PER
P-255
BNQ

VIOLENCE | PSYCHO |

123 PARACHUTE

art contemporain_contemporary art

23
7 71766 00013

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL
Québec

Samuel Roy-Bois
improbable et ridicule

Du 27 mai au 20 août 2006

185, rue Sainte-Catherine Ouest H2X 3X5
(514) 847-6226 Métro Place-des-Arts
www.macm.org

Ghetto, 2006
Photo: Farzad

Ø lichen

VIOLENCE | PSYCHO |

123 PARACHUTE

8 VIOLENCE , PSYCHO ,
par_by Chantal Pontbriand

15 RUPTURE
by_par Amelia Jones

38 SHAHRYAR NASHAT
Défier l'optimisme du pouvoir
SHAHRYAR NASHAT
Defying Power's Optimism
par_by Giovanna Zapperi

54 MARIA MARSHALL
Faire semblant, faire pareil, faire violence
MARIA MARSHALL
Make Believe, Make Like, Make Violence
par_by Thérèse St-Gelais

Couverture_Cover: Shahryar Nashat, *optimism* (extrait de vidéo_video still), 2003; photo reproduite avec l'aimable permission de_courtesy Praz-Delavallade, Paris et_and Elisabeth Kaufmann, Zurich.

71 PHILIPPE GRANDRIEUX
L'au-delà des visages
PHILIPPE GRANDRIEUX
The Real Beyond the Faces
par_by Christa Blümlinger

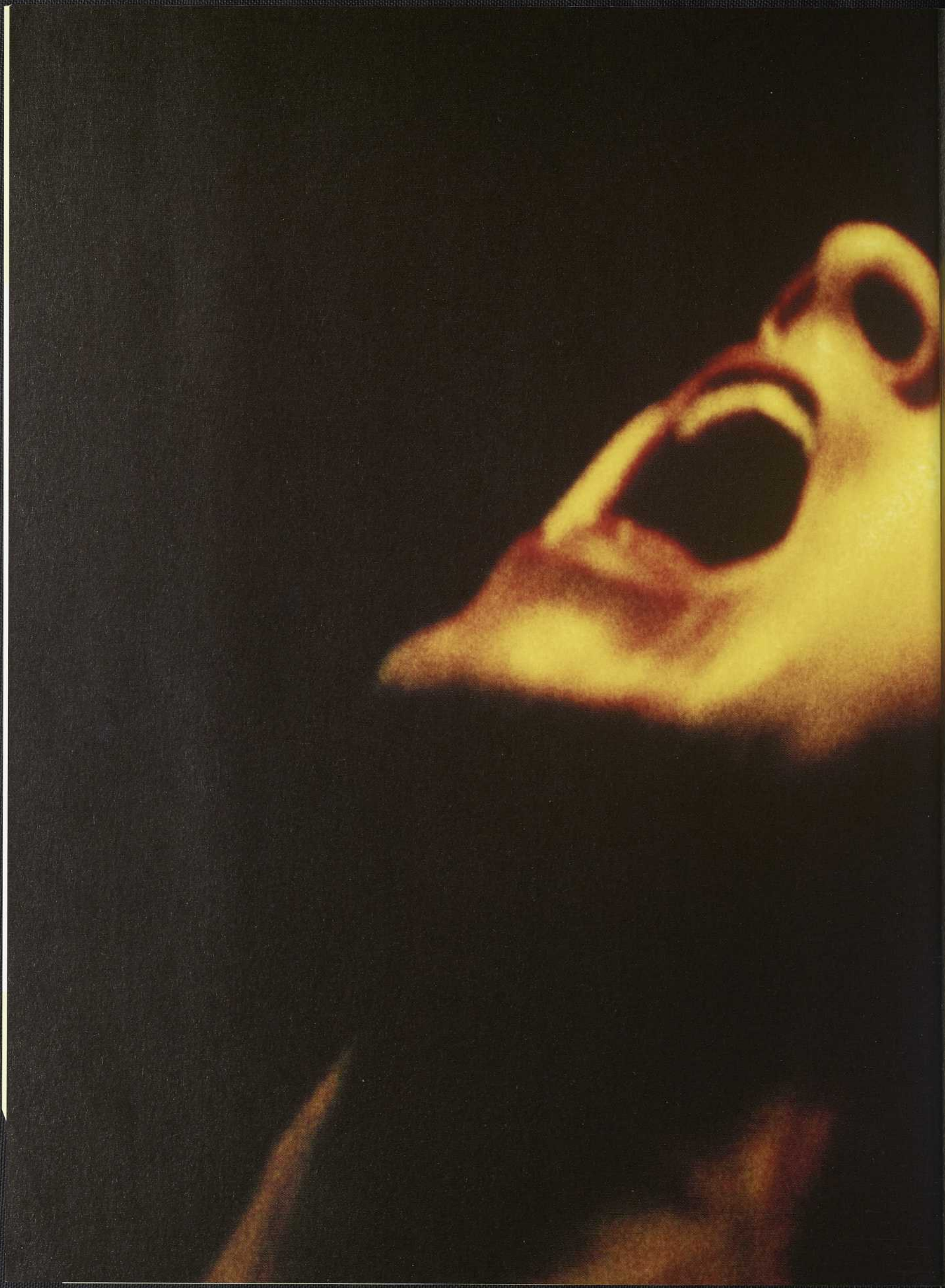
81 UNE VIOLENCE SANS SUJET
David Cronenberg et Michael Haneke
VIOLENCE WITHOUT A SUBJECT
David Cronenberg and Michael Haneke
par_by Jean-Ernest Joos

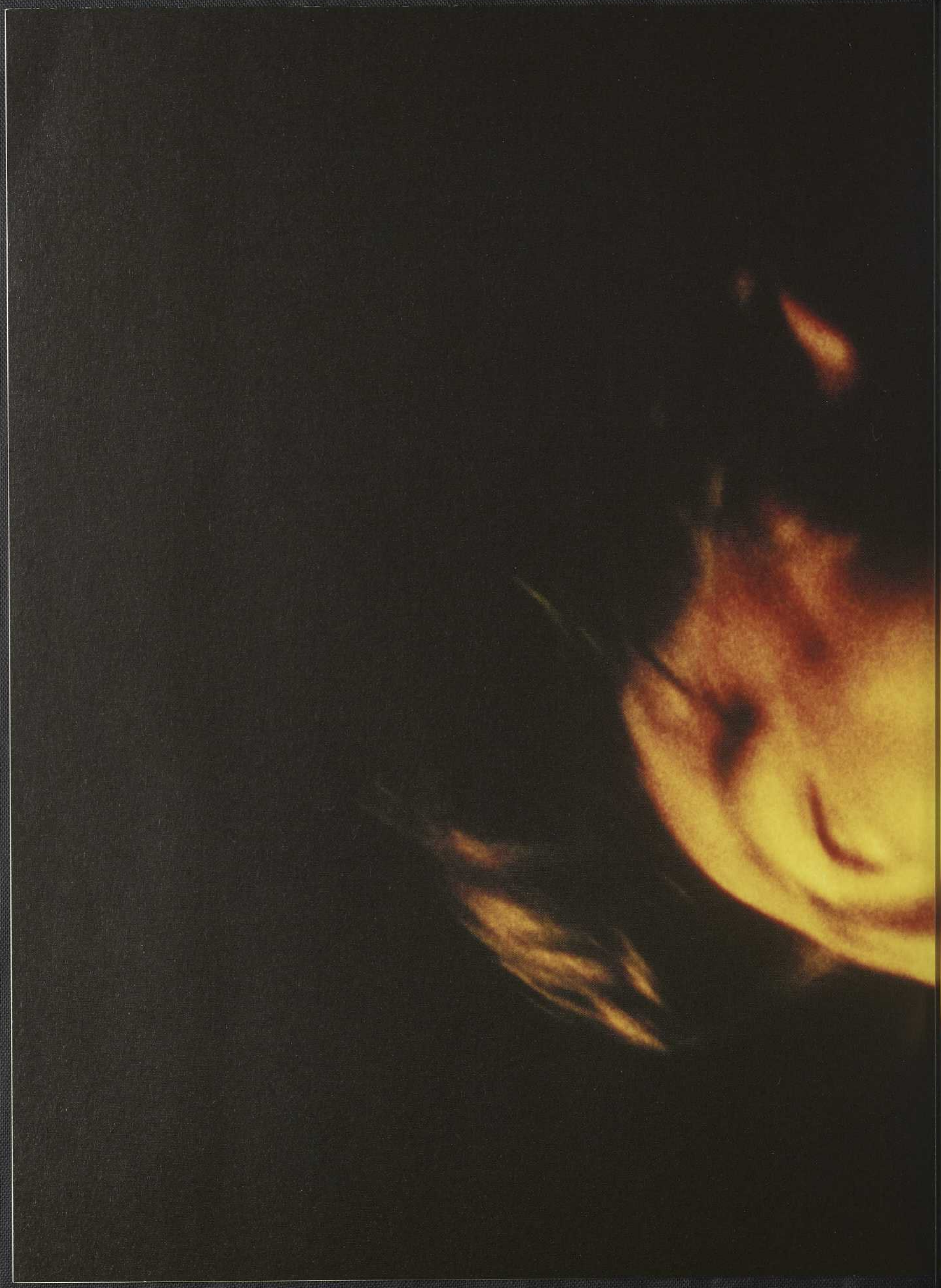
94 BRUNO DUMONT
The Sacred and Our Experience of Violence
BRUNO DUMONT
Le sacré et notre expérience de la violence
by_par Tim Clark

121 LIVRES ET REVUES_BOOKS AND MAGAZINES
par_by Katrie Chagnon, Brian Curtin,
Petra Rigby Watson, Ger Zielinski

[www.parachute.ca]

PHILIPPE GRANDRIEUX, *LA VIE NOUVELLE* (EXTRAIT_STILL), 2002, 102 MIN; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST. >





→ Ces présuppositions extérieures – le réel qui fonde le système et qui est néanmoins désavoué lorsque le système atteint un stade d'autoreproduction – jouent un rôle de « médiateur évanescent », elles doivent disparaître, devenir invisibles, pour que le système puisse maintenir sa consistance et sa cohérence[1]. – Slavoj Žižek

VIOLENCE | PSYCHO |

Violence et vie sont inséparables, même si on espère toujours que la vie gagne le combat incessant que se livrent ces deux phénomènes. Arme et défaite à la fois, la violence est louvoyante. Elle s'avance, faute de mieux, par dépit, là où les mots n'ont pas pu ou n'ont pas su faire effet.

La violence peut être tant matérielle qu'immatérielle. Sanglante, destructrice, elle est le fait de la guerre, du crime, des passions. Sournoise, invisible, elle œuvre au cœur des destinées humaines, des subjectivités lésées, abîmées, étouffées.

Ce numéro aborde différentes facettes de la violence. À prime abord, il ne s'agit pas de la traiter comme un phénomène social, politique ou même psychologique. La violence est ici au centre de pratiques artistiques. Il s'agit de la penser, d'en soupeser les tenants et aboutissants, de *l'exposer* en somme.

Exposer la violence, ce n'est pas la reconduire, ni la mettre en scène. Au-delà de la cruauté elle-même, il y a la double cruauté de réaliser qu'elle existe, qu'elle est bien réelle, comme l'explique Clément Rosset dans *Le principe de cruauté*[2]. Ce redoublement de la cruauté doit encore être accompagné d'un troisième mouvement qui consiste à trouver les moyens de la combattre. L'art est l'un de ces moyens. De la crise souvent monstrueuse que suscitent la violence ou la cruauté, surgit un nécessaire mouvement de pensée. On revient sur l'événement violent, on le décortique sous toutes ses facettes. C'est ainsi qu'on expose la violence. En l'exposant, on va au-delà de l'événement lui-même, on en mesure les effets. Un des éléments importants de cette démarche est le témoignage, la reprise de la parole, la réémergence du sens que le temps et la pensée permettent de retrouver.

Qu'en est-il, dans ces conditions, de l'idée de « voir » la violence ? Mettre la violence en image est une préoccupation de tous les temps. Traquer ses peurs, ses angoisses, revenir sur ce qui a fait trauma sont des processus que l'image véhicule, transporte et transforme dans un double mouvement qui peut tout autant tenir du plus que du moins de violence. L'art s'inscrit dans ce balancement. Les approches méthodologiques que les pratiques artistiques mettent en œuvre modulent la notion de violence, nuancent la violence. La violence et ce qui la cause deviennent une question de regard posé sur les choses. La multiplicité du regard ressort : la violence est culturelle. Elle est liée à des *a priori* culturels qui se traduisent par des pratiques politiques, sociales, religieuses, et qui touchent autant l'avènement de la chose que sa réception.

"ALL FORMS OF VIOLENCE ARE QUESTS FOR IDENTITY."

Marshall McLuhan, *Understanding Me: Lectures and Interviews*, ed. by Stephanie McLuhan and David Staines (Toronto: McClelland & Stewart, 2003), 266.

These external presuppositions—the real of a violence founding the system and none the less disavowed once the system reaches the level of its self-reproduction—play the role of a "vanishing mediator": they must disappear, become invisible, if the system is to maintain its consistency and coherence.[1] – Slavoj Žižek

Violence and life are inseparable, even if one hopes that life will win the incessant war waged by these two phenomena against one another. At once weapon and defeat, violence is erratic. It advances, for lack of a better aim, with spitefulness, there where words failed or did not know how to produce an effect.

Violence can be material as well as immaterial. Bloody, destructive, it is the reality of war, crime, passions. Insidious, invisible, violence lies at the heart of human destinies, of broken subjectivities that are wounded, suffocated.

This issue examines the different faces of violence. Our aim is not to treat it as a social, political, or psychological phenomenon. Violence is at the centre of artistic practices themselves. Here, it is thought; its origins and consequences weighed; in sum, violence is here *exposed*.

To expose violence is not to transpose it or to theatricalize it. Beyond cruelty itself, there is the reiterated cruelty of acknowledging the existence of violence, its reality, as is posited by Clément Rosset in *Le principe de cruauté*.[2] This doubling of violence must also be accompanied by a third movement that consists in finding the means to combat it. Art is one of these means. From the often monstrous crisis afforded by violence or cruelty arises a necessary movement of thought. One reconsiders the violent event by analyzing its variegated facets. This is how violence is exposed. In exposing it, one transcends the event itself; one measures its effects. One of the most important elements in this process is the act of witnessing, of re-conquering speech, which entails the re-emergence of meaning that time and thought both foster.

What is one to make in these conditions of the notion of "seeing" violence? The problem of imaging violence is timeless. To track one's fears or angst, to revisit that which causes trauma, are processes vehicled by images, which transport and transform in a double movement that may exceed or fall short of violence. Art inscribes itself in this swing of

« CE QUI EST VIOLENT, C'EST LA MANIPULATION DES CORPS RÉDUITS AU SILENCE DE LA PENSÉE HORS DE TOUTE ALTÉRITÉ. »

Marie-Josée Mondzain, *L'image peut-elle tuer?*, Paris, Bayard, coll. Le temps d'une question, 2002, p. 56.

Les pratiques artistiques où s'exprime la violence tiennent autant de la performance que de l'image photographique, vidéographique ou cinématographique. Celles-ci montrent explicitement la violence. Elles exposent une souffrance. Elles la traitent symboliquement et en permettent la perlaboration. Un travail se met en marche dans l'imaginaire : la relation à soi, comme la relation à l'autre, se recrée. Le travail de l'art serait-il pour autant thérapeutique, colmatant les blessures psychologiques ou sociales? Au-delà de la tentation de lui donner une vocation à ce point téléologique (pour ne pas dire théologique ou transcendantale), admettons que l'art met en branle un processus qui soit de l'ordre de la pragmatique. Il joue dans le réel avec le réel. Il remet en scène ses composantes dans le cadre d'une activité qui n'agira pas tant sur le réel lui-même que sur l'idée que nous nous en faisons.

La violence est très fortement liée au corps. C'est pourquoi on la trouve au sein de nombreuses pratiques performatives. Elle est d'autant plus horrible quand elle frappe le ou les corps, quand cette enveloppe qui matérialise l'existence est touchée. Le corps est le lieu de la souffrance : émotions et blessures s'y conjuguent. Voir un corps en souffrance est une violence en soi. La violence de l'autre est une violence faite à soi. Ce mouvement passe par l'image. Apprendre à voir l'image et à percevoir ses mécanismes de mise en œuvre nourrit et développe la pensée. Elle se trouve ainsi élargie; la conscience est éveillée, le raisonnement devient autre. La différence est introduite dans la pensée, pensée sur soi, pensée sur et avec l'autre. L'emprise de l'image photographique et de l'image en mouvement, film ou vidéo, correspond à un règne de l'image qui paradoxalement sature l'imaginaire autant qu'il renseigne sur la réalité. Les pratiques artistiques qui prennent en compte la violence s'expriment aujourd'hui encore plus par l'image en mouvement que par tout autre moyen. S'attaquer à la violence, ce serait s'attaquer à ces moyens, ne pas laisser cours à une hégémonie de l'image, mais, plutôt, introduire de la différence, créer des écarts, ouvrir les interstices dans ce que l'image referme comme vérité. Échapper à la clôture du réel des images, voilà la tâche de nombreux artistes. Un peu d'air, s'il vous plaît!

CHANTAL PONTBRIAND

1. Slavoj Žižek, *For They Know Not What They Do: Enjoyment as a Political Factor*, 2nd ed. (New York and London: Verso, 2002), p. 215.
2. Clément Rosset, *Le Principe de cruauté*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. Critique, 1988.

the pendulum. The methodological approaches embodied by artistic practices modulate and nuance this notion of violence. Violence itself and that which causes it are thereby regarded in light of the gaze that looks out onto things. The multiplicity within the gaze comes to the fore: violence is cultural. It is linked to those *a priori* cultural elements that are made manifest by political, social and religious practices, and which are felt as much in the creation of objects as in their reception.

Artistic practices in which violence is expressed relate equally to performance as they do to the photographic, videographic or cinematographic image. These explicitly show violence. They exhibit suffering. They treat violence symbolically and allow for its working-through. A process of work is initiated in the imaginary: the relation to self and other is recreated. Is the work of art therapeutic, insofar as it heals psychological or social wounds? Beyond the temptation to impute to it a vocation that is, to a great extent, teleological (not to say theological or transcendental), we may admit that art initiates a pragmatic process. It plays in the real with the real. It re-stages its own components within the framework of an activity that will not so much create effects in the real as alter the idea we have of it.

Violence is closely linked to the body. This is why it is found within various performative practices. Violence is even more horrible when it strikes the body or bodies, when that envelope that makes existence material is touched. The body is the site of suffering: it is the place wherein emotions and wounds come together. To see a suffering body is a violence in and of itself. The violence done to the other is a violence effected on the self. Such a movement passes through the image. To learn to see the image and to perceive its mechanisms nourishes and develops thought. Thought is thereby expanded; consciousness is raised; rationality is transformed. Difference is instilled in thought, the thought of self, on and with the other. The grasp of the photographic and moving image, be it film or video, corresponds to a reign of the image which paradoxically saturates the imaginary as much as it informs it on reality. Artistic practices that take violence into account express themselves increasingly by means of the moving image. To attack violence would be to attack these very means, to prevent the hegemony of the image from holding sway, to introduce difference, to create shifts, to open a hiatus in the truth of the image. To escape the enclosure of the *real* within the image, that is the task of countless artists. Give me some air, please!

CHANTAL PONTBRIAND

Translated by Eduardo Ralickas

1. Slavoj Žižek, *For They Know Not What They Do: Enjoyment as a Political Factor*, 2nd ed. (New York and London: Verso, 2002), 215.
2. Clément Rosset, *Le Principe de cruauté* (Paris: Les Éditions de Minuit, collection Critique 1988).

Daniel Joseph Martinez, *Self-Portrait #9a; Self-Portrait #9b; Self-Portrait #9c: Fifteenth Attempt to Clone Mental Disorder or How One Philosophizes with a Hammer After Gustave Moreau, Prometheus, 1868; David Cronenberg, Videodrome, 1982*, tiré de la série_from the series "More Human than Human," 1999-2001, tirage numérique *light jet* monté sur plexiglas_digital light jet print mounted on Plexiglas; 122 x 152 cm; photos reproduites avec l'aimable permission de l'artiste_courtesy the artist et_and The Project, New York.

RUPTURE

AMELIA JONES

RUPTURE

Pour amorcer notre essai sur la chair qui éclate, se fracture, se mutile et se désintègre, deux histoires s'imposent : d'abord, le mythe de Marsyas, vieux de deux mille ans, qui relate le supplice infligé par Apollon au malheureux satyre, écorché vif pour avoir osé lancer un défi musical au dieu joueur de lyre. Ensuite, la nouvelle « La colonie pénitentiaire », écrite en 1914 par Kafka, qui raconte comment un homme accusé d'avoir transgressé la loi subit, sur son propre corps, l'inscription en lettres gothiques du code violé[1].

Two stories open this essay about fracturing, splitting, mutilated and bursting flesh:

First, Ovid's two-thousand-year-old rendering of the myth of Marsyas, where the unfortunate satyr by this name is stripped of his skin by Apollo as a punishment for his arrogance in challenging the god to a music-playing contest. Second, Franz Kafka's 1914 story "In the Penal Colony," where a man who has supposedly broken the law is inscribed with gothic letters spelling out the code he has transgressed.[1]

We are dealing with bodies that burst, bodies whose contours have been removed or punctured, bodies that have lost the clear differentiation be-

THERE IS NO SUCH THING AS "THE REAL."

Les corps qui nous intéressent ici sont ceux qui éclatent, dont l'enveloppe a été effacée ou déchirée, des corps dont la frontière nette entre l'intérieur et l'extérieur a disparu. Dans l'histoire de Kafka, la chair de l'accusé (à qui l'on reproche seulement de s'être endormi pendant ses heures de travail) perd son aptitude à marquer la frontière entre l'intérieur et l'extérieur du corps ; la chair interne suinte littéralement des innombrables coupures et lésions dont sa peau est couverte. Marsyas, lui, perd toute son enveloppe corporelle et le flot de sang qui s'écoule de son corps devient la rivière Marsyas.

Des détails horribles concourent à la description du dispositif de vengeance imaginé par Kafka : c'est à l'aide d'une partie hérissée, faite d'une surface remplie d'aiguilles plantées dans du verre (de manière à rendre la torture visible de l'extérieur), que la loi transgressée par l'accusé s'inscrit de plus en plus profondément dans la chair de l'homme durant les douze heures que dure la torture. L'homme, qui n'a jamais l'occasion de se défendre, n'est pas condamné ni informé de ce qui se passe. Le geste suprême semble consister à « instruire » le contrevenant de sa faute présumée en l'inscrivant littéralement dans sa chair.

Le récit d'Ovide est tout aussi effroyable. Le moment critique intervient lorsque Marsyas s'exclame (en s'adressant à Apollon) : « Au secours ! Pourquoi me dépouilles-tu de moi-même ? ». Ovide poursuit :

Cependant tous ses membres sont dépouillés de la peau qui les couvre. Son corps n'est qu'une plaie. Son sang coule de toutes parts. Ses nerfs sont découverts. On voit le mouvement de ses veines ; on voit ses entrailles palpitantes, et l'œil peut compter ses fibres transparentes[2].

De façon cruciale, l'arrachement de la peau est l'arrachement du moi profond. Sans la chair, le moi n'existerait plus.

Les histoires de Marsyas et de Kafka dénotent l'étrange ambiguïté de la rupture du corps dans sa relation au réel. Se voulant une fable métaphorique tween inside and out. The flesh of the convict in Kafka's story (guilty only of falling asleep while on duty) loses its capacity to differentiate the inside and the outside of the body; the internal flesh literally seeps out through the innumerable incisions and abrasions in his skin. In contrast, Marsyas loses his skin altogether and the massive flow of blood from the satyr's body becomes the River Marsyas.

The machine of retribution is described in horrific detail in Kafka's story: the "harrow" part, which consists of a plane of needles embedded in glass (so that the torture can be rendered visible to spectators) inscribes the condemned man's disobeyed commandment into his flesh in stages of increasing depth over a twelve-hour period. The man is never sentenced and never has a chance to defend himself, nor is he apprised of what is going on. The ultimate point seems to be to "teach" the offender his putative offence by literally writing it into his flesh.

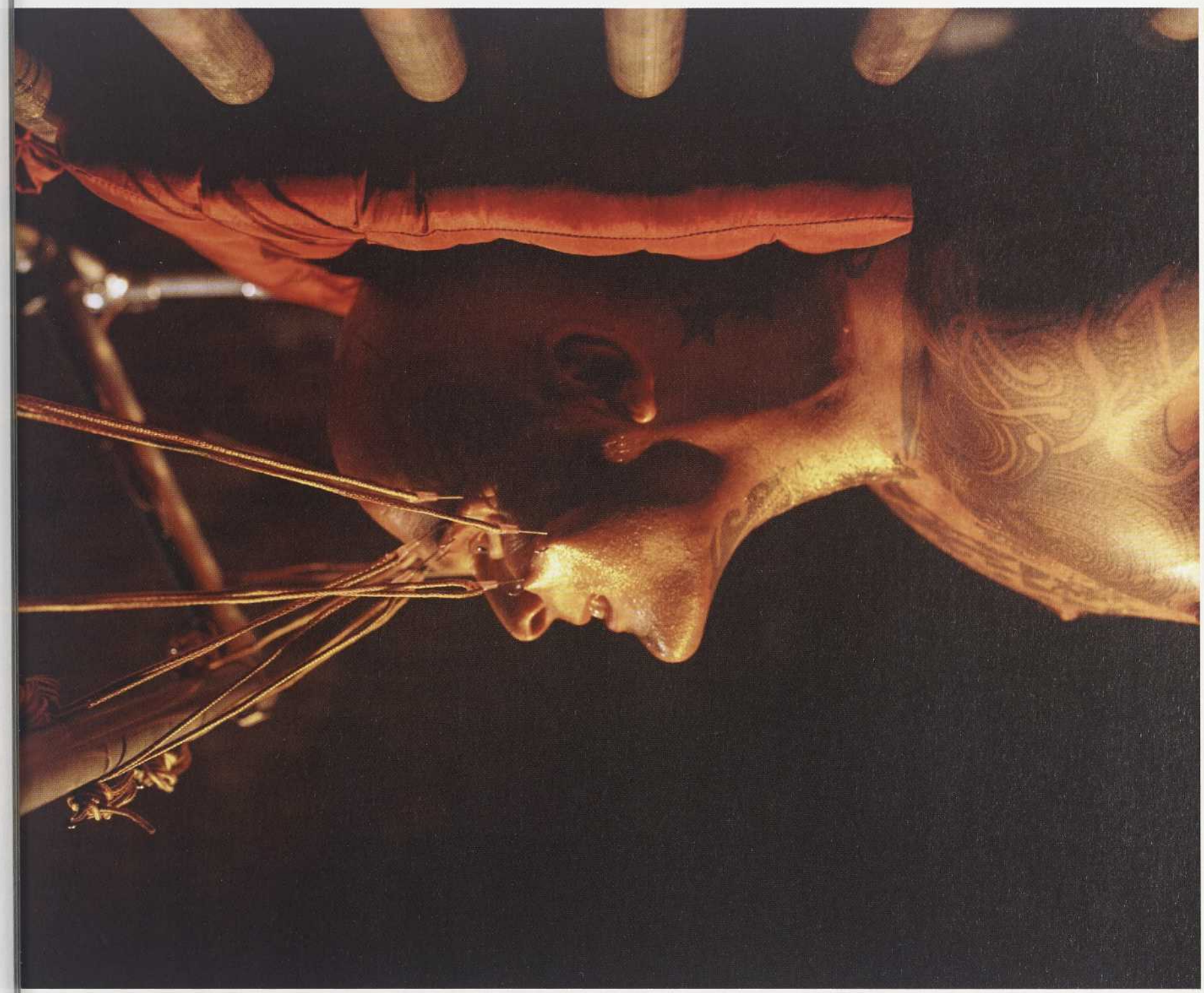
Ovid's tale is, of course, equally gruesome. The crucial moment occurs when Marsyas clamours (to Apollo), "Help!, Why are you stripping me from myself?" Ovid continues:

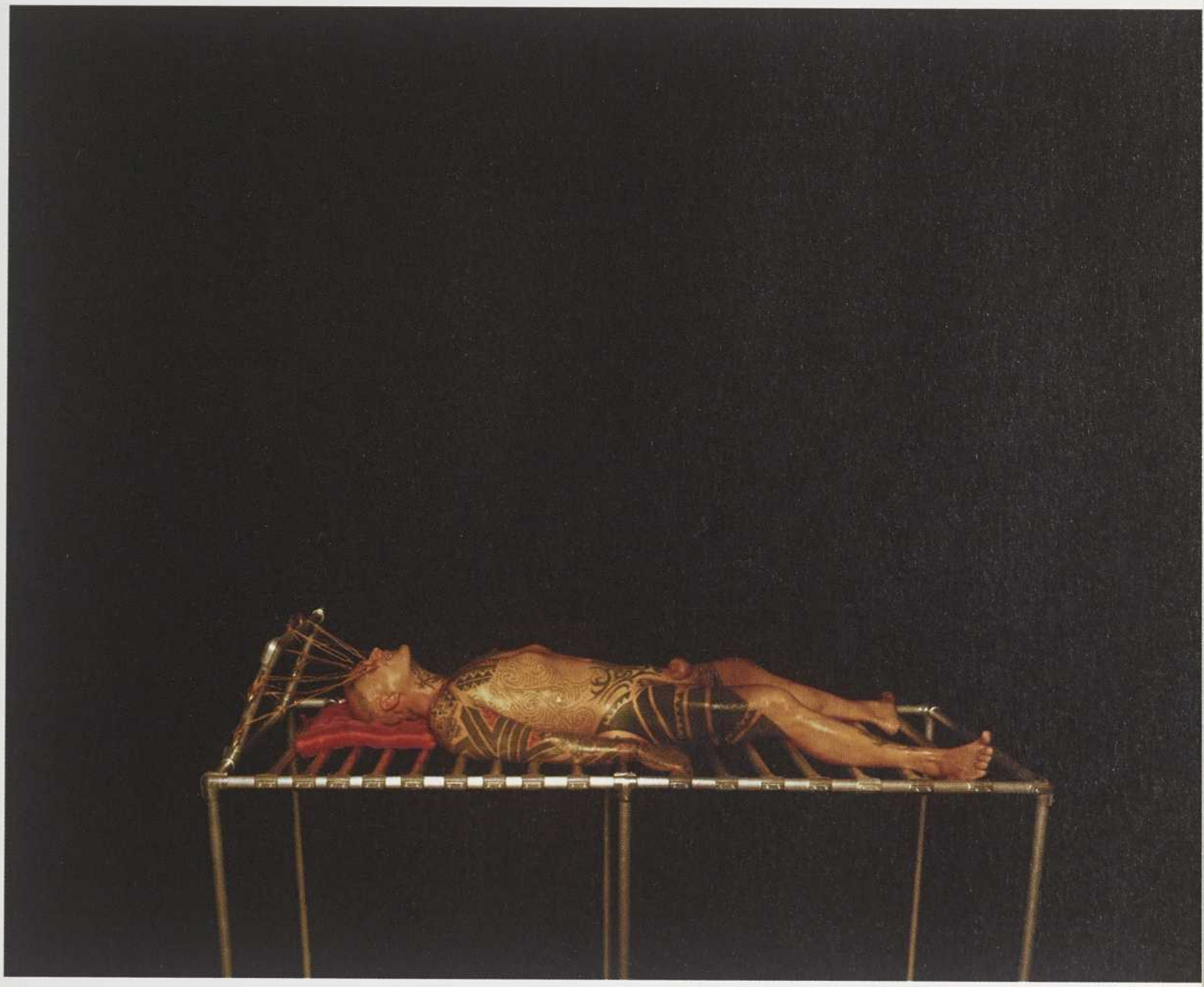
But in spite of his cries the skin was torn off the whole surface of his body: it was all one raw wound. Blood flowed everywhere, his nerves were exposed, unprotected, his veins pulsed with no skin to cover them. It was possible to count his throbbing organs, and the chambers of the lungs, clearly visible within his breast.[2]

Crucially, the peeling away of skin is the peeling away of the very self. Without the flesh, the self presumably disappears.

The Marsyas and Kafka stories mark the shocking ambiguity of bodily rupture in relation to the real. Both are metaphorical tales about the rending of the skin that nonetheless rely on the visceral narration of brute material damage to convey their symbolic messages. The stories thus open up a series of issues key to this essay: the impossibility of

MARINA ABRAMOVIC, *THE HOUSE WITH THE OCEAN VIEW* (VUE D'INSTALLATION_INSTALLATION VIEW), PERFORMANCE, 15-26 NOVEMBRE 2002_NOVEMBER 15–26, 2002, SEAN KELLY GALLERY, NEW YORK; PHOTO STEVEN P. HARRIS, REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY SEAN KELLY GALLERY, NEW YORK.





sur l'écorchement de la peau, les deux récits ne renoncent pas pour autant à produire un exposé viscéral de la dégradation matérielle brute pour véhiculer leur message symbolique. Ils nous introduisent en fait à une série d'enjeux cruciaux pour cet essai : l'impossibilité de séparer la dimension métaphorique de la dimension matérielle et physique de la rupture du corps ; le rôle capital joué par l'action et la narration symbolique dans la transmission d'histoires sur la douleur psychique humaine (qui est en même temps une douleur physique) ;

separating the metaphorical from the material/physical dimensions of bodily rupture; the crucial role of symbolic action and narration in conveying stories about human psychic pain (which is also, at the same time, physical pain); and, most crucially, the continuum of the not-real and the not-fake in acts involving corporeal splitting.

I could have used the terms "real" and "fake" rather than their negations; however, I prefer to invoke the increased ambiguity of the boundaries between what we imagine to be real and what we

RON ATHEY, *INCORRUPTIBLE FLESH*, 2006, PERFORMANCE, GLASGOW; PHOTOS MANUEL VASON, REPRODUITES AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST.

enfin et surtout, le continuum entre le non réel et le non factice dans les actes impliquant l'éclatement corporel.

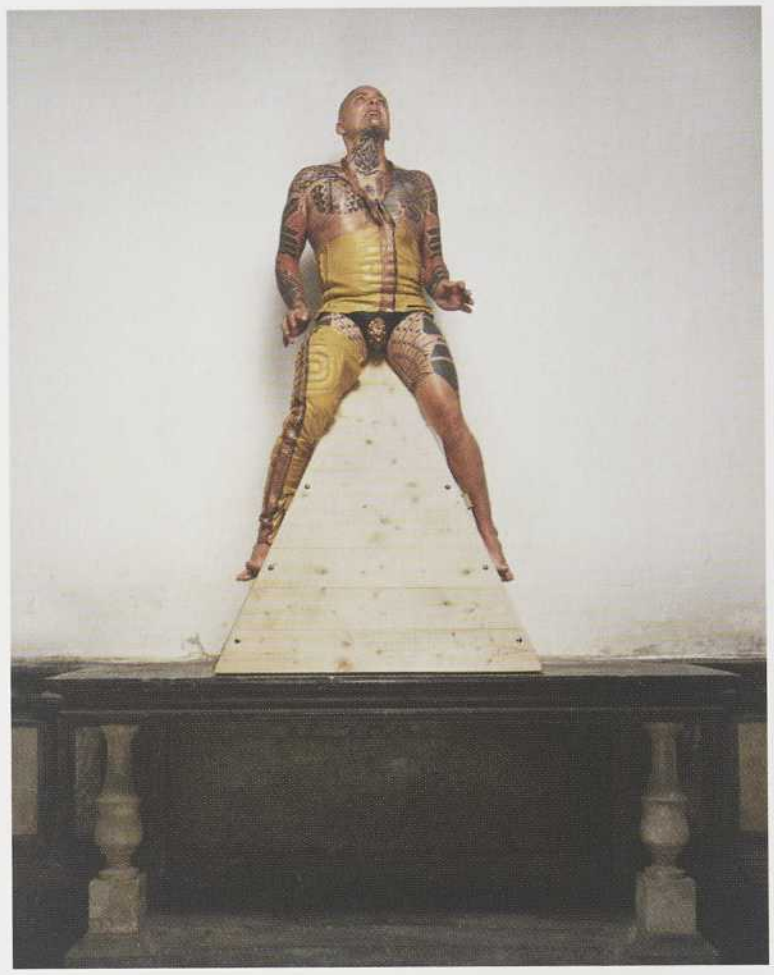
J'aurais pu faire référence au « réel » et au « factice » par des termes affirmatifs, mais l'usage de la négation a l'avantage de souligner l'ambiguïté accrue entre ce que nous imaginons être réel et ce que nous expérimentons comme factice. Mon essai se concentre donc sur ce continuum entre le non réel et le non factice en vue d'explorer les limites de la présence et de l'absence humaines (et, dans un télescopage abyssal des impossibilités, l'inextricabilité de celles-ci, de la vie et de la mort aussi).

Le non factice

Il n'y a rien de tel que « le réel ». Par non factice, je ne cherche pas à suggérer une catégorie définie une fois pour toutes de l'art corporel, mais plutôt à mettre en avant une sorte de geste relevant de cet art et allant dans la direction de ce qui peut sembler non factice (en se posant comme « authentique ») tout en maintenant la possibilité du non réel.

Dans sa tentative de « prouver » qu'il ou elle est en vie, l'artiste de l'art corporel se taillade et se découpe la peau. Son extériorisation de la douleur interne (ou de ses dimensions physique et psychique) implique la lacération, la fissuration ou la dégradation de quelque manière de l'extérieur de son corps. En transformant la douleur psychique en un signe visible du corps ou sur le corps, l'artiste signifie la douleur physique (l'inscrit, à l'instar de la machine à graver sur le corps imaginée par Kafka) comme un texte lisible. À travers l'évocation ou la négociation de la douleur, il ou elle représente les émotions, les pensées et l'incarnation comme un tout inextricable.

Dans *L'Escalade* (1971), **Gina Pane** a grimpé une échelle dont les échelons étaient recouverts de lames de rasoir ; dans *Action sentimentale* (1974), elle a dessiné avec une lame de rasoir des rosettes de sang sur ses bras. Comme elle l'a écrit, « la rose rouge s'est transformée en un vagin par la reconstitution dans l'état le plus présent, celui de la douleur[3] ». Dans *Le Lait chaud* (1972), après s'être lacéré le dos et le visage, elle a présenté aux spectateurs des images vidéo qui les montraient en train de réagir à ses gestes d'automutilation.



