période historique.

Dans le répertoire relativement étendu de l'art de la Renaissance, il est révélateur qu'un genre entier de peinture ait été consacré à la présentation de la recherche du plaisir matériel comme une activité futile, en comparaison avec la «gloire de Dieu», sublime et éternelle. Avec leur vocabulaire complexe de symboles négatifs – crânes, fruits pourrissants,

montres, horloges et sabliers, bulles de savon, mouches, fleurs, animaux morts –, les natures mortes appelées Vanités visaient à aiguïser la conscience des entrepreneurs de la Renaissance qui avaient fait fortune grâce à l'industrialisation, aux progrès de l'agriculture et au développement des routes commerciales. Le contenu de ces peintures – des objets fabriqués ou naturels, richement exécutés dans les moindres détails, et empreints d'une touche de purification – était censé évoquer chez le spectateur des idées sublimes à propos de la mort, de la morale et de l'au-delà. L'ironie de la chose, c'est que les Vanités sont vite devenues des objets désirables en eux-mêmes, recherchés par de riches collectionneurs atteints d'une avarice qui contredisait le message moral original de ces peintures.

Les Vanités avaient recours à une forme négative de présentation, que l'on peut aisément relier au sublime kantien. D'après Kant, même si les Idées de la raison ne peuvent être contenues «en aucune forme sensible », elles peuvent être «ravivées et rappelées dans l'esprit précisément par cette inadéquation (7)». En tant que telle, une nature morte qui représente la chair délicate d'une pêche en train de pourrir lentement à l'ombre d'un insecte «présente inadéquatement l'infini dans le fini (8)» ou, pour parler autrement, montre que nous l'écartons « en permanence pour vivre (9)» moralement.

Les artistes contemporains qui travaillent ce genre poussent plus loin cette forme subtile d'abjection, et substituent aux symboles délicats de la Renaissance exprimant la vanité et la futilité des images esthétisées d'ordures et de nourriture préparée, partiellement consommée. Là où un crâne peint méticuleusement symbolisait la mort et les dangers du luxe matériel, des emballages de plastique et des déchets transmettent de nouvelles idées à propos de l'enfer et de la faiblesse humaine, incluant les inégalités sociales à l'échelle mondiale, causées par le capitalisme, la destruction environnementale de la planète, ainsi que les guerres et les déplacements de population qui en résultent. S'il s'agit encore d'une stratégie esthétique d'inadéquation – «une inadéquation [qui] se présente comme telle en sa propre béance (10)», on assiste au passage significatif d'un récit de délicieuse abnégation à un récit d'autodestruction gratuite.

On peut déceler au moins deux manières différentes de faire référence aux Vanités dans un contexte contemporain : celle qui cite – parfois presque directement – le canon historique de ces peintures ; et l'autre qui adopte une approche qui tient davantage du pop art et du ready-made. La série de natures mortes photographiques de Laura Letinsky appartient à la première catégorie. L'esthétique élégante et dépouillée de ses images, qui donnent à voir les reliefs obsédants de repas éparpillés sur des dessus de tables pâles et minimalistes, rappelle le caractère intime d'une toile de Chardin. L'inclusion subtile d'objets produits en série – une sucette rouge à moitié mangée, une canette de boisson gazeuse écrasée, une boîte vide – transforme toutefois le propos poétique de l'œuvre en commentaire critique, soulignant les effets chaotiques de la société de consommation, à la fois sur le plan écologique et social, de même que l'échec des grands récits, comme celui du progrès. Dans la même veine, le photographe montréalais Louis Joncas crée de riches natures mortes à

partir de ses propres déchets, pour suggérer un sentiment similaire de fragilité et de faiblesse humaine. Soigneusement disposée contre le fond blanc immaculé de la photographie commerciale, sa série Detritus présente des arrangements de déchets liés à des dépendances courantes – sexe, drogues, nicotine, malbouffe –, autant de diversions auxquelles plusieurs ont recours dans le but de calmer ou d'étouffer leur peur de l'échec et de la mort. Toutefois, à la différence des Vanités traditionnelles, le travail de ces deux artistes est centré sur le moment qui suit la consommation, ce qui nourrit un sentiment profond d'ambivalence, et même d'absence de signification. On perçoit dans ces photographies qu'il n'y a pas eu de résistance au désir matériel, mais que ce dernier n'a pas été totalement comblé non plus.

