

Richard Vine

Directeur de rédaction du magazine *Art in America*.

New York, 1999

Banalité fatale

Peut-on découvrir la profondeur du superficiel et déceler une subtile menace dans les objets les plus ordinaires? Nathalie van Doxell ne regarde pas seulement au delà des façades sociales du quotidien, elle cherche aussi à communiquer ses visions déconcertantes avec un art simple et cependant techniquement très actuel.

Si l'oeuvre de van Doxell recourt à une grande variété de formes (incluant la photographie, la vidéo, des installations, des objets «manufacturés» ainsi que des publicités parodiques sous formes d'affiches, de communiqués de presse, de formulaires d'inscription pour des circuits guidés en autocar et des textes de visites commentées) elle est néanmoins d'une cohérence thématique étonnante, sinon immédiatement apparente. Le contraste entre aspects manifestes et latents indique en effet les préoccupations fondamentales de l'artiste : l'inconsistance des apparences, le hiatus entre surface et profondeur, le pouvoir des médias et l'imperfection de nos systèmes de représentation.

L'artiste étudie avec pertinence «les voies du regards», c'est à dire l'apparence que nous offrons aux autres, et comment, en retour, nous appréhendons un monde qui nous est donné sous une forme toujours plus médiatisée : films, photographies toutes réordonnées, montées et implacablement accompagnée d'un commentaire de telle manière que chacune des composantes y disparaît sous la nuée de ses propres significations. En mettant en avant les codes de présentation visuelle, elle s'évertue à défier les conventions quotidiennes du « voir » et du « montrer », à faire vivre, au « regardant », son interlocuteur direct, les manipulations des médias et de l' art, et révéler ainsi le bénéfice en matière de pouvoir, d'influence et de gain financier.

Les sujets abordés par van Doxell s'étendent de la criminalité (les meurtres en série) au réductionnisme bourgeois (confondre son identité personnelle avec un titre professionnel) en passant par «l'innocence» enfantine (les enfants comme emblème galvaudé de la pureté édénique). Sa thématique est donc duelle : la banalité du mal mais aussi le mal de la banalité. En prosant avec tant d'insistance les surfaces apparemment inoffensives et souvent séduisantes tant du corps individuel que du corps politique collectif, elle tire un signal d'alarme social et philosophique.

Dès le début de sa carrière, van Doxell s'est intéressée à la peau humaine. Ses plans macrophotographiques de petites parcelles de peau étaient présentés en long rouleaux continus accrochés aux murs des galeries, disposés sur des portants métalliques, découpés en formes facilement reconnaissables (un bouquet, une main imitant un pistolet, un ballon), collées sur les pièces d'un puzzle géant, ou alignés en rangées de rectangles dont chaque surface correspond exactement à la totalité de la peau du sujet (des «héros» identifiés seulement par leur prénom, l'initiale de leur nom et leur profession). Psychologiquement, ce travail est à double tranchant. D'un côté l'absence de nom et de visage, qui fait écho à l'anonymat de la vie urbaine contemporaine, est libératrice. Aucune «personnalité» ne nous distrait ni de la fascination inhérente à cette chair magnifiée ni des aspects purement formels de l'oeuvre. Ainsi qu'à l'esthétisme d'une rencontre d'une nuit, nous réagissons simplement à la beauté, au mystère et à l'habile talent de l'artiste. Cependant, comme le montre l'analogie sexuelle, ces pièces appellent leur propre critique. Elle nous font prendre conscience, de manière aiguë, de ce qui est nié.

Prenons le cas de ce charmant puzzle de peau. Deux parties sont en jeu : la première fait appel à l'engagement formel du spectateur à l'égard des formes, des couleurs et des surfaces tandis que l'autre repose sur la critique implicite par van Doxell de cet esthétisme-même. En nous amenant à manipuler les morceaux, elle attire notre attention sur un ensemble plus vaste de règles et de limites. L'oeuvre incarne, pour ainsi dire, un rectificatif subliminal. C'est un travail d'art visuel relationnel, dont la signification majeure réside, paradoxalement, dans ce qui n'est pas vu, dans les caractères déterminants cachés de notre être le plus profond.

Van Doxell aborde dans les « produits artistiques des questions complexes. Quest-ce qui pousserait, par exemple, quelqu'un à acheter une parure de draps reproduisant l'aspect et la couleur de la peau de Naomi Campbell? Le fournisseur commercial de cet article exploiterait la volonté d'exploitation de l'acheteur naïf, ce qui est la structure profonde de toutes les escroqueries. L'acheteur éclairé, celui qui saisit le sens du travail de van Doxell, entrera dans le jeu de l'artiste et fera sur le mode ironique, dans une démarche pleinement consciente et salutaire, ce que fait l'acheteur ingénu avec sincérité. Plane, alors, une question sans réponse : cet acheteur, n'est-il, sans le savoir, en train de s'offrir une illusion, celle de la supériorité intellectuelle du monde de l'art sur la culture de masse?