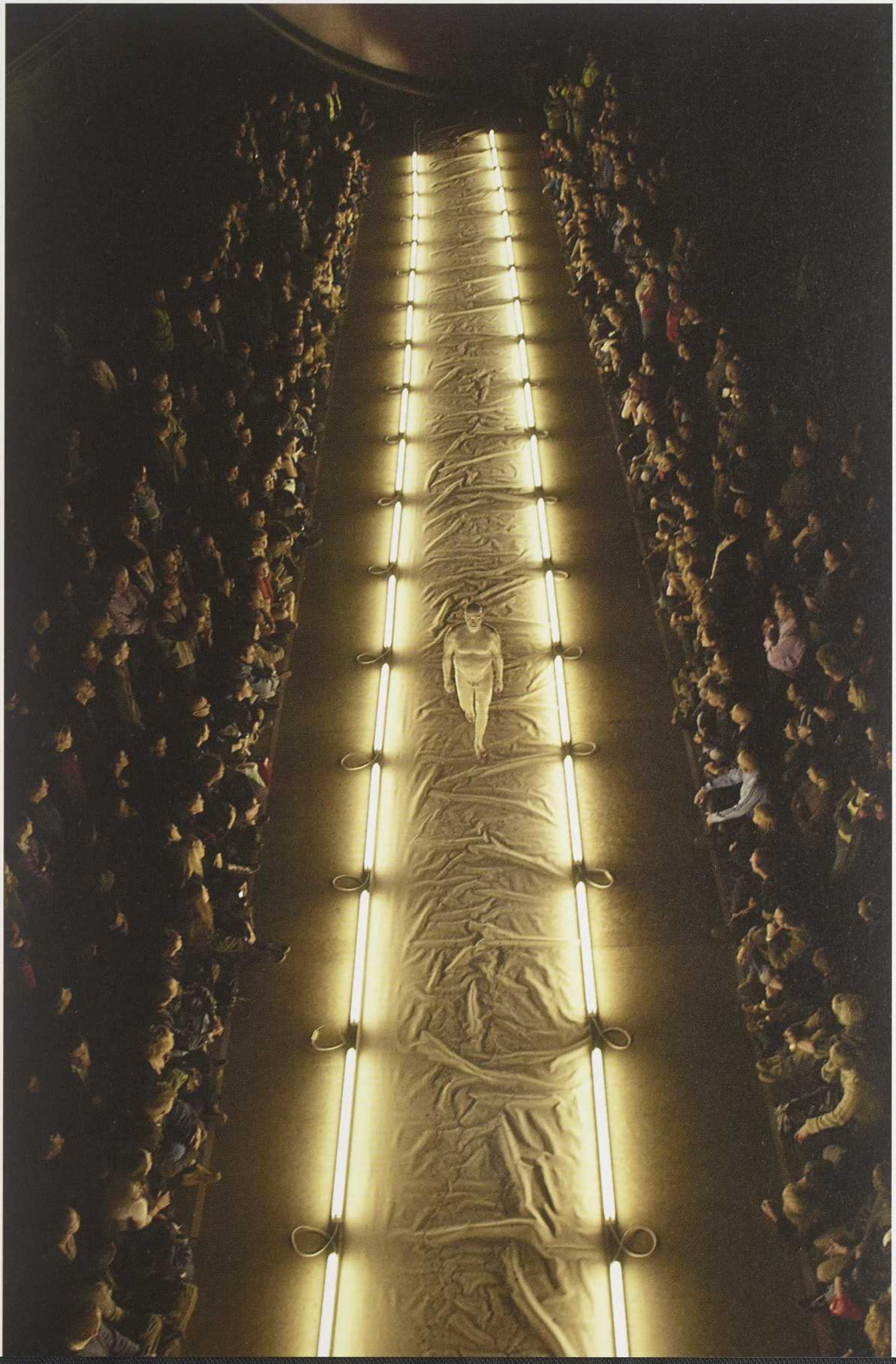
experience as fake that the negative forms provide. In this essay, then, I explore this continuum of the not-real and the not-fake to explore the limits of human presence and absence (and, in an abyssal telescoping of impossibilities, the inextricability of the two—and of life and death).

The Not-Fake

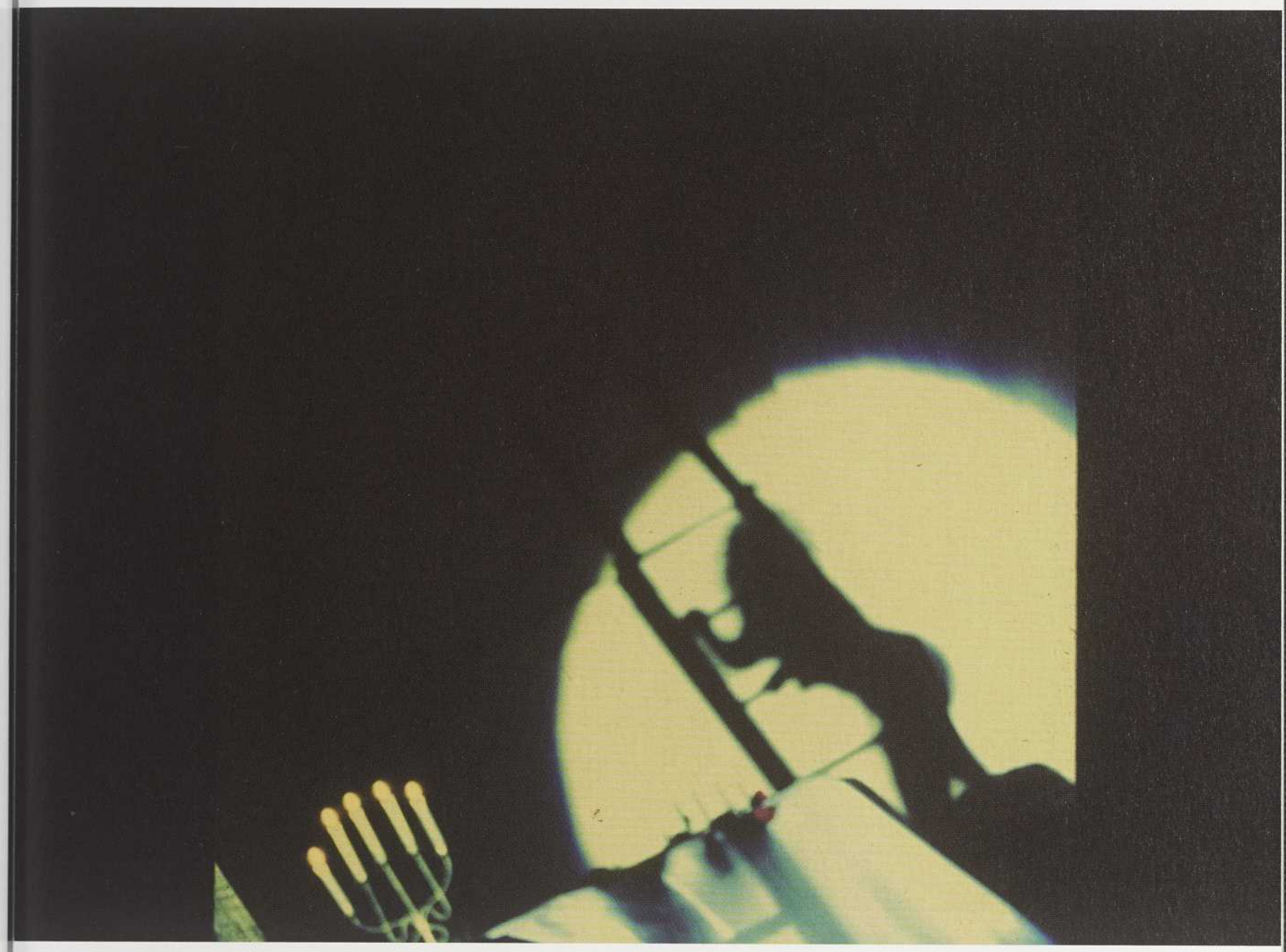
There is no such thing as "the real." By not-fake, then, I do not mean to suggest a definitively determinable category of body art practice. Rather, I want to point to a kind of body art gesture that pushes in the direction of what may seem to be not-fake (by posing itself as "authentic") while sustaining the possibility of the not-real.

Trying to "prove" that he or she is alive, the body artist slices and dices the skin. Trying to externalize internal pain (of the physical/psychic variety), the artist slashes, punctures, or otherwise ravages the exterior of the body. He or she makes psychic pain into a visible sign of/on the body. He or she marks physical pain (writing it, as if with

Ron Athey, *Judas Cradle*, 2005; photo Manuel Vason, reproduite avec l'aimable permission de l'artiste_courtesy the artist.
Franko B., *I Miss You*, 2002, performance, Tate Modern, Londres_London; photo Manuel Vason, reproduite avec l'aimable permission de l'artiste_courtesy the artist. >



Catherine Opie, *Self-Portrait / Cutting*, 1993, tirage chromogénique_c-print, 102 x 76 cm; photo reproduite avec l'aimable permission de_courtesy Regen Projects, Los Angeles.



À travers la vidéo et d'autres dispositifs de représentation, Pane relate la rupture du corps – désignée avec insistance comme non factice par l'éruption provoquée de fluides corporels (ici le sang) – en y incluant les effets de représentation (effets du non réel). Le corps sanguinolent de Pane suscite à son tour un corpus de documents illustrés : la chemise imprégnée (inscrite) de sang, des photographies de la réalisation de ses actions et des images vidéo des réactions du public. Ces dernières servent en réalité à souligner l'irréalité sur tous les plans du réel putatif – et aussi le fait que l'incarnation brute, réalisée par Pane, s'est manifestée dans et à travers les autres (filmés en train de réagir à ses actions).

Kafka's inscription machine) as a readable text. The artist (through the invocation or negotiation of pain) enacts the inextricability of emotions, thoughts and embodiment.

Gina Pane: in *L'Escalade* ("The Climb," 1971) she climbed a ladder the rungs of which had been adorned with razor blades; in *Sentimental Action* (1974) she traced rosettes of blood onto her arms with razors. "The red rose," she wrote, "transformed into a vagina by a reconstitution in its most present state, the painful one."[3] In *Le Lait chaud* ("Warm Milk," 1972), she first cut her back and then her face, then showed the audience members a videotape of their reactions to her acts of self-mutilation.

NAO BUSTAMANTE, *AMERICA THE BEAUTIFUL*, 1995–2002, PERFORMANCE; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST.

DE FAÇON CRUCIALE, L'ARRACHEMENT
DE LA PEAU EST L'ARRACHEMENT DU MOI PROFOND.
SANS LA CHAIR, LE MOI N'EXISTERAIT PLUS.

ORLAN, *OPÉRATION N° 9* (EXTRAIT DE LA SÉRIE_FROM THE SERIES «LA RÉINCARNATION DE SAINT ORLAN»), 1993, PERFORMANCE, NEW YORK; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST.

Même les actions d'art corporel les plus axées sur le « non factice » montrent le corps comme un effet de représentation, un effet des perceptions des autres (alors que celles-ci sont renvoyées à l'exhibitionniste et deviennent partie intégrante de sa perception d'elle-même). Et pourtant...

De la douleur de Pane [NDLT : en anglais, l'auteure fait résonner « *Pane's pain* » comme une homophonie heureuse qui ne semble pas due au hasard], on peut supposer qu'elle a été expérimentée de manière directe et viscérale par « elle-même », mais non par son public qui ne pouvait voir son corps sanguinolent et déchiré qu'*à distance*; après tout, s'identifier à la

Through her use of video and other representational devices, Pane narrates bodily rupture—so insistently marked as not-fake by the resulting eruption of bodily fluids (here, blood)—as incurring representational effects (effects of the not-real). Pane's bleeding body creates a body of illustration: the shirt, marked (inscribed) with blood; photographs of her acts-in-process; videotapes of audience reactions. The latter strategy, in fact, serves to point to the unreality of all levels of the putative real—to the fact that Pane's brute embodiment manifested itself in and through others (shown on the videotape reacting to her).

ORLAN, *OMNIPRÉSENCE* (DÉTAIL_DETAIL), 1994, 40 DIPTYQUES EN MÉTAL ET 80 PHOTOS CHROMOGÉNIQUES_40 METAL DIPTYCHS AND 80 COLOUR PHOTOGRAPHS, 150 X 1600 CM; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST.

Vito Acconci, *Trademarks*, 1970, activité photographiée_photographed activity, New York; photos reproduites avec l'aimable permission de_courtesy Gladstone Gallery, New York.

IT IS AS IF MALE ARTISTS VIOLATE THEIR BODIES IN ORDER TO PROVE THEY ARE, IMPOSSIBLY AND PARADOXICALLY, BOTH ALIVE AND TRANSCENDENT —THEY BOTH "ARE" AND "ARE NOT" EMBODIED.

douleur perçue n'est pas la même chose que saigner soi-même. N'oublions pas que la douleur est déjà quelque chose qui se manifeste toujours à travers des transformations corporelles qui l'expriment de manière symbolique pour l'autre[4]. L'art corporel masochiste figure ce phénomène de manière très claire.

Comme le note Kurt Krens, « aucune blessure ne parle jamais d'elle-même[5]. » Elle n'est *signifiante* qu'en relation avec ceux qui la « lisent » comme un signe corporel (lisent le sang comme une écriture du corps). Les représentants masculins de l'art corporel sont connus pour le côté plus explicite et nettement plus théâtral de leurs mutilations corporelles (Pane et **Marina Abramovic** sont des exceptions, surtout si l'on pense à *The House with the Ocean View* (2002), une performance récemment présentée à New York lors de laquelle Abramovic a fortement mis l'intégrité de son corps en danger, en utilisant des échelons en lames de couteaux[6]). Il reste que certains hommes ont pratiqué un art corporel qui témoigne d'un rapport particulièrement violent à leur propre chair. C'est comme si les hommes artistes violaient leur corps dans le but de prouver qu'ils sont, de façon impossible et paradoxale, à la fois vivants et transcendants, qu'ils « sont » et en même temps qu'ils « ne sont pas » incarnés.

Pour théâtraliser la douleur psychique que lui cause son statut socialement différent de sujet porteur du VIH, **Ron Athey** présente des performances rituelles élaborées qui impliquent des blessures infligées à son corps par lui-même et par les autres ; « ses spectacles de tortures et de pénitences érotiques[7] » sont un éloge à la fois du suicide et du défilé de mode (dans ses mises en scène, ce dernier est désigné comme mortel). Dans ses performances intitulées *I Miss You*, **Franko B.** a le corps recouvert d'une couche de blanc spectral et se lacère les poignets ; des gouttes et des traînées de rouge coulent sur la passerelle tandis qu'il parade comme dans un rituel. Aïe.

Even in the most not-fake of body art events, the body is experienced as an effect of representation, an effect of the perceptions of others (as these bounce back to the exhibitionist and become part of her self-perception). And yet . . .

Pane's pain (an alliteration that does not seem coincidental in its homophony) would have been immediate and viscerally experienced by "herself" but not by her audience, who would only see her body *over there*, bleeding and rent; identification with perceived pain, after all, is not the same thing as bleeding oneself. Except for the fact that pain is always already narrated through bodily transformations that express it symbolically for the other.[4] If nothing else, masochistic body art makes this explicitly clear.

As Kurt Krens has noted, "No wound ever speaks for itself."[5] It *means* only in relation to those who "read" it as a bodily sign (the body is read/red with blood).

Male body artists are known for more explicit and far more dramatic (histrionic) bodily mutilations than female ones (Pane and **Marina Abramovic**, with the latter's equally menacing stagings of potential bodily rupture, such as her similar deployment of knife-edged stairs in her recent New York performance *The House with the Ocean View* (2002),[6] being striking exceptions). Still, men have told the story of an especially violent relationship to their own flesh in their body art works. It is as if male artists violate their bodies in order to prove they are, impossibly and paradoxically, both *alive* and *transcendent*—they both "are" and "are not" embodied.

Theatricalizing the psychic pain of his socially-marked *difference* as an HIV-positive subject, **Ron Athey** stages elaborate ritual performances involving the wounding of his body by himself and others in what he calls pageants of "erotic torture and penance"[7] in a paean both to suicide and to fashion shows (a paean that enacts the fashion show *as* deadly). **Franko B.**, in his *I Miss You* performances, paints his body a ghastly white and lacerates his

Il est ironique de constater que les représentants masculins de l'art corporel semblent apprécier l'aspect du *sang*, comme s'il confirmait leur masculinité, leur prouesse, leur vivacité (tout en projetant aussi l'opposé, leur immanence d'êtres incarnés et, par conséquent, destinés à mourir). Attitude pour le moins ironique dans la mesure où elle projette l'image du corps masculin comme une sorte de sac (perméable) déchiré qui a ses règles. Déchiré, tranché, écrabouillé, démembré, ravagé, tiraillé, éclaté, explosé, écorché, sculpté, tailladé, haché, charcuté, fricassé, entaillé, poignardé, déchiré. Douleur rendue visible. Le corps comme un vaisseau de communication. Pour l'artiste Paul McCarthy :

> Le sac est éventré – le sac humain est éventré – le sac corporel ou le sac animal, le sac signifiant la peau. Nous cherchons à atteindre l'inaccessible à l'intérieur du corps, éventrant le corps pour regarder à l'intérieur[8].

Qu'y trouverons-nous ? Sûrement de la matière brute (des milliards de cellules formant de la chair, du sang et des os) plutôt qu'une quelconque substance éthérée confirmant la transcendance de la chair.

À mi-chemin entre le non factice et le non réel

Beaucoup d'artistes ont joué sur la frontière floue qui sépare le non factice du non réel. Dans ses autoportraits des années 1990, **Catherine Opie** a représenté son propre corps couvert de blessures qui semblent lui avoir été infligées par une société hostile ou méfiante envers les sujets *queer*. Mais elle ne montre sa chair sanguinolente que dans des photographies en couleurs, (l'exposition de sa chair au public, qui participe de manière cruciale aux effets recherchés par Pane, semble totalement mise de côté ici). La dimension non factice de l'inscription corporelle est véhiculée par celle non réelle de la photographie (qui est paradoxalement dans son indexicalité le moins non réel – le plus « réel » – de tous les modes de représentation). La vue de la chair suintante de Opie, marquée de l'image tracée au couteau d'une maison devant laquelle deux silhouettes très élémentaires de femmes se tiennent les mains, ne nous apparaît « que » comme une image.

D'autres œuvres, situées dans un entre-deux, insistent sur le statut non factice du corps blessé tout en s'appuyant aussi sur la capacité non réelle des représentations visuelle ou textuelle à incarner ces

wrists, allowing drops and streams of red to drip along a catwalk as he promenades ritualistically back and forth. Ouch.

Ironically, male body artists seem especially to relish the appearance of *blood*, as if it confirms their masculinity, their prowess, their live-ness (while also projecting the opposite, their immanence as enfleshed beings and thus beings destined to die). This is an ironic gesture not the least in that it produces the male body as a kind of menstruating (permeable), ruptured sack.

Ripped, severed, smashed, dismembered, ravaged, torn, split, burst, flayed, devoured, carved, sliced, cut, hacked, slivered, popped, incised, stabbed, torn. Pain rendered visible. The body a vessel of communication. Per body artist Paul McCarthy:

> the sack is cut open—the human sack is cut open —the body sack or the animal sack, the sack meaning the skin. We search for what can't be gotten at in the interior of the body, cutting open the body to peer inside.[8]

What will we find there? Surely brute material (billions of cells bound into flesh and blood and bone) rather than some ethereal matter confirming our transcendence of the flesh.

Halfway Between the Not-Fake and the Not-Real

Many artists have flirted with the indeterminacy of the distinction between the not-fake and the not-real. **Catherine Opie**, in her self portraits from the 1990s, depicted her own body carved with wounds suggestive of those inflicted by a society suspicious of or hostile to queer subjects. Yet, she conveyed her bleeding flesh entirely through colour photographs (the public staging that was so crucial to the complex effects of Pane's works is left out of the picture, as it were). The not-fake of the bodily inscription is rendered through the not-real of the photograph (which is paradoxically, in its indexicality, the least not-real—the most "real"—of all modes of representation). Opie's oozing flesh, marked in one case with a cutting image of a house with two stick-figure women out in front holding hands, is known to us "only" as a picture.

Other halfway works, which insist on the not-fake status of the wounded body while also depending on the not-real capacity of visual and/or textual representation to substantiate these wounds, include:

1) **Yoko Ono**'s *Cut Piece*, performed both in New York and in Tokyo in the 1960s and recently

DÉCHIRÉ, TRANCHÉ, ÉCRABOUILLÉ, DÉMEMBRÉ, RAVAGÉ, TIRAILLÉ, ÉCLATÉ, EXPLOSÉ, ÉCORCHÉ, SCULPTÉ, TAILLADÉ, HACHÉ, CHARCUTÉ, FRICASSÉ, ENTAILLÉ, POIGNARDÉ, DÉCHIRÉ. DOULEUR RENDUE VISIBLE.

blessures, entre autres :

1. *Cut Piece* de **Yoko Ono**, dont les premières présentations ont eu lieu à New York et Tokyo dans les années 1960 et la dernière tout récemment à Paris. L'artiste y demande à des spectateurs de venir sur scène et de couper ses vêtements jusqu'à la dénuder complètement. L'instrument utilisé ne touche jamais sa peau, mais l'action violente imite de manière métaphorique la violence du regard.
2. Dans une performance intitulée *America the Beautiful* (2000), **Nao Bustamante** se réapproprie à sa manière les échelons coupants de Pane et Abramovic : après avoir solidement ligoté son corps nu aux formes généreuses, « lourdement handicapée par les exigences imposées par la stratégie féminine, avec ses prétentions au concours de beauté », elle grimpe un par un « les échelons du succès » juchée sur des hauts talons[9]. Dans un état de rage fulminante, elle entraîne en titubant son corps ligoté vers le haut de l'échelle, encourant les pires dangers, mais sans jamais se rompre les os ni se blesser.
3. De façon très ambiguë, la série d'opérations de chirurgie esthétique réalisée par **Orlan** dans les années 1990, performances réunies sous le titre *La réincarnation de Saint Orlan*, implique de véritables interventions chirurgicales au cours desquelles son corps est coupé, morcelé et recomposé d'une façon épouvantablement non factice. Mais une fois de plus, la non-facticité du projet est efficacement contrebalancée par le fait qu'elle recourt à différents modes de représentation pour véhiculer l'imagerie et les « reliques » résultant des performances (images vidéo par satellite, fax, photographies, etc.). Et il est troublant d'observer à quel point l'effet de ces interventions chirurgicales repose sur le non réel – la chirurgie plastique étant pour l'essentiel une

restaged in Paris, in which she has audience members come on stage and, slice by slice, cut away her clothing to reveal her naked body. The cutting never reaches her actual flesh, but metaphorically the violence of cutting mimics the violence of the gaze.

2) **Nao Bustamante**'s twist on Pane and Abramovic's cutting ladders in her c. 2000 performance piece *America the Beautiful*, in which she tightly binds her voluptuous naked flesh and, "severely handicapped by her requirements of feminine guile and beauty pageant pretensions," climbs the "ladder of success" in high heels.[9] Ranting and raving, she tosses her trussed body around on the ladder, threatening to do herself terrible bodily harm but never actually breaking her bones or flesh.
3) Most ambiguously, **Orlan**'s 1990s series of cosmetic surgery performances, gathered together under the conceptual title *The Reincarnation of Saint Orlan*, involve plastic surgery events in which her body is sliced, diced, and rearranged in a horrifyingly not-fake way. Yet, once again the not-fakeness of the project is usefully compromised by her dependence on modes of representation to convey the resulting imagery and "relics" (satellite video imagery, faxes, photographs, etc.). And the effect of these surgical interventions is disturbingly reliant on the not-real—the whole point of plastic surgery being the reconfiguration of the given body in an attempt to match a pre-given (if also internalized) bodily ideal. Since any bodily ideal is, by definition, not-real (i.e., born and bred in fantasy), we might argue that Orlan's project brilliantly navigates the inseparability of the not-real and the not-fake. Orlan performs a yearning toward the ideal (the ultimate form of which is immortality) while tempting death.

HANNAH WILKE, *S.O.S. STARIFICATION OBJECT SERIES*, AUTOPORTRAITS « PERFORMALISTES » AVEC LES WOLLAM_PERFORMALIST SELF-PORTRAITS WITH LES WOLLAM, 1974-1982, 10 TIRAGES EN NOIR ET BLANC, 15 SCULPTURES À LA GOMME À MÂCHER_10 BLACK-AND-WHITE PHOTOGRAPHS, 15 GUM SCULPTURES, 105 x 148 x 7 CM; PHOTO ZINDMAN/FREMONT, REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY RONALD FELDMAN FINE ARTS, NEW YORK. © 2006 MARSIE, EMANUELLE, DAMON AND ANDREW SCHARLATT >

reconfiguration du corps visant à reproduire un idéal corporel préexistant (voire aussi intériorisé). Puisque tout idéal corporel est, par définition, non réel (c'est-à-dire né et nourri dans l'imagination), nous pourrions arguer que le projet d'Orlan explore avec talent l'inséparabilité du non réel et du non factice. Ses œuvres personnifient la soif d'idéal (dont la forme ultime est l'immortalité) en même temps qu'elles flirtent avec la mort.

Peut-être même que la mort *est* l'idéal ? Ou bien, le seul lieu où réside l'idéal serait-il la mort ?

Les œuvres qui explorent la zone grise entre le non factice et le non réel ont ceci de particulier qu'elles confondent ces différences entre la présence et l'absence, entre la vie et la mort, à l'existence desquelles nous voulons croire. Ces actes d'ambiguïté créent ou expriment ainsi une autre sorte de douleur : la douleur de reconnaître que nous sommes, pour reprendre la formule de la philosophie occidentale, chair du monde, inextricablement liés à celui-ci et pourtant mortels. Au bout du compte, nous fusionnerons (à nouveau) avec la terre.

Le non réel

Dans les œuvres qui évoquent avec insistance le non réel, les couples vie-mort et présence-absence sont présentés comme de fausses oppositions, à la source du problème ontologique de l'être (et du prix de l'existence). L'accent y est mis sur le rituel, la mise en scène de et par des signes corporels dont le statut de signes de représentation est souligné par l'usage flagrant de dispositifs de représentation intermédiaires.

Exploré et réalisé : le statut du corps comme surface, comme représentation. Continuum de l'image et de la peau.

Les blessures factices font durer l'énigme sur le plan de l'incarnation. Il y a des blessures factices qui marquent le corps *comme image*, qui affirment son statut d'image pour l'autre : les cicatrices simulées de **George Maciunas** à la fin des années 1960[10] ; la fameuse castration que l'actionniste viennois **Rudolf Schwarzkogler** s'est soi-disant infligée lors d'une performance en 1965-1966 (cette dernière illustrant parfaitement la tendance actionniste à mettre publiquement en scène la violence non réelle, drapée dans un voile de catholicisme)[11]. Dans

Perhaps death is the ideal? Or the only place the ideal resides is in death?

More than anything, the works that play in the grey area between the not-fake and the not-real thus confuse the very differences between presence and absence, life and death, that we want to assume exist. Such acts of ambiguity thus create or express another kind of pain: the pain of acknowledging that we are, as Western philosophy would have it, flesh of the world, inextricably intertwined with it, and yet mortal. We will thus eventually merge (again) with the earth.

The Not-Real

Life versus death, and presence versus absence are, in projects that insistently expose the not-real, presented as false oppositions, inspiring the ontological questioning of being (and of the price of existence). The emphasis here is on ritual, the staging on and through bodily signs whose status as representational signs is emphasized through the blatant use of mediating representational devices.

Explored and played out: the status of the body as surface, as representation. Picture/skin continuum.

Fake wounds engage this conundrum at the level of embodiment. There are fake wounds that mark the body *as image*, affirming its status as a picture for the other: **George Maciunas**'s stick-on scars from the late 1960s;[10] Viennese Actionist artist **Rudolf Schwarzkogler**'s infamous faked castration event in 1965–66 (itself exemplifying the general Actionist tendency towards staging non-real violence, veiled in Catholic overtones, in public);[11] **Vito Acconci**'s *Trademarks* (1970), a performance work in which he clamped his teeth down into his skin, thereby making bite marks in his arms (these are the signs of wounds, but left incipient with no blood drawn); and **Hannah Wilke**'s explicitly symbolic "wounds"—the bubble-gum cunts she stuck to her skin in her "s.o.s." performances in the mid-1970s.

There are two projects of the not-real on which I want to focus because they exemplify the most powerful effects of eschewing the promise of presence and authenticity seemingly secured by the not-fake. **Paul McCarthy**'s histrionic stagings of male violation—such as the videotape *Rocky* (1976), in which he unhinges the simulated heroism of

HOLES ARE NEVER WHOLES, AND YET MAYBE THE HOLE IS AS CLOSE AS WE CAN GET TO PROVING TO OURSELVES THE POSSIBILITY OF WHOLENESS.

Trademarks (1970), **Vito Acconci** se mord la peau des bras pour y laisser des empreintes de morsure (comme signes de blessures, sans provoquer l'écoulement de sang) ; il y a aussi les « blessures » explicitement symboliques de **Hannah Wilke**, ces morceaux de gomme à mâcher en forme de sexe féminin qu'elle collait sur sa peau dans une série de performances intitulée « s.o.s. » au milieu des années 1970.

Deux projets axés sur le non réel m'intéressent en particulier parce qu'ils illustrent à merveille ce qui se produit lorsqu'on renonce à la promesse de présence et d'authenticité dont le non factice semble porteur. Ainsi, les mises en scène théâtrales de **Paul McCarthy** sur le thème du viol masculin – par exemple, la bande vidéo *Rocky* (1976) dans laquelle il subvertit l'héroïsme simulé du film populaire éponyme en maculant ses parties génitales et son postérieur de ketchup imitant le sang menstruel – insistent sur la masculinité comme simulacre (son statut en tant que mascarade « féminine » de la plénitude phallique échouant constamment). Le ketchup se confond avec le sang tout comme d'autres produits alimentaires malodorants finissent par susciter de riches confusions et des attentes irréelles. (McCarthy note ironiquement : « Le pot de mayonnaise utilisé durant l'action n'est plus un pot de mayonnaise, c'est désormais le sexe d'une femme. Ou bien, il est maintenant un phallus[12]. ») Stigmatisant la facticité des performances du corps masculin même lorsqu'elles sont « concrètes », McCarthy désigne comme mascarade l'exhibition de soi dans laquelle des attributs non réels sont pris comme garants de la non-facticité[13]. Le corps pleurnichard, ravagé et sanglant présenté dans les performances de McCarthy – aussi non réel que le factice peut l'être – est (comme Marsyas ou l'accusé de la nouvelle de Kafka) en fin de compte masculin.

De la même façon, l'autoportrait fantastique de **Daniel Joseph Martinez**, présenté dans un triptyque (*Fifteenth Attempt to Clone Mental Disorder or How One Philosophizes with a Hammer After Gustave* the popular movie by the same name by smearing his genitals and ass with menstrual-blood-like ketchup—insist on the simulacral nature of masculinity (its status as a "feminine" masquerade of phallic plenitude which continually fails). Ketchup is confused with blood, just as other stinky food products can be confused in productive ways, producing unreal expectations. (McCarthy notes wryly: "The bottle of mayonnaise within the action is no longer a bottle of mayonnaise; it is now a woman's genitals. Or it is now a phallus.")[12] Insisting on the fakeness even of "concrete performance[s]" of the masculine body, McCarthy exposes the masquerade as the self-performance of not-real attributes which are then taken as guarantors of the not-fake.[13] The whining, ruptured, bloody body in McCarthy's performances—as not-real as fake can be—is (like Marsyas, like the convict in Kafka's story) ultimately masculine.

In a similar fashion, **Daniel Joseph Martinez**'s fantastic self-portrait triptych of photographs (subtitled *Fifteenth Attempt to Clone Mental Disorder or How One Philosophizes with a Hammer After Gustave Moreau, Prometheus, 1868; David Cronenberg, Videodrome, 1982*; 1999–2001) depicts him ripping a hole in his stomach and pulling out his guts. He literally *cores* himself, and then exposes his viscera to public view.

Or does he? Of course not.

If we read Ovid's story of Marsyas as myth (that is, as a symbolic rendering of a mythical story with moral overtones), and Kafka's tale as its modernist parallel (ironic and cynical, but still mythical in its obviously metaphorical meanings), then we understand that these explicitly not-real body acts open themselves to be interpreted in a symbolic register. These are not pictures (or video images) that seek to convince us that the body is "really" wounded. Rather, they insistently expose the simulacral (representational) dimension of all bodily wounding.

Moreau, Prometheus, 1868; David Cronenberg, Videodrome, 1982; 1999-2001), le montre en train de s'éventrer et d'extraire ses boyaux. Il procède littéralement à une éviscération, pour ensuite exposer ses entrailles au regard des spectateurs.

Mais le fait-il ? Évidemment, non.

Si nous lisons l'histoire de Marsyas comme un mythe (c'est-à-dire l'expression symbolique d'une histoire mythique aux accents moraux) et la nouvelle de Kafka comme son parallèle moderniste (ironique et cynique, mais toujours mythique dans ses significations à l'évidence métaphoriques), nous comprenons alors que ces performances corporelles explicitement non réelles s'offrent à une interprétation qui relève du registre symbolique. Les photographies (ou images vidéo) qui en témoignent ne tentent pas de nous convaincre que le corps est « réellement blessé », mais elles soulignent plutôt la dimension de simulacre qui caractérise toute représentation de blessures corporelles.

Je ne veux en aucun cas insinuer que les gens ne souffrent pas dans la « vraie vie » ni que les blessures ne ravagent pas « réellement » la surface du corps (les œuvres de Franko B. et Gina Pane, tout comme les corps horriblement mutilés que les autorités américaines chargées de « défendre » l'Iraq refusent de montrer, le prouvent au contraire), mais plutôt suggérer, à l'instar de Scarry, que le degré auquel la douleur peut se transmettre est de l'ordre de la représentation. Même notre propre expérience de la douleur est colorée par le champ de la représentation (nous ressentons l'excitation des neurones, mais nous lisons le phénomène à travers le prisme de nos conceptions culturelles sur la douleur et de la cohésion corporelle)[14]. Sans parler du niveau auquel opère notre *mémoire* de la douleur. Je « sais » seulement – pour autant qu'une chose puisse se saisir autrement que comme l'interprétation d'une autre interprétation et ainsi de suite – que le non réel ne peut pas se distinguer du non factice, qu'il y a, et en même temps qu'il n'y a pas, de transcendance du corps dans les performances extrêmes masculines et, ou bien, qu'il y a, et en même temps qu'il n'y a pas, d'immanence du corps dans les multiples représentations féminines des corps et des blessures. Des trous ne sont jamais des touts. Pourtant, le trou est peut-être ce qui nous place au plus près du moment où nous pouvons nous prouver à nous-mêmes la possibilité du tout. C'est une leçon non négligeable venant de tous ces corps ravagés.

This is not to say that people do not suffer in "real life," nor that no wounds "really" rupture the body's surface (the works of Franko B. and Gina Pane, not to mention the horrifically ruptured bodies we are never allowed to see from the U.S. "defence" of Iraq, and so on, tell us otherwise). Rather, as Scarry suggested, the level on which pain can be transmitted to others is representational. Even our own experience of pain is sifted through the representational field (we experience firing neurons, yet our understanding of these impulses is filtered through our culturally determined notions about pain and bodily coherence[14]). Not to mention the level on which our *memory* of pain takes place.

I "know" (insofar as one can grasp anything other than as second- or third-hand rendering) only that the not-real and the not-fake cannot be differentiated, that the body is and is not "transcended" through performances of extreme masculinity and/or that it is and is not inexorably immanent in reiterative representations of women's bodies and wounds. Holes are never wholes, and yet maybe the hole is as close as we can get to proving to ourselves the possibility of wholeness. This is not an insignificant lesson from a bunch of ruptured bodies.

Amelia Jones détient la chaire Pilkington en histoire de l'art à l'Université de Manchester. Ses recherches couvrent des aspects très divers de l'art moderne et contemporain, dont le féminisme et l'art, la performance, l'art corporel et l'art vidéo ainsi que le mouvement dada. Auteure de *Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp* (1994) et *Body Art: Performing the Subject* (1998), elle a également publié plusieurs autres ouvrages dont *Feminism and Visual Culture* (2003), *Performing the Body/Performing the Text* (avec Andrew Stephenson, 1999) et *Sexual Politics: Judy Chicago's "Dinner Party" in Feminist Art History* (1996).

Traduit par Marine Van Hoof

NOTES

Une version plus longue de ce texte fera l'objet d'une double publication dans *Maska* (Ljubljana, 2006) et *Performance Cosmology*, éd. Daniel Watt, Aberystwyth, Centre for Performance Research, 2006.

1. Ovide, *Les métamorphoses*, texte établi et traduit par Georges Lafaye. Paris, Société d'Édition Les Belles Lettres, 1985 et Franz Kafka, *La colonie pénitentiaire, et autres nouvelles*, trad. de Bernard Lortholary, Paris, Flammarion, 1991.
2. Ovide, *op. cit.*
3. Gina Pane, citée par Lea Vergine dans *Body Art and Performance: The Body as Language* Milan, Skira, 2000, p. 197. [Notre traduction.]
4. Elaine Scarry souligne cet aspect dans *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, Oxford, Oxford University Press, 1985.
5. Cité par Michaela Poeschl, « Let's Make It Halloween: Get Out Your Knife, Carve Me Like a Pumpkin, and Then Let's Fuck », texte non publié, 1997, p. 25. [Notre traduction.]
6. Voir Thomas McEvilley, « Performing the Present Tense », *Art in America* vol. 4, n° 91, avril 2003, p. 114–17 et p. 153.
7. Ron Athey cité par Roselee Goldberg dans *Performances : l'art en action*, avant-propos de Laurie Anderson, trad. par Christian-Martin Diebold. Paris, Thames & Hudson, c1999, p. 119.
8. Entrevue de Kristine Stiles avec Paul McCarthy, « Interview », *Paul McCarthy*, Londres, Phaidon, 1996, p. 14. [Notre traduction.]
9. Samuel Topiary, cité sur la page Internet de Nao Bustamante, http://www.sfgate.com/offbeat/naobeauty.html. [Notre traduction.]
10. C'est Dore Bowen, spécialiste du mouvement Fluxus, qui m'a fait connaître ces prototypes de 1967, que Maciunas a probablement montrés en 1969. Ils sont mentionnés dans l'article consacré à Maciunas dans *Fluxus Codex*, éd. Jon Hendricks, Detroit, Gilbert and Lila Silverman Collection ; New York, Harry N. Abrams, 1988.
11. Voir le commentaire de Kristine Stiles sur ce mythe dans « Performance and Its Objects », *Arts Magazine*, n° 65, novembre 1990, p. 35-47.
12. McCarthy dans l'entrevue avec Kristine Stiles *art. cit.*, p. 14. [Notre traduction.]
13. Voir McCarthy à propos de « concrete performance », *Ibid.*
14. Voir l'analyse approfondie de l'interaction entre le corps, le monde et la représentation proposée par Warren Neidich, selon une approche neuroscientifique, dans *Blow-Up: Photography, Cinema and the Brain*, New York, DAP, 2003.

Amelia Jones is the Pilkington Professor in the History of Art at the University of Manchester. Her research broaches a broad variety of aspects in modern and contemporary art, including feminism and art, performance, body and video art, and Dada. She is the author of *Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp* (1994), and *Body Art: Performing the Subject* (1998). She has also edited several books, including *Feminism and Visual Culture* (2003), *Performing the Body/Performing the Text* (with Andrew Stephenson, 1999), and *Sexual Politics: Judy Chicago's "Dinner Party" in Feminist Art History* (1996).

NOTES

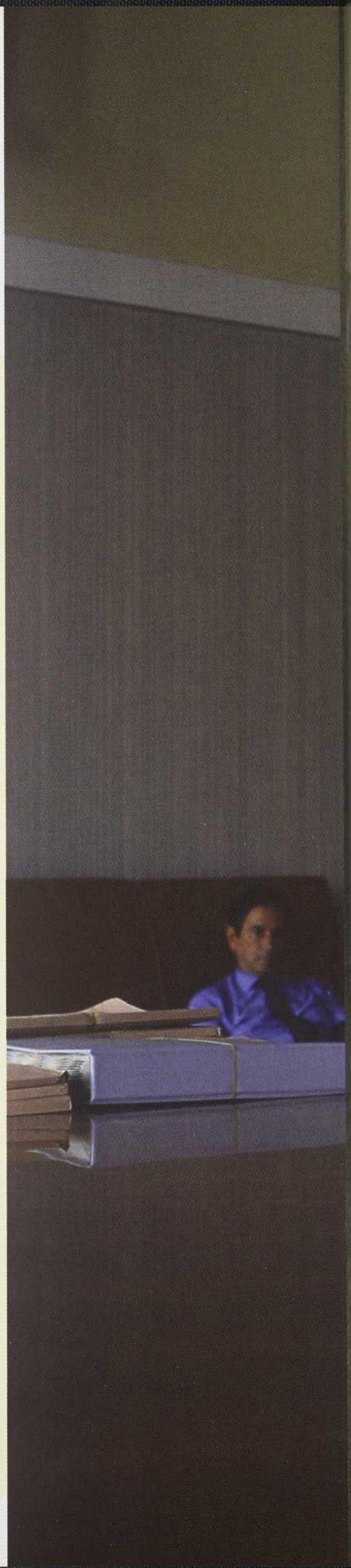
A longer version of this essay will be published in two places: *Maska* (Ljubljana, 2006) and *Performance Cosmology*, ed. Daniel Watt (Aberystwyth: Centre for Performance Research, 2006).