Travaillant davantage dans l'esprit d'Andy Warhol et de Claus Oldenburg, le photographe torontois Colwyn Griffith illustre la deuxième approche contemporaine de la Vanité. Griffith photographie des produits glanés parmi la multitude de gadgets offerts dans les magasins à un dollar partout en Amérique du Nord ; il joue avec – et brouille – les conventions respectives de la photographie commerciale et de la nature morte. Podium (2006), une œuvre consacrée à la présentation de produits de consommation dont les marques superlatives (Top Notch, Premier, Spice Supreme, etc.) évoquent le mythe de la valeur moderne, réduit ironiquement les grands récits modernes à une rhétorique de pacotille. Également construites à partir d'ensembles de produits provenant de magasins à un dollar, Apple (2006) et Orange (2006) révèlent une vision du monde naturel selon le point de vue des consommateurs, dans laquelle une foule de produits sont employés pour faire l'éloge d'un environnement saccagé par la consommation. Alors que la Vanité de la Renaissance avait recours à la délicate fragilité du monde naturel pour symboliser la condition mortelle, les versions en plastique des photographies de Griffith sont jetables, mais elles ne se décomposent pas. Au lieu de rappeler le caractère inévitable de la mort à une populace avide et gourmande, ces images proposent une nouvelle forme de vanité plus troublante. Comme l'écrit Jean Baudrillard : «Si les objets ne vieillissent plus à votre contact, c'est que vous êtes mort (11).»

Même si plusieurs artistes contemporains, tels ceux mentionnés plus haut, traitent d'idées semblables et de questions sociopolitiques apparentées, ils et elles demeurent encore engagés dans une pratique esthétique. De plusieurs façons, ce va-et-vient entre l'art et la politique résume l'atmosphère actuelle de l'art contemporain. Dans ses pires manifestations, la théorie de l'art semble être arrivée à la fin d'un grand banquet d'idées et, comme un consommateur dépendant, elle commence à réclamer nerveusement le prochain service avec, comme effet secondaire, une sorte de bégaiement : post-postmoderne, néomodernisme, «doubles séquelles», première étape après le «post-»... La Cène est appelée de tous les noms. Et pourtant, l'esthétique de l'inadéquation persiste. D'ailleurs, il s'agit peut-être de son apogée. Il suffit peut-être, à ce stade, d'être conscient de cette insuffisance, de cette faille dans l'imagination. Malgré le fossé qui sépare l'art contemporain et la nature

morte de la Renaissance, la leçon est passablement la même : si l'on ne s'attarde pas un peu pour prendre calmement conscience des limites de l'existence matérielle, la folie s'empare de la raison, et met l'imagination sous sa tutelle.

[Traduit de l'anglais par Denis Lessard]

NOTES

1. Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance 1982-1985*, Paris, Galilée, 1988, p. 30.
2. *Ibid.*, p. 28.
3. Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. Alain Renaut, Paris, Aubier, 1995, p. 227.
4. Jean-François Lyotard, *Leçons sur l'Analytique du sublime*, Paris, Galilée, 1991, p. 75.
5. Emmanuel Kant, *op. cit.*, p. 239.
6. Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, p.163.
7. Emmanuel Kant, *op. cit.*, p. 227.
8. Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 151.
9. Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980, p. 11-12.
10. Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 151.
11. Jean Baudrillard, *L'illusion de la fin ou la grève des événements*, Paris, Galilée, 1992, p. 143.