Dernièrement, l'intérêt de van Doxell pour les surfaces et leurs codes (artistiques, sociaux, commerciaux) et le décalage entre la surface médiatisée et la «véritable» personne sous-jacente, a ouvert sur l'exploration d'extrêmes en apparence contradictoires. Le premier de ces travaux est son projet de Tour Operator centré sur la carrière criminelle de Thierry Paulin, un individu à l'air «normal» qui tua dix-huit femmes à Paris entre 1984 et 1987. Dans ce cas, la banalité du mal est particulièrement évidente, d'autant que l'artiste, à travers ses supports publicitaires, ses visites guidées en autocar et ses vidéos, nous renseigne sur les habitudes quotidiennes de Paulin : ses cafés et ses restaurants favoris, son appartement,

son épicerie, son pressing et les bâtiments tout à fait ordinaires où il commit ses meurtres. Il est particulièrement déstabilisant pour les spectateurs «branchés» de constater que Thierry Paulin lui-même suivait les modes vestimentaires, qu'il était un jeune homme connu dans les lieux en vogue de la nuit parisienne. Il menait une vie sous des dehors «cool» qu'il porta jusqu'à des extrémités mortelles. Cet exemple, similaire à ceux qu'évoque Hannah Arendt dans son analyse des criminels de guerre nazis, illustre le divorce entre masque social et réalité psychique, entre urbanité raffinée et pulsions bestiales.

Mais le Tour Operator soulève aussi la question, à maints égards plus troublante, du mal de la banalité, illustrée en l'occurrence par les innombrables façons dont une telle horreur peut être impitoyablement détaillée (dans la presse, les émissions de radio et de télévision, au cinéma et dans la publicité), afin d'attiser l'attention du public. En faisant la satire de ce procédé, van Doxell va au-delà du traditionnel «reportage d'enquête» pour évoquer la perversité psychologique et les intérêts commerciaux qui sous-tendent notre obsession des comptes-rendus «vécus». La scène du bain, où van Doxell se lave avec désinvolture dans la baignoire de Paulin, renvoie à des milliers de scénarii de films avec «femme en danger», à des milliers de faits divers criminels lubriques. (Quelle métaphore plus irrésistible, et pathologiquement séduisante, de la vulnérabilité humaine pourrait-il y avoir que celle de la femme nue, seule dans son bain? Ce spectacle intime dérange non seulement parce qu'il évoque l'impuissance face à la violence sauvage, mais aussi parce qu'il place le spectateur, virtuellement, dans la position terrifiante d'un violeur ou d'un tueur potentiel.) Qu'est ce que le tourisme dans le pay de van Doxell si ce n'est; le voyeurisme face au voyeurisme.

Les «sosies» qui semblent si inoffensif au premier regard, témoignent d'une menace encore plus lourde, d'une certaine façon, car plus insidieuse. Ces images d'enfants pubescent aux épaules nues et aux visages maquillés nous renvoient, dans leur candeur, à notre lubricité refoulée et nous invitent à un questionnement approfondi. Que demandons nous à nos esprits et à nos sentiments, et à ceux des enfants de notre société, quand nous acceptons sans réfléchir les représentations de l'«innocence» véhiculées par les médias? Que masquent en vérité ces joyeux visages publics?

Le traitement photographique des enfants par van Doxell est bien différent et bien plus responsable. Les visages sont maquillés dans une imitation enfantine de la conformité et de la séduction, comme l'est le fond rose moucheté de blanc rappelant l'acidulé sentimentalisme dont on pare les représentations d'enfants conventionnelles. Leurs épaules dévêtues suggèrent une nudité que van Doxell ne montre jamais et soulèvent toutes les questions de l'exploitation visuelle sans jamais violer la dignité morale de ses sujets mineurs. L'oeuvre est à la fois intellectuellement «provocante» et irréprochablement discrète.

En outre, lorsqu'on les relie aux phrases clés qui leur sont associées, les images de l'artiste proposent une critique éloquente des attentes sociales traditionnelles. Ainsi, ses «sosies», ressemblant, dans ce cas, à bien d'autres dont nous nous rappelons, semblent constituer un avenir d'image d'Epinal de la bourgeoisie suffisante. Jusqu'à ce que l'on découvre les

légendes qui les accompagnent : «Comme ont fait ses parents, il épousera sa femme par faiblesse», «Elle deviendra séropositive à cause de sa confiance», «Il deviendra le meilleur ami de qui pourra le promouvoir.» Bref, la banalité est un effrayant aveuglement, une dénégation finalement vaine de ce qui dans la vie ronge l'innocence. Cette découverte est aussi soudaine pour le spectateur qu'un retournement de situation dans un conte de fée, lorsque le loup se débarrasse des habits de la grand-mère. On gagnerait en sagesse à reconnaître que de telles choses ne pourrait se produire que si les enfants «innocents» n'avaient pas une tendance naturelle à l'agressivité et l'auto-destruction. Que l'on pense comme Rousseau que c'est la société qui corrompt ses jeunes originellement purs, ou que l'on partage l'idée des théologiens chrétiens selon laquelle jeunes et vieux portent en eux le mal, de manière innée, la leçon à tirer est la même. Mieux vaut aborder les vicissitudes de la vie d'adulte non pas à travers la mauvaise foi et la banalité mais en se regardant soi-même avec lucidité et en faisant preuve de réelle compréhension

C'est ainsi que chaque individu peut reprendre le contrôle. En mettant l'accent sur les surfaces, Nathalie van Doxell nous engage à voir au-delà des surfaces. Son oeuvre montre à quel point même nos perceptions les plus «à fleur de peau» sont conditionnées par des codes visuels rigoureux et les présupposés sociaux qui les régissent. La conscience de ces conventions nous permet de nous libérer des contraintes, de choisir en toute conscience et judicieusement entre les diverses options existantes. Une phrase imputée à l'un des «sosies» pourrait ainsi définir le credo artistique et moral de Nathalie van Doxell : «Elle refusera de jouer le jeu du consensus mou».

Richard Vine

*(en français dans le texte)

prendre conscience, au « regardant », des