1. Ovid, *Metamorphoses*, trans. Mary M. Innes (Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1955), 145; and Franz Kafka, "In the Penal Colony" (1914?), *The Penal Colony: Stories and Short Pieces*, trans. Willa and Edwin Muir (New York: Schocken Books, 1961), 191–227.
2. Ovid, op. cit., 145.
3. Gina Pane, cited in Lea Vergine, *Body Art and Performance: The Body as Language* (Milan: Skira, 2000), 197.
4. Elaine Scarry makes this point in *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World* (Oxford: Oxford University Press, 1985).
5. Cited by Michaela Poeschl, "Let's Make It Halloween: Get Out Your Knife, Carve Me Like a Pumpkin, and Then Let's Fuck," unpublished paper, 1997, ms p. 25.
6. See Thomas McEvilley, "Performing the Present Tense," *Art in America* 91 no. 4 (April 2003): 114–17, 153.
7. Ron Athey, cited by Roselee Goldberg, *Performance: Live Art Since 1960* (New York: Harry N. Abrams, 1998), 119.
8. Cited by Kristine Stiles in Conversation with Paul McCarthy, "Interview," *Paul McCarthy* (London: Phaidon, 1996), 14.
9. Samuel Topiary, cited on Bustamante's Web page; http://www.sfgate.com/offbeat/naobeauty.html.
10. I learned of these 1967 prototypes, which might have been actualized in 1969, from Fluxus expert Dore Bowen; they are noted under the Maciunas entry in the *Fluxus Codex*, ed. Jon Hendricks (Detroit: Gilbert and Lila Silverman Collection and New York: Harry N. Abrams, 1988).
11. See Kristine Stiles's exposure of this myth in "Performance and Its Objects," *Arts Magazine* 65 (November 1990): 35–47.
12. McCarthy, from Kristine Stiles in Conversation with Paul McCarthy, 14.
13. See McCarthy on "concrete performance," ibid.
14. See Warren Neidich's extensive discussion of the interplay between body, world, and representation via neuroscientific models in *Blow-up: Photography, Cinema and the Brain* (New York: DAP, 2003).

¡ SHAHRYAR NASHAT ¡
DÉFIER L'OPTIMISME DU POUVOIR

GIOVANNA ZAPPERI

Le spectacle des forces de l'ordre en train d'exercer leur « droit » à la violence est un événement aussi terrible que contradictoire. Toute personne ayant assisté à une telle scène – lors d'une manifestation, dans les couloirs du métro, à la télé, ou n'importe où – connaît la sensation désagréable liée à la menace que représentent ceux qui devraient théoriquement nous protéger. Dans un texte de 1921, consacré aux relations de la violence au droit et à la justice, Walter Benjamin s'interroge sur le sens même d'un droit à la violence et sur la possibilité d'une distinction entre violence légitime et illégitime. Ces questions renvoient au problème du mo-



SHAHRYAR NASHAT, *OPTIMISM* (PHOTO DE PRODUCTION_PRODUCTION SHOT), 2003; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY PRAZ-DELAVALLADE, PARIS ET_AND ELISABETH KAUFMANN, ZURICH.

nopole de la violence exercé par l'État qui, pour Benjamin, a une double fonction : la violence serait à la fois fondatrice et conservatrice de droit[1]. Se pose alors le problème des moyens que les États démocratiques ont utilisés pour maintenir le contrôle sur cette fonction de la violence, qui consiste précisément à protéger le droit lui-même. La question des différents appareils répressifs de l'État est évidemment centrale à cette réflexion. Certains travaux de Shahryar Nashat, artiste suisse d'origine iranienne résidant aujourd'hui à Paris, interrogent les formes que ce monopole de la violence a pu prendre à travers une réflexion sur différents épisodes historiques, dans lesquels la violence étatique s'est montrée sous son jour le plus brutal.

Staatsgewalt (2004) fait partie d'une série d'œuvres qui explorent la violence, plus ou moins directe, exercée par les pouvoirs institutionnels. Cette question n'est pas abordée simplement du point de vue de la dénonciation, mais aussi du point de vue de ses implications psychiques, ce qui élargit considérablement les possibilités, pour le sujet, de se confronter à cette violence. Le titre que Nashat a donné à cette œuvre constitue déjà une interrogation implicite sur la nature de ce pouvoir et sur la violence qu'il exerce. Le terme *Staatsgewalt* désigne en allemand le pouvoir ou l'autorité étatique. Cependant, sa signification évoque inévitablement les deux termes qui le composent, soit *Staat* et *Gewalt*, c'est-à-dire « État » et « violence ». Le fait que, dans l'usage de cette combinaison de mots, le terme « violence » devient synonyme d'autorité ou de pouvoir suggère l'imbrication de ces différentes significations. C'est à partir de cette complexité sémantique que Nashat interroge la manière avec laquelle le pouvoir se transforme en violence. Si le terme allemand indique l'appareil répressif de l'État, avec ses différentes composantes policières et juridiques, il implique à la fois son pouvoir sur le citoyen. À travers l'installation *Staatsgewalt*, Nashat s'interroge sur la nature même de ce pouvoir et sur son implication inévitable dans la violence.

L'œuvre est basée sur un épisode précis : le passage à tabac de Rodney King par quatre policiers à Los Angeles en mars 1991. Nashat s'est approprié les fameuses images filmées en cachette par George Holliday, lesquelles, une fois diffusées par la télévision, ont déclenché des émeutes contre les comportements racistes de la police. Pour mettre en

SHAHRYAR NASHAT
DEFYING POWER'S OPTIMISM

The spectacle of the forces of order exercising their "right" to violence is an event as contradictory as it is terrible. Anyone who has witnessed such a scene—at a demonstration, in a subway passageway, on TV, anywhere—is familiar with the unpleasant sensation of menace that those who are theoretically there to protect us represent. In an article written in 1921 on the relations between violence, justice and the law, Walter Benjamin mused about the very meaning of a right to violence and the possibility of distinguishing between legitimate and illegitimate violence. These questions have to do with the problem of the state's monopoly on violence which, for Benjamin, has a two-fold function: this violence both establishes and preserves the law.[1] The problem thus arises of the means democratic states use to maintain their control over this function of violence, a function which consists precisely in protecting law itself. The question of the state's various repressive apparatuses is clearly central to this issue. Some works by Shahryar Nashat, a Swiss artist of Iranian descent now living in Paris, enquires into the forms that this monopoly of violence has taken through an examination of different historical periods in which state violence has shown its most brutal face.

Staatsgewalt (2004) is part of a series of works exploring the more or less direct violence carried out by institutional power sites. This question is not raised simply in order to denounce it, but also to explore its psychic implications, thereby considerably broadening the possibilities the viewer has to confront this violence. The title that Nashat has given to this work is already an implicit questioning of the nature of this power and the violence it carries out. In German, *Staatsgewalt* is a term used to describe state power or authority. Its meaning, however, inevitably calls to mind the two terms which make it up, *Staat* and *Gewalt*, or "state" and "violence." The fact that the term "violence," in this combination of words, becomes synonymous with power or authority suggests that the various meanings overlap. Out of this semantic complexity, Nashat enquires into the way in which power is transformed

SHAHRYAR NASHAT, *STAATSGEWALT* (VUE DE L'INSTALLATION_INSTALLATION VIEW), 2004; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY PRAZ-DELAVALLADE, PARIS ET_AND ELISABETH KAUFMANN, ZURICH.

scène cet épisode, Nashat lui a donné une interprétation à la fois esthétique et critique. L'installation est composée de trois parties. Dans un premier espace, une voix décrit, scène après scène, l'épisode du lynchage tel qu'il est retransmis par l'image filmée. Le ton radiophonique de ce récit s'inspire du commentaire sportif et imite la manière typique de décrire, de la façon la plus détaillée possible, toutes les actions accomplies par les athlètes :

King se relève sur ses mains puis sur ses genoux. King est relevé et charge dans la direction de Powell. Powell frappe King sur l'épaule avec sa matraque et King tombe face la première.

Dans la pièce suivante, une cinquantaine de tubes de néon fluorescent sont accrochés au plafond; ils forment un ensemble sculptural à l'effet menaçant

into violence. While the German word designates the state's repressive apparatus, with its various police and judicial components, it also implies the power it has over citizens. Through the installation *Staatsgewalt* Nashat poses questions about the very nature of this power and its inevitable involvement in violence.

The work is based on a precise incident: Rodney King being worked over by four Los Angeles policemen in March 1991. Nashat has appropriated the famous images secretly filmed by George Holliday which, once they were broadcast on television, provoked riots against the racist behaviour of the police. In his use of this episode, Nashat has given it an interpretation both aesthetic and critical. The installation is made up of three parts. In an initial

Shahryar Nashat, *Staatsgewalt* (extrait de vidéo_video still), 2004, installation; photo reproduite avec l'aimable permission de_courtesy Praz-Delavallade, Paris et_and Elisabeth Kaufmann, Zurich.

qui rappelle clairement le nombre de coups reçus par King. Le film du passage à tabac, enfin, est projeté sur un moniteur de dimensions réduites dans une pièce à côté, plongée dans le noir. Au fur et à mesure que le commentaire avance, l'image, d'abord fixe, devient de plus en plus nette. Or, c'est seulement quand la voix se tait que l'on découvre, dans un silence assourdissant, la violence policière qui était falsifiée dans le commentaire sportif. La fin du commentaire déclenche le début de la courte séquence montrant le lynchage de King. Ce dispositif, qui consiste à révéler la réalité de ce qui était annoncé dans la pièce précédente, provoque un traumatisme pour le spectateur, qui reconnaît peu à peu l'image sur l'écran. La brutalité de ce spectacle répond de façon tout aussi abrupte à la violence codifiée du sport. Ce qui est refoulé et déplacé dans le discours et dans l'esthétique de la mise en scène ressurgit dans l'image avec d'autant plus de violence.

Par son utilisation de films amateurs et par son questionnement sur l'appareil répressif de l'État, *Italian Studies* (2004) est une œuvre à rapprocher de *Staatsgewalt*. Cette œuvre a été réalisée par Nashat alors qu'il se trouvait à Rome en tant que boursier de l'Institut Suisse. Le contexte de l'Italie de Berlusconi, avec les souvenirs encore récents des terribles événements du G8 à Gênes en 2001, a peut-être poussé l'artiste à s'interroger sur certains épisodes de l'histoire italienne de la deuxième moitié du XX^e^ siècle. Il a ainsi conduit une recherche, volontairement fragmentaire et subjective, autour du lien entre la répression de l'État et les mouvements contestataires. Il s'agit d'une installation composée de trois parties qui se trouvent cette fois-ci dans le même espace et qui interagissent directement.

Italian Studies, n^o^ 1-5 est constituée de cinq panneaux verticaux dans lesquels sont insérés des écrans à cristaux liquides montrant différentes séquences en boucle : des affrontements entre policiers et manifestants pendant la révolte de 1968 à la Faculté d'architecture à Rome, des scènes d'entraînement des carabiniers, des images de la répression policière à Gênes pendant le G8 et, enfin, des images montrant de jeunes hommes en train de se masturber. Une grande partie de ces images provient de l'Archivio Movimento Operaio de Rome. Une deuxième partie de l'installation, *No Title (1:1)*, est basée sur les lettres des condamnés à mort de la Résistance italienne contre le Nazi-Fascisme. Les lettres sont retranscrites et imprimées au laser sur

space, a voice describes the lynching scene-by-scene as it is re-broadcast. The radio-like quality of this narration is inspired by sports commentary and imitates the typical way of describing in the most detail possible all of an athlete's actions:

King begins to get up from his hands and knees. King is up and charges in the direction of Powell; Powell hits King in the shoulder area with his baton and King falls on his face.

In the next room, some fifty fluorescent neon light bulbs are hung from the ceiling, forming a menacing-looking sculptural ensemble that clearly recalls the number of blows landed on King. Finally, the film of the beating is projected on a small monitor in a room to the side that is plunged in darkness. As the commentary progresses, the image, at first stationary, becomes increasingly clear. Only when the voice falls silent does the viewer discover, in a deafening silence, the police brutality that had been falsified in the sports commentary. The end of the commentary sets off the beginning of the short sequence that shows King being lynched. This set-up, which consists in revealing the reality of what had been announced in the previous room, provokes a traumatic reaction in the viewer, who gradually recognizes the image on the screen. The brutality of this spectacle is just as abrupt as the codified violence found in sports. What is repressed and displaced in this discourse and in the aesthetic of the mise en scène rises up again in the image with all the more violence.

With its use of amateur film footage and its questioning of the state's repressive apparatus, *Italian Studies* (2004) is undoubtedly closely related to *Staatsgewalt*. This piece was created by Nashat when he was in Rome on a Swiss Institute grant. Perhaps the context of Berlusconi's Italy, with the terrible events at the G8 meeting in Genoa still fresh in mind, pushed Nashat to examine certain episodes in Italian history in the latter half of the twentieth century. He thus carried out (deliberately fragmentary and subjective) research into the link between state repression and protest movements. The work is comprised of an installation in three parts, which this time occupy the same space and directly interact with one another.

Italian Studies, Nos. 1–5 is made up of five vertical panels in which five liquid crystal screens have been installed. These screens project different looped sequences: clashes between the police and demonstrators during the revolt at the Faculty of

les murs derrière les panneaux. Finalement, la troisième partie de l'installation, *Ends and Beginnings*, est une bande sonore constituée de fragments de films italiens datant des années 1940 à 1970. L'ensemble de la pièce est plongé dans une lumière rouge artificielle qui entre en résonance avec la violence évoquée par les images.

Dans *Italian Studies*, comme dans *Staatsgewalt*, Nashat examine le monopole de la violence qui constitue un élément fondateur de l'État moderne, conçu comme un appareil de répression avec ses institutions, dont celle de la police. On pourrait interpréter cette forme de violence avec Walter Benjamin qui constate que la police représente, en tant que telle, une sorte de contradiction interne du droit : son pouvoir comporte des finalités juridiques,

Architecture in Rome; images of carabinieri training sessions; images of police repression in Genoa during the G8; and, finally, images of young men masturbating. Many of these images come from the Archivo Movimento Operaio in Rome. The second part of the installation, *No Title (1:1)*, is based on letters from fighters in the Italian resistance against Nazism and fascism who have been sentenced to death. The letters have been transcribed, laser printed and mounted on the walls behind the panels. Finally, the third part of the installation, *Ends and Beginnings*, is a sound recording made up of fragments of Italian films from 1940 to 1970. The installation as a whole is bathed in an artificial red light that resonates with the violence evoked by the images.

SHAHRYAR NASHAT, *ITALIAN STUDIES* (EXTRAITS DE VIDÉO_VIDEO STILLS), 2004, INSTALLATION; PHOTOS REPRODUITES AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY PRAZ-DELAVALLADE, PARIS ET_AND ELISABETH KAUFMANN, ZURICH.

mais elle dispose également de la possibilité d'établir elle-même ses propres fins[2]. Les épisodes que l'on qualifie d'abus de pouvoir, comme ceux dont il est question dans les travaux de Nashat, seraient ainsi intrinsèques au fonctionnement même de l'appareil policier. Selon les termes de Benjamin, la simple présence de la police dans des régimes démocratiques témoigne en réalité de la forme de violence la plus dégénérée que l'on puisse concevoir. Ces considérations rejoignent en partie les idées développées par Foucault dans sa réflexion sur le biopouvoir et ses conséquences. Foucault suggère que l'existence de la police au sein des systèmes étatiques renvoie au pouvoir de vie et de mort que la loi prétend exercer sur les individus :

In *Italian Studies*, like in *Staatsgewalt*, Nashat examines the monopoly of violence—a founding element of the modern state—which is designed to be an instrument of repression along with institutions such as the police. We might see in this violence what Walter Benjamin described as an internal contradiction in the law that is visible in the institution of the police. Its power has judicial ends, but it also has the power to establish its own ends of its own accord.[2] The episodes described as abuses of power, like those addressed in Nashat's work, are thus intrinsic to the very functioning of the police apparatus. In Benjamin's terms, the mere presence of the police in democratic regimes really illustrates the most degenerate form of violence imaginable. These ideas are similar in part to

La loi ne peut pas ne pas être armée, et son arme, par excellence, c'est la mort; à ceux qui la transgressent, elle répond, au moins à titre d'ultime recours, par cette menace absolue[3].

Si ces questions sont certainement au cœur des travaux de Nashat, ceux-ci contiennent également une dimension psychique qui en complexifie davantage la lecture. À propos d'*Italian Studies*, Octavio Zaya a observé que la violence fasciste est confrontée à la projection d'un lourd désir homoérotique[4]. Les images de jeunes hommes se masturbant, que Nashat a trouvées sur Internet, tout comme celles des affrontements entre manifestants et policiers à Gênes, produisent au premier abord un effet dérangeant. Cette présence est ressentie par la spectateur comme étant obscène par rapport aux événements dramatiques que les autres images font voir. Avec le terme «obscène», je ne me réfère pas seulement à leur contenu manifestement sexuel, mais aussi au fait qu'elles ne sont pas à leur place et viennent perturber la réception des autres images. En même temps, à travers les séquences trouvées montrant les entraînements des *carabinieri*, Nashat suggère de manière beaucoup moins directe une possible implication de la sexualité dans la perception de la violence. Ce point de vue produit l'effet de déplacer la réflexion sur la violence institutionnelle vers des domaines plus subjectifs, mais aussi plus périlleux. Dans un entretien concernant sa manière d'opérer avec des images d'archives, il déclare, notamment, avoir été attiré par celles-ci parce que le choix de certains points de vue, dans le tournage d'une séquence à prétention objective ou documentaire, révélait en réalité des indices sur la sexualité du sujet regardant[5]. Il s'agit certainement de détails, mais ceux-ci ont pour rôle de faire ressurgir un refoulé aussi problématique qu'inavouable. Ces images plus ou moins obscènes – mais le visage impassible du policier face au corps sans vie de Carlo Giuliani ne renvoie-t-il pas à une obscénité bien plus abjecte? – rappellent l'implication de la sexualité dans tout défoulement de la violence, comme dans toute relation où le pouvoir s'exprime de façon aussi crue.

Les deux œuvres discutées précédemment ont également en commun le fait d'utiliser des images d'archives, filmées souvent par une caméra amateur. Les analogies entre le passage à tabac de Rodney King et les violences perpétrées par la police à Gênes

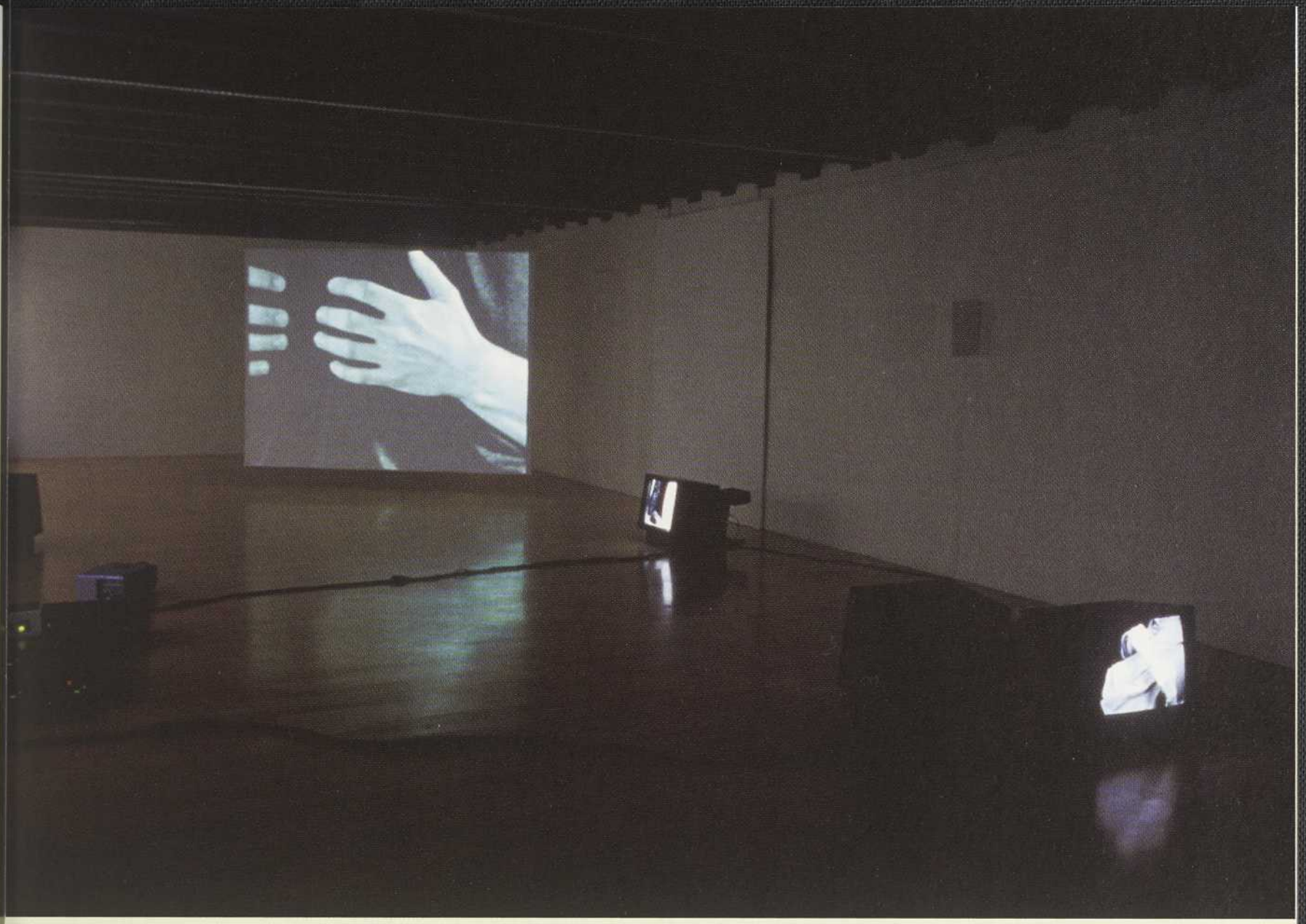
Foucault's concept of biopower and its consequences. Foucault suggests that the existence of the police in state systems is an expression of the power of life and death that the law claims to exercise over individuals:

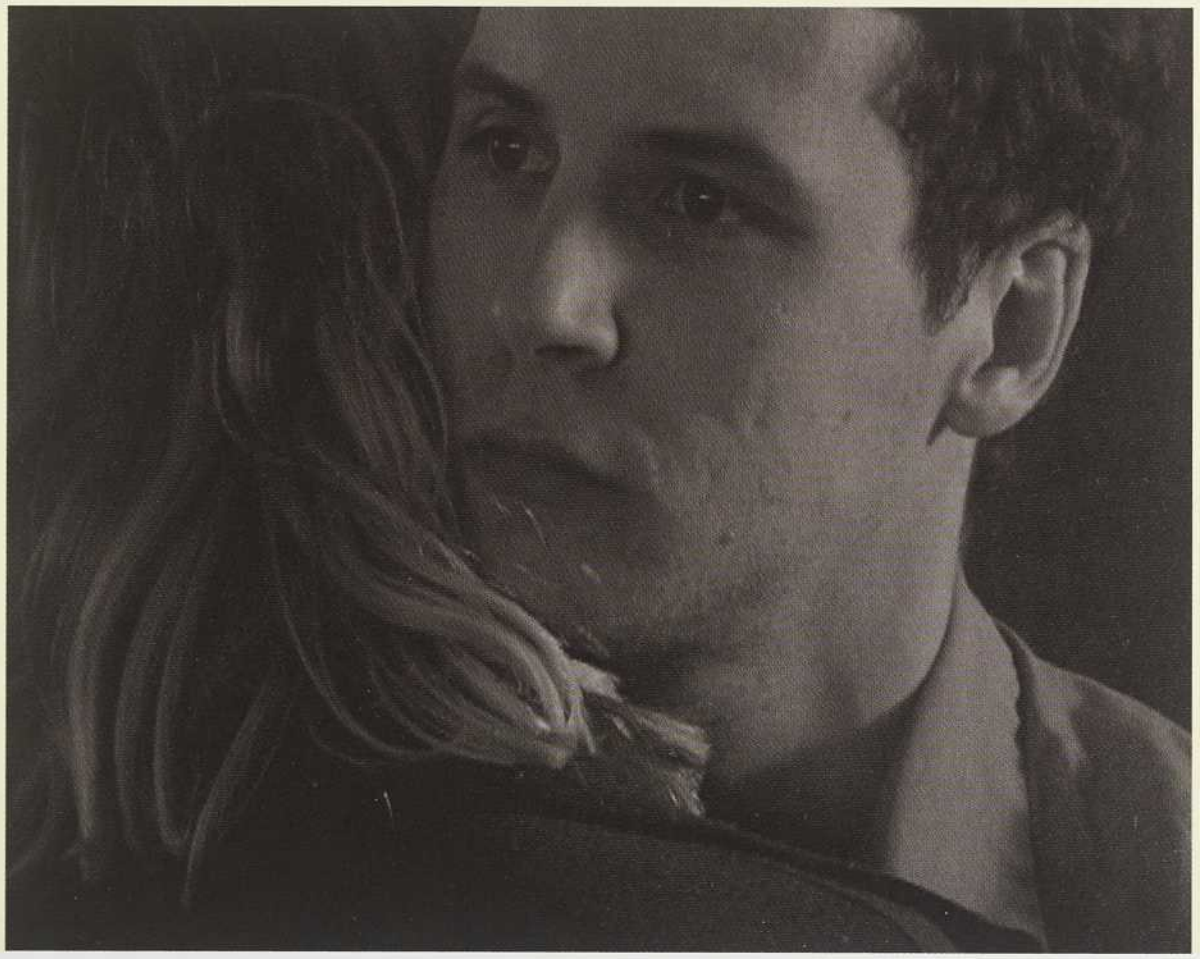
Law cannot help but be armed, and its arm, *par excellence*, is death; to those who transgress it, it answers, at least as a last resort, with that absolute threat.[3]

While these questions are certainly at the heart of Nashat's work, they also have a psychic dimension which renders the reading of the work even more complex. With respect to *Italian Studies*, Octavio Zaya has remarked that fascist violence is confronted with the projection of fraught homoerotic desire.[4] The images of young men masturbating, which Nashat found on the Internet, just like those of the clashes between protestors and police at Genoa, have at first a disturbing effect. Their presence alongside the dramatic events that the other images reveal is experienced by the viewer as obscene. By "obscene" I refer not only to their obvious sexual content but also to the fact that they are out of place and disturb the reception of the other images. At the same time, through the found footage of the carabinieri training sessions, Nashat suggests in a much less direct way how sexuality may be involved in our perception of violence. This perspective has the effect of shifting the examination of institutional violence towards more subjective but also more perilous domains. In an interview about the way he uses archival images, Nashat has said, in particular, that he was drawn to these because the choice of certain points of view in the filming of an ostensibly objective or documentary sequence revealed in truth something about the sexuality of the person filming the events.[5] Certainly these are details, but they are details whose role is to bring out something that has been repressed, something both problematic and impossible to acknowledge. These somewhat obscene images—but isn't the impassive face of the policeman before the lifeless body of Carlo Giuliani the expression of an even more abject obscenity?—recall sexuality's involvement in any liberation of violence, as in any relationship in which power expresses itself so crudely.

The two works discussed above also have in common the use of archival images, which are often shot by an amateur filmmaker. The analo-

SHAHRYAR NASHAT, *LATERALLY YOURS* (VUE DE L'INSTALLATION_INSTALLATION VIEW ET_AND EXTRAIT DE VIDÉO_VIDEO STILL), 2002; PHOTOS REPRODUITES AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY PRAZ-DELAVALLADE, PARIS ET_AND ELISABETH KAUFMANN, ZURICH.





sont évidentes. Ces images, réalisées par des amateurs, ne peuvent en aucun cas être pensées comme de simples documents. Leur rayonnement dépasse le *hic et nunc*, l'événement traumatique dont elles témoignent, car elles sont entrées dans cette « guerre d'images » qu'est désormais leur circulation médiatique. Comme le souligne Abigail Solomon-Godeau, une fois entrée dans le circuit des médias, l'image est par définition considérée plus dangereuse et incontrôlable que le texte écrit, car on lui attribue un pouvoir qui appelle lui-même à une limitation[6]. Shahryar Nashat semble conscient du fait que s'approprier de telles images sans se poser la question de leur pouvoir serait une solution bien naïve. Dans une entrevue, l'artiste affirmait d'ailleurs que, pour lui, l'appropriation d'une image d'archives suppose l'application d'un filtre[7].

Ce « filtre » apparaît non seulement comme le point de vue subjectif de l'artiste, mais aussi comme ce qui lui permet d'adopter un regard critique par rapport à une image documentaire ou d'archives. L'idée d'un filtre est également présente dans la manière dont Nashat opère ses choix esthétiques afin de s'approprier une histoire pour mieux l'appréhender et la restituer transformée dans l'œuvre. C'est peut-être aussi la raison pour laquelle l'artiste choisit de ne pas privilégier le point de vue de la victime ou celui de l'agresseur[8]. Il essaye au contraire de s'extraire de cette dichotomie et de mettre en œuvre ce qu'il appelle une « distance critique » qui lui permet de s'approcher davantage de ce qu'il y a d'inquiétant, parce que refoulé, dans les formes codifiées que peut prendre l'expression de la violence dans nos sociétés. C'est précisément cette posture qui permet de mieux les connaître et, donc, de s'en distancier.

La reproduction des lettres écrites par des condamnés à mort dans *Italian Studies* participe de cet usage de l'archive, mais aussi de l'appropriation critique d'une histoire précise que l'artiste reconfigure dans sa propre réflexion sur l'exercice du pouvoir par la violence. Nashat a également utilisé ce procédé dans *Laterally Yours* (2002) en s'inspirant des récits de prisonniers politiques sans toutefois ici faire de citations directes. Si, dans *Staatsgewalt* et *Italian Studies*, la question de la violence institutionnelle est associée à des événements et à un contexte précis, dans *Laterally Yours*, la dimension politique est moins présente. Ce travail décrit le récit

gies between the beating of Rodney King and the violence perpetrated by the police in Genoa are obvious. These images, shot by amateurs, cannot under any circumstances be thought of as mere documents. Their exposure exceeds the here and now of the traumatic events they depict because they play a role in the "war of images" of which their circulation in the media is now a part. As Abigail Solomon-Godeau remarks, once an image has entered into the media circuit, it is by definition seen as more dangerous and uncontrollable than a written text, because we attribute to it a power which itself calls for limits.[6] Shahryar Nashat seems to be aware of the fact that to appropriate such images without posing the question of their power would be a highly naïve solution. In an interview, he has remarked that to appropriate an archival image presupposes the application of a filter.[7]

This "filter" appears to be not only the artist's subjective point of view but also what enables him to adopt a critical stance towards a documentary or archival image. The idea of a filter is also present in the way in which Nashat carries out his aesthetic choices in order to appropriate a historical event in view of better apprehending it and to reconstitute it in a transformed state in the work of art. This may also be the reason why he chooses not to privilege the point of view of either the victim or the aggressor.[8] On the contrary, he attempts to remove himself from this dichotomy and to apply what he calls a "critical distance," which enables him to get closer to what is troubling in the codified forms—troubling because repressed—that the expression of violence can take in our society. It is precisely this attitude which makes it possible to better know these codes and thus to distance oneself from them.

The reproduction of the letters written by men sentenced to death in *Italian Studies* is an example of this use of archival material, but it is also an example of the critical appropriation of a precise historical event that Nashat reconfigures in his own thinking about the exercise of power by violence. He also used this method in *Laterally Yours* (2002), which draws on the stories of political prisoners without, however, using direct quotations. While in *Staatsgewalt* and *Italian Studies* the question of institutional violence was examined in the light of precise events and a precise context, in *Laterally Yours* the political dimension is less present. This

SHAHRYAR NASHAT, *OPTIMISM* (EXTRAIT DE VIDÉO_VIDEO STILL), 2003; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY PRAZ-DELAVALLADE, PARIS ET_AND ELISABETH KAUFMANN, ZURICH.

d'un enfermement dont on ne connaît pas les conditions exactes. On a même du mal à comprendre si la situation décrite par le narrateur est réelle ou imaginaire :

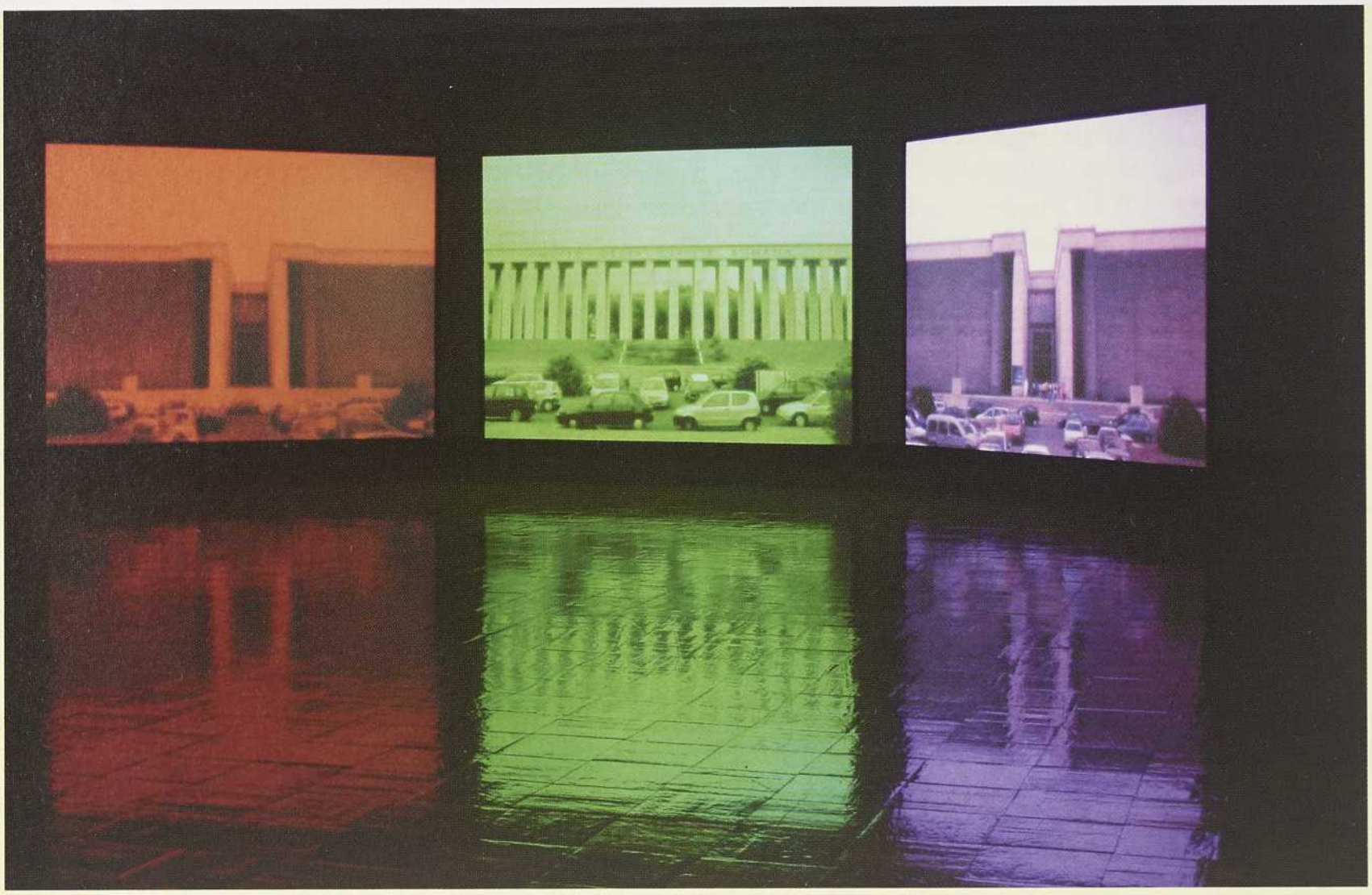
Ma chérie, J'ai demandé un crayon et du papier. Ils ont refusé, mais j'ai insisté. Ils ont refusé et j'ai insisté encore. L'agression qu'ils ont dirigée contre moi durant les premiers jours m'est revenue à l'esprit. La transpiration a recommencé. Mon corps me faisait mal et j'ai eu des étourdissements. Je suppose que j'ai dormi pendant trois jours. Tôt ce matin, j'ai été pris d'un rire hystérique, me projetant sur le matelas, la face contre l'oreiller, les poings serrés. Couché en travers sur le lit. Ce soir, je n'ai rien de plus à te dire.

Cet extrait du scénario de *Laterally Yours* nous plonge dans l'atmosphère chargée de conflits psychiques qui caractérise la plupart des premiers travaux de Nashat.

work depicts an imprisonment whose precise conditions are unknown. We even have difficulty figuring out if the situation described by the narrator is real or imaginary:

My dearest, I asked for a pencil and a paper. They refused but I insisted. They refused and I kept insisting. The aggression they had perpetrated against me in the first days surfaced again. The sweating started again. My body started hurting and my mind started turning. I suppose I slept for three days. Earlier this morning I found relief in a hysterical laughter, throwing myself on the mattress, face buried in the pillow, clenched fists. Lying crosswise on the bed. Tonight, I don't have much to tell you.

This excerpt from the script of *Laterally Yours* plunges us into the charged atmosphere of psychic conflicts which characterizes Nashat's early work.



vaux de l'artiste. Cette installation raconte une histoire de violence, d'enfermement et d'oppression, dont le contexte reste difficile à saisir pour le spectateur. Une projection vidéo et quatre moniteurs posés au sol montrent des images en noir et blanc : on y voit un homme en train d'embrasser une femme, son regard fixe, inexpressif, ses gestes qui serrent un corps imaginaire et des coups de pied répétés méthodiquement sur une porte. La narration est constituée par les lettres que le sujet adresse à une femme. Dès les premières phrases, on comprend qu'il a été capturé, qu'il se demande encore comment cela a pu se produire, comment ils ont pu rentrer dans la maison et l'emmener. Nous ne savons pas si les lettres arrivent à leur destinataire, ni quelles sont les conditions précises de l'enfermement de cet homme. S'agit-il d'un prisonnier politique ? Son état d'enfermement est-il imaginaire ? Ces questions, qui restent sans réponse, évoquent la tension, récurrente dans le travail de Nashat, entre réalité psychique et fiction narrative.

Même si, pour construire son récit, l'artiste s'est inspiré du journal d'un jeune Palestinien, le sens de ce travail n'est pas directement politique[9]. On

The installation recounts a history of violence, imprisonment and repression whose context the viewer has difficulty grasping. A video projection and four monitors placed on the ground show black-and-white images of a man embracing a woman, his gaze fixed and inexpressive, his gestures holding an imaginary body and repeatedly kicking a door methodically. The narration consists of letters that the man has written to a woman. Right from the first sentences we realize that he has been captured; he is still asking himself how that could have happened, how they could have entered his home and taken him away. We don't know if his letters reach their intended recipient or what the precise conditions of this man's imprisonment are. Is he a political prisoner? Is his imprisonment imaginary? These questions, to which no answer is provided, suggest the tension between psychic reality and narrative fiction that recurs in Nashat's work.

Although Nashat, in order to construct his narrative, drew on the diary of a young Palestinian, the meaning of this work is not directly political.[9] We could say the same, moreover, about the other works discussed above. What these works depict,

SHAHRYAR NASHAT, *HIDE AND SEEK* (VUE DE L'INSTALLATION_INSTALLATION VIEW), 2005; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY PRAZ-DELAVALLADE, PARIS ET_AND ELISABETH KAUFMANN, ZURICH.

pourrait d'ailleurs dire la même chose pour les autres œuvres analysées précédemment. Il s'agit, peut-être de manière plus simple ici, de la violence représentée, avant tout, dans sa dimension psychique : violence contre soi-même, violence impliquée dans toute relation de pouvoir, violence chargée d'érotisme.

Cette idée du rapport entre violence et pouvoir, associée à la question du rôle répressif de l'institution, est ultérieurement développée dans *OPTIMISM* (2003). Cette vidéo est tournée à l'intérieur du Palazzo della Civiltà Romana, un édifice monumental de style fasciste qui se trouve dans le quartier de l'EUR à Rome. Cet immeuble a été construit en 1939 en prévision de l'Exposition universelle de 1942, qui devait se tenir dans ce quartier et qui n'a jamais eu lieu à cause de la guerre. Nashat souligne comment l'architecture rationaliste de cet immeuble évoque la fascination fasciste pour ses lignes pures, symétriques et dépourvues d'ornement. Ces formes renvoient à leur tour aux idéaux d'ordre, de conformisme et de soumission typiquement fascistes. Ce travail est le premier dans lequel Nashat a abordé le rapport du corps à des espaces architecturaux.

and perhaps in a simpler form in the present case, is violence in its psychic dimension above all else: violence against oneself, the violence involved in any power relation, and violence charged with eroticism.

This idea of the relation between violence and power, which is associated with the repressive role of institutions, was later developed in *OPTIMISM* (2003). This video was shot inside the Palazzo della Civiltà Romana, a monumental building in the fascist style in the EUR district in Rome. It was built in 1939 for the 1942 World's Fair, which was to have been held in this neighbourhood but was cancelled because of the war. Nashat highlights how the rationalist architecture of this building is suggestive of the fascist fascination with pure, symmetrical lines without ornamentation. These forms are tied in turn to typically fascist ideals of order, conformism and submission. This work is the first in which Nashat took up the relationship between the body and architectural space, a question upon which he has expanded in two more recent works, *Hide and Seek* (2005) and *The Regulating Line* (2005). In these works, the viewer is confronted with monumental spaces and the authority they

SHAHRYAR NASHAT, *THE REGULATING LINE* (EXTRAIT DE VIDÉO_VIDEO STILL), 2005; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY PRAZ-DELAVALLADE, PARIS ET_AND ELISABETH KAUFMANN, ZURICH.

Cette question est développée dans deux autres œuvres plus récentes, *Hide and Seek* (2005) et *The Regulating Line* (2005), dans lesquelles le sujet est confronté à des espaces monumentaux et à l'autorité qu'ils représentent. C'est dans un espace conçu pour représenter un pouvoir totalitaire que Nashat a mis en scène une étrange conversation entre hommes et où la complexité des rapports de force fait écho à l'architecture chargée d'une histoire sombre.

OPTIMISM tourne autour d'une conversation entre un employé et un cadre supérieur dans une salle de réunion. Cette conversation se déroule en présence de deux autres personnages : un jeune homme assis à côté de l'employé et un homme âgé, plus distant, qui assiste à la conversation assis dans un fauteuil. L'objet du différend qui oppose l'employé aux trois autres personnages demeure insaisissable. L'employé est sans doute le personnage principal, le seul qui apparaît réel et avec qui le spectateur est amené à s'identifier : la conversation prend d'ailleurs souvent les traits d'un monologue. Il a découvert quelque chose qui mettrait en danger la puissante institution à laquelle ces hommes appartiennent, mais rien n'indique clairement de quoi il s'agit, ni quelle est la nature de ladite institution. Le supérieur, dont on ne perçoit jamais le visage, est une sorte d'incarnation du pouvoir institutionnel. Il pose les questions de façon autoritaire, alors que le jeune homme répète ces mêmes questions en les chuchotant à l'oreille de l'employé. Le pouvoir apparaît ainsi dédoublé entre son visage intimidant et ses différentes stratégies de séduction. La présence du jeune homme évoque encore une fois la sphère de la sexualité. Il est là pour signifier le désir de l'employé – un désir teinté d'homoérotisme – qui perturbe l'affrontement en cours avec l'institution dont il fait partie.

On pourrait également se demander si le désir de l'employé s'adresse à l'autorité qu'il défie, mais qu'il veut peut-être conquérir. Si, en effet, l'objet de la conversation demeure insaisissable, nous savons par contre que ce qui se passe concerne le pouvoir qui se joue dans la relation entre ces hommes : le pouvoir représenté par l'institution elle-même contre celui dont l'employé pourrait se servir pour détrôner son supérieur. Dans ce récit énigmatique, il est difficile de savoir si l'optimisme évoqué par le titre se réfère à celui qui défie le pouvoir, car il est

represent. In a site conceived to represent totalitarian power, Nashat has staged a strange conversation between men in which the complexity of the power relations among the various characters resonates with the architecture in which they find themselves, an architecture charged with a sinister history.

OPTIMISM turns on a conversation between an employee and a senior manager in a meeting room. This conversation takes place in the presence of two other characters: a young man sitting next to the employee and an older man sitting farther away on a chair. The nature of the disagreement between the employee and the three other characters remains obscure. The employee is undoubtedly the main character, the only one who appears real and the one with whom the viewer is led to identify: the conversation often takes the form of a monologue. He has discovered something which could put the powerful institution to which these men belong in danger, but there is no clear indication of what this is, or of the nature of the institution. The superior, whose face we never see, is a sort of embodiment of institutional power. His questions are asked in an authoritarian tone, while the young man repeats the questions by whispering them in the employee's ear. Power thus appears divided between his intimidating face and his various seduction strategies. The young man's presence suggests once again the sexual sphere. He is there to signify the employee's desire—a desire tinged with homoeroticism—which disturbs the confrontation in process with the institution to which he belongs.

We might also wonder if the employee's desire is addressed to the authority he defies but which he may wish to conquer. Indeed, while the subject of the conversation remains obscure, we do know that what is happening involves the power at play in the relations among these men: the power represented by the institution itself against the power the employee may use to overthrow his superior. In this enigmatic story, it is difficult to know if the optimism of the title refers to the man defying power, because he is visibly headed for defeat: he appears confused and unable to face up to the authority threatening him. In the end, he is reduced to silence by his superior. The title's meaning should perhaps be understood as referring to those who hold power: the institution embodied by the superior. From this perspective, we might see opti-

visiblement destiné à l'échec : il apparaît confus, incapable de faire face à une autorité qui le menace et il finit par être réduit au silence par son supérieur. Le sens du titre devrait possiblement être compris par rapport à ceux qui détiennent le pouvoir, à savoir l'institution incarnée par le supérieur. De ce point de vue, on pourrait considérer l'optimisme comme une condition inhérente au pouvoir, qui renvoie à la certitude de sa propre souveraineté absolue. À l'inverse cependant, l'optimisme évoqué par le titre pourrait aussi se référer à celui qui, malgré tout, ne se résigne pas et, même avec des moyens disproportionnés, essaie de résister.

Giovanna Zapperi est docteure de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales et enseigne l'histoire de l'art du XX^e siècle à l'Université de Tours. Sa thèse porte sur les relations entre genre, avant-garde et culture de masse dans les années 1910. Elle a écrit plusieurs articles sur ces questions et sur l'art contemporain. Elle est membre du comité de rédaction de la revue *Multitudes*.

NOTES

1. Walter Benjamin, « Critique de la violence » (1920-1921), *Œuvres*, vol. 1, trad. fr., Paris, Gallimard, 2000, p. 210-243.
2. « Au fond, le droit de la police indique plutôt le point où l'État, soit par impuissance, soit en vertu de la logique interne de tout ordre juridique, ne peut plus garantir par les moyens de cet ordre les fins empiriques qu'il désire obtenir à tout prix. », W. Benjamin, *Ibid.*, p. 224.
3. Michel Foucault, *Histoire de la sexualité, I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 2004, p. 189.
4. « [...] évoquant la démarche de certains cinéastes comme Visconti ou Pasolini, elle [l'installation] confronte/désarme/pénètre/désamorce/récupère la violence fasciste morbide avec une sorte de reconnaissance/ identification/projection d'un lourd désir homoérotique. », Octavio Zaya, « Shahryar Nashat. In the meantime », Stefan Banz (éd.), *Shadows Collide With People*, catalogue d'exposition du pavillon suisse, 51^e Biennale de Venise, 2005, p. 205.
5. « Par exemple, la fixation du journaliste/caméraman sur les pieds des policiers lors des entraînements de judo. C'est évidemment un regard fétichiste. », Simone Battisti, « Conversation avec Shahryar Nashat », *Overthrowing the King in His Own Mind. Bauer, Nashat, Walther*, Solothurn, Kunstmuseum Solothurn, 2005, p. 107.
6. Abigail Solomon-Godeau, « Remote Control: Dispatches From the Image Wars », *Artforum*, vol. 62, n° 10, été 2004, p. 61-64.
7. Battisti, *op. cit.*, p. 107-108.
8. Cette question est explorée tout particulièrement dans *Unreasonably Resonant* (2001), une œuvre antérieure, dans laquelle ces rôles sont représentés comme instables et potentiellement interchangeables. Voir Zaya, *op. cit.*, p. 199-201.
9. Voir les sources publiées dans *Shahryar Nashat. We Had the Idea of Repeating Ourselves*, Zurich, Rijksakademie van beeldende kunsten / Galerie Elisabeth Kaufmann, 2003.

mism as a condition inherent to power, an expression of its certainty, of its own absolute sovereignty. On the other hand, the optimism of the title could also refer to those who, despite all else, do not give up and, even with disproportionate means, attempt to resist.

Giovanna Zapperi holds a doctorate from the École des Hautes Études en Sciences Sociales in Paris. She teaches twentieth-century art history at the Université de Tours. Her thesis examines the relations between gender, avant-garde and mass culture around 1910. She has written several articles on such questions and on contemporary art. She is a member of the editorial board of *Multitudes*.

Translated by Timothy Barnard

1. Walter Benjamin, "Critique of Violence," *Selected Writings*, vol. 1, 1913–1926, eds. Marcus Bullock and Michael W. Jennings, trans. Edmund Jephcott (Cambridge, MA and London: Harvard University Press, 1996).
2. "Rather, the 'law' of the police really marks the point at which the state, whether from impotence or because of the immanent connections within any legal system, can no longer guarantee through the legal system the empirical ends that it desires at any price to attain." Ibid., 243.
3. Michel Foucault, *The History of Sexuality*, vol. 1, trans. Robert Hurley (New York: Random House, 1980), 144. (Translation modified.)
4. "The installation is intriguing and inviting because it confronts / disarms / penetrates / defuses / reverts fascistic morbid violence with a sort of recognition / identification / projection of heavy homoerotic desire, as seen in the work of filmmakers like Visconti or Pasolini." Octavio Zaya, "Shahryar Nashat: In the meantime," in Stefan Banz, ed., *Shadows Collide With People* (Swiss Pavillon exhibition catalogue, 51st Venice Biennale, 2005), 50.
5. "For example, the journalist/camera operator's fixation on the feet of the policemen while training in judo is clearly a fetishistic gaze." Simone Battisti, "Conversation avec Shahryar Nashat," *Overthrowing the King in His Own Mind: Bauer, Nashat, Walther* (Solothurn: Kunstmuseum Solothurn, 2005), 107.
6. Abigail Solomon-Godeau, "Remote Control: Dispatches from the Image Wars," *Artforum* 62 no. 10 (Summer 2004): 61–64.
7. Battisti, op. cit., 107–08.
8. This question is explored in particular in *Unreasonably Resonant* (2001), an earlier work in which these roles are shown as being unstable and potentially interchangeable. See Octavio Zaya, op. cit., 199–201.
9. See the sources published in *Shahryar Nashat: We Had the Idea of Repeating Ourselves* (Zurich: Rijksakademie van beeldende kunsten/Galerie Elisabeth Kaufmann, 2003).

MARIA MARSHALL | FAIRE SEMBLANT, FAIRE PAREIL, FAIRE VIOLENCE

THÉRÈSE ST-GELAIS

Il serait facile, à prime abord, de défendre que la violence est naturellement du côté de l'excès et que, ce faisant, elle demeure, également par nature, «inquiétante». C'est à tout le moins ce que soutient, parmi d'autres, Michel Maffesoli dans *Essais sur la violence banale et fondatrice*[1], mais, comme lui, il nous faudra nuancer également et tenter d'en comprendre les manifestations qui nous semblent, parfois, imposées par d'apparentes conventions de société dont on ne saisit pas toujours les visées.

S'il y a violence, comme le dit Alain Pessin dans l'introduction de *Violence et transgression*, à partir du moment où il y a «franchissement de la norme et de la loi de l'intérieur comme de l'extérieur[2]» – ce que d'aucuns pourraient aussi désigner comme

MARIA MARSHALL
MAKE BELIEVE, MAKE LIKE, MAKE VIOLENCE

It would be simple, from the start, to claim that violence is naturally excessive and being so, remains, also by nature, "troublesome." At least this is what Michael Maffesoli, among others, holds in his *Essais sur la violence banale et fondatrice.*[1] But like him, one would also have to nuance such a claim and try to understand the manifestations of violence which, at times, seem to be imposed by apparent social conventions, the purpose of which one does not always grasp.

Maria Marshall, *Pinocchio* (extrait de vidéo_video still), 2003; photo reproduite avec l'aimable permission de_courtesy galerie Cosmic, Paris.

transgression (des interdits) –, il y a assurément violence dans les propositions de l'artiste, née à Mumbai, Maria Marshall, où la mise en scène de l'enfant, usant de références au ludisme, l'engage au-delà des limites des réalités habituelles. La violence, dans le travail de Maria Marshall, n'est en rien de celle qui agit comme dénonciatrice d'une situation, ni non plus comme témoin de faits intolérables; elle se montre beaucoup plus subrepticement, ce qui participe d'ailleurs à donner aux images une étrange lourdeur qui survient en porte-à-faux dans le contexte de la représentation de l'enfance.

À travers ses films et ses vidéos, Maria Marshall sollicite, en effet, de curieuse manière le monde de l'enfance qui, de surcroît, se trouve fréquemment

If there is violence, as Alain Pessin writes in the introduction to *Violence et transgression*, "from the moment one oversteps the norm and the law from both the interior and the exterior"[2]—which some might also call transgression (of the forbidden)—surely there is violence in the work of Mumbai-born artist Maria Marshall. In her work, the mise en scène of children, with references to play, involves the child above and beyond the limits of familiar realities. In no way does this violence serve to denounce a situation, nor does it serve to witness intolerable acts; it appears much more surreptitiously, adding a strange weight to the image which, in the context of the representation of childhood, throws things off balance.

représenté par les figures mêmes de ses deux fils. De même se trouve-t-elle parfois présente dans ses vidéos, comme c'est le cas pour *Pinocchio* (2003), où elle apparaît avec une poupée sur les genoux. Ainsi, c'est à la fois l'artiste et la mère qui explorent les lieux de l'enfance, là où ils tentent de rejoindre des espaces psychologiques autres, souvent identifiés à ceux de l'adulte, et plus précisément ceux pour lesquels le « faire pareil » n'advient pas sans remettre en cause nos valeurs et nos préjugés.

D'une brutalité insidieuse, ses images se déploient avec lenteur, cette lenteur nécessaire qui imprime parfaitement la scène dans nos esprits et nous fait constater combien nous demeurons en désarroi devant l'enfant au centre d'un « faire voir » pour le moins déroutant. Dans *When I Grow up I Want to Be a Cooker* (1998) – phrase prononcée un jour par l'enfant –, par exemple, le fils de l'artiste, alors âgé de deux ans, fume une cigarette, dont le bout incandescent nous laisse croire que cette inhalation est réelle. De la bouche de l'enfant surgit inévitablement de la fumée qui, le temps des vingt secondes de la vidéo, en arrivera à saturer l'espace de l'image. Entre-temps, l'enfant fera des ronds de fumée, comme s'il répétait ce que l'adulte lui aura présenté comme une amusante performance[3]. Car il y a, en effet, apparence de jeu derrière cette action qui autoriserait l'enfant, en quelque sorte, à un tel mimétisme. En un sens, Maria Marshall se situe dans la logique – déjà énoncée par Gianni Motti[4] et le rapprochement ne s'en tient qu'à cet exemple – du « il ne faut pas croire mais faire croire ». Et, à ce titre, cette œuvre demeure œuvre de fiction, d'autant qu'elle utilise, pour y parvenir, un contexte ou des accessoires qui, mettant en scène de jeunes enfants, nous « font croire » qu'il s'agit de jeux, lesquels sont néanmoins à saisir dans ce qu'ils contiennent tout aussi implicitement de part de « sérieux ».

Car le jeu n'est pas que drôle et, cela, Jacinto Lageira le relève avec justesse dans le catalogue accompagnant l'exposition « Le ludique » de Marie Fraser, alors qu'il dit qu'un « jeu pur, totalement gratuit, n'a pas le sérieux du jeu, car un jeu doit être pris au sérieux pour être vécu comme tel[5] ». Ce à quoi il ajoute, en conclusion, qu'« un jeu sans enjeu véritable est ennuyeux; il est sans intérêt [alors qu']un jeu trop réel n'est plus un jeu[6] ». Partant de là et de ce que nous connaissons de Marshall,

Maria Marshall addresses the world of children in an odd way though her films and videos—a world which, moreover, is often represented by the figures of her two sons. As well, she often appears in her own videos, as is the case with *Pinocchio* (2003), in which she is represented with a doll on her knees. Thus, artist and mother simultaneously explore the sites of childhood, trying to rejoin other psychological spheres, which are often identified with the adult and, more precisely, those spheres for which "the make-like" arises on condition that it call into question our values and prejudices.

Her images unfold with insidious brutality and with a slowness necessary to imprint the scene precisely in our minds and make us aware of our helplessness when faced with the child, whose exhibitionism is, to say the least, rather disconcerting. For example, in *When I Grow Up I Want to Be a Cooker* (1998)—a sentence the child uttered one day—the artist's son, aged two, smokes a cigarette, its glowing tip giving the impression that the inhalation is real. Predictably, smoke rises from the child's mouth and, during the twenty-second duration of the video, fills the space occupied by the image. Meanwhile, the child blows smoke rings as if he were repeating what the adult had shown him to be an entertaining performance.[3] In fact, behind this act lies the appearance of a game which, to some degree, entitles the child to perform this sort of imitation. In a way, Maria Marshall places herself within the logic of "one must not believe but make believe," which was already at play in the work of Gianni Motti,[4] and the comparison is not limited to this example alone. As such, this work remains a work of fiction, insofar as it uses, to achieve its ends, a context or accessories which, in staging young children, "make us believe" that we are dealing with games. These games should nevertheless be understood by their equally implicit "serious" content. For the game is not only fun, as Jacinto Lageira aptly explains in the catalogue accompanying Marie Fraser's exhibition "Le ludique," when he says that a "pure, completely gratuitous game has none of the seriousness of play, because a game must be taken seriously to be experienced as such."[5] To which he adds, in conclusion, that "a game with nothing at stake is boring; it is not interesting, [while] a game that is too real is no longer a game."[6] From this, and from what we

Maria Marshall, *When I Grow Up I Want to Be a Cooker* (extrait de vidéo_video still), 1998; photo reproduite avec l'aimable permission de_courtesy galerie Cosmic, Paris.

nous comprenons, dès lors, que tout autant que le « faire semblant », l'investissement du réel dans le ludique s'avère fondamental pour qu'il y ait jeu.

De fait, c'est entre le « faire vrai » et le divertissement que devrait se loger l'espace du jeu pour que celui-ci advienne. Or, chez Marshall, la dimension divertissante est non seulement absente, mais elle se renverse plutôt pour laisser agir des effets à la fois déstabilisateurs et retors qui interviennent sur notre « jugement » de l'œuvre.

On apprendra que Marshall aura (évidemment) usé d'un trucage dans la mise en scène de l'enfant à la cigarette, lequel trucage ne change rien toutefois à l'effet produit. Il nous semble en effet effroyable qu'un enfant puisse adopter cette mauvaise

know about Marshall, we now understand that as much as "make believe," investing play with reality turns out to be fundamental for play to occur.

In fact, for there to be play, the play space should be situated between make-real and entertainment. However, in Marshall's case, not only is the entertaining aspect virtually absent, it even reverses itself to make way for some unsettling, twisted effects, which intervene in our "judgement" of the work. One learns that Marshall has (obviously) used special effects in the mise en scène of the child with the cigarette, special effects which in no way change the final impression. It seems appalling that a child could develop such bad behaviour and, from this "state of fiction," one presumes that if faced

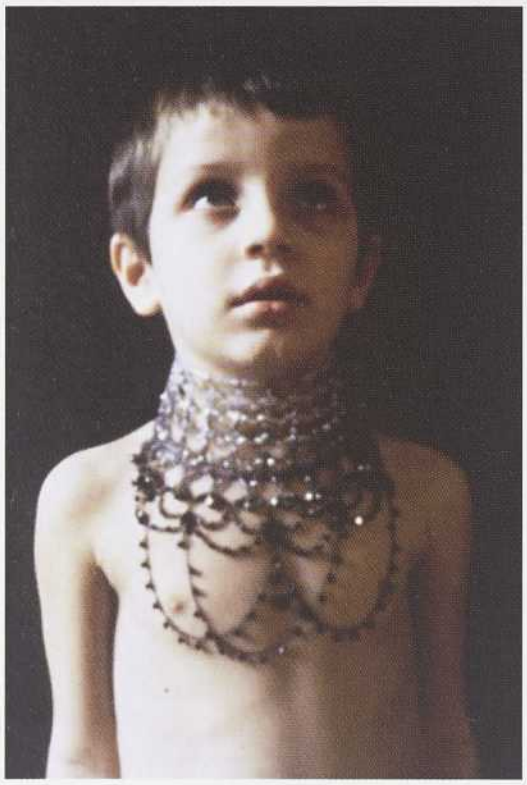
Maria Marshall, *Once Up On* (extraits de vidéo_video stills), 1999, photos reproduites avec l'aimable permission de_courtesy galerie Cosmic, Paris.

conduite et, partant de cet « état de fiction », nous présumons que, face à ce comportement, nous imposerions naturellement une interdiction. En fait, étrangement, la violence chez Marshall advient peut-être moins dans la scène comme telle, que l'on sait créée de toutes pièces, que dans la mise à l'épreuve de ce que l'on pourrait désigner comme des valeurs humaines ou sociales, voire morales, pour utiliser un qualificatif chargé. Ou pour le dire autrement, ce n'est pas le contenu comme tel du minirécit qui nous est raconté qui s'avère déroutant, mais le constat de notre intransigeance ou, à tout le moins, de notre embarras.

Or, à l'effet déstabilisant des scènes se joignent parfois chez Marshall des composantes se référant explicitement au rapport anxieux de la mère à l'enfant. Ainsi, dans *Once Up On* (1999), on voit

with such behaviour one would, of course, forbid it. Strangely enough, violence in Marshall's work occurs perhaps less in the scene as such, which we know to be the product of pure invention, than in the putting to the test of what we might label human or social values, even morals, to use a loaded term. Or, to put it otherwise, what is unsettling is not the content of the mini-tale we are being told, but the acknowledgement of our intransigence or, at the very least, our troubled response.

Sometimes, in addition to the unsettling effect of the scenes in Marshall's work, there are elements that refer explicitly to the anxious relationship the mother has with the child, which are embodied by the child's unusual behaviour and his visual or acoustic environment. In *Once Up On* (1999), for



MARIA MARSHALL, *NECKLACE*, 2000, PHOTO COULEUR_C-PRINT; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY GALERIE COSMIC, PARIS.

fant, qui s'incarnerait dans le comportement inhabituel de l'enfant et son environnement visuel ou sonore. C'est la mère conteuse que Marshall, par exemple, fait intervenir dans *Once Up On* (1999), alors que se trouve raconté le récit des *Trois Petits Cochons* en voix hors champ, ce qui n'est pas sans ajouter à l'innocence (contestable ou non) mise à l'épreuve dans ce film où l'artiste a inversé les rôles. L'histoire racontée sans fin par une voix, non pas adulte mais enfantine, accorde le rôle du méchant à un cochon qui s'en prend à trois gentils loups, laquelle histoire accompagne l'image en boucle d'enfants dans une cour d'école. Ces renversements, à l'évidence, contribuent à pervertir l'image et nous forcent à nous interroger sur sa signification.

D'une autre manière, dans *Necklace* (2000), l'enfant, torse nu, joue une nouvelle fois à l'adulte, mais en arborant cette fois un accessoire lié à la séduction, à la sensualité, laissant percevoir un érotisme lié à la mise en scène. En effet, le collier que

instance, Marshall makes use of the story-telling mother. The story of the *Three Little Pigs* is told off-camera, which only adds to the innocence (questionable or not) put to the test in this film in which the artist has reversed the roles. Recounted over and over again by a voice belonging not to an adult but to a child, the story assigns the part of the bad guy to a pig who attacks three nice wolves, and accompanies a looped image of children in a schoolyard. Clearly, these reversals help to pervert the image and to make us question its meaning.

Necklace (2000) takes a different approach: the child, bare-chested, once again plays at being an adult, but this time with an accessory that is associated with seduction and sensuality, thereby allowing us to glimpse an eroticism that is linked to the mise en scène. In fact, the necklace that the child is wearing looks too big and too heavy for his size. Covering his breasts and more, it acts as an accessory associated with sexuality, at once painful and pleasurable. However, unlike the child with the cigarette who looked us straight in the eyes, the child with the necklace gazes up at something that one can easily interpret as an authority figure, because it stands above him. In fact, it is as if the child were acting in response to a request or desire expressed by the other. What the child's look conveys is discomfort, if not fear, scarred by a submissive relationship not unusual in a rapport of an implicitly or explicitly sexual nature. Elsewhere, in *Fur* (2000), in which the child wears a half-open fur coat, the reference is to luxury or lust through the agency of this "little man" in a coat who casually proffers his naked torso.

In *Put Medication in His Pocket* (1999), a video loop, the young boy is concentrated as he watches someone in front of him; he voraciously, sensually consumes an oyster, a food that is not normally assumed to be a favourite of children, but that is recognized for its implicit sexual references.

Moreover, Marshall is not alone in frequenting this realm of childhood in strange correlation with the adult world and, furthermore, imbued with tacit violence. It is depicted by many artists, a good number of them women, as noted by Marie-Laure Bernadac in the context of an exhibition on the theme of childhood in contemporary art.[7] One could, for example, discuss at length certain works of the South African artist Marlene Dumas who,

porte l'enfant s'avère démesuré et lourd pour sa taille. Le couvrant au-delà de ses seins, le collier agit comme accessoire lié au plaisir sexuel, celui partagé entre la douleur et la jouissance. Or, à la différence de l'enfant à la cigarette qui nous regardait droit dans les yeux, l'enfant au collier pose son regard vers un au-delà que nous interprétons aisément comme une autorité, parce que cet au-delà le surplombe. Comme si, alors, l'enfant agissait ainsi pour répondre à une demande, à un désir, de l'autre. Du regard de cet enfant transparaît de l'inconfort, voire de la crainte marquée par un rapport de soumission non étranger à une relation de nature, implicitement ou explicitement, sexuelle. Autrement, dans *Fur* (2000), où l'enfant porte entrouvert un manteau de fourrure, c'est au luxe ou à la luxure qu'il est fait référence par le biais de ce « petit homme » au manteau qui offre négligemment un torse nu.

Dans *Put Medication in His Pocket* (1999), vidéo en boucle, le jeune garçon, concentré à regarder l'autre devant lui, mange avidement et sensuellement une huître, aliment que l'on soupçonne ne pas faire partie des préférences des enfants, mais que l'on connaît, par ailleurs, pour ses références implicites au sexuel.

Or, ce monde de l'enfance en étrange corrélation avec celui de l'adulte, et qui plus est empreint d'une tacite violence, Marshall n'est pas la seule à le fréquenter. De nombreux artistes le manifestent et, parmi eux, de nombreuses femmes, tel que le relève Marie-Laure Bernadac dans le contexte d'une exposition consacrée à la thématique de l'enfance dans l'art contemporain[7]. On pourrait commenter longuement, par exemple, certaines œuvres de l'artiste sud-africaine Marlene Dumas qui, à la manière de Maria Marshall, utilise la figure de l'enfant, parfois sa fille, soit dans un abandon sensuel ou aux mains si marquées par le rouge qu'elles appellent une violence, ou une littérale manipulation de la couleur qui évoque l'expérience tactile et sensuelle.

Il y aurait donc beaucoup à dire sur la présence singulière et récurrente des enfants dans les représentations visuelles et médiatiques actuelles, ce que commente en quelque sorte Mignon Nixon, alors qu'elle soutient que :

> Dans l'art postmoderne, ainsi que dans la publicité et les médias en général, l'image photographique érotisée de l'enfant adolescent n'est pas seulement une constante. Elle est le lieu même de l'identification fantasmatique. C'est en effet

Maria Marshall, *Fur*, 2000, photo couleur_ c-print; photo reproduite avec l'aimable permission de_courtesy galerie Cosmic, Paris.

MARIA MARSHALL, *PUT MEDICATION IN HIS POCKET* (EXTRAIT DE VIDÉO_VIDEO STILL), 1999; *DON'T LET THE T-REX GET THE CHILDREN* (EXTRAITS DE VIDÉO_VIDEO STILLS); PHOTOS REPRODUITES AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY GALERIE COSMIC, PARIS.

dans l'image spéculaire de l'adolescence, ou de plus en plus dans celle de la protoadolescence, que nous nous construisons tous. Le corps enfantin-adolescent dépasse le fantasme projectif pour incarner le fantasme sexuel en soi[8].

Or, ces rapprochements pressentis naturels entre l'enfant, l'adolescent et l'adulte ne sont pas récents, il est vrai. Depuis les découvertes reliées à l'inconscient :

L'enfance n'est plus un monde à part, protégé de la violence du monde des adultes. La psychanalyse a depuis longtemps levé le tabou de sa sexualité et, tant la littérature que les faits divers nous offrent de multiples exemples de sa cruauté, voire de sa perversité[9].

« Protoadolescent » ou « protoadulte », – tel que Joshua Decter le nomme dans son essai « Ne présumez rien. Considérations sur la fin (interminable) de l'innocence[10] » –, le statut de l'enfant chez Marshall se comprend dans ses liens inextricables avec un « devenir » dont la finalité annonce la complexité de son cheminement.

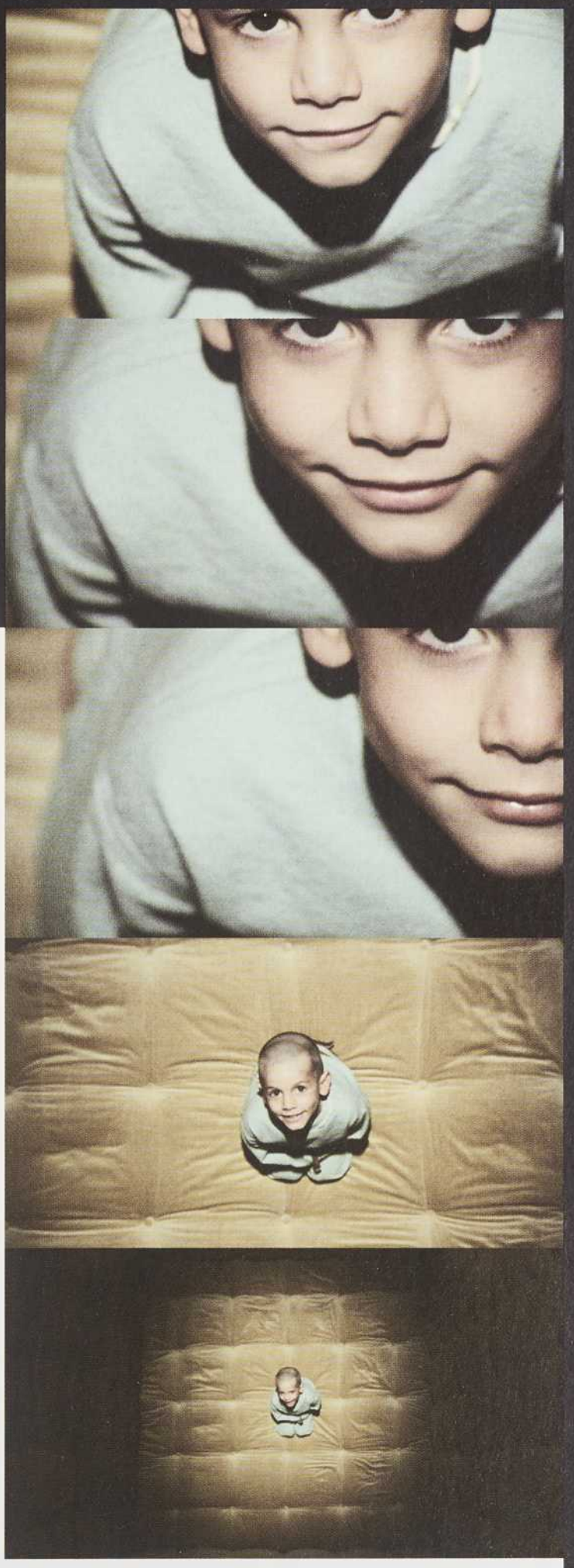
Ainsi, entre la pseudo-innocence sans cesse reconduite de ce que d'aucuns aiment encore croire de l'enfance et la perversion, il ne faudrait pas y

in the manner of Maria Marshall, uses the figure of a child, at times her daughter, either in a pose of sensual abandon or with hands stained so red that they conjure violence, or in a literal manipulation of that colour which evokes the tactile and sensual experience of touch. There is much to say about the unusual, recurring presence of children in current visual and media representations which, in a way, is Mignon Nixon's point when she claims the following:

In post-modern art, as well as in advertising and the media in general, the erotized photographic image of the adolescent child is not simply a permanent feature. It is the very scene of fantasy identification. It is, in fact, in the specular image of adolescence, or increasingly, in the image of proto-adolescence, that we construct ourselves. The child-adolescent body surpasses the projective fantasy so as to embody sexual fantasy itself.[8]

However, it is true that these parallels, assumed to be natural, and drawn among child, adolescent, and adult, are not recent. Ever since the discoveries linked to the unconscious mind, the following holds:

Childhood is no longer a world apart, protected from the vi-



voir des polarités qui jamais ne se croisent, mais plutôt une organicité à l'image de toute composition de l'individu, elle et lui-même s'inscrivant dans un contexte sociétal complexe qui ne correspond en rien à une structure linéaire.

Dans le contexte actuel où ce que l'on nomme – peut-être à tort – l'hypersexualisation chez les enfants et préadolescents, il reste à comprendre les enjeux de cette sexualité exacerbée, tout comme il reste encore à saisir la prégnance et les conséquences de cet « état de fait » et ce qu'il signifie au-delà du seul désir de séduire et d'attiser le regard de l'autre. Souvent brutale, la transition apparaît en décalage, telle une cassure entre deux mondes, bien loin en fait de ce qu'elle cherche à montrer, c'est-à-dire l'affirmation en toute aisance d'un genre et d'une sexualité à mettre en place et, pour certains, certaines, à rendre visible.

À la différence de Rineke Dijkstra, par exemple, qui, photographiant de jeunes adolescents, tentait paradoxalement de circonscrire une construction identitaire dont la dimension « in progress » est essentielle à sa constitution, Marshall propose plutôt des « en-devenir » qui se présentent déréglés eu égard aux codes culturels et sociaux partagés par une société libérale[11]. Alors que chez Dijkstra, la transition vers un état ou un statut autre se manifeste avec une vulnérabilité partagée et quasi implicite, chez Marshall, le passage s'annonce affecté, suffisamment affecté pour imposer une distance face à la scène qui nous avait surpris au départ par l'innocence qu'elle semblait contenir.

Le rapport avec l'autre, fréquemment représenté chez Marshall par un regard qui domine l'enfant ou, comme c'est le cas dans *Don't the T-Rex Gets the Children* (1999), par un point de vue explicitement en plongée, fait état d'une discordance fragilisant dramatiquement l'échange entre l'enfance et ce qui lui est extérieur. Au début de la vidéo, c'est la tête rasée d'un jeune garçon souriant qui prend l'entièreté de l'écran. Petit à petit, la caméra s'éloigne et nous montre le corps de l'enfant emmailloté dans une camisole de force et au cœur d'une pièce capitonnée. Dans ce décor, le sourire de l'enfant perd instantanément de sa candeur et nous apparaît, du même souffle, benêt ou, au mieux, d'une insouciance totalement désarmante. En fort concentré, temps, espace et image présentent ici un psychodrame dont l'issue sans cesse reportée ajoute à l'effet

olence of the adult world. Psychoanalysis lifted the taboo on childhood sexuality a long time ago, and both literature and daily news coverage give us countless examples of its cruelty, if not its perversity.[9]

"Proto-adolescent" or "proto-adult"—as Joshua Decter calls it in his essay "Ne Présumez rien : Considérations sur la fin (interminable) de l'innocence"[10]—the status of the child in Marshall's work is understood through its inextricable connections to a "becoming" whose finality foreshadows the complexity of its development.

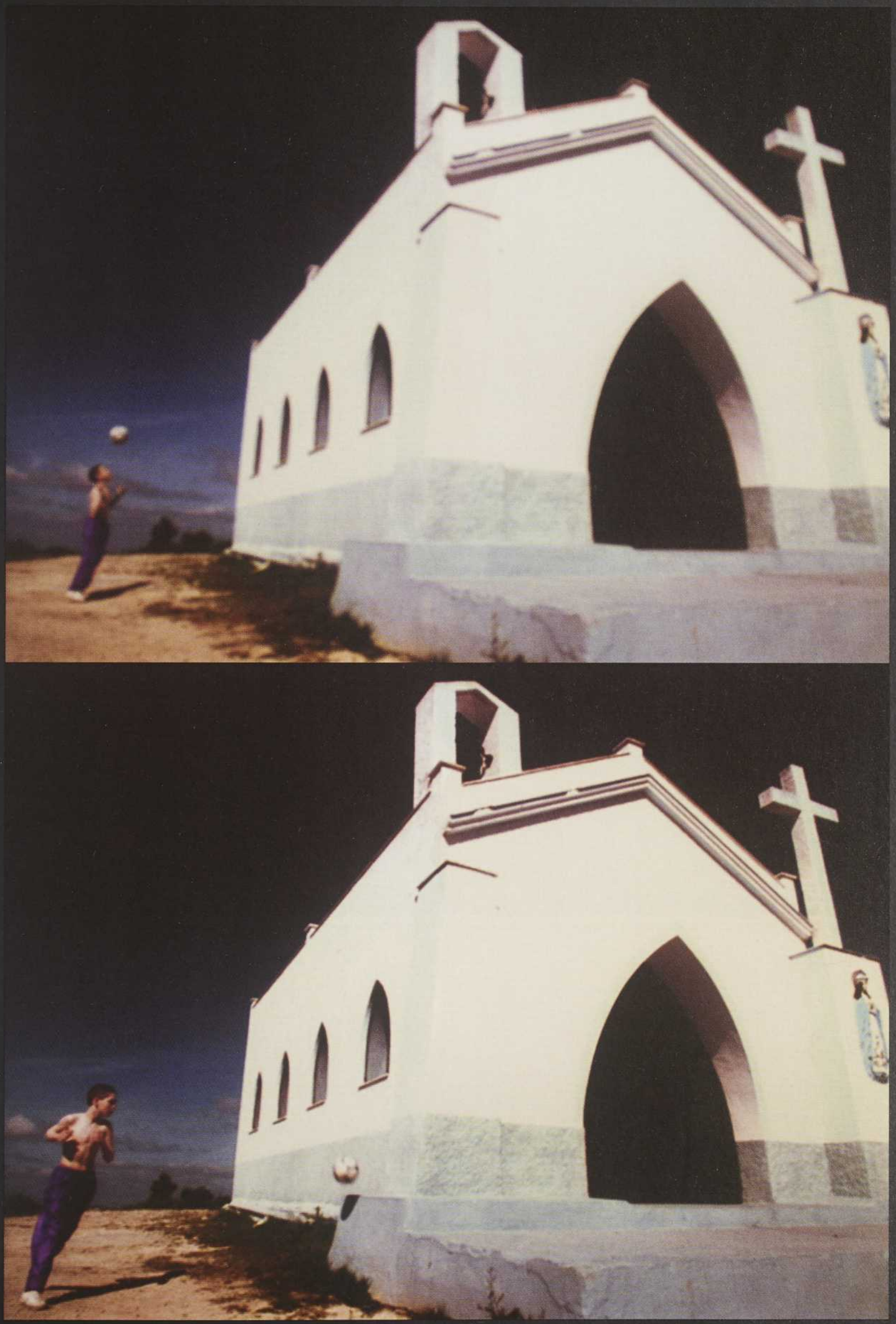
Thus, between perversion and pseudo-innocence, which is endlessly replayed and belongs to what some still like to think of as childhood, one should see not separate polarities but rather an organic continuum in the image of all possible compositions of the individual. Both he and she are in keeping with a complex societal context, which in no way corresponds to a linear structure.

In the current context in which one refers —perhaps incorrectly—to the hypersexualization of children and pre-adolescents, the stakes of such an exacerbated sexuality are yet to be understood, along with the persistent presence and the consequences of this "state of being," and what it signifies beyond the sole desire to seduce and to attract another's attention. The transition, which is often violent, occurs within a time lag, like a split between two worlds, which is very far indeed from what it seeks to demonstrate, that is to say, the simple affirmation of a gender and a sexuality to be established and, for some, to be made apparent.

Unlike Rineke Dijkstra, whose photographs of young adolescents paradoxically try to circumscribe the construction of identity "in progress," Marshall proposes instead some "in-becomings," which appear to be disordered in view of the cultural and social codes to which a liberal society subscribes.[11] While in Dijksta's work the transition to a different state or status is manifested by an ambivalent, quasi-implicit vulnerability, in Marshall's work the passage suggests artifice, an artifice sufficient to create a distance from the scene which, with its apparent innocence, was startling from the outset.

The rapport with the other is often represented in Marshall's work by a gaze that dominates the child or, as in *Don't the T-Rex Gets the Children* (1999), by an explicitly high-angle point of view. It accounts for a discord that dramatically weakens

MARIA MARSHALL, *PLAYGROUND* (EXTRAITS DE VIDÉO_VIDEO STILLS), 2001; PHOTOS REPRODUITES AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY GALERIE COSMIC, PARIS.



Maria Marshall, *Cry Pig* (vue de l'installation vidéo_video installation view), 2003; photo reproduite avec l'aimable permission de_courtesy galerie Cosmic, Paris.

ROYAL

paralysant de la mise en scène empreinte des poncifs cinématographiques. Comme dans la plupart des œuvres de Maria Marshall, il y a plan rapproché, éloigné et ralenti, il y a récit et intrigue que Christine Macel désigne avec justesse comme des « tableaux lents[12] ». D'une très haute précision, d'une grande efficacité narrative, les histoires de Marshall s'avèrent tout autant séduisantes que les enfants qui les habitent et, de fait, s'ajustent parfaitement au temps, souvent bref, et à l'espace, habituellement circonscrit, du vidéoclip[13].

Parfois claustrophobique, l'espace nous maintient dans un malaise insidieux, de même que l'image, souvent hypnotisante, contribue à flouer la représentation faussement innocente de l'enfant et pour laquelle il serait difficile de soutenir qu'elle n'appartient qu'à notre temps, bien qu'elle soit visible maintenant de toutes parts, en images et en vrai. Investi dans sa mise en visibilité d'être à désirer, l'enfant en transit vers le monde adulte semble en signifier l'urgence sans en comprendre la nécessité.

Dans le film *Playground* (ou cours de récréation), produit en 2002, un jeune garçon frappe un ballon contre les murs d'une église toute blanche, alors que la nuit s'apprête tout juste à tomber. Petit à petit, le ballon disparaît et laisse l'adolescent seul à son jeu qui prend, dès lors et sans raison, des tournures violentes. Tout à coup, l'enfant nous apparaît colérique, ce qui n'est pas sans ajouter de l'étrangeté à la scène, d'autant que dans l'espace où se trouvent projetées ces images, et fabriquée pour l'exposition même, une odeur de sueur, de corps chaud et de lessive se manifeste également. Comme si une intimité, voire une sensualité, imprégnait dès lors autrement les images et se confondait à la violence gestuelle de l'enfant. Ainsi, à la scène minimaliste succède une dramatique surchargée, alors qu'au jeu se mêle la déraison, tout cela porté par un protagoniste qui nous semble, de corps, entre le plaisir et l'entêtement. C'est-à-dire précisément dans cette représentation explorée par Marshall qui ne conserve de l'enfance que les traits et le potentiel ludique et qui cherche – peut-être moins innocemment qu'on voudrait le croire – à correspondre à un monde dont la maîtrise, comme nous, lui échappe encore. Avec l'inconfort que ces mises en scène renferment, les images de Marshall mettent l'accent sur un « devenir » controversé de l'enfance et, au-

the exchange between the child and what is external to him. At the start of the video, the shaved head of a smiling, young boy fills the entire screen. Little by little, the camera pulls back and shows us the child's body wrapped in a straightjacket in the middle of a padded cell. In this setting, the child's smile instantly loses its candour and suddenly seems silly or, at best, utterly and disarmingly insouciant. Here, in highly concentrated form, time, space and image present a psychodrama whose continually delayed outcome adds to the paralyzing effect of a mise en scène fraught with cinematographic clichés. As in most of Maria Marshall's works, there are close, long, and slow shots; there is narrative and plot, which Christine Macel aptly refers to as "slow tableaux."[12] With great precision and narrative ability, Marshall's stories reveal themselves to be as seductive as the children who people them and adapt perfectly to the video clip's often short duration and limited space.[13]

At times claustrophobic, the space maintains the spectator in an insidious discomfort, while the image, often hypnotic, helps to deflate the falsely innocent representation of the child. It would be difficult to claim that this representation is unique to our time, even though it is now visible from all sides, in images and in reality. While the emphasis is placed on his visibility as a being to be desired, the child in transit to the adult world seems to signify the urgency of getting there without understanding the necessity of it.

In the film *Playground*, produced in 2002, we see a young boy throwing a ball against the all-white walls of a church just before nightfall. Little by little the ball disappears, leaving the adolescent alone with his game which, at this very moment and for no reason, takes a violent turn. All of a sudden, the child seems to be angry, which only adds to the scene's strangeness, all the more so as a smell of sweat, warm bodies, and laundry, created expressly for the exhibition, permeates the space where these images are projected. It is as if at that moment an intimacy, even a sensuality, suddenly, differently, permeated the images, merging with the child's violent gestures. And so the minimalist scene is followed by an overwrought drama, with insanity joining in the game, all of this borne by a protagonist who appears, physically, to exist somewhere between pleasure and obstinacy. Which is to say

delà du jugement hâtif face au comportement mimétique de l'enfant, nécessitent un retour sur ce «jeu», dont on ne sait trop si nous en avons saisi les règles ni sa teneur quant à sa promesse de plaisir.

Thérèse St-Gelais est professeure en histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal où elle enseigne l'art contemporain et actuel. Elle vit à Montréal.

NOTES

1. Michel Maffesoli, *Essais sur la violence banale et fondatrice*, Paris, Librairie des Méridiens, 1984.
2. Alain Pessin, *Violence et transgression*, Paris, Anthropos, 1979.
3. Carol Kino, dans son commentaire sur une exposition de cette œuvre, perçoit des rapprochements légitimes entre la cigarette à la bouche de l'enfant, la tétée et le fait de sucer son pouce, tous des faits reliés directement au monde de l'enfance. (*Art in America*, mars 1999, p. 13.) Est-ce à penser que ce n'est pas simplement l'enfant qui mime l'adulte ici, mais plutôt l'enfant qui pointe l'enfance de l'adulte que celui ou celle-ci aurait troqué pour d'autres plaisirs?
4. Voir le catalogue de l'exposition *Hardcore. Vers un nouvel activisme* (Palais de Tokyo, Paris, Éditions cercle d'art, 2003) où apparaît le travail de cet artiste dans un contexte qui commente la récurrence des représentations sexuelles en art actuel.
5. Jacinto Lageira, «Rien ne va plus», *Le ludique*, Musée national des beaux-arts du Québec, 2001, p. 95.
6. *Ibid.*, p. 99.
7. Marie-Laure Bernadac, «La société du pestacle», *Présumés innocents. L'art contemporain et l'enfance*, Bordeau, capcMusée d'art contemporain de Bordeaux, 2000, p. 11-15. Maria Marshall a par ailleurs participé à de nombreuses expositions dont la thématique portait sur l'enfance ou l'adolescence, comme «Child in Time», à Helmond (Pays-Bas), en 2003, «Will Boys Be Boys», à Denver, en 2005 et à la Cornell University (Ithaca), en 2005-2006. Elle a également eu une exposition solo où plusieurs de ses œuvres ont été présentées au Centre pour l'image contemporaine à Genève en 2004.
8. Mignon Nixon, «Richard Lolita», *Présumés innocents*, *op. cit.*, p. 122.
9. Marie-Laure Bernadac, *op. cit.*, p. 15.
10. Joshua Decter, *Présumés innocents*, *op. cit.*, p. 105-109.
11. Comme Dijkstra, Marshall a également fait une vidéo présentant des enfants dans une discothèque et qui s'intitule *Puzzle Fit* (2002-2003).
12. Christine Macel, «Sensitive. L'œuvre comme expérience» du catalogue *Sensitive: Printemps de Cahors*, Paris, Actes Sud, 2000.
13. Andreas Schlaegel, *Flash Art*, janvier-février 2002, p. 90.

that in this representation, Marshall retains only the traits of childhood and its potential for play, while seeking to make it correspond—perhaps less innocently than one would want to believe—with a world which escapes her control, as it does ours. Along with the uneasiness contained in these mises en scène, Marshall's images accentuate a controversial "becoming" of childhood which, beyond the hasty judgement in response to the child's mimetic behaviour, necessitates a return to this "game," as one is not quite convinced of having grasped either the rules of the game or the tenor of its promise of pleasure.

Thérèse St-Gelais is a professor of art history at the Université du Québec à Montréal where she teaches contemporary art. She lives in Montreal.

Translated by Shelley Pomerance

1. Michel Maffesoli, *Essais sur la violence banale et fondatrice* (Paris: Librairie des Méridiens, 1984).
2. Alain Pessin, *Violence et transgression* (Paris: Anthropos, 1979).
3. In her comments on an exhibition of this work, Carol Kino perceives legitimate comparisons between the cigarette in the child's mouth, breastfeeding, and the act of sucking one's thumb, all acts directly related to the world of childhood (*Art in America*, March 1999, 13). Is it possible that it is not simply the child who is imitating the adult, but rather the child who is pointing a finger at the adult's own childhood which has been swapped for other pleasures?
4. See the catalogue for the exhibition at the Palais de Tokyo, *Hardcore: Vers un nouvel activisme* (Paris: Éditions cercle d'art, 2003) in which this artist's work appears in a context mentionning the recurrence of sexual representation in contemporary art.
5. Jacinto Lageira, "Rien ne va plus," in *Le ludique* (Québec City: Musée national des beaux-arts du Québec, 2001), 95.
6. Ibid., 99.
7. Marie-Laure Bernadac, "La société du pestacle," in *Présumés innocents: L'art contemporain et l'enfance* (Bordeaux: CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, 2000), 11–15. Maria Marshall has taken part in numerous exhibitions whose theme was childhood or adolescence, such as "Child in Time" (Helmond, The Netherlands, 2003), "Will Boys Be Boys" (Denver, 2005 and Cornell University, Ithaca, 2005–06). She has also had a solo exhibition in which many of her works were shown at the Centre pour l'image contemporaine in Geneva in 2004.
8. Mignon Nixon, "Richard Lolita," *Présumés innocents*, op. cit., 122. Our translation.
9. Marie-Laure Bernadac, op. cit., 15.
10. Joshua Decter, "Richard-Lolita," *Présumés innocents*, op. cit., 105–9.
11. Like Dijkstra, Marshall has made a video entitled *Puzzle Fit* (2002–03) which shows children in a discothèque.
12. Christine Macel, "Sensitive: L'oeuvre comme expérience" from the catalogue *Sensitive: Printemps de Cahors* (Paris: Actes Sud, 2000).
13. Andreas Schlaegel, *Flash Art* (January–February 2002): 90.

PHILIPPE GRANDRIEUX, *LA VIE NOUVELLE* (EXTRAITS_STILLS), 2002, 102 MIN; PHOTOS REPRODUITES AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST.

PHILIPPE GRANDRIEUX | L'AU-DELÀ DES VISAGES

CHRISTA BLÜMLINGER

→ Rarement, un cinéaste actuel aura perturbé les esprits autant que Philippe Grandrieux. Pourtant, depuis son âge classique, le cinéma de fiction nous confronte à des modes d'évocation de la violence qui divisent les critiques, souvent contraints par des considérations de moralité : faut-il ou ne faut-il pas montrer, représenter la violence ? Peut-on faire l'économie de la représentation de la violence en jouant sur la pudeur, l'élision et les effets du hors champ ? Ou encore : y-a-t-il des cas où il faut, à l'inverse, montrer la violence en évitant tout effet de montage, problème cher à André Bazin ?

PHILIPPE GRANDRIEUX
THE REAL BEYOND THE FACES

↓

Rarely has a filmmaker had such a disconcerting effect as Philippe Grandrieux. And yet, ever since its classical period, film fictions have confronted us with scenes of violence that have divided the critics on questions of morality: should violence be represented or not? Can the representation of violence be minimized through the exercise of pro-

Philippe Grandrieux, *La vie nouvelle* (extrait_still), 2002, 102 min; photo reproduite avec l'aimable permission de_courtesy the artist.

Philippe Grandrieux, *La vie nouvelle* (extraits_stills), 2002, 102 min; photos reproduites avec l'aimable permission de l'artiste_courtesy the artist.

Il y a quelque chose de profondément nouveau en même temps que de très contemporain chez Grandrieux, dans sa recherche plastique de la violence. Son approche ne relève plus des effets de montage ou de cadrage, qu'on a tant admirés chez Hitchcock ou chez Ray, ni d'une recherche d'excès comme chez Tarantino. Elle vient de l'intérieur de l'image, d'une liaison rare entre la matière lumineuse et la figuration vibrante et fragmentaire. Si Grandrieux « raconte », dans *Sombre* (1999), le trajet d'un tueur en série, la violence y est à la fois évacuée et accrue : elle plonge avec son héros dans l'obscurité, dans des approches de corps féminins morcelés, saisis par une caméra 35 mm portée à l'épaule qui nous fait passer, comme le remarque Raymond Bellour dans un éloge où il a pris vivement parti « Pour Sombre[1] » :

[...] entre les corps, dans une douleur sans partage, pour nous confronter, malgré la brutalité des actes, avec des postures ambiguës, dans une fusion constamment redivisée [...]

Dans son deuxième film de fiction, *La Vie nouvelle* (2002), Grandrieux situe d'emblée la violence première dans un ailleurs scénaristique. Il n'est plus question de quitter le système du champ/contre-champ classique, pour évoquer autrement l'innommable. Ce film nous renvoie de façon souterraine, par ses images faisant figure de souvenirs-écrans,

priety, through elision and off-camera effects? Or are there cases in which, on the contrary, violence must be shown by avoiding any montage effect, a problem dear to André Bazin?

There is something profoundly new about Grandrieux's plastic exploration of violence, but also something very contemporary. His approach is not based on such editing and framing effects one finds and admires in Hitchcock and Ray, nor in an exploration of excess as in Tarantino. He works on the inside of an image, on the special relation between the luminous content and the vibrant and fragmentary representation. Grandrieux may "tell" the story of a serial killer in *Sombre* (1999), but the violence is both removed from the story and heightened: it descends with its hero into the dark, in scenes of a carved-up female body, captured with a hand-held 35mm camera. As Raymond Bellour observes in his eulogy and lively defence of the film, "Pour Sombre"[1]:

[the camera places us] among the bodies, into situations of unmitigated suffering, in order to confront us, despite the brutality of the acts, with ambiguous content, in a constantly disrupted fusion.

In his second fiction film *La Vie nouvelle* ("A New Life" 2002) Grandrieux immediately situates the original violence in a different kind of context.

PEUT-ON FAIRE L'ÉCONOMIE DE LA REPRÉSENTATION DE LA VIOLENCE EN JOUANT SUR LA PUDEUR, L'ÉLISION ET LES EFFETS DU HORS CHAMP?

vers une autre scène, vers un trauma collectif – celui d'une guerre récente, mal apaisée, juste évoquée brièvement au détour d'une phrase. On comprend seulement qu'on se trouve dans une ville d'Europe de l'Est, étrange lieu d'accueil pour des mercenaires de toutes provenances et des soldats étrangers en quête d'un réconfort.

Comment *La Vie nouvelle* suscite-t-elle tant d'affect, à l'intérieur d'un récit si énigmatique, si aboli par sa forme même? Au sein des aventures du corps, racontées comme quelque chose d'élémen-

He is not preoccupied with abandoning the classical system of shot/reverse shot in order to conjure up the unspeakable. This film redirects us by subterranean means—in images suggesting memories (of things recorded on film) —towards *another scene,* towards a collective trauma, that of a recent, unresolved war, which is referred to only briefly in a passing phrase. We only know that we are in a East European city, a strange gathering place for all sorts of mercenaries and foreign soldiers in search of pleasure.

PHILIPPE GRANDRIEUX, *LA VIE NOUVELLE* (EXTRAITS_STILLS), 2002, 102 MIN; PHOTOS REPRODUITES AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST.

taire, d'emblée désintégré et du coup résistant à la narration, peut-être cette affectation du spectateur provient-elle plus précisément de la figuration des visages. Le visage y sert, comme dans un film de fiction classique, en tant que lieu où le désir se traduit en émotion, lieu vers lequel le spectateur se trouve dirigé par le flux de l'image. Puisque le visage, dit Sartre, «limite extrême du corps, doit se comprendre à partir du corps[2]», on peut dire aussi bien que le corps devrait se comprendre à partir du visage. Contrairement à ce qu'on tend à croire, il y a peu d'effets de montage dans les plans les plus forts de *La vie nouvelle*. C'est plutôt l'insistance sur la durée, accrue par des mouvements de caméra peu habituels et accentuée par le grossissement des plans, qui suscite notre attention et nous confronte à un hors-champ presque insoutenable.

Premiers plans-visages : au début du film, ces faces qui surgissent du noir, d'un espace quelconque, selon un agrandissement accéléré, porté par un tremblement fondamental qui donne de façon paradoxale naissance à une clarté, à un piqué extrêmes : les traits marqués des gens de l'Est qui ont déjà beaucoup vu et vécu, qui sont en route, se déplacent, allant on ne sait où, venant on ne sait d'où. Seul le visage nous parle de cette migration sans nom, évoquée par la grandeur et par la force du mouvement de la caméra.

How can *La Vie nouvelle* incite so much reaction with such an enigmatic story, a story that disrupts its own narrative? Centred on the adventures of bodies, which are presented as elementary, disconnected, and resistant to the narration, the viewer's response may in fact have more to do with how the faces are represented. Here the face—as in classic film fictions—serves as the locus where desire is translated into emotion, the site towards which the viewer finds himself or herself directed by the movement of the image. Since the face, according to Sartre, "[as] the extreme limit of the body, must be understood from the point of view of the body,"[2] we can equally say that the body should be understood from the point of view of the face. Contrary to what one might suppose, there are few editing effects in the most potent scenes of *La vie nouvelle*. It is rather the emphasis on an image's duration, enhanced by the unusual camera angles and close-ups, that compel our attention and confront us with an almost unbearable off-camera reality.

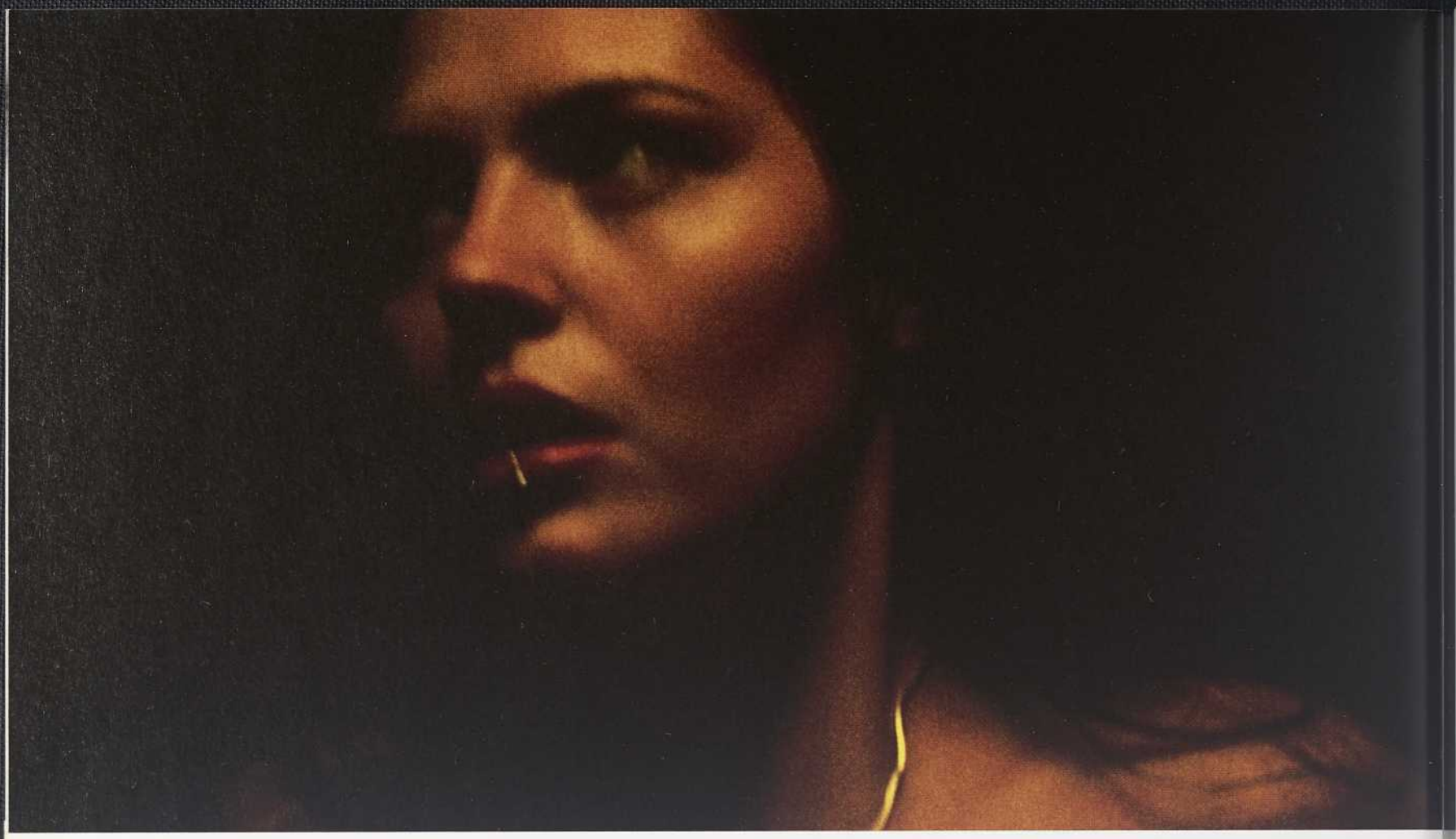
The first face shots: at the beginning of the film, the faces that loom up out of the darkness from the surrounding space, in accelerating enlargement, are conveyed by tremulous images that produce, paradoxically, a clarity that attains a sharp focus; these are the worn features of East Europeans who have already seen and lived too much, people who

IT IS THE FACE THAT CONVEYS THIS NAMELESS MIGRATION, WHICH IS EVOKED BY THE MAGNIFICATION OF THE IMAGE AND THE FORCE OF THE CAMERA'S MOVEMENT.

Puis vient la scène de la coupe des cheveux, deuxième entrée dans le film, cette fois à travers l'image-visage de la star. Boyan, le souteneur-mercenaire, se met à sculpter le corps de Mélania, la prostituée désirée. Il le fait par métonymie, coupant ses cheveux avec un couteau de soldat. Nous regardons la femme de très proche, nous voyons ses larmes, ses mèches tomber une à une. Plus l'image se resserre, plus ce gros plan nous transmet une horreur par contiguïté : nous ne voyons pas les yeux grands ouverts d'un film d'horreur, signe-

are on the road, who travel, who are coming and going who knows where. It is the face that conveys this nameless migration, which is evoked by the magnification of the image and the force of the camera's movement.

Then comes the scene of the haircut, the second point of entry to the film's story, this time through the image-face of the star. Boyan, the pimp-mercenary, starts to sculpt the body of Mélania, the desired prostitute. He does it by metonymy, slicing her hair off with a soldier's knife. We observe the woman



Philippe Grandrieux, *La vie nouvelle* (extrait_still), 2002, 102 min; photo reproduite avec l'aimable permission de l'artiste_courtesy the artist.

miroir de la douce peur du spectateur, mais un corps physiquement entamé par une force à peine visible qui se trouve hors champ, à proximité : les larmes, les mèches tirées qui suscitent de petits mouvements de tête, les petites douleurs qui engendrent dans le visage une réaction physique – ces larmes presque animalières nous affectent de façon plus immédiate que des larmes qui nous parleraient d'une émotion humaine. Il s'agit peut-être moins de l'acte d'exposition d'une star dans un dispositif d'improvisation par un cinéaste « réaliste » (geste rossellinien), que de la création maximale d'une empathie somatique du spectateur (geste brakhagien) : empathie qui viendrait avant toute autre émotion – quelque chose qu'on peut nommer, avec Theodor Lipps[3], *Einfühlung*, définie par celui-ci comme participation émotionnelle à la nature d'un objet observé, et comme condition de l'expérience esthétique.

Le second grand moment où le gros plan affiche cet effet perturbateur d'arrachement du visage à son espace environnant – tout en lui restituant son hors-champ (imaginaire) par du mouvement à l'intérieur de l'image, provenant du hors-cadre (réel), hors-cadre et hors-champ se confondant dans les mouvements minimes de la caméra –, c'est, vers la fin du film, la scène où Roscoe devient la proie des

at close range; we see her tears, and the locks of hair falling one by one. The more the camera fades in, the more the close-up conveys to us a horror by proximity. It is not simply the portrayal of wide-open eyes as in a horror film—the mirroring of the viewer's fear—but of a body physically damaged by an almost invisible force that is off camera, yet close by. The tears, the quivering of the head when the hair is pulled, the stabs of pain that produce a physical reaction in the face—these almost animal tears affect us more directly than the tears of human emotions. It is not so much the effect of an actor's improvised scene, as in the work of a "realist" filmmaker (a Rossellini-like gesture), as it is the creation of an intense somatic sympathy in the viewer (a Brakhage-like moment). It is an empathy that precedes all other emotions—something defined by Theodor Lipps as *Einfühlung*,[3] which is an emotional participation at the level of the object observed, and a condition of aesthetic experience.

The second important moment in which the close-up displays this disruptive effect of a face wrenched from its surrounding space is the scene near the end of the film in which Roscoe becomes the dogs' prey. The scene implies an off-camera reality (imagined) by a movement within the image that comes from outside the frame (the "real" of

chiens. Passé un temps, après des plans très courts, très fragmentés et mouvementés, montrant des fragments d'un corps humain se mêlant à des corps d'animaux, on voit le visage de Roscoe, l'œil fixe, illuminé par un rayon de soleil froid. Il est censé avoir été traîné à mort; de son œil fixe, on déduit la réalité d'un corps rigide. Et soudain, ce corps qui ne bouge plus par ses propres forces s'agite à nouveau; il est remué, bouge à peine, poussé par quelque chose qui lui est visiblement extérieur et se situe du même coup à l'extérieur du cadre. On pense aux chiens, et cette affectation imaginaire d'un corps masculin déjà mort transcende en quelque sorte la violente affectation du corps de la prostituée par ses clients ou ses maîtres, qui a été portée à l'excès dans plusieurs scènes variées et désigne le lieu du désir fou.

« Le visage a ceci en commun avec le corps, écrit Sartre, que tous ses mouvements sont des gestes[4] ». En bâtissant par un travail précis de cadrage (proche/lointain), de focale (net/flou) et de mouvement (tremblé/fixe) une relation particulièrement forte entre visage, corps et hors champ, *La Vie nouvelle* nous donne à voir l'envers de cette histoire, l'ailleurs guerrier et innommable. Des visages sous les visages nous parlent ainsi d'un avant qui s'est inscrit dans les attitudes de ces corps étrangement poussés par une force invisible.

Christa Blümlinger est maître de conférence à l'Université de la Sorbonne (Paris) depuis 2002 après avoir enseigné les études de cinéma à l'Université libre de Berlin et à l'Université de Vienne. Elle a également travaillé comme critique et commissaire de festivals. Elle a publié *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*, avec Karl Sierek (codir.), Sonderzahl (2002) et a édité en français un choix de textes d'Harun Farocki : *Reconnaître, poursuivre*, THTY (2002).

NOTES

1. Raymond Bellour, « Pour Sombre », *Trafic*, n° 28, hiver 1998, p. 6 (p. 3-8).
2. Jean-Paul Sartre, « Visages », *Les Écrits de Sartre* sous la direction de Michel Contat et de Michel Rybalka, Paris, Gallimard, 1970, p. 562 (p. 560-564).
3. Theodor Lipps, *Ästhetische Faktoren der Raumanschauung*, Hamburg, Leopold Voss, 1891.
4. Sartre, *op. cit.*, p. 562.

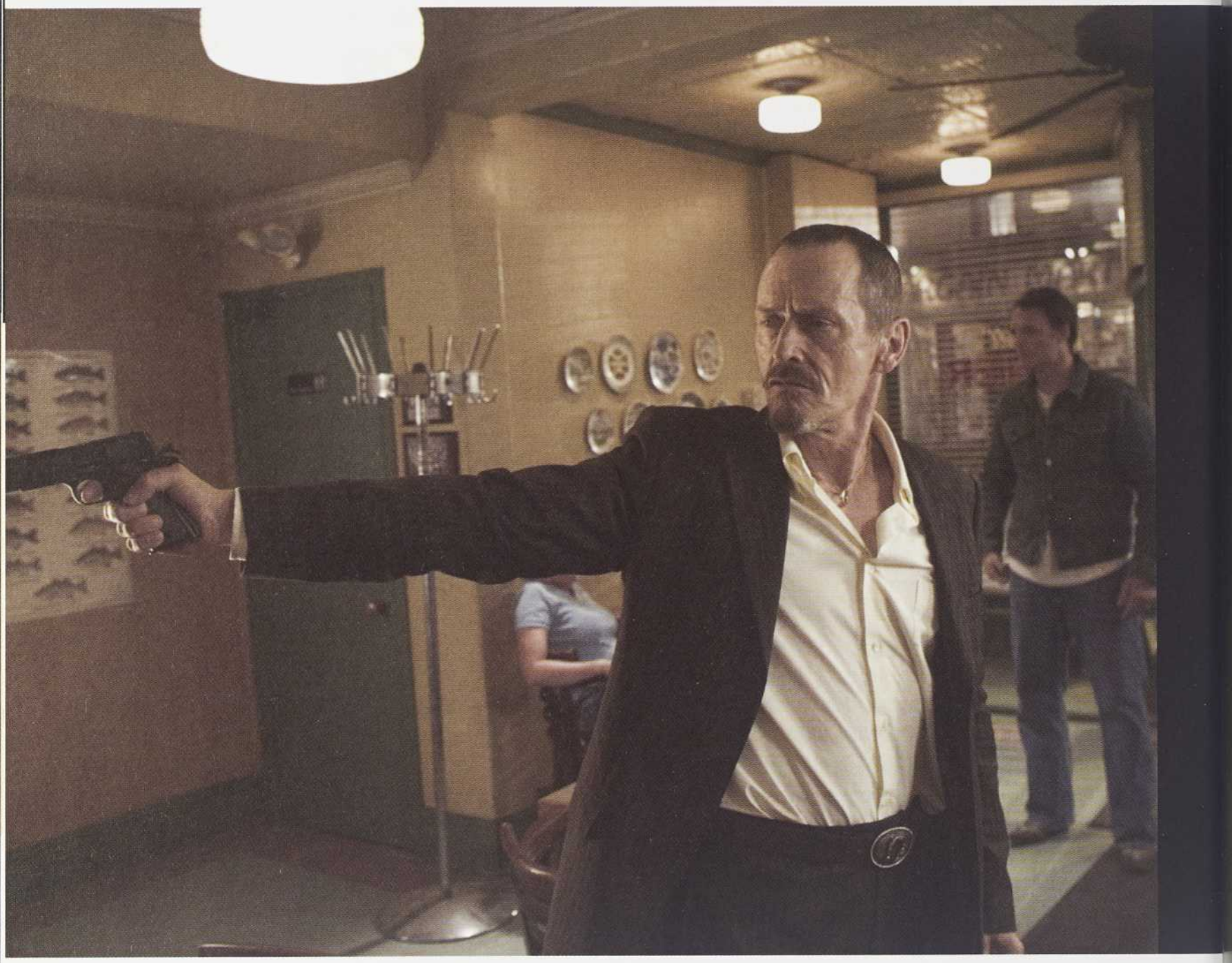
the film); here, the effects beyond the frame and the off-camera effects merge through faint movements of the camera. After some brief, intense, and disconnected scenes showing human body parts intermingled with animal bodies, we see Roscoe's face and his staring eye illuminated by a ray of cold light. We assume that he was torn to pieces, and from the staring eye we infer a dead body. Suddenly, this body that could no longer be animated by its own power begins to stir; it shifts and moves, pushed by something that is visibly exterior to it and at the same time outside of the frame. We think of the dogs, and this imagined response to the presumably dead male body transcends in some way the violent response to the prostitute's body by her clients or masters, a violence that was pushed to excess in scenes that portray the site of an insane desire.

"The face has this in common with the body," wrote Sartre, "that all its movements are gestures."[4] By constructing a particularly potent relationship between the face, the body, and off-camera reality through the use of very precise frames (close/far), through focusing techniques (clear/blurred) and movement (jumpy/static), *La Vie nouvelle* allows us to see the other side of the story, the bellicose and nameless Other. The faces beneath the faces convey to us an anterior content that appears in the expressions of these bodies pushed in strange ways by an invisible force.

Christa Blümlinger has been lecturing at the Université de la Sorbonne (Paris) since 2002, after having taught film studies at the Free University of Berlin and the University of Vienna. She has also worked as a critic and a festival organizer. She co-edited, with Karl Sierek, *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes* (Sonderzahl, 2002) and edited a French edition of texts by Harun Farocki, *Reconnaître, poursuivre* (THTY, 2002).

Translated by Mark Heffernan

1. Raymond Bellour, "Pour Sombre," *Trafic* 28 (Winter 1998): 6, 38.
2. Jean-Paul Sartre, "Visages," *Les Écrits de Sartre*, ed. by Michel Contat and Michel Rybalka (Paris: Gallimard, 1970), 562 (560–64).
3. Theodor Lipps, *Ästhetische Faktoren der Raumanschauung* (Hamburg: Leopold Voss, 1891).
4. Sartre, op. cit., 562.



David Cronenberg, *A History of Violence* (extrait_still), 2005, 90 min; photo reproduite avec l'aimable permission de_courtesy Alliance Atlantis Vivafilm.

UNE VIOLENCE SANS SUJET
DAVID CRONENBERG ET MICHAEL HANEKE

JEAN-ERNEST JOOS

Qu'est-ce qu'une théorie de la violence?

Le cinéma, dans son histoire, a développé très rapidement un rapport privilégié, presque intime, à la violence, en raison même de son médium. L'image cinématographique permet de *montrer* la violence, d'en imposer la vue et l'expérience, avant même d'avoir à en donner une dimension symbolique. Pourtant, montrer la violence, ce n'est pas nécessairement en proposer une théorie. Souvent, au contraire, la violence au cinéma est essentialisée, présentée comme une donnée objective, possédant une essence, selon le présupposé qu'il suffit de la montrer pour que sa vérité apparaisse. L'exemple le plus classique serait *A Clockwork Orange* (1971) de Kubrick où on pourrait certes trouver une théorie de la violence au cinéma, à savoir de la place de la violence au cinéma, ou encore une thèse sur

VIOLENCE WITHOUT A SUBJECT
DAVID CRONENBERG AND MICHAEL HANEKE

What is a Theory of Violence?

The cinema, by virtue of the nature of the medium itself, developed very early on a privileged and almost intimate relationship with violence. The film image makes it possible to *show* violence, to impose the image and experience of violence on the viewer, even before having to give it a symbolic dimension. And yet showing violence is not necessarily to propose a theory of it. On the contrary, violence in the cinema is often essentialized and presented as an objective fact possessing an essence, in keeping with the idea that it is enough to show it for its truth to appear. The most classic example of this is Stanley

l'homme et la violence, mais certainement pas une théorie de la violence, puisque la violence y est exposée comme un fait brut qui n'exige aucune théorie pour être identifiée. Il apparaît donc intéressant de relever dans des œuvres récentes la présence d'une théorie de la violence, c'est-à-dire des propositions théoriques sur ce qu'est la violence, d'autant plus que la théorie, dans ces cas-là, constitue un fil directeur, et même un élément essentiel de la cohérence de la trame cinématographique.

Le vrai propos de la réflexion présente est d'expliquer comment une théorie de la violence peut être proposée au cinéma. Il faut dire tout de suite ce qu'une théorie de la violence n'est pas. Un film sur la guerre qui conduit à une réflexion morale sur l'usage et les effets de la violence ne contient généralement pas une théorie de la violence. Si la violence est prise comme moyen en vue d'une fin, et que la question ne porte que sur le sens de la fin, alors il n'y a pas à proprement parler de théorie de la violence proposée. De même, une théorie sur l'origine de la violence, ou sur sa valeur fondatrice, ou encore sur son caractère inéluctable, n'est pas à proprement parler une théorie *de* violence. Pour qu'il y ait une théorie *de* violence, il faut que la violence soit considérée en tant que telle, et qu'une proposition sur son sens et son mode d'être soit faite. Tant que la violence est prise comme un fait donné et une évidence immédiate-

Kubrick's *A Clockwork Orange* (1971), where we can surely find a theory of violence in the cinema—of the place of violence in cinema—or a thesis on violence and humankind, but certainly not a theory of violence, because in this film violence is shown as a raw fact in need of no theory to be identified. It would thus be interesting to bring into relief the presence of a theory of violence in recent film works, that is to say of theoretical propositions on what violence is, especially since this theory, in the cases to be discussed, functions as the guiding thread and even as an essential element of the films' narrative coherence.

My true aim here is to explain how a theory of violence can be presented in the cinema. It must be stated from the outset what a theory of violence is not. A film about war which leads to a moral reflection on the use and effects of violence does not, generally speaking, contain a theory of violence. If the violence is seen as a means to an end, and the question addresses only the meaning of the end, there is, properly speaking, no theory of violence being proposed. At the same time, a theory on the origin of violence, or its founding value, or its inexorable nature, is not, properly speaking, a theory *of* violence. For there to be a theory *of* violence, violence must be considered in its own right, and a proposition concerning its meaning and mode of existence made. As long as violence is taken as an immediately identifiable given or form of evidence, no theory *of* vio-

DAVID CRONENBERG, *A HISTORY OF VIOLENCE* (EXTRAIT_STILL), 2005, 90 MIN; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY ALLIANCE ATLANTIS VIVAFILM.

ment identifiable, il n'y a pas de théorie *de* violence. Pour reprendre la méthodologie de Foucault, on peut dire qu'une théorie *de* violence sert à montrer comment la violence devient *objet* d'une théorie. On voudrait alors soutenir, non seulement qu'il y a une théorie de la violence dans ces deux films récents, *A History of Violence* par David Cronenberg et *Caché* par Michael Haneke, mais que, de plus, ils ne trouvent véritablement leur sens qu'en tant que propositions théoriques sur la violence.

A History of Violence. Une violence sans sujet

Si on considère *A History of Violence* comme une prise de position sur le rôle de la violence dans la culture américaine – comme le fait globalement la critique –, on retombe sur la perception des États-Unis, probablement la plus universellement partagée par le reste du monde. Le rêve américain incarné par la petite communauté rurale paisible, elle-même fondée sur la cellule familiale close et protégée, reposerait sur son envers, un passé de violence (c'est dans ce sens littéral qu'il faut prendre «*a history of violence*»), et même de violence extrême. Cette interprétation n'est évidemment pas fausse. C'est bien le sens premier du scénario. Un père de famille (Tom Stall), simple et tranquille, parfaitement intégré dans sa communauté, trahit son passé de violence en se retrouvant pris à défendre malgré lui des membres de sa communauté menacés par

lence is being made. To employ Michel Foucault's methodology, we might say that a theory *of* violence serves to show how violence becomes the *object* of a theory. I would thus like to argue not only that there is a theory of violence in two recent films, David Cronenberg's *A History of Violence* (2005) and Michael Haneke's *Caché* ("Hidden," 2005) but, in addition, that these two films have real meaning only as theoretical propositions on violence.

A History of Violence: Violence Without a Subject

If we think of *A History of Violence* as a statement on the role of violence in American culture—which is how the film has been seen by most critics—we are left with a perception of the United States that is probably the most widely shared view in the rest of the world. The American dream embodied by the small, peaceful rural community, itself founded upon the sheltered and protected family unit, rests on its flip side, a violent and even extremely violent past (and it is in this literal sense that we should read the film's title). This interpretation is clearly not mistaken and is indeed the script's primary message. A father (Tom Stall), a quiet and simple man perfectly integrated into his community, reveals his violent past by having to defend, despite himself, members of his community threatened by criminals. From that point on, as much as he insists upon his redemption and rediscovered innocence,

DAVID CRONENBERG, *A HISTORY OF VIOLENCE* (EXTRAIT_STILL), 2005, 90 MIN; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY ALLIANCE ATLANTIS VIVAFILM.

des criminels. À partir de là, il a beau revendiquer sa rédemption et son innocence retrouvée, son identité de tueur (et son nom de tueur, Joey Cusack) reste bien une réalité, d'autant plus présente qu'il doit la réactualiser sans cesse pour défendre sa famille maintenant attaquée par ses ennemis d'hier. Le film devient alors un long crescendo dans l'intensité de la violence, comme le sont souvent les films de Cronenberg. Le héros manifeste une violence et une compétence dans la cruauté toujours plus grandes que celles dont on le croyait naïvement capable, tout en cherchant en vain à convaincre son entourage et le public que son vrai « Moi » est aujourd'hui tout autre. Parler alors d'une violence fondatrice qui ferait retour en brisant le lien social n'est pas en soi une interprétation fausse.

his identity as a killer (and his killer's name, Joey Cusack) remains a reality, all the more present in that he is obliged constantly to re-activate it in order to defend his family, which is now under attack by his past enemies. The film then becomes a long crescendo of intense violence, as Cronenberg's films often are. The hero displays a violence and a knack for cruelty which are constantly greater than what we naively thought him capable, while at the same time trying in vain to convince those around him and the public that his true self is completely different. Thus, to speak of a founding violence which returns and breaks social bonds is not in itself a false interpretation.

That said, the interest of the film in fact lies in its theory *of* violence, of what violence *is*, which

MICHAEL HANEKE, *CACHÉ* (EXTRAITS_STILLS), 2005, 117 MIN; PHOTOS REPRODUITES AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY ALLIANCE ATLANTIS VIVAFILM.

Cela dit, l'intérêt du film viendrait en fait d'une théorie *de* la violence, d'une théorie sur ce qu'*est* la violence qui adjoindrait à cette thèse sur la violence et qui lui donnerait sa cohérence, aussi bien sur le plan du scénario que du déroulement même de l'action et des scènes. Les films de Cronenberg contiennent toujours des théories sous-jacentes. Dans le cas de *A History of Violence*, la théorie de la violence serait liée à une théorie de l'identité qui renverrait à ses films antérieurs, tels que *The Fly* (1986), ou *Dead Ringers* (1988). Le premier élément de cette thèse sur la violence, mentionné par le réalisateur lui-même, est la schizophrénie. L'instigateur de la violence est un être dédoublé, sans aucune unité ou synthèse possible. Toute la maîtrise de Cronenberg consiste à montrer le passage ins-

joins with this aforementioned thesis on violence and makes it coherent, from the point of view both of the script and of the way in which the action and scenes unfold. Cronenberg's films always contain underlying theories. In the case of *A History of Violence*, the theory of violence is tied to a theory of identity similar to that found in his earlier films, such as *The Fly* (1986) and *Dead Ringers* (1988). The first element of this thesis on violence that the director himself has mentioned is schizophrenia. The instigator of the violence is a divided person, without any possible unity or synthesis. Cronenberg's mastery resides entirely in showing the character's instantaneous passage from one face to another, in keeping with an approach already well-developed in his previous work. Violence thus appears to be

tantané d'une face à l'autre de la personnalité, selon une approche déjà explorée dans ses œuvres précédentes. La violence apparaît alors sans sujet. Quel que soit le sujet que l'on veut poser à l'origine de la violence, il apparaît inconsistant. A-t-on affaire à un criminel qui se cache derrière un père de famille, ou un père de famille qui a un passé de violence ? La simultanéité, et le passage instantané d'une identité à l'autre, interdit la formation d'un sujet quel qu'il soit.

Le lien entre la violence et l'identité schizophrénique est posé d'emblée dans le paradoxe de l'efficacité : pour Cronenberg, il est absurde de croire que l'on puisse être efficace dans l'usage de la violence, tout en étant bon et pacifique (cette croyance fonde le mythe actuel de bon soldat occidental). Le film s'ouvre sur une scène où un membre tranquille de la communauté déploie tout à coup une violence extraordinairement efficace afin de protéger ses proches. Mais, on se rend compte rapidement que celui qui peut manifester une violence aussi efficace doit nécessairement en avoir l'expérience. Autrement dit, la violence ne peut jamais être un simple moyen à utiliser au moment voulu. Elle n'est jamais purement instrumentale, elle est toujours de l'ordre de l'*être*, et donc inscrite en permanence dans son agent momentané. Du coup, la violence n'est ni tout à fait extérieure à soi, comme moyen, ni tout à fait intérieure, comme noyau d'un sujet qui en serait l'agent. La trame du scénario vise alors à montrer

subject-less. Whichever subject we wish to posit as being the source of the violence, it appears inconsistent. Are we dealing with a criminal hiding behind the identity of a family man or with a family man with a violent past? The simultaneity and the instantaneous movement from one identity to another prevents the formation of any subject whatsoever.

The link between violence and schizophrenic identity is posed from the outset as a paradox of effectiveness: for Cronenberg, it is absurd to believe that violence can be used effectively while remaining a good pacifist (this is the belief behind the present-day myth of the good Western soldier). The film opens with a scene in which a peaceful member of the community suddenly employs an extraordinarily effective violent act to protect his family. We quickly realize, however, that anyone who can display such an effective use of violence must necessarily be experienced in doing so. In other words, violence can never be a simple means to be used at a given moment. It is never purely instrumental; it is always a part of *being* and thus permanently inscribed in its agent of the moment. Suddenly, violence is neither entirely exterior as a means nor entirely interior as the kernel of a subject who will be its agent. The film's script thus tries to show how all the protagonists learn to live with this violence, which is always co-existing and contemporary and, in the end, ahistorical in its effects. Cronenberg's project appears, therefore,

MICHAEL HANEKE, *CACHÉ* (EXTRAIT_STILL), 2005, 117 MIN; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY ALLIANCE ATLANTIS VIVAFILM.

comment tous les protagonistes apprennent à vivre avec cette violence toujours coexistante et contemporaine, et finalement anhistorique dans ses effets. Le projet de Cronenberg apparaît alors proprement cinématographique, puisque la présence de la violence est montrée dans la temporalité propre aux images. Le cinéma permet en effet à la fois de montrer le passage instantané d'un état à l'autre, sans transition aucune, en même temps que la progression dans la déconstruction des identités.

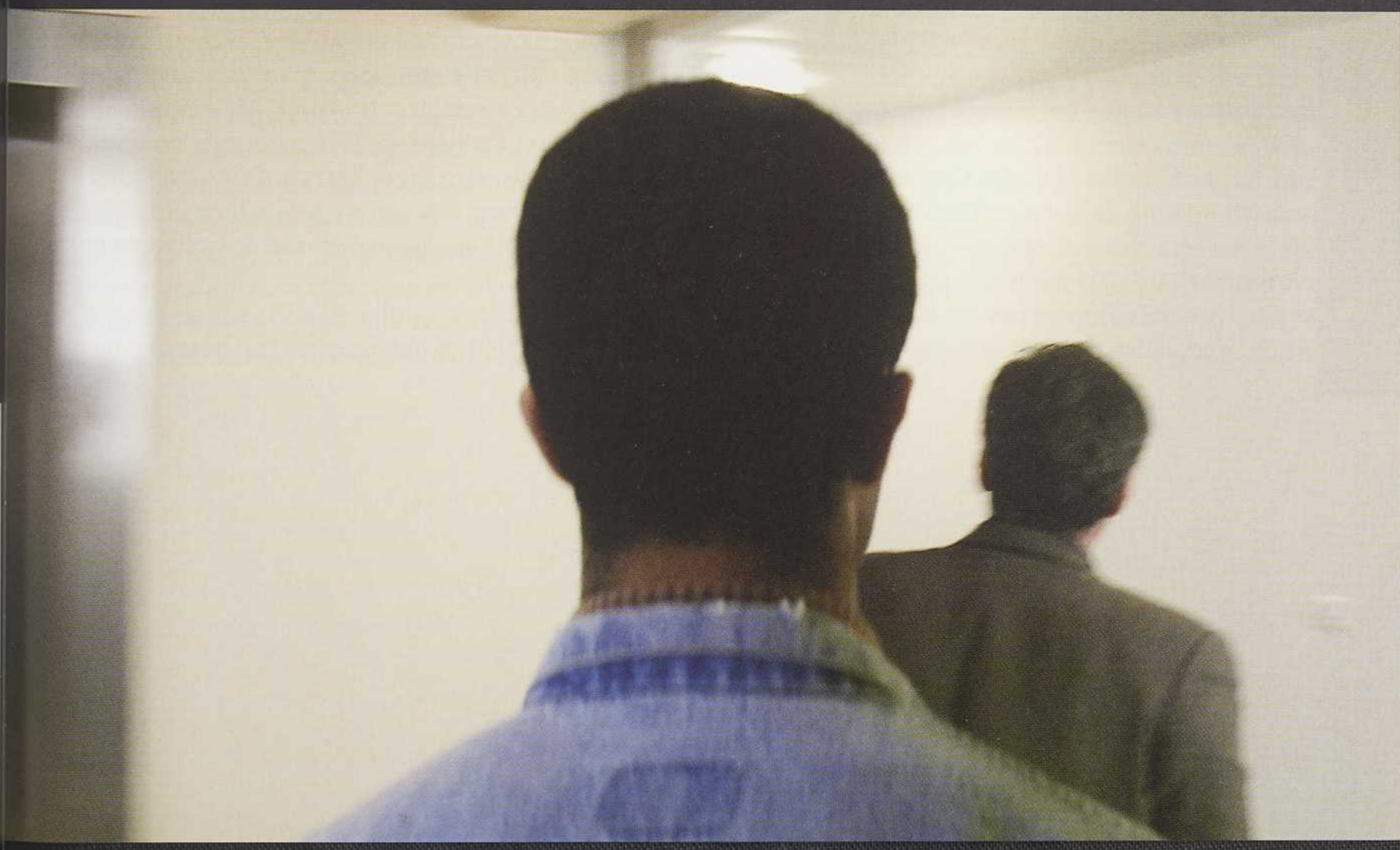
Abou Ghraib, encore et toujours.

La question d'une violence sans sujet, et qui n'est jamais un simple moyen, est bien celle que posent les photos de la prison d'Abou Ghraib. On aura beau remonter la chaîne des responsabilités, on ne pourra pas se débarrasser de la violence des images, en les

to be properly cinematic in that the presence of violence is shown in the temporality of the images. Indeed, the cinema makes it possible to show the instantaneous passage from one state of being to another, without any transition whatsoever, at the same time as the deconstruction of identities progresses.

Abu Ghraib Forever

The question of a subject-less violence that is never a mere means is posed by the Abu Ghraib prison photographs. We can go back up the chain of command all we like, we will never rid ourselves of the violence of the images by laying them at the feet of the subject who produced them. If this violence exists, it is not only because it was intended—this aspect concerns only those directly responsible—



mettant au compte d'un sujet qui les aurait produites. Si cette violence existe, ce n'est pas seulement parce qu'elle a été voulue – cet aspect ne concerne que les responsables directs –, mais parce qu'elle a été possible. Et donc, il faut vivre avec cette possibilité. Certes, toutes les réflexions philosophiques du XX^e^ siècle sur les totalitarismes nous ont déjà habitués à penser la violence au-delà du sujet et de l'instrumentalité. Mais ce type d'approche doit aussi être appliqué à des formes de violence plus banales et plus ordinaires dans leurs effets. Dans le cas des photos d'Abou Ghraib, la question de la violence est celle du médium même, dans la mesure où la violence se rejoue chaque fois qu'elles sont vues. Leur violence n'est pas seulement dans les motifs de leur production, mais aussi dans le plaisir qu'elles sont censées susciter chez celui qui les regarde. Leur violence est dans leur existence même. Et c'est pourquoi on ne peut jamais tout à fait en renvoyer la responsabilité sur un quelconque sujet.

Caché. Une violence qui assujettit

Le film de Michael Haneke *Caché* propose à son tour une théorie de la violence, où la violence apparaît sans être reliée à un sujet dont elle serait le moyen d'action. Par contre, l'approche et les stratégies cinématographiques de Haneke sont tout autres que celles de Cronenberg, puisqu'il n'est

but because it was possible. We must, therefore, live with this possibility. Naturally, all the philosophical thinking in the twentieth century on totalitarianism has already accustomed us to thinking about violence beyond the subject and instrumentality. But this type of approach must also be applied to more banal forms of violence, to violence with more ordinary effect. In the case of the Abu Ghraib photos, the question of violence is the question of the medium itself, in that the violence is relived every time the photographs are seen. Their violence is not only in the reasons for making them; it also lies in the pleasure they are supposed to arouse in those who look at them. Their violence is in their very existence. And this is why we can never completely shift responsibility for them onto any particular subject.

Caché: Violence that Subdues

Michael Haneke's film *Caché* also proposes a theory of violence in which violence appears without being tied to the subject it acts upon. Haneke's cinematic approach and strategies, however, are completely different from Cronenberg's; here there is no question of identity or schizophrenia. Out of violence without a subject, Haneke shows us how individuals themselves manage to become the subjects of this violence.

The first form of violence with which we are confronted is that of the images. The host of a tel-

pas question ici d'identité ou de schizophrénie. À partir d'une violence sans sujet, Haneke nous montre comment les individus en viennent d'eux-mêmes à se faire les sujets de cette violence.

La première forme de violence à laquelle on est confronté est celle des images. Un animateur de télévision, une figure donc connue, reçoit des cassettes vidéo (avec quelques dessins) de sa rue et de sa maison filmées d'un point fixe à la manière d'une caméra de surveillance. Une violence tout à fait contemporaine, rendue possible par l'accessibilité du médium de la vidéo et prenant la forme très actuelle du harcèlement anonyme sur la vie privée. L'animateur, d'abord victime, va devoir revivre, dans le cours de son enquête, un épisode de son lointain passé où lui et sa famille se sont rendus coupables face à un enfant qui prend alors à son tour la place de la victime. L'enfant, devenu maintenant adulte, est d'origine arabe, l'animateur est français, et donc le récit prend une dimension explicitement postcoloniale, renvoyant même à un épisode honteux de l'histoire récente de la France. L'intérêt et la réussite du film tiennent à ce que, plus l'action évolue, moins la question de l'origine des envois anonymes, et donc du sujet du regard, devient pertinente, à un point tel que les indices d'une réponse possible, au moment où ils sont finalement suggérés, n'apportent aucune satisfaction au spectateur. Les images vidéo forment même une instance autonome et omniprésente, qui se confond parfois avec la caméra

evision show, and thus a familiar figure, receives video cassettes (along with some drawings) of his street and home shot from a fixed point like a surveillance camera. This is an entirely contemporary violence made possible by the accessibility of the video medium and taking the very present-day form of anonymous harassment in one's private life. During the course of his investigation the TV host, a victim at first, is obliged to relive an episode from his distant past for which he and his family are guilty towards a child who takes on the role of the victim. The child, now an adult, is of Arabic descent, while the TV host is French; the story thus takes on an explicitly postcolonial dimension, even referring to a shameful incident in recent French history. The film's interest and success lie in the fact that, as the action progresses, the question of the anonymous parcels, and thus the subject of being watched, become less important to the point that when the possible clues to solving the enigma are finally suggested they bring no satisfaction to the viewer. The video images even take the form of an autonomous and omnipotent presence which is sometimes confused with the movie camera. Even the violent past to which they refer fades into the background. What has happened is that, in the interval, each of the protagonists and, moreover, the viewer, has learned to live with this constantly present violence, which does not seem to belong to either a before or an after, to the past or its resolution.

du film. Même le passé de violence auquel elles font référence s'efface à l'arrière-plan. C'est qu'entretemps, chacun des protagonistes, ainsi d'ailleurs que le spectateur, a appris à vivre avec cette violence constamment présente qui ne semble pas répondre à une temporalité de l'avant et de l'après, du passé et de sa résolution. Tous les enjeux se sont déplacés du côté des modes selon lesquels chacun se constitue subjectivement face à la violence présente. L'animateur, dans le cadre de son enquête, provoque ainsi toutes sortes de violences bien réelles, en réponse à sa situation équivoque où il passe du statut de victime de harcèlement à celui de coupable face à son passé, mais d'une culpabilité qui apparaîtra rapidement tout à fait relative. C'est cette violence qu'il génère qui est en fait la plus dérangeante et non bien sûr sa culpabilité. Il devient donc sujet de la violence, mais c'est un sujet assujetti qui répond à une violence qui le dépasse, et qu'il ne peut pas endiguer.

Dans la réflexion cinématographique de Haneke, la violence n'est ni le moyen ni l'expression d'un sujet, elle est ce devant quoi l'individu tente de se reconstituer, de se constituer donc en sujet capable d'agir et de vouloir, mais se retrouve en fait à la fois violent et impuissant. Ni tout à fait extérieure à soi ni tout à fait intérieure, la violence impose un mode d'être. Or, cette théorie de la violence est proposée dans un langage proprement cinématographique. Haneke ne montre pas la violence – il y a d'ailleurs

All the issues shift to the side of the modalities by means of which each character embodies his or her own subjectivity in the face of the present violence. As part of his enquiry, the TV host thus provokes all kinds of quite real violence in response to his ambiguous situation, which sees him move from being a victim of harassment to someone guilty when confronted with his past. But this guilt quickly appears entirely relative. The violence he generates, not of course his own guilt, is in fact the most disturbing. He thus becomes the subject of violence, but he is a subdued subject who responds to a violence which overwhelms him and which he cannot control.

In Haneke's cinematic approach, violence is neither the means nor the expression of a subject; it is the thing before which individuals attempt to restore themselves, to create a subject capable of acting and willing; they find themselves, however, both violent and impotent. Violence here is neither completely an exterior violence nor an interior violence; it imposes a way of being. Haneke expresses this theory of violence through a properly cinematic language. He does not show violence—there is hardly any explicit violence in the film—he shows how we are all obliged to co-exist with violence. And he does so by showing images of uncertain origin which we all must assume, in that we don't know whom else to saddle them with.

peu de violence explicite dans le film –, il montre comment on est tous pris à coexister avec la présence de la violence. Et il le fait en imposant des images à l'origine incertaine que chacun doit assumer, dans la mesure où on ne sait pas sur qui s'en débarrasser.

Art et cinéma

Dans un projet d'art contemporain portant sur la violence, il irait de soi de chercher une proposition sur le sens de la violence, sur ce qu'est la violence. Le cinéma nous a plutôt habitués à chercher des prises de position morales, idéologiques ou politiques. Bien sûr, il y a une thèse politique dans *A History of Violence*, de même qu'il y a un contenu moral dans *Caché*. Mais pourquoi ne pas aussi dégager une théorie de la violence, là où c'est possible, d'autant plus lorsque cette théorie, non seulement donne une cohérence aux œuvres cinématographiques, mais apparaît aussi écrite dans le langage cinématographique même, comme c'est le cas des deux films considérés ?

Jean-Ernest Joos a une formation en philosophie et en littérature. Il enseigne ces deux disciplines à Montréal au Collège Marie de France et à l'Université du Québec à Montréal. Il écrit aussi depuis quelques années sur l'art contemporain dans différentes revues, dont PARACHUTE, et dans des catalogues d'exposition.

Art and Cinema

In a contemporary art project dealing with violence, it goes without saying that one would seek to propose a meaning for violence, for what violence is. The cinema has instead accustomed us to try to adopt moral, ideological or political positions. Of course, there is a political thesis in *A History of Violence*, just as there is moral content in *Caché*. But why not also develop a theory of violence, all the more so when this theory not only gives coherence to a film but also appears in its cinematic language itself, as is the case in the two films discussed here?

Jean-Ernest Joos studied philosophy and literature. He teaches these two disciplines in Montreal at the Collège Marie de France and the Université du Québec à Montréal. He has been writing on contemporary art for several years in various journals, including PARACHUTE, and in exhibition catalogues.

Translated by Timothy Barnard

TIM CLARK

BRUNO DUMONT, THE SACRED, AND OUR EXPERIENCE OF VIOLENCE

BRUNO DUMONT, LE SACRÉ ET NOTRE EXPÉRIENCE DE LA VIOLENCE

Le corps est le début de l'âme, la matière première et la substance du cinéma.
« Les sens sont les causes des concepts, le corps est la cause de l'âme et précède l'intellect (Philoxene de Mabboug)[1]. »
– Bruno Dumont

Tout est prévu, la liberté de choix est accordée et le monde est jugé pour sa bonté[2].
– Rabbi Akiba (Akiva) ben Joseph

The body is the beginning of the soul, the primal matter and substance of filmmaking. "The senses are the causes of the concepts, the body is the cause of the soul and precedes in the intellect (Philoxenus of Mabbôg)."[1]
– Bruno Dumont

All is foreseen, freedom of choice is granted, and the world is judged in kindness.[2]
– Rabbi Akiba (Akiva) ben Joseph

Bruno Dumont, *L'Humanité* (extrait_still), 1999, 148 min; photo reproduite avec l'aimable permission de_courtesy 3B Productions, Paris. © Bruno Dumont / 3B Productions

Un préambule : la théorisation et l'économie politique dans l'histoire et la théorie de l'art et des médias contemporains

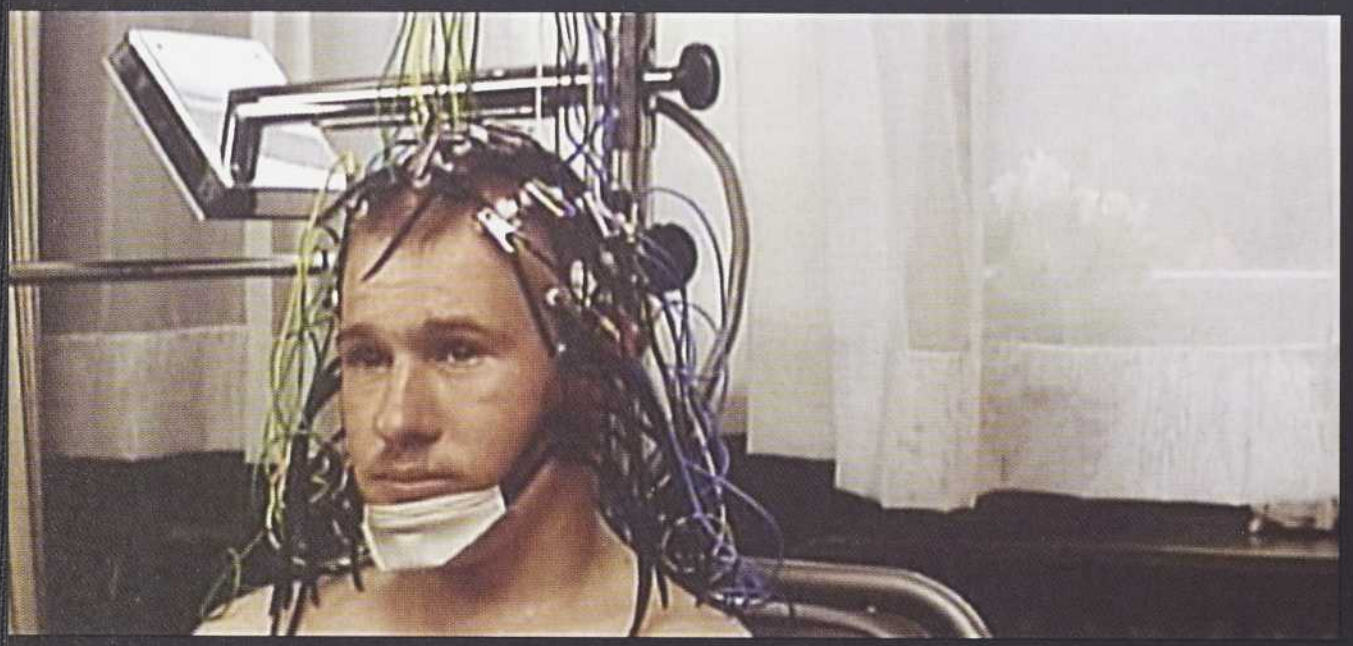
Il n'existe pas deux cinéastes contemporains aussi différents l'un de l'autre que l'Australo-Américain Mel Gibson et le réalisateur autodidacte français Bruno Dumont. Le premier, un catholique sectaire qui adhère à la théologie tridentine de la période d'avant Vatican II, est l'un des acteurs de films d'action ayant connu le plus de succès à Hollywood au cours des vingt-cinq dernières années. Le second, ancien professeur de grec et d'allemand né à Bailleul en France, a passé les premières années de sa vie professionnelle à tourner des films publicitaires pour des entreprises locales du nord-est de la France.

Sortie en 2004, *La Passion du Christ* de Gibson a déclenché une véritable avalanche de réactions complètement opposées, allant du dithyrambe à la condamnation sur la place publique. Les réactions à l'œuvre de Bruno Dumont n'en sont pas moins contrastées, notamment en ce qui concerne l'extrême violence de son dernier film, *Twentynine Palms* (2003). Son premier film, *La vie de Jésus*

A Preamble: Theoretism and Political Economy in Contemporary Art/Media History and Theory

There cannot be two more dissimilar contemporary directors than the Australian-American Mel Gibson and the self-taught French filmmaker Bruno Dumont. The former, a (sectarian) Catholic who adheres to the Tridentine theology of the pre-Vatican II period, is one of the most successful action film actors working in Hollywood in the past twenty-five years. The latter, an ex-teacher of Greek and German philosophy born in Bailleul, France, spent his early working years shooting commercial films for local businesses in north-east France.

Released in 2004, Gibson's *The Passion of the Christ* initiated an absolute firestorm of antipodal responses that ranged from unrestrained praise to outright public condemnation. The situation with the work of Bruno Dumont is no less antipodal, especially when it comes to the paroxysmal violence of his last film, *Twentynine Palms* (2003). His first feature, *La vie de Jésus* ("The Life of Jesus," 1997) was awarded several prestigious prizes. Dumont's second feature, *L'Humanité* ("Humanity," 1999), one of the most brilliant albeit bewildering works



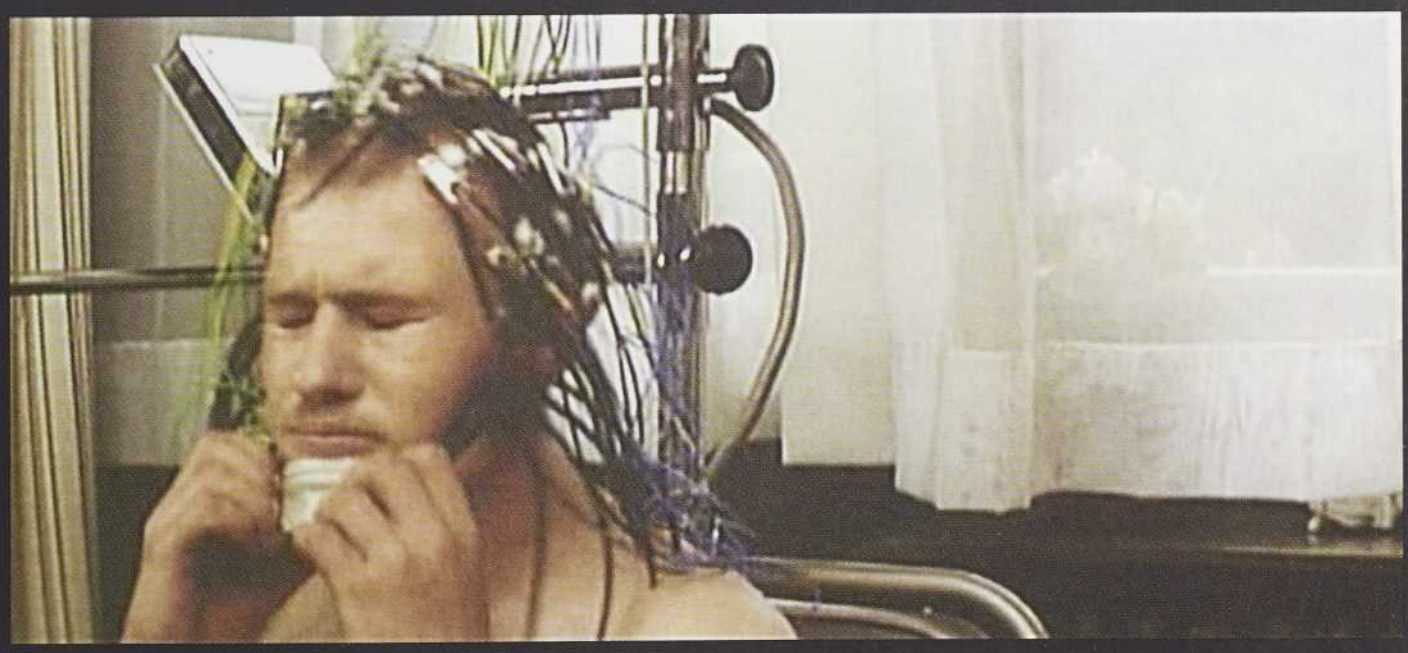
Bruno Dumont, *La Vie de Jésus* (extraits_stills), 1997, 96 min; photos reproduites avec l'aimable permission de_courtesy 3B Productions, Paris. © Bruno Dumont / 3B Productions

(1997), s'était mérité de nombreux prix importants. Son deuxième long métrage, *L'Humanité* (1999), une des œuvres les plus brillantes et déroutantes à être sorties récemment au cinéma, a remporté dans la controverse le Grand Prix du jury au Festival de Cannes en 1999.

Mises à part ces réactions viscérales, la quantité de réactions suscitées par *La Passion du Christ* est étonnante lorsque comparée à la pauvreté de commentaires sur le travail de Dumont. Pis encore, c'est la qualité critique de plusieurs des remarques portant sur le film de Gibson qui surprend par rapport à une grande partie, sinon tout, de ce qui a été écrit sur Dumont[3]. Il existe indéniablement de nombreuses raisons valables qui expliqueraient cette situation. Non la moindre serait la sévérité de l'allégorie dont est empreinte la dramaturgie *contemporaine* des productions de Dumont, par opposition à la nature néo-orientaliste de celle de Gibson. Nonobstant l'utilisation d'un dialogue entièrement en araméen et en latin pour donner au film une patine de véracité historique, les tropes représentatifs utilisés par Gibson relèvent certainement de l'exploitation traditionnelle et néovictorienne de l'historicisme et de l'orientalisme européens

of cinematic practice to be released in recent memory, was a highly controversial winner of the Grand Jury Prize at the 1999 Cannes Film Festival.

Visceral reactions aside, a more revealing antipodal characteristic is the huge scale of published responses to *The Passion* in contrast to the dearth of material on Dumont's work. Worse is the critical quality of many of the published reactions to Gibson's work in comparison to the trivial quality of much, though not all, of the writing on Dumont.[3] Undoubtedly, there are number of substantial reasons for this situation. Not the least of which is the severity of the allegorism that permeates the *contemporary* dramaturgy of Dumont's productions as opposed to the neo-orientalist nature Gibson's production. Notwithstanding Gibson's use of an all Aramaic and Latin dialogue to lend the production a patina of historical accuracy, his film's representative tropes certainly fall into the film industry's traditional, neo-Victorian exploitation of nineteenth-century European historicism and orientalism. This accounts, in part, for the scale of the attending audiences, whose expectations have long been weaned on Hollywood's and, for that matter, many European-based orientalist productions.



du XIX[e] siècle. C'est ce qui explique en partie l'ampleur des publics rejoints, publics dont les attentes sont depuis longtemps nourries par Hollywood et, d'ailleurs, par plusieurs productions orientalistes provenant d'Europe.

Indépendamment de l'importance de ces facteurs et d'autres, il existe un déterminant sociopédagogique rarement discuté qui, à mon avis, joue également un rôle dans la nature de ce qui s'écrit sur les films de Dumont. Ce facteur se rapporte spécifiquement aux discours critiques, aux méthodologies de recherche et aux pédagogies qui ont cours, sinon qui dominent, dans plusieurs programmes en arts plastiques, en arts médiatiques et en communications dans les universités. Il s'agit de la quasi-non-existence d'un cadre que l'on pourrait définir comme étant théologique et *contemporain* pour la réflexion critique sur *toutes* les formes de production culturelle.

Par théologie, je renvoie à trois composantes primaires : premièrement, une considération systématique de l'ontologie du divin, relativement à ses *différentes* manifestations humaines, et de toutes les implications de cette étude sur l'expérience humaine ; deuxièmement, une réflexion épistémologique sur la relation de l'humanité avec le

Regardless of the importance of these and other factors, there is one rarely discussed socio-pedagogical determinant which, I would argue, also plays a role with regards to the nature of the writing on Dumont's films. It is a factor that is specific to the prevailing, if not dominant critical discourses, research methodologies, and pedagogies that are fostered within many university fine art/media art and communications programs. This is the near non-existence of a *contemporary*, definably theological framework for critical meditation on *all* forms of cultural production.

By theology I am referring to three primary constituents: first, a systematic consideration of the ontology of the divine in relation to its *different* human manifestations, and the full implications of that study with respect to human experience. Second, an epistemological reflection on humanity's relation to the spiritual. Third, a theology of all cultural production and its mediative role in contributing to the explication of humanity's position with respect to the "divine." In all fairness to those persons who have had similar concerns, we must pose a Foucauldian question regarding all those disciplinary practices most directly implicated. Has a time not come for a curricular space

BRUNO DUMONT, *LA VIE DE JÉSUS* (EXTRAITS_STILLS), 1997, 96 MIN; PHOTOS REPRODUITES AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY 3B PRODUCTIONS, PARIS.
© BRUNO DUMONT / 3B PRODUCTIONS

spirituel; troisièmement, une théologie de toute la production culturelle et de son rôle médiateur dans sa contribution à l'explication de la position de l'humanité eu égard au «divin». En toute justice pour les personnes partageant les mêmes préoccupations, nous devons poser une question foucaldienne sur toutes les pratiques disciplinaires les plus directement concernées. Le temps n'est-il pas venu d'ouvrir dans ces disciplines un espace, à même les programmes scolaires, qui permettrait à une voix «*autre*» d'entrer dans le processus d'explication de l'activité et de l'expérience culturelles?

Il pourrait d'abord sembler que toutes les difficultés qui surgiront inévitablement lorsque des propositions seront faites pour remédier à la situation pourraient, à long terme, faire l'objet de négociations réussies. Néanmoins, dans les faits, toute mise en œuvre d'une quelconque résolution risque d'être beaucoup plus litigieuse qu'il ne semble, à en juger par la réaction critique que suscite l'œuvre de Dumont. Certains des écrits sur Dumont manifestent en effet une perplexité étrange quant aux intentions du cinéaste et, pire, un antagonisme railleur qui, dans certains cas, devient si ouvertement hostile qu'il frôle la grossièreté. Pourquoi? On pourrait peut-être avancer que certains auteurs

to be opened up in these practices that will permit "an*other*" voice to enter into the process of the explication of cultural activity and experience?

It might appear, on first read, that any difficulties which will inevitably arise when proposals are made to remediate the situation could, in the long term, be successfully negotiated. Nevertheless, the actual implementation of any proposed resolution may be far more contentious than it seems if we are to judge according to the critical reaction to Dumont's work. For some of the writing on Dumont exhibits a curious bewilderment about what the filmmaker is actually doing and, worse, a derisive antagonism which, in a few cases, becomes so openly hostile that it teeters on the edge of being patently offensive. Why? Perhaps it could be argued that some writers are so incognizant of the historical context which frames Dumont's work that we can understand some of their confusion. Consider the following:

> At one stage we see him [Pharaon] from behind, and he appears to be hovering about a foot off the ground. Levitation —or is he just standing on a small mound of earth? Transcendence, or mundanity? The shot ends before it's possible for the viewer to make up their mind, but we're undeniably disconcerted. Perhaps it was nothing, a throwaway shot.[4]

connaissent si peu le contexte historique entourant l'œuvre de Dumont que leur confusion est en partie compréhensible. Voici un exemple :

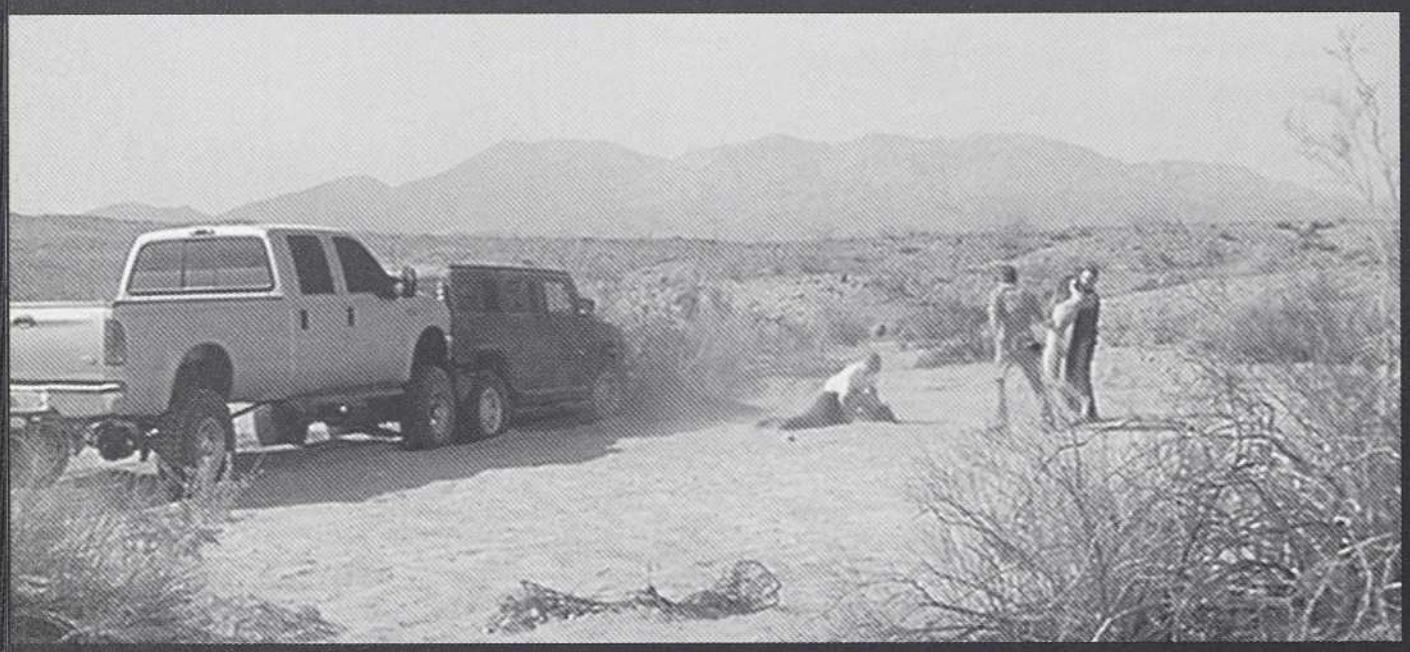
> À un moment, nous voyons [Pharaon] de dos, et il semble flotter à environ trente centimètres du sol. Est-il en lévitation ou se tient-il tout simplement sur un petit tas de terre ? Transcendance ou banalité ? La séquence se termine avant que le spectateur n'ait pu trancher, et nous sommes indéniablement déconcertés. Peut-être n'était-ce rien, qu'une séquence sans importance[4].

Dumont propose lui-même au moins une possible réponse lorsque, dans une scène au début de *La vie de Jésus*, Freddy et ses amis rendent visite au frère d'un de ses copains qui se meurt lentement du sida à l'hôpital. Pendant qu'ils se tiennent autour du lit, un des amis de Freddy se tourne pour regarder, sur le mur, une petite reproduction bon marché de *La Résurrection* de Giotto. Puis il se détourne et dit à Freddy : « T'as vu ce qui est marqué sur l'affiche ? C'est l'histoire du mec qui s'est fait ressusciter. » Et Freddy de lui répondre : « Ferme ta gueule. »

La confusion relèverait donc moins de l'ignorance que d'un vide absolu face aux signes culturels de l'expérience religieuse, de sorte qu'une œuvre de Giotto se trouve réduite à n'être que du papier peint culturel. Néanmoins, ce « vide » n'est certainement pas suffisant pour expliquer la nature dé-

Dumont himself supplies at least one possible answer when, in an early scene in *La vie de Jésus*, Freddy and his friends are visiting the brother of one of his buddies who is lying in hospital slowly dying of AIDS. As they are standing around his bed one of Freddy's friends turns his head to see a small, cheap reproduction of Giotto's *The Resurrection* on the wall. Then, as he turns back around he tells Freddy that "it is Jesus who came back from the dead." To which Freddy immediately responds, "Shut up!"

The confusion, then, may have less to do with ignorance and more to do with the sheer vacuousness of the cultural trappings of religious experience, so that a work by Giotto is reduced to being nothing more than cultural wallpaper. Nonetheless, this "vacuousness" is certainly not enough to explain the bewildered, hostile nature of some of the writing on films that so *openly confront the viewer* with scenes containing, sometimes, horrendous levels of human suffering and violence. However, "vacuousness" does go a long way in clarifying the situation if the term is interpreted to refer to the viewer's recognition of the ineffectuality, or worse, the inappropriateness of the ethos that frames Dumont's own response to the suffering and violence in his films. It is, I would suggest, the theological ground-



BRUNO DUMONT, *TWENTYNINE PALMS* (EXTRAITS_STILLS), 2003, 119 MIN; PHOTOS REPRODUITES AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY 3B PRODUCTIONS, PARIS. © BRUNO DUMONT / 3B PRODUCTIONS

concertée, hostile, de certains textes écrits sur des films qui *confrontent si ouvertement le spectateur* à des scènes contenant parfois des degrés insoutenables de souffrance et de violence humaines. Cependant, le « vide » en dit beaucoup sur la situation si l'on estime que ce terme renvoie à la reconnaissance, chez le spectateur, de l'inefficacité ou, pire, du caractère inopportun de l'éthique qui encadre la propre réaction de Dumont à la souffrance et à la violence dans ses films. J'avancerais que c'est le fondement théologique de cette éthique que plusieurs, parmi le public, ne reconnaissent pas, d'où leur déroute, ou n'approuvent pas, d'où leur raillerie hostile.

Une des raisons fondamentales qui explique cette situation est la suivante : pour plusieurs commentateurs, *toute* proposition s'appuyant sur la théologie et débordant les domaines socialement acceptables, discursifs et *institutionnels* de la Religion ou du religieux en vue de participer à un débat sociopolitique sur des enjeux *non* religieux, pose un défi à la composante structurelle centrale de la modernité ou de la postmodernité, soit la primauté du séculier. En 1846, le libre penseur et collaborateur anglais George Jacob Holyoake utilisa pour la première fois les termes « séculier » ou « sécularisme » dans son ouvrage intitulé *Principles of Secularism*. Voici comment il définit le sécularisme :

ing of that ethics that many in the audience neither recognize, hence their bewilderment, nor countenance, hence their hostile derisiveness.

One foundational reason for this situation is that for many commentators a*ny* theologically grounded proposal that steps beyond the confines of the socially acceptable, discursive and *institutional* domains of "Religion/the religious" to participate in a socio-political debate with regards to *non*-religious issues is challenging a central structural component of Modernity/Post-modernity: the primacy of the secular. In 1846, the English free thinker and co-operator George Jacob Holyoake first used the terms "secular/Secularism" in his work *Principles of Secularism*. Holyoake's term is defined as follows:

> Secularism is a code of duty pertaining to this life founded on considerations purely human, and intended mainly for those who find theology indefinite or inadequate, unreliable or unbelievable. Its essential principles are three: (1) The improvement of this life by material means. (2) That science is the available Providence of man. (3) That it is good to do good.[5]

Notwithstanding the novelty of Holyoake's use of the term "secular," his appeal to the providential use of "science" has the all too familiar ring of early English scientific modernity that is canonically represented by the triumphant scientism of

> Le sécularisme est un code de devoir se rapportant à cette vie-ci et s'appuyant sur des considérations purement humaines, et qui est conçu pour ceux qui pensent que la théologie est indéfinie ou inadéquate, peu fiable ou peu crédible. Ses principes de base sont au nombre de trois : (1) l'amélioration de la vie par des moyens matériels; (2) la science est la Providence qui est disponible à l'homme; (3) il est bien de faire du bien[5].

Nonobstant la nouveauté de l'utilisation que fait Holyoake du terme « séculier », son appel à l'utilisation providentielle de la « science » a l'accent bien trop familier des débuts de la modernité scientifique en Angleterre, laquelle est représentée de façon canonique par le scientisme triomphant de Francis Bacon et de son ouvrage *The Great Insaturation* (1620). À l'époque de Holyoake, les rêves eschatologiques chrétiens du triomphalisme de Bacon avaient été réduits à un humanisme utilitaire, presque théiste, sinon déchristianisé.

Inutile de dire que toute croyance héritée du XIX^e^ siècle quant aux possibilités restauratrices de la science, du type dont est empreint le *Principles of Secularism* de Holyoake, *n'est* certainement pas disparue *sans* opposition. L'assertion dogmatique à l'effet que la formulation juste de la véritable nature de l'action humaine « pensante » et « agissante » ne peut *seulement* se faire que dans le cadre général de la métaphysique théoriste de la pensée occidentale a été maintes fois remise en question. Comme le révérend père Joseph S. O'Leary, S.J., le souligne :

> Heidegger's project of overcoming metaphysics was strongly influenced in its initial form by Luther's polemic against the distorting objectification of Christian truth in medieval scholasticism . . . there is considerable truth in his [Heidegger's] claim that the dominance of the theoretical concern in the West has repressed other forms of thinking, and blinded us to phenomena which do not come into view in the perspectives of scientific reason. Many nineteenth-century theologians, notably Ritschl and Harnack,

Francis Bacon's *The Great Insaturation* (1620). By Holyoake's time the Christian eschatological dreams of Bacon's triumphalism had been reduced to a quasi theistic, if not de-Christianized utilitarian humanism.

Needless to say, any lingering post-nineteenth-century belief in the renovative possibilities of science of the type that imbues Holyoake's *Principles of Secularism* has certainly not gone *un*contested. The dogmatic assertion that the correct formulation of the actual nature of human "thinking" and "action" can *only* successfully occur from within the overarching framework of the metaphysics of theoretism in Western thought has been repeatedly challenged. As Rev. Father Joseph S. O'Leary, S.J., notes:

THE DOGMATIC ASSERTION THAT THE CORRECT FORMULATION OF THE ACTUAL NATURE OF HUMAN "THINKING" AND "ACTION" CAN *ONLY* SUCCESSFULLY OCCUR FROM WITHIN THE OVERARCHING FRAMEWORK OF THE METAPHYSICS OF THEORETISM IN WESTERN THOUGHT HAS BEEN REPEATEDLY CHALLENGED.

ture de la « pensée » et de l'« action » humaines peut *seulement* se produire avec succès à l'intérieur du cadre global de la métaphysique de la théorisation a été contestée à plusieurs reprises dans la pensée occidentale. Comme le fait remarquer le révérend père Joseph S. O'Leary, S. J. :

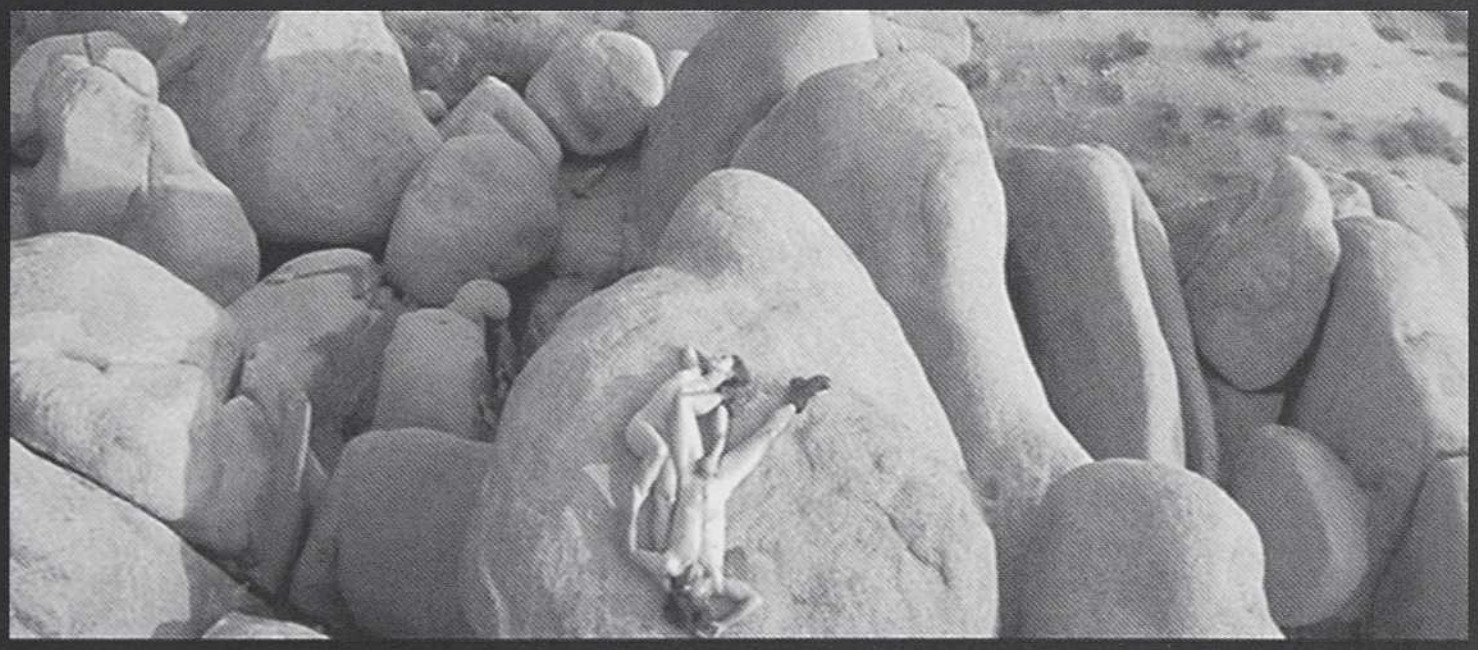
Le projet de Heidegger de triompher de la métaphysique était fortement influencé, dans sa forme initiale, par la polémique de Luther contre l'objectivation déformante de la vérité chrétienne dans la scolastique médiévale. [...] Il y a une grande vérité dans la prétention [de Heidegger] à l'effet que la domination de la préoccupation théorique en Occident a réprimé toute autre forme de pensée et qu'elle nous a empêchés de voir des phénomènes qui ne sont pas visibles selon les perspectives de la raison scientifique. Plusieurs théologiens du XIX[e] siècle, notamment Ritschl et Harnack, ont poursuivi le sujet du rôle réprimant ou déformant que la raison métaphysique a joué dans la tradition chrétienne. La sensibilité de Heidegger à l'incapacité de la métaphysique à accomplir la tâche proprement philosophique de l'être pensant *était nourrie par ce climat théologique*[6].

Néanmoins, indépendamment des nombreux tirs lancés en direction de la théorisation, la primauté du sécularisme marque toujours un dualisme *non* contesté de façon critique, lequel sous-tend plu-

pursued the topic of the repressing or distorting role metaphysical reason has played in Christian tradition. Heidegger's sensitivity to the inadequation of metaphysics to the properly philosophical task of thinking being *was nourished by this theological climate.*[6]

Nevertheless, regardless of the numerous salvos directed against theoretism, the primacy of secularity still marks a critically *un*contested dualism that underwrites many of the responses to Dumont's work. As Holyoake states, "*Secularism* is . . . intended mainly for those who find *theology indefinite or inadequate, unreliable or unbelievable.*" If the theoretical/scientific ground that sustains the primacy of the secular is, *at least in principle*, challengeable, then why not the secular/theological dualism?

What is truly fascinating is that when we consider some, though not all, of the various philosophical challenges to the claims of theoretism, there is little corresponding willingness to consider that theology could, *outside* of its proscribed socio-institutional domain of "Religion/the religious," also provide a substantive contribution to the debate over theoretical/technological Modernity and the question of the nature of human "thinking" and "action" *in* the world. This reticence is hardly surprising given



Bruno Dumont, *Twentynine Palms* (extrait_still), 2003, 119 min; photo reproduite avec l'aimable permission de_courtesy 3B Productions, Paris. © Bruno Dumont / 3B Productions

sieurs des réactions à l'œuvre de Dumont. Comme le déclare Holyoake, « Le *sécularisme* est [...] conçu pour ceux qui pensent que *la théologie est indéfinie ou inadéquate, peu fiable ou peu crédible.* » Si la base théorique ou scientifique qui soutient la primauté du sécularisme est, *du moins en principe*, contestable, alors pourquoi le dualisme entre le séculier et le théologique ne l'est-il pas ?

Il est vraiment fascinant, en comparaison de certaines des contestations philosophiques eu égard aux prétentions de la théorisation, qu'on veuille si peu considérer le fait que la théologie, *à l'extérieur* de son domaine socio-institutionnel exclusif, c'est-à-dire de la Religion ou du religieux, puisse également apporter une contribution substantielle au débat sur la modernité théorique ou philosophique et sur la question de la nature de la « pensée » et de l'« action » humaines *dans* le monde. Cette réticence est à peine étonnante, étant donné la nature profondément enracinée de la dualité entre le séculier et le théologique. Élément pouvant également contribuer à expliquer de nombreuses réactions à l'œuvre de Dumont, c'est la supposition que quiconque adopte un point de vue théologique soit, par définition, conservateur sur les plans politique et éthique. Conséquemment, le seul fait de

the deeply entrenched nature of secular/theological duality. An important rider here that may also help to explain many of the reactions to Dumont's work is the ever present, prejudicial assumption that anyone who espouses a theological position is, by definition, politically and ethically conservative. Consequently, even to consider the *contemporary* possibility, as Dumont does, that the "sacred" and the "profane" may form a unity that permeates the life-world of *humanité* is to mark his, or anyone else's arguments as having a suspicious provenance.

I think that there is something profound in human beings, something mysterious, bound to the sacred. The sacred is also in the profane.[7]

Dumont dares to de-*segregate* the sacred from the (political) boundary that has been set between the divine and the politics of the *everydayness* of our lives. It is because of the political segregation of the divine from the secular that there *must* be a place for the former within disciplines like art history so that any faculty or student may also come to grips with the possibilities that a theology of all cultural production might provide.

Bruno Dumont, *Twentynine Palms* (extraits_stills), 2003, 119 min; photos reproduites avec l'aimable permission de_courtesy 3B Productions, Paris. © Bruno Dumont / 3B Productions

considérer la possibilité *aujourd'hui*, comme le fait Dumont, que le « sacré » et le « profane » puissent former une unité qui infuse la vie et le monde de l'*humanité*, c'est annoncer des arguments de source douteuse.

Je crois qu'il y a quelque chose de profond dans l'être humain, quelque chose de mystérieux, qui est lié au sacré. Le sacré est également dans le profane[7].

Dumont ose dé-*séparer* le sacré et la limite (politique) qui a été établie entre le divin et la politique du *quotidien* dans nos vies. C'est en raison de cette division politique du divin et du séculier qu'il *doit* y avoir une place pour le premier au sein de disciplines comme l'histoire de l'art, de sorte que toute faculté ou tout étudiant puisse aussi comprendre les possibilités que pourrait offrir une théologie de toute la production culturelle.

La vie de Jésus et « la quête du Jésus historique »

Plusieurs commentateurs ont noté la présence d'éléments chrétiens dans les trois films de Dumont, soit en exprimant leur perplexité, soit en les identifiant, sans essayer toutefois de saisir ou d'aborder leur importance axiologique dans le travail du cinéaste. Voici la réponse de Dumont au questionnement de Philippe Tancelin :

La vie de Jésus and "The Quest for the Historical Jesus"

Many reviewers have remarked on the Christian elements in Dumont's three films either by way of expressing perplexity or by acknowledging their presence, but leaving it at that without understanding or addressing their axiological importance to his work as a filmmaker. Dumont responds as follows to one of Philippe Tancelin's questions:

The films I make confront evil. They do not respond to it. . . . In other words, they do not engage in *reasoned discourse*. . . . The question of evil, of love, of instinct, of freedom and of fate. The question is: what freedom do we have?[8]

It comes as no surprise that the textual source upon which Dumont drew to title his first film was Ernest Renan's *La vie de Jésus* (1863); moreover, in Dumont's "The Work of the Filmmaker," he quotes from the work of the greatest of Syriac writers, the Monophysite theologian Philoxenus (Bishop) of Mabbôg. As Philoxenus declares in *The Letter of St. Mar Aksenaya, to the Pure Monks of Beth-Gaugal*, "[f]or we do not despise His humanity, and we do not deny His divinity, and *we do not divide Him into two*."[9]

Renan held the Chair of Hebrew and Chaldaic Languages at the University of Paris. Renan's work was of enormous popularity; it sold over 60,000

Les films que je fais confrontent le mal. Ils n'y réagissent pas. [...] Autrement dit, ils ne s'engagent pas dans un *discours raisonné*. [...] La question du mal, de l'amour, de l'instinct, de la liberté et du destin. La question qui se pose est : quelle liberté avons-nous[8] ?

Il n'est pas étonnant que la source textuelle où Dumont a puisé le titre de son premier film est *La vie de Jésus* (1863) d'Ernest Renan; de plus, dans son texte « Le travail du cinéaste », il cite le plus grand auteur syriaque, soit le théologien monophysite Philoxene (évêque) de Mabboug. Comme le déclare Philoxene dans *The Letter of St. Mar Aksenaya, to the Pure Monks of Beth-Gaugal*, « [...] nous ne méprisons pas Son humanité, et nous ne nions pas Sa divinité, et *nous ne Le divisons pas en deux*[9] ».

Renan était titulaire des langues sémitiques à l'Université de Paris. Son ouvrage a connu une très grande popularité, se vendant à plus de 60 000 exemplaires en moins de six mois, étant ultérieurement réédité à soixante-dix reprises et traduit en quinze langues. Comme le note A. D. Howell Smith dans sa préface à la traduction anglaise de 1935 de *La vie de Jésus* :

Ici, pour la première fois, nous avions une biographie *purement naturaliste* de celui que la chrétienté avait adoré depuis si longtemps en tant que Dieu fait chair [...][10].

copies in little under six months and eventually went into seventy re-editions and was translated into fifteen languages. As A.D. Howell Smith notes in his preface to the 1935 English edition of *La vie de Jésus*:

Here for the first time was a *purely naturalistic* biography of one whom Christendom had so long adored as God manifest in the flesh. . . .[10]

Regardless of its popularity, traditionalist Catholics were infuriated by this naturalism and forced the government to suspend Renan from his duties.

The "biography" marks a point in a far larger debate that was, in part, set in motion when, in 1678, the French Oratorian priest Richard Simon published the *Histoire critique du Vieux Testament*, one of the earliest attempts at applying emergent modernist, critical hermeneutic methodologies to review the scriptural corpus. Typical for early attempts at critiquing biblical documents, Simon's work initiated a public scandal which led the Council of State to order its destruction. Exactly one hundred years later, Gotthold Ephraim Lessing published, between 1774 and 1778, a series of posthumous "fragments" (essays) by the German philosopher and man of letters Hermann Samuel Reimarus. The most important fragment is the seventh one, entitled

DUMONT OSE DÉ-*SÉPARER* LE SACRÉ ET LA LIMITE (POLITIQUE) QUI A ÉTÉ ÉTABLIE ENTRE LE DIVIN ET LA POLITIQUE DU *QUOTIDIEN* DANS NOS VIES.

Indépendamment de sa popularité, ce naturalisme rendit furieux les catholiques traditionalistes qui obligèrent le gouvernement à démettre Renan de ses fonctions.

Cette « biographie » s'inscrit dans un débat beaucoup plus vaste, en partie enclenché en 1678, lorsque le prêtre oratorien français Richard Simon fait paraître son *Histoire critique du Vieux Testament*, l'un des premiers à tenter d'appliquer les méthodologies herméneutiques critiques modernistes, qui faisaient alors leur apparition, pour revoir le corpus biblique. Comme les autres premières tentatives de critiquer les documents bibliques, l'ouvrage de Simon déclenche un scandale qui mène le Conseil d'État à en ordonner la destruction. Exactement un siècle plus tard, Gotthold Ephraim Lessing publie, entre 1774 et 1778, une série de « fragments » (essais) posthumes écrits par le philosophe et homme de lettres allemand Hermann Samuel Reimarus. Le plus important fragment est le septième, intitulé « *Von dem Zwecke Jesu und seiner Jünger* » (« Sur le dessein de Jésus et de ses disciples »). Reimarus y lance une critique historique des textes canoniques, incluant la Bible chrétienne, puisqu'il postule qu'il y a une différence fondamentale entre qui Jésus a été dans les faits et ce que "Von dem Zwecke Jesu und seiner Jünger" ("On the Intention of Jesus and His Disciples"). Reimarus launched a historical critique of the canonical texts comprising the Christian Bible in that he postulated a fundamental difference between who Jesus was, in actuality, and what his disciples proclaimed him to be. The seventh fragment initiated what one hundred twenty-eight years later Albert Schweitzer would name "The Quest for the Historical Jesus."

The Catholic traditionalists who forced Renan out of his position would have, I suspect, both understood and utterly hated the implications of the scene in *L'Humanité* when the police detective Pharaon de Winter slowly levitates above the ground while he is working in his small garden plot. One of the most endearing, gentle, and greatest depictions of a redemptive figure ever to be appear in film, this character is presented by Dumont as being raised by the flowers in his beloved garden. This scene is the narrative consequence of an earlier one where we are shown a close-up shot of Pharaon squatting and very gently massaging the petals of his flowers between his thumbs and forefingers as he talks to them.

DUMONT DARES TO DE-*SEGREGATE* THE SACRED FROM THE (POLITICAL) BOUNDARY THAT HAS BEEN SET BETWEEN THE DIVINE AND THE POLITICS OF THE *EVERYDAYNESS* OF OUR LIVES.

ses disciples ont déclaré qu'il était. Le septième fragment initie ce que, 128 ans plus tard, Albert Schweitzer appellera «la quête du Jésus historique».

Les traditionalistes catholiques qui forcèrent Renan à renoncer à son poste auraient, j'imagine, à la fois compris et totalement détesté les implications de cette scène dans *L'Humanité* où l'on voit le détective Pharaon de Winter léviter tranquillement alors qu'il s'affaire à son jardin. Dans une des plus attachantes, tendres et grandes représentations de figure rédemptrice à jamais être vues au cinéma, ce personnage est présenté par Dumont comme étant porté par les fleurs du jardin qu'il aime tant. Cette scène est la conséquence narrative d'une scène antérieure où l'on voit, dans un plan rapproché, Pharaon accroupi, en train de masser très doucement, à l'aide du pouce et de l'index, les pétales de ses fleurs tout en leur parlant.

Pirkei Avot (Maximes des Pères) 3:15 et Dumont

J'avancerai qu'il n'est pas possible de saisir la portée totale de l'axiologie de Dumont sans tenir compte du rôle déterminant joué par la façon qu'a le cinéaste d'articuler la tension entre la liberté et le déterminisme

Pirkei Avot (Ethics of the Fathers) 3:15 and Dumont

It is not possible, I would argue, to comprehend the full import of Dumont's axiology without taking into account the determinative role of the filmmaker's own articulation of the tension between freedom and determinism as it is announced in Pirkei Avot 3:15: "All is foreseen, freedom of choice is granted, and the world is judged in kindness."[11]

Certainly among the prominent characteristics of Dumont's work is the *seeming* arbitrariness and irresolvableness of the event structure of his films. Worse, there is a disturbing *aporia* of motivation with regards to people's behaviour that is, at times, contraposed with acts of impulsive, materialized sexuality and violence. What is more, this behaviour is pervaded by a lack of any (obvious) sense of interiority that we would presumably expect to accompany persons involved in difficult social interactions. There is also the brevity and mundaneness of the dialogue and, most profoundly, the implication that "*reasoned discourse*" is ineffectual.

At the level of the institutional framework of the social world of *La vie de Jésus*, this ineffectuality is mirrored by the inability of the hospital to do

nisme, tel qu'annoncé dans le *Pirkei Avot*, 3:15 : « Tout est prévu, la liberté de choix est accordée et le monde est jugé pour sa bonté[11]. »

Parmi les caractéristiques les plus visibles dans l'œuvre de Dumont figure certainement l'*apparent* aspect arbitraire et irrésolu de la structure événementielle de ses films. Pire, il existe une troublante *aporie* de motivation dans le comportement des gens, laquelle est parfois contrastée par des gestes impulsifs et concrets de sexualité et de violence. De plus, ce comportement est empreint d'un manque total de sentiment (visible) d'intériorité auquel nous nous attendrions chez des personnes aux prises avec des problèmes d'interaction sociale. Il y a également la brièveté et la banalité du dialogue et, de façon plus profonde, l'implication qu'un « discours raisonné » est inefficace.

Sur le plan du cadre institutionnel du monde social de *La vie de Jésus*, cette inefficacité se reflète dans l'incapacité de l'hôpital de faire quoi que ce soit pour le frère de l'ami de Freddy qui se meurt du sida. De plus, Freddy lui-même souffre d'épilepsie, maladie que la médecine ne peut pas guérir ; cette maladie a le potentiel omniprésent de le rendre impotent. Dans *L'Humanité*, il y a également l'apparanything for the brother of Freddy's friend who is dying of AIDS. Moreover, Freddy himself suffers from epilepsy, which the hospital cannot cure; it is a disease that has the ever present potential of rendering him helpless. In *L'Humanité* there is also the seeming failure of the unionized workers in the factory where Domino works to achieve anything when their strike fizzles out. Moreover, we are presented with the police's frustration because they appear not to be able to solve the crime that occupies them. When asked by David Walsh about *La vie de Jésus* Dumont answered:

> The man of the people has a truth that the man of the city, the intellectual, has lost. Freddy has something that I've lost, that I must find again; I don't know what exactly. I find that our culture, our civilization, has failed politically, socially, morally.[12]

In the introductory comments to the English translation of *The Explanation of the Gospel of St. Luke* written in A.D. 1100 by the Blessed Theophylact, Archbishop of Ochrid and Bulgaria, the reader is advised that the Greek term *auto-exousia* is to be understood as meaning "self-authority" or "self-determination," rather than the more typical Latin concept of *liberum arbitrium* or "free will." The

BRUNO DUMONT, *L'HUMANITÉ* (EXTRAIT_STILL), 1999, 148 MIN; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY 3B PRODUCTIONS, PARIS.
© BRUNO DUMONT / 3B PRODUCTIONS

rente incapacité des travailleurs syndiqués, dans l'usine où travaille Domino, à accomplir quelque chose, une fois la grève terminée. Enfin, nous sommes témoins de la frustration des policiers qui semblent incapables de résoudre le crime qu'ils sont chargés d'élucider. Interrogé au sujet de *La vie de Jésus* par David Walsh, voici ce que Dumont répond :

L'homme du peuple a une vérité que l'homme de la ville, l'intellectuel, a perdu. Freddy a quelque chose que j'ai perdu, que je dois retrouver; je ne sais pas quoi exactement. Je pense que notre culture, notre civilisation, a échoué sur le plan politique, social, moral[12].

Dans l'introduction à la traduction anglaise des commentaires de l'Évangile selon saint Luc, écrite en 1100 par saint Théophylacte, archevêque d'Ochrid et de Bulgarie, on apprend au lecteur que l'expression grecque *auto-exousia* doit être comprise comme signifiant « auto-autorité » ou « auto-détermination », plutôt que le concept latin plus courant de *liberum arbitrium* ou « libre arbitre ». L'expression connexe la plus proche d'*auto-exousia* est le concept latin qui renvoie à la condition de la personne, *sui iuris*, c'est-à-dire autonome au sens propre. Alors que le concept hébreu de *Bechirah Chofshit* est normalement interprété comme « libre arbitre », il serait

closest related term to *auto-exousia* is the Latin concept referencing the condition of personhood, *sui iuris*, "of one's own right." While the Hebrew concept *Bechirah Chofshit* is normally interpreted as "free will," it would be more accurate though to interpret it as *auto-exousia* rather than as *liberum arbitrium*. Rabbi Moshe Ben Maimon, in his commentary on the Hebrew term "tzelem" for humanity's "image" or "likeness" *of* G_D, notes that such a term cannot be interpreted as referencing a materialized, anthropomorphic entity. Rather, "tzelem" is to be interpreted as referring to G_D's *essentia*.[13]

In his *Supplicatio* (*A Plea for Christians*), the second-century Christian apologist Athenagoras of Athens said of God's *essentia*:

for created things are like their patterns; but the uncreated are unlike, being neither produced from any one, nor formed after the pattern of any one . . . but God is uncreated, and, indivisible, invisible, incomprehensible.[14]

Notwithstanding his Neo-Platonism, Athenagoras marks out what is fundamentally unique about the oneness of the G_D of Israel—G_D's *un*nameablity and absolute *a prioriness* in relation to humanity. This also circumscribes a further distinctly Judaic ontic duality, namely, the relative autonomy or *auto-exousia* of humanity in contrast to G_D's absolute

cependant plus juste de l'interpréter comme *auto-exousia* plutôt que *liberum arbitrium*. Le rabbin Moshe Ben Maimon, dans son commentaire sur le terme hébraïque de « tzelem », qui décrit l'« image » ou la « ressemblance » humaine *avec* DIEU[13], note qu'un pareil terme ne saurait être interprété comme faisant référence à une entité matérialisée, anthropomorphique. Plutôt, on doit interpréter « tzelem » comme faisant référence à l'*essentia* de DIEU.

Dans sa *Supplicatio* (Un appel aux chrétiens), l'apologiste chrétien du IIe siècle Athénagoras d'Athènes écrivait de l'*essentia* de Dieu :

[...] les choses créées sont semblables à leurs modèles ; mais ce qui est non créé est non semblable, n'étant ni produit pour quiconque, ni formé d'après le modèle de quiconque [...] mais Dieu est non créé et est indivisible, invisible, incompréhensible[14].

Nonobstant son néoplatonisme, Athénagoras délimite ce qui est fondamentalement unique dans l'unicité du DIEU d'Israël : l'*in*nommabilité et l'absolue *a priorité* de DIEU par rapport à l'humanité. Cela circonscrit également une dualité ontique distinctement judaïque, soit l'autonomie relative ou *auto-exousia* de l'humanité par opposition à l'autonomie absolue de DIEU. Le judaïsme situe l'*essentia* de l'*auto-exousia* des personnes dans le

autonomy. Judaism locates the *essentia* of each person's *auto-exousia* in their originary potential for transgression and their constitutive potential of free choice. As the late Rabbi Menachem Mendel Schneerson notes in his *Torah Sudies*, "evil has no real existence . . . it is only a potential state of being that appears to have a real existence so that man might have free choice."[15]

There is though a profound *aporia* at the centre of the Doctrine of the Freedom of Choice: the seeming paradox or, more precisely, the seeming tension between G_D's absolute omnipotence—the question of determinism—and our free choice. As Rabbi Akiba states, "All is foreseen, freedom of choice is granted, and the world is judged in kindness." One strand of Rabbinical Judaism proposed that G_D's omnipotent knowledge could not be causal in nature, for then the principle of *auto-exousia* would be abrogated insofar as all past, present, and future decision events would be eternalized. Rather, G_D has *a priori* foreknowledge of all *possible* "causative/creative" decisions as opposed to "accidental" ones made by humanity. The French philosopher and Talmudist Levi ben Gershon (Gersonides) countered that this position still goes too far in infringing on humanity's *auto-exousia*, insofar as

BRUNO DUMONT, *L'HUMANITÉ* (EXTRAIT_STILL), 1999, 148 MIN; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY 3B PRODUCTIONS, PARIS.
© BRUNO DUMONT / 3B PRODUCTIONS

potentiel originaire de transgression et dans le potentiel constitutif du libre choix. Comme le note le rabbin Menachem Mendel Schneerson dans ses *Torah Sudies*, « le mal n'a pas d'existence réelle [...] ce n'est qu'un état potentiel de l'être qui semble avoir une existence réelle pour que l'homme puisse exercer sa liberté de choix[15] ».

Il y a cependant une profonde *aporie* au centre de la doctrine de la liberté de choix : le paradoxe apparent ou, pour être plus précis, la tension apparente entre la toute-puissance absolue de DIEU – la question du déterminisme – et notre liberté de choix. Comme l'affirme le rabbin Akiba : « Tout est prévu, la liberté de choix est accordée et le monde est jugé pour sa bonté. » Une lignée du judaïsme rabbinique a proposé que la connaissance toute-puissante de DIEU ne pouvait pas être causale par nature, puisque le principe de l'*auto-exousia* serait alors aboli dans la mesure où tous les événements décisionnels passés, présents et futurs seraient éternisés. Plutôt, DIEU connaît *à l'avance* toutes les décisions « causatives/créatives » contrairement à celles « accidentelles » prises par l'humanité. Le philosophe et talmudiste français Levi ben Gershon (Gersonides) a répliqué que cette position allait

G_D knows only the possible range of decisions open to persons, not which of these possible alternatives each person actually chooses. With the later emergence of Christianity proper out of the Jewish sectarian group that formed around Joshua ben Joseph (Jesus of Nazareth), the Doctrine of Free Choice and the problematic of the "tension" passed into Christian hands.

At the core of this "tension" is the Christian doctrine of *Iustitia Dei*—the righteousness of God—with respect to humanity's justification. Within the Augustinian tradition "justification" is that which "designates a process of being made righteous." The earliest Christian formulation of the doctrine is historically identified with Paul. His formulation of justification is: "divine action (grace) . . . is both the inauguration of the life of faith, and also its final consummation . . . which anticipates the verdict of the final [eschatological] judgement" at the end of time.[16]

Elaine Pagels notes in her important though controversial work *Adam, Eve, and the Serpent*:

. . . for nearly the first four hundred years of our era, Christians had regarded freedom as the primary message of Genesis 1-3—freedom in its many forms, including free

IL Y A CEPENDANT UNE PROFONDE *APORIE* AU CENTRE DE LA DOCTRINE DE LA LIBERTÉ DE CHOIX : LE PARADOXE APPARENT OU, POUR ÊTRE PLUS PRÉCIS, LA TENSION APPARENTE ENTRE LA TOUTE-PUISSANCE ABSOLUE DE DIEU – LA QUESTION DU DÉTERMINISME – ET NOTRE LIBERTÉ DE CHOIX.

trop loin dans la violation de l'*auto-exousia* de l'humanité, dans la mesure où DIEU connaît uniquement la variété possible de décisions qui s'offrent aux personnes, et non laquelle de ces alternatives possibles chaque personne a en fait choisie. Avec l'émergence ultérieure de la chrétienté en soi à partir du groupe juif sectaire qui s'est formé autour de Joshua ben Joseph (Jésus de Nazareth), la doctrine de la liberté de choix et la problématique de la « tension » sont passées du côté chrétien.

Au cœur de cette « tension » se trouve la doctrine chrétienne de la *Iustitia Dei – la justice de Dieu* – eu égard à la justification de l'humanité. Au sein de la tradition augustinienne, la « justification » est ce qui « désigne le processus d'être rendu juste ». La première formulation chrétienne de cette doctrine est historiquement identifiée à Paul. Elle s'articule ainsi : « l'action divine (la grâce) [...] est à la fois l'inauguration de la vie dans la foi et également sa consommation finale [...] qui anticipe le verdict du jugement dernier [eschatologique] » à la fin des temps[16].

Elaine Pagels remarque dans son ouvrage important, quoique controversé, *Adam, Eve, and the Serpent* :

will; freedom from social and sexual obligations such as marriage and business; freedom from tyrannical government and from fate; and self-mastery as the source of such freedom.[17]

Notwithstanding the controversy surrounding Pagel's work, it is not contentious that by the fifth century a major doctrinal struggle erupted in the Christian world between St. Augustine of Hippo and the English monk Pelagius over the issues of *auto-exousia*, justification, and the omnipotent role of God's divine grace in a person's salvation. In particular, the controversy centred on the salvic tension between each person's *active* inauguration of their justification through the performance of good works and the Pauline doctrine of "justification by faith" in the Christ. The phrase "in the Christ" is profoundly important, insofar as the Pelagian position *appeared* to strike at the heart of the Soteriological Doctrine of Antonement. The definitional core of the Christian, eschatological narrative is the Principle of Antonement, the reconciliation of the world and God via the substitutionary sacrifice of Christ. This is an act that is embodied in Christ's Crucifixion and *agonía*, "the suffering, the struggle," which takes on the suffering and sinfulness

BRUNO DUMONT, *LA VIE DE JÉSUS* (EXTRAIT_STILL), 1997, 96 MIN; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY 3B PRODUCTIONS, PARIS. © BRUNO DUMONT / 3B PRODUCTIONS

[...] pendant pratiquement les quatre premiers siècles de notre ère, les chrétiens ont considéré la liberté comme étant le message premier de la Genèse 1-3 – la liberté sous ses multiples formes, y compris le libre arbitre; la liberté face aux obligations sociales et sexuelles comme le mariage et le commerce; la liberté devant un gouvernement tyrannique ou le destin; et la maîtrise de soi comme source de cette liberté[17].

Nonobstant la controverse entourant l'ouvrage de Pagel, on s'accorde pour dire qu'au v^e^ siècle a éclaté, dans le monde chrétien, une bataille doctrinaire majeure entre saint Augustin d'Hippone et le moine anglais Pélage sur les questions d'*auto-exousia*, de justification et du rôle tout-puissant de la grâce divine de Dieu dans le salut de la personne. La controverse portait en particulier sur la tension salvatrice entre l'inauguration *active* de la justification de chaque personne par l'exécution de bonnes œuvres et la doctrine paulinienne de la «justification par la foi» dans le Christ. L'expression «dans le Christ» est profondément importante, dans la mesure où la position de Pélage *semblait* frapper au cœur de la doctrine sotériologique de l'expiation. Au centre de la définition du récit eschatologique chrétien se trouve le principe de l'expiation, la réconciliation du monde et de Dieu par le sacrifice de substitution du Christ. Il s'agit d'un acte qui s'incarne dans la crucifixion et dans l'*agonía*, «la souffrance, le combat», du Christ qui prend sur lui – qui of an un-reconciled world—of "being acted upon" —in order to expiate the sinfulness of humanity.

The principle of "justification by faith" as formulated by Augustine implies that regardless of whether one has or has not performed good works or committed acts of sinfulness, one is, through one's confession of faith in Christ, "made righteous." Augustine was famously suspicious of the claim that persons, in and of themselves, could intentionally overcome their impulses, especially when it comes to the issue of *porneia* (which is the loss of control and/or the defilement of a person through sexual lust). The Pelagian argument responds that this position abrogates the doctrine of humanity's *auto-exousia*, thus removing any possibility of the sinner assuming *active* responsibility for participating in the process of salvation. Regardless of whom one sides with when it comes to Pagel's critique of the nature and role of Augustine's argument in the defeat of Pelagius, it is without question that historically, the Augustinian position emerged as victorious. Augustine argued that "the correct motivation for a righteous action can come only through the operative grace and *interior action* of the Holy Spirit *within* the believer."[18]

assume – la souffrance et les péchés d'un monde non réconcilié, de façon à expier les péchés de l'humanité.

Le principe de la «justification par la foi», tel que formulé par Augustin, implique que, qu'on ait accompli de bonnes œuvres ou commis des péchés, en faisant une confession de foi dans le Christ, on est «lavé de ses péchés». Augustin se méfiait, comme on le sait, de la prétention voulant que les personnes, en elles-mêmes et par elles-mêmes, puissent intentionnellement surmonter leurs impulsions, surtout en ce qui concerne la question de la *porneia* (qui est la perte de contrôle ou la souillure d'une personne par la luxure). L'argument de Pélage répond que cette position abroge la doctrine de l'*auto-exousia* de l'humanité, enlevant ainsi au pécheur toute possibilité d'assumer une responsabilité *active* à sa participation au processus de salut. Indépendamment du côté où l'on choisit de se ranger quant à la critique de Pagel sur la nature et le rôle de l'argument d'Augustin dans la défaite de Pélage, force est de constater que, sur le plan historique, la position augustinienne a remporté la victoire. Augustin a avancé que «la juste motivation pour poser une bonne action ne peut venir que par la grâce agissante et *l'action intérieure* du Saint-Esprit *dans* le croyant[18]».

Dumont's Achievement: A Contemporary, Remediated Augustinian Soteriology

The central question with regards to Dumont's work is how evil—suffering, pain, violence, racism, sexism, homophobia, and loveless sex—is redeemed when the individuals in his films and, most significantly, the viewers themselves, can no longer appeal to existing socio-political, legal, or cultural frameworks. Dumont offers us both a remediated Augustinian Soteriology and a contemporary variant of Monophysite Christology. By "remediated" I am referring to Dumont's critique of all existing institutions, including the church, and to what I argue is his own form of Pelagian Humanism. Consider the following two pronouncements by Dumont:

I had the desire to tell the life of Jesus. Not to repeat what everybody knows. It is the significance of that life that interests me. I invented a story to regenerate the meaning, to show that *there is a humanism in Christianity that they don't teach in the Church, in the schools. It is concerned with the power of man.*[19]

I am trying to be a filmmaker . . . I am not a Christian. I above all am someone in doubt, I despise the religious, the clerical. I think that there is something profound in human beings, something mysterious, bound to the sacred. *The scared is also in the profane.*[20]

Bruno Dumont, *La Vie de Jésus* (extrait_still), 1997, 96 min; photo reproduite avec l'aimable permission de_courtesy 3B Productions, Paris.
© Bruno Dumont / 3B Productions

L'œuvre de Dumont : une sotériologie augustinienne contemporaine et redressée

Voici la question centrale qui se pose quant à l'œuvre de Dumont : comment le mal – la souffrance, la douleur, la violence, le racisme, le sexisme, l'homophobie et le sexe sans amour – peut-il être racheté alors que les personnes qui apparaissent dans ses films et, de façon plus importante, les spectateurs eux-mêmes ne peuvent pas en appeler à des cadres sociopolitiques, juridiques ou culturels existants ? Dumont nous offre à la fois une sotériologie augustinienne redressée et une variante contemporaine de la christologie monophysite. Par « redressée », je renvoie à la critique de Dumont de toutes les institutions, y compris l'Église, et à ce que je considère être sa propre forme d'humanisme à la Pélage. Voici deux déclarations de Dumont :

J'avais envie de raconter la vie de Jésus. Ne pas répéter ce que tout le monde sait. C'est la signification de cette vie qui m'intéresse. J'ai inventé une histoire pour régénérer le sens, pour montrer qu'*il y a un humanisme dans la chrétienté qu'on n'enseigne pas dans les églises, dans les écoles. Il a à voir avec le pouvoir de l'homme*[19].

J'essaie d'être un cinéaste [...] je ne suis pas un chrétien. Je suis avant toute chose dans le doute, je méprise le religieux, le clérical. Je crois qu'il y a quelque chose de profond dans

Thus, against the Augustinian position, redemption for Dumont occurs through *our* willingness, *our* "power" "Not to stay low . . . (but) . . . to be able to go higher morally . . . That's the sense of Jesus' life."[21] Furthermore, there are scenes in Dumont's *L'Humanité* that are in keeping with the doctrine of the "*interior action*" of Grace, the *interne illuminatio*; these are always signalled by a peculiar act on Pharaon's part, such as his gentle sniffing of a suspect's head region when he "interrogates" him.

The pivotal scene of redemption[22] in *L'Humanité* occurs when Pharaon, on learning that an arrest has been made, enters the room in the police station where his friend Joseph is being held for the rape and murder of Nadège. A shocked Pharaon sits in front of a hunched up and fearful Joseph, and asks him if it is true that he committed the crime. Joseph collapses into an almost uncontrollable fit of crying as he nods his head in response. Pharaon then rises with Joseph, hugs him, and then gently rubs his face and head against Joseph's face to gain a sense of his friend's interiority. Then, without any prior warning, he kisses Joseph intensely on the mouth and leaves the room without saying another word. In the closing scene of the film Dumont gives us a static, wide-angle shot of Pharaon sitting motionless in an empty room of the

THE CENTRAL QUESTION WITH REGARDS TO DUMONT'S WORK IS HOW EVIL—SUFFERING, PAIN, VIOLENCE, RACISM, SEXISM, HOMOPHOBIA, AND LOVELESS SEX—IS REDEEMED WHEN THE INDIVIDUALS IN HIS FILMS AND, MOST SIGNIFICANTLY, THE VIEWERS THEMSELVES, CAN NO LONGER APPEAL TO EXISTING SOCIO-POLITICAL, LEGAL, OR CULTURAL FRAMEWORKS.

les êtres humains, quelque chose de mystérieux, qui est lié au sacré. *Le sacré est également dans le profane*[20].

Donc, contre la position augustinienne, la rédemption pour Dumont se produit par *notre* volonté, *notre* «pouvoir» «de ne pas rester en bas [mais] d'être capable d'aller plus haut moralement [...]. C'est le sens de la vie de Jésus[21]». De plus, il y a des scènes dans *L'Humanité* de Dumont qui concordent avec la doctrine de l'«*action intérieure*» de la grâce, de l'*interne illuminatio*; celles-ci sont toujours signalées par un geste particulier de la part de Pharaon, par exemple lorsqu'il renifle doucement la tête d'un suspect qu'il «interroge».

La scène essentielle de rédemption[22] dans *L'Humanité* se produit lorsque Pharaon, apprenant qu'une arrestation vient d'être faite, entre dans le commissariat de police où son ami Joseph est détenu pour le viol et le meurtre de Nadège. Un Pharaon ébranlé s'assied devant un Joseph brisé et apeuré, et il lui demande si c'est vrai qu'il a commis ce crime. Joseph fond en larmes de façon presque incontrôlable, tout en acquiesçant de la tête. Pharaon se lève alors avec Joseph, le serre dans ses bras et frotte tendrement son visage et sa tête contre le visage de Joseph comme pour sentir l'intériorité de son ami. Puis, sans avertir, il l'embrasse intensément sur les lèvres et quitte la pièce sans prononcer un

station with his hands clasped together as he faces a window. To the surprise of many viewers, it also appears that there are handcuffs around Pharaon's wrists. This, however, is only implied because we cannot see if both wrists are handcuffed, given the point of view of the shot (Pharaon is seen from behind and off to the side).

We are never provided with any *explicit reason* for why Joseph commits the horrific crime, nor do we see the magistrate articulate his or her social role. A number of commentators have interpreted Pharaon's impulsive kiss as having connotations of sexual *lust*. This is very doubtful, for Pharaon is, throughout the film, the ever present *witness* to the violence and *porneia* that permeates the world. Correspondingly, Pharaon is never presented as a participant in any scenes of sexual *lust*, and when there is the potential for participation, he refuses it. Pharaon's kiss is the kiss of his love and signals his forgiveness of his friend who, through his sobbing and confession, accepts the monstrousness of what he has done. Pharaon sitting in the room alone with his wrists handcuffed is his *agonía*.

Bruno Dumont, *La Vie de Jésus* (extrait_still), 1997, 96 min; photo reproduite avec l'aimable permission de_courtesy 3B Productions, Paris.
© Bruno Dumont / 3B Productions

autre mot. Dans la dernière scène du film, Dumont nous présente un gros plan statique de Pharaon assis, immobile, dans une pièce vide du commissariat, les mains réunies pendant qu'il regarde à la fenêtre. À la surprise de plusieurs spectateurs, il semble également y avoir des menottes aux mains de Pharaon. Cela n'est toutefois que sous-entendu puisque nous ne pouvons pas voir si les deux mains sont menottées, étant donné le point de vue du plan (on voit Pharaon de dos et de côté).

On ne nous donne jamais de *raison explicite* pour laquelle Joseph commet ce crime horrible, pas plus que nous ne voyons un ou une juge exercer son rôle social. Un certain nombre de commentateurs ont interprété le baiser impulsif de Pharaon comme étant connoté de *désir* sexuel. Cette interprétation semble peu probable puisque Pharaon est, tout au long du film, le *témoin* constant de la violence et de la *porneia* qui existent dans le monde. En conséquence, il n'est jamais présenté comme participant à aucune scène de *désir* sexuel et, lorsqu'il le pourrait, il refuse. Le baiser de Pharaon est le baiser de son amour et il signale son pardon à son ami qui, par ses pleurs et sa confession, admet la monstruosité de son geste. Pharaon, assis seul dans la pièce, les menottes aux mains : c'est son *agonía*.

Tim Clark est artiste interdisciplinaire et théoricien. Il est professeur à la Faculté des beaux-arts de l'Université Concordia où il enseigne au programme Intermedia/Cyberarts. À la fois dans ses recherches sur l'histoire de l'art et dans ses installations/performances, il aborde les fondements archéologiques de la modernité. Il a mené des recherches sur l'histoire de l'esthétique, la théorie de l'art et l'intelligence artificielle, ainsi que sur le travail de Michel Foucault et celui d'Immanuel Kant.

Tim Clark is an interdisciplinary artist and theorist. He is Associate Professor in the Faculty of Fine Arts at Concordia University where he teaches in the Intermedia/Cyberarts program. Both his research in the history of art and his performative installation works address the archaeological underpinnings of Modernity. He has conducted research on the history of aesthetics, art theory, artificial intelligence, and the work of Michel Foucault and Immanuel Kant.

Traduit de l'anglais par Colette Tougas.

NOTES

1. Sébastien Ors, Philippe Tancelin et Valérie Jouve, *Bruno Dumont*, Paris, Dis Voir, 2001, p. 11-12.
2. Rabbi Akiba (Akiva) ben Joseph (50-135 apr. J.-C.), *Pirkei Avot (Maximes des Pères)*, Chapitre 3:15; http://www.chabad.org/library/article.asp?AID=2165.
3. Lors de ma recherche, j'ai trouvé trois exceptions à cet égard : « La poétique de la fatalité » de Sébastien Ors dans *Bruno Dumont*, *op. cit.* ; « The Life of Jesus (La Vie de Jésus) » de Brett Bowles dans *Film Quarterly*, vol. 57, n° 3, printemps 2004 ; et « Bruno Dumont's Bodies »

1. Sébastien Ors, Philippe Tancelin and Valérie Jouve, *Bruno Dumont*, trans. J. Ames Hodges, Paul Buck and Catherine Petit (Paris: Dis voir, 2001), 11–12.
2. Rabbi Akiba (Akiva) ben Joseph (A.D. 50–135), *Pirkei Avot* (*Ethics of the Fathers*), Chapter 3:15; http://www.chabad.org/library/article.asp?AID=2165.
3. In my research I came across three exceptions to this situation. Sébastien Ors's "The Poetics of Fatality," in *Bruno Dumont*, op. cit.; Brett Bowles's "The Life of Jesus (La Vie de Jésus)," in *Film Quarterly* 57

de Darren Hughes dans *Senses of Cinema*, n° 19, mars-avril 2002; http://www.sensesofcinema.com/contents/01/19/dumont_bodies.html.
4. Neil Young, «L'Humanité», http://www.jigsawlounge.co.uk/film/humanite2.html. [Notre traduction.]
5. George Jacob Holyoake, *Principles of Secularism*, 3e édition révisée, Londres, Austin & Co, 1870, p. 30. [Notre traduction.]
6. Révérend père Joseph S. O'Leary, «Origen's Metaphysical Interpretation of the Johannine Logos»; http://josephsoleary.typepad.com/my_weblog/2006/01/origens_metaphy.html. C'est moi qui souligne. [Notre traduction.]
7. Bruno Dumont, «Enquêtes sur la réalité» (Interview de Philippe Tancelin), dans *Bruno Dumont*, *op. cit.*, p. 75.
8. *Ibid.*, p. 44.
9. Voir Adolphe A. Vaschalde, *Three Letters of Philoxenus* (Rome, Tipografia Della R. Accademia Dei Linchi, 1902), p. 21. C'est moi qui souligne. Philoxene était un défenseur de la doctrine monophysite de l'Incarnation. Selon Philoxene, le Christ est *une seule personne*, dans la mesure où «il n'y a qu'une personne en Lui, mais dans le sens également qu'après l'Incarnation, il y a *une seule nature* (par opposition à deux natures distinctes) en Lui, une nature constituée de *divinité et d'humanité*». [Notre traduction.]
10. Ernest Renan, *Life of Jesus*, trad. de A. D. Howell Smith, Londres, Watts & Co., 1935, p. 3. [Notre traduction.]
11. Rabbin Akiba (Akiva) ben Joseph, *op. cit.*
12. David Walsh, «Interview with Bruno Dumont, Director of *The Life of Jesus*», *World Socialist Web Site*, 20 octobre 1997; http://www.wsws.org/arts/1997/sep1997/freddy.shtml. [Notre traduction.]
13. Pour signaler les différences théologiques entre les traditions judaïque et chrétienne lorsqu'il s'agit de nommer la divinité, «DIEU» est utilisé dans le premier cas et «Dieu» dans le second.
14. Athênagoras d'Athènes, «A Plea for the Christians»; http://www.earlychristianwritings.com/text/athenagoras-plea.html. [Notre traduction.]
15. Le rabbin Menachem Mendel Schneerson, *Torah Studies*, Brooklyn, New York, Kehot Publication Society, 1992, p. 29. [Notre traduction.]
16. Alister E. McGrath, *Iustitia Dei: A History of the Christian Doctrine of Justification*, 3e édition, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 22. [Notre traduction.]
17. Elaine Pagels, *Adam, Eve, and the Serpent*, New York, Random House, 1988, p. 77. [Notre traduction.]
18. McGrath, *op. cit.*, p. 49. [Notre traduction.]
19. David Walsh, «Interview with Bruno Dumont, Director of *The Life of Jesus*», *art. cit.*. C'est moi qui souligne. [Notre traduction.]
20. Bruno Dumont, «Enquêtes sur la réalité», dans *Bruno Dumont*, *op. cit.* C'est moi qui souligne.
21. Brandon Judell, «French Director, Bruno Dumont Updates "*The Life of Jesus*"»; http://www.indiewire.com/people/int_Dumont_Brian_980515.html. [Notre traduction.]
22. Dumont est très clair à l'effet que des personnages comme Pharaon ne représentent pas la présence de Jésus dans la sphère contemporaine : «Le Christ est l'homme qui est spirituellement et moralement [...] le plus haut. Je ne sais pas comment l'expliquer. Personne, spirituellement et moralement, n'a été plus haut que le Christ.» Voir Judell, *op. cit.* [Notre traduction.] Plutôt, comme la figure rédemptrice du jeune Français arabe dans *La vie de Jésus* et celle de Katia Golubeva dans *Twentynine Palms*, ces personnages indiquent un dualisme eschatologique dans les trois longs métrages de Dumont, et ce, dans la mesure où ils incarnent le potentiel humain et l'actualité de la rédemption.

no. 3 (Spring 2004); and Darren Hughes's "Bruno Dumont's Bodies," in *Senses of Cinema* 19 (March–April 2002); http://www.sensesofcinema.com/contents/01/19/dumont_bodies.html.
4. Neil Young. "L'Humanité"; http://www.jigsawlounge.co.uk/film/humanite2.html.
5. George Jacob Holyoake, *Principles of Secularism*, 3rd revised edition (London: Austin & Co, 1870), 30.
6. Rev. Father Joseph S. O'Leary, "Origen's Metaphysical Interpretation of the Johannine Logos"; http://josephsoleary.typepad.com/my_weblog/2006/01/origens_metaphy.html. Emphasis added.
7. Bruno Dumont, "Enquiries on Reality" (interview by Philippe Tancelin), in *Bruno Dumont*, op. cit., 75.
8. Ibid., 44.
9. See Adolphe A.Vaschalde, *Three Letters of Philoxenus* (Rome: Tipografia Della R. Accademia Dei Linchi, 1902), 21. Emphasis added. Philoxenus was a defender of the Monophysite doctrine of the Incarnation. According to Philoxenus, Christ is just one person, insofar as there "is only *one person* in Him, but in the sense also that, after the Incarnation, there is only *one nature* (as opposed to two distinct natures) in Him, a nature consisting of the *divinity and the humanity*."
10. Ernest Renan, *Life of Jesus*, trans. A.D. Howell Smith (London: Watts & Co., 1935), 3.
11. Rabbi Akiba (Akiva) ben Joseph, op. cit.
12. David Walsh, "Interview with Bruno Dumont, Director of *The Life of Jesus*," *World Socialist Web Site*, 20 October 1997; http://www.wsws.org/arts/1997/sep1997/freddy.shtml.
13. In order to mark the theological differences between Judaic and Christian traditions when it comes to the issue of naming the divinity, the acronym "G_D" has been employed in the former context, whereas the word "God" has been used in the latter.
14. Athenagoras of Athens, "A Plea for the Christians"; http://www.earlychristian-writings.com/text/athenagoras-plea.html.
15. Rabbi Menachem Mendel Schneerson, *Torah Studies* (Brooklyn, New York: Kehot Publication Society, 1992), 29.
16. Alister E. McGrath, *Iustitia Dei: A History of the Christian Doctrine of Justification*. 3rd ed. (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 22.
17. Elaine Pagels, *Adam, Eve, and the Serpent* (New York: Random House, 1988), 77.
18. McGrath, op. cit., 49.
19. David Walsh, "Interview with Bruno Dumont, Director of *The Life of Jesus*," World Socialist Web Site, 20 October 1997; http://www.wsws.org/arts/1997/sep1997/freddy.shtml. Emphasis added.
20. Bruno Dumont, "Enquiries on Reality," in *Bruno Dumont*, op. cit. Emphasis added.
21. Brandon Judell, "French Director, Bruno Dumont Updates 'The Life of Jesus'"; http://www.indiewire.com/people/int_Dumont_Brian_980515.html.
22. Dumont is quite clear that characters such as Pharaon are not the presence of Jesus in the contemporary sphere: "Christ is the man who's spiritually and morally . . . the higher. I don't know how to explain that. Nobody, spiritually or morally, has been higher than the Christ." See Judell, op. cit. Rather, like the redemptive figures of the Arabic-French lad Kader in *La vie de Jésus* and Katia Golubeva in *Twentynine Palms*, such characters mark an eschatological dualism that runs through Dumont's three features insofar as they embody the human possibility and actuality of redemption.

Philippe Grandrieux, *La vie nouvelle* (extrait_still), 2002, 102 min; photo reproduite avec l'aimable permission de_courtesy the artist.

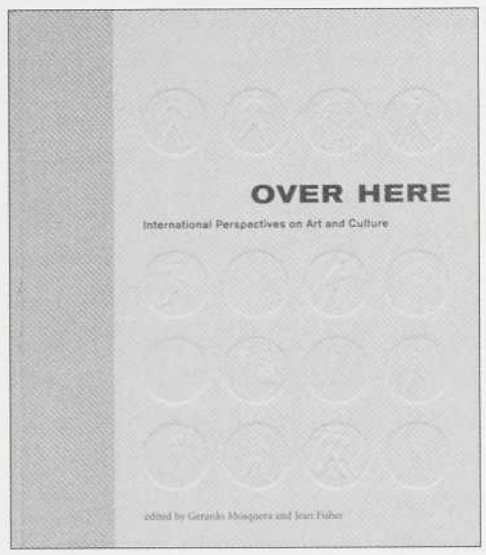
Livres et revues_Books and Magazines

Ouvrages théoriques_Essays

Craig Dworkin, ed., *Language to Cover a Page: The Early Writings of Vito Acconci*, Cambridge, MA and London, UK: MIT Press, 2005, 428 pp., ill. b. & w.

A few years back, when I heard Vito Acconci give a lecture addressing his recent interests in public space, art and architecture, I felt he was a poet. Not because I gained from the talk a small fragment of information on his early work with language, rather, because there was something innately poetic in the resonance of presentation and choice of words, an approach suggestive of the same spatial and psychosomatic involvement that is so vitally central to Acconci's celebrated performance and video work. The most recent publication—from the "MIT Press Writing Art Series"—rectifies such circumstances where Acconci's poetry is casually mentioned, more often, than actually read. This handsome book with its black fabric binding extending over to the self-cover (displaying an embossed poem) references the elemental rigour of an archive. Then the inner pages provide for a reflective return to the foundation of these poems, their first publication, with a selection of paper and typeface referencing the small-press chapbooks and the mimeographed journals of the 1960s and 70s. This time period in New York marked the introduction of new, interdisciplinary fields of art making, and is exemplified by the series of "Language" shows at the Dwan Gallery (1967 to 1970), and contemporaneous publications, such as Acconci's *0 to 9*, co-edited with Bernadette Mayer. The focus on graphic and spatial thinking expressed through language in order to encompass a new conceptual complexity of material, individual and social involvement is best left to Acconci himself to describe, as he writes in a rejection letter: "Not the kind of thing 0 to 9 is out for . . . too much emphasis on message here, not enough on the space of the page." The book includes a chronological bibliography of Acconci's published early language works, from 1962 to 1982, and an introduction by Dworkin which seems surprisingly short. The reader is left wanting additional background information on Acconci's writings, but overall the book is a very wonderful resource to Acconci's early work.

> PETRA RIGBY WATSON



Gerardo Mosquera and Jean Fisher, eds., *Over Here: International Perspectives on Art and Culture*, artist project by Francis Alÿs, Cambridge, MA and London, UK: MIT Press, 2004, 448 pp., ill. b. & w.

Alongside *Over Here* two other books—John Onian's edited *Compression and Expression* (Yale University Press, 2005) and David Summer's *Real Spaces* (Phaidon, 2003)—provide a sign of the concerted effort of artists, historians, critics and theorists to engage the pressures of globalization on art history and contemporary art discourses and practices. Not that these pressures have not been approached previously; Jean Fisher has already published notable work on the subject of internationalism and the visual arts. However, as she and Gerardo Mosquera point out in their introduction to *Over Here*,

much has changed since, for example, the publication of *Out There* (MIT Press, 1990). That book, they explain, focused on ideas about marginalization and the Western mainstream; now, as the result of various globalizing shifts, we are required to consider not difference per se but what it means to work *from* difference.

Over Here traces a route from ideas about tradition through differential distributions of power to shifting conceptions of the subaltern and the inadequacy of earlier practices of identity politics. Finally, under the title Heteroglossia, sites of production rather than power are emphasized.

One could not begin to predict what is found in the essays; they are appropriately diverse in their examples, methods and insights: Chinese painting, Indian modernism, art from Lebanon, patterns of migration, the value of obtuse theory, art as testimony and the reinforced power of the symbolic in an age where codes are violently decontextualized. Nikos Papastergiadis's excellent "The Limits of Cultural Translation" ends with a question fitting for the book as a whole, "How will the foreign suddenly be made familiar?"

> Brian Curtin

Monographies_Monographs et_and Catalogues

Stefanie Schulte Strathaus, ed., *The Memo Book: Filme, Videos und Installationen von Matthias Müller / Films, Videos and Installations by Matthias Müller*, essays by Christa Blümlinger et al., trans. Nanna Heidenreich, Daniel Hendrickson and Allison Plath-Moseley, Berlin: Verlag Vorwerk 8, 2005, 280 pp., ill. col. & b. & w.

This handsome anthology brings together nine important contributions on the work of the German artist Matthias Müller, including critical essays, artists' pieces and one in-depth interview.

Strathaus's introduction surveys the history of German experimental cinema through Müller's biography and career, while also situating his work within tendencies in international art, gay cinema and work on AIDS. Film critic Scott MacDonald engages Müller in an "email conversation" that reveals the artist's intentions, choices and influences. Particularly, Müller speaks of his approach to experimental film and video art, writing and his process of selecting and layering images; we learn that his appropriation is not malicious but rather critical, caring and playful.

Blümlinger's insightful essay addresses Müller's appropriation through Böhme's aesthetic of ruins, while Curtis cogently writes on the autobiographical aspect of the work, referencing from Rutschky to De Man. Schaefer gives a detailed analysis of Müller's use of sound as "distant proximity," while Pantenburg winds us through the types of spaces constituted in the work, with references to modern cinema, architecture and cities. Longtime friend and collaborator Mike Hoolboom compiles a personal e-mail from his correspondence with Müller about mutual friends, a joyful dinner of white asparagus and illness.

The graphic design is legible, with German text on the left, English on the right, while film frames stream laterally above; larger images punctuate the text, and notes extend from the side edges. However, I fail to understand the spatially exhausting repetition of the contributor's title at the top of every page. Moreover, the list of films and videos could have been more comprehensive, also including a bibliography.

Memo is an excellent anthology reflecting on Müller's work and his place; it serves to introduce him and his work, and deepens and refreshes our understanding of experimental art more generally.

> Ger Zielinski

Mélanie Boucher (dir.), *Orange. L'événement d'art actuel de Saint-Hyacinthe / Contemporary Art Event of Saint-Hyacinthe*, Saint-Hyacinthe, Expression, centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, 2005, 252 p., ill. coul.

Retraçant de prime abord les diverses activités qui ont constitué la première édition de l'événement *Orange* organisée en 2003 par le centre Expression de Saint-Hyacinthe (Québec), cet ouvrage propose plus largement un cadre de

réflexion sur les relations complexes qui existent entre art et nourriture dans les productions actuelles. Les commissaires de l'événement, Marcel Blouin, Mélanie Boucher et Patrice Loubier, ont choisi le thème de l'agroalimentaire – ce qui n'est pas sans résonance avec la réalité socio-économique de la ville d'accueil – afin de souligner l'actualité d'un sujet qui touche l'individu dans ses composantes personnelle et collective, et, qui plus est, s'inscrit de manière récurrente dans les pratiques artistiques depuis les années 1960. Dix-huit artistes, du Québec et d'ailleurs, étaient appelés à investir la ville, laquelle a pris, le temps de l'événement, la forme ouverte d'un «laboratoire» où les discours artistiques et théoriques ont fait l'objet de rencontres et d'échanges.

Le catalogue en rend compte par l'entremise d'essais sur la thématique et d'écrits d'artistes. La nourriture est à la fois matériau et thème de l'art actuel. Elle est également acte quotidien et lieu d'expériences variées. Sensibles aux nouvelles pratiques artistiques, les auteurs soulignent l'importance du thème de la *relation*, lequel semble ancré dans la problématique alimentaire. Avec «Orange est la ville. L'art et la vie», Marcel Blouin propose une interprétation de l'événement dans la foulée de l'esthétique relationnelle théorisée par Nicolas Bourriaud, non sans en poser les limites. Les thèmes de la nourriture et de la relation font aussi l'objet de rapprochements dans l'essai de Patrice Loubier. Il démontre que les œuvres de Massimo Guerrera, Olga Boldyreff, Diane Borsato et Claudie Gagnon ont en commun d'incarner ou de représenter la relation à travers l'incorporation de la figure de l'autre. De son côté, Mélanie Boucher explique notamment l'intérêt récent de la théorie artistique pour la question des vivres par une ouverture vers une expérience élargie de l'art.

Moins près des interventions et des expositions de l'événement, mais tout autant préoccupés par la problématique de l'ingestion alimentaire en art, Rosa Bernado, Jean-Philippe Uzel, Darío Corbeira et André-Louis Paré abordent le sujet selon des angles différents. Partant de la métaphore de l'anthropophagie dans l'art brésilien, Bernado et Uzel construisent une réflexion sur la dynamique du soi et de l'autre – des rapports interculturels – qui s'inscrit dans l'acte de manger. Alors que Corbeira retrace la présence de la nourriture dans l'histoire de l'art moderne pour constater que le problème de la faim y est quasi absent, André-Louis Paré déplace la question du côté de l'esthétique. Avec «Question de goût ou nouvelle subjectivité?», il discute des notions de goût et de réception pour faire valoir que les pratiques actuelles intégrant la nourriture participent d'une revalorisation du corps dans la définition de la subjectivité de l'expérience de l'art. Bref, par la richesse théorique des essais, la publication *Orange* corrobore la pertinence d'aborder les événements artistiques sous un point de vue thématique qui permet d'ouvrir de nouvelles pistes de réflexion. Reste à savoir si le projet de reconduire l'événement avec la même thématique aura des retombées tout aussi fructueuses.

> Katrie Chagnon

PARACHUTE

conseil d'administration_board of directors

JOHANNE LAMOUREUX, présidente du conseil_chairperson
CHANTAL PONTBRIAND, présidente-directrice générale_president
JEAN-PIERRE GRÉMY, vice-président_vice president
SUZANNE BÉLANGER, secrétaire trésorier_secretary treasurer
DAVID JOANISSE, CÉLINE POISSON, GILLES SAUCIER

directrice de la publication_editor: CHANTAL PONTBRIAND |
coordonnatrice à la rédaction_production coordinator/
adjointe à la rédaction: MARIE-ÈVE CHARRON |
assistant editor: EDUARDO RALICKAS |
graphisme_design: DOMINIQUE MOUSSEAU |
collaborateurs_contributors: CHRISTA BLÜMLINGER, KATRIE CHAGNON,
TIM CLARK, BRIAN CURTIN, AMELIA JONES, JEAN-ERNEST JOOS,
PETRA RIGBY WATSON, THÉRÈSE ST-GELAIS, GIOVANNA ZAPPERI,
GER ZIELINSKI |
traduction_translation: TIMOTHY BARNARD, MARK HEFFERNAN,
SHELLEY POMERANCE, EDUARDO RALICKAS, COLETTE TOUGAS,
MARINE VAN HOOF |
révision de la maquette_copy editing: TIMOTHY BARNARD, MARIE-NICOLE CIMON |
diffusion et promotion_circulation and promotion: JOANNE TREMBLAY |
assistante à la direction_executive assistant: ISABELLE DUBÉ |
comptable_accountant: ANNIE DELISLE |
stagiaires_interns : MARJORIE GIGNAC, KATRIE CHAGNON |

PARACHUTE

rédaction, administration_editorial and administrative offices
PARACHUTE, 4060, boul. Saint-Laurent, bureau 501, Montréal (Québec) Canada H2W 1Y9 (514) 842-9805 F: (514) 842-9319
info@parachute.ca Prière de ne pas envoyer de communiqués par courriel_Please do not send press releases by e-mail.

publicité_advertising: (514) 842-9805

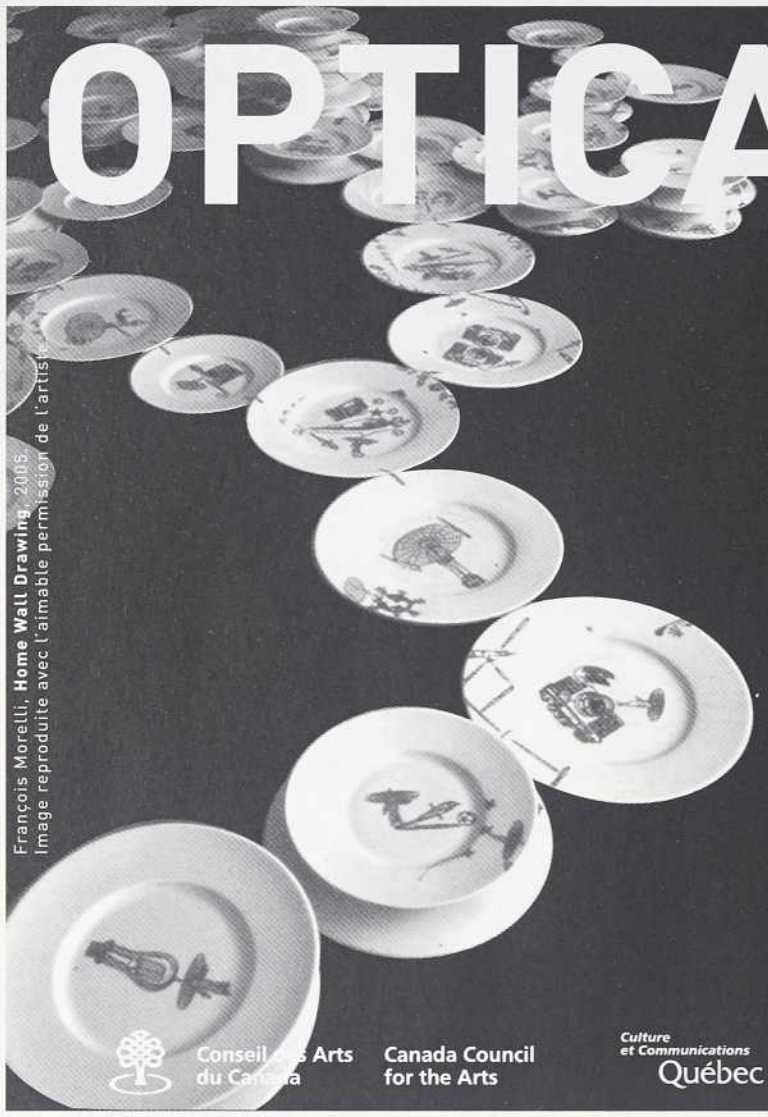
abonnement_subscription
tarifs des abonnements_subscription rates: **un an_one year › Canada** (taxes comprises_tax included): individu_individual › 57$
étudiant_student › 45$ institution › 125$ org. sans but lucratif_non-profit organization › 66$ |
deux ans_two years › Canada (taxes comprises_tax included): individu_individual › 99$ étudiant_student › 79$ |
international (frais d'envoi compris_shipping included): individu_individual › 54 €› 56$US (aux États-Unis seulement_In USA only)
› 68 $US (à l'extérieur du Canada et des États-Unis_Outside Canada and the United States) Institution › 96 € › 125$US
abonnement en ligne_online subscription › www.parachute.ca
Canada, international: Express Mag 8155, rue Larrey, Anjou (Québec) H1J 2L5 (514) 355-3333 Sans frais_Toll free: 1-800-363-1310
F: (514) 355-3332 www.expressmag.com expsmag@expressmag.com **USA:** Express Mag P.O. Box 2769, Plattsburgh, NY USA.
12901-0239 Toll free: 1-877-363-1310 F: (514) 355-3332 www.expressmag.com expsmag@expressmag.com

diffusion_distribution
ANGLETERRE ET IRLANDE_ENGLAND AND IRELAND: Central Books, 99 Wallis Road (London) E9 5LN +44 (0) 845 458 9925 F: +44 (0)
845 458 9912 magazines@centralbooks.com www.centralbooks.com AUSTRALIE_AUSTRALIA: Selectair Distribution Services, P.O. BOX
1466, Double Bay NSW 1360 T/F: + 61 2 93718866 sales@selectair.com.au www.selectair.com.au Pour connaître le point de
vente le plus proche composez le_To find the nearest outlet dial +61 (0)2 9371-8866 BRÉSIL_BRAZIL: Black & White, Rua Vespasiano,
560, Vila Romana, São Paulo, Cep. 05044-050 T: 55 (11) 3673 6668 F: 55 (11) 3675 3573. Pour connaître le point de vente le plus
proche contactez_To find the nearest outlet contact b.andwhite@uol.com.br DANEMARK _DENMARK: Nikolaj Copenhagen Contemporary
Art Center (Nikolaj Plads), Museet for Samtidskunst (Roskilde) ESPAGNE, PORTUGAL, ITALIE ET PAYS D'EXPRESSION ALLEMANDE_SPAIN,
PORTUGAL, ITALY AND GERMAN SPEAKING COUNTRIES: ACTAR, Roca i Batlle 2 i 4, 08023 Barcelona. T: + 34 (93) 418 77 59 F: + 34 (93)
418 67 07. Pour connaître le point de vente le plus proche contactez _To find the nearest outlet contact info@actar-mail.com
FRANCE: Sarl Dif'Pop, 21 ter, rue Voltaire 75011 Paris. Pour connaître le point de vente le plus proche composez le_To find the near-
est outlet dial +33 (0)1 40 24 21 31 F: +33 (0)1 40 24 15 88 difpop@wanadoo.fr CANADA, ÉTATS-UNIS_USA: Les Messageries de
Presse Internationale inc., 8155, rue Larrey, Anjou (Québec) H1J 2L5 (514) 355-5674 F: (514) 355-5676. Pour connaître le point de
vente le plus proche au Canada composez le_To find the nearest outlet in Canada dial 1-800-463-3246, aux États-Unis_In the USA. dial
1-800-263-9661 JAPON_JAPAN: Mori Art Museum (Tokyo), My Book Service Inc (Tokyo) order@mybookservice.co.jp LUXEMBOURG:
Casino Luxembourg LIBAN_LEBANON: Levant Distribution (Beyrouth), Sélection (Beyrouth) NOUVELLE-ZÉLANDE_NEW ZEALAND: Govett-
Brewster Gallery Art & Design Store Queen St. (New Playmouth) PAYS-BAS_THE NETHERLANDS: Erasmus Boekhandel (Amsterdam)
SUISSE_SWITZERLAND: Librairie du Musée de l'Elysée (Lausanne)

Ce numéro de **PARACHUTE** est accompagné de **para-para- 023**._This issue of **PARACHUTE** is accompanied by **para-para- 023**.

PARACHUTE n'est pas responsable des documents qui lui sont adressés. Les manuscrits ne sont pas retournés. La rédaction se réserve quatre mois suite à la réception d'un texte pour informer l'auteur(e) de sa décision quant à sa publication. Les articles publiés n'engagent que la responsabilité de leurs auteur(e)s._
Manuscripts are not returned. Authors will be informed of the editor's decision concerning publication within four months of receipt of text. The content of the published articles is the sole responsibility of the author. Tous droits de reproduction et de traduction réservés._All rights of reproduction and translation reserved.
© **PARACHUTE**, revue d'art contemporain inc. **PARACHUTE** est indexé dans_is indexed in: Art Bibliography Modern, BHA, Canadian Index, Information Access Company (full text_texte intégral), Repère. PARACHUTE est membre de_is a member of: Société de développement des périodiques culturels québécois, The Canadian Magazine Publishers' Association, La Conférence canadienne des arts. Dépôts légaux_Legal Deposits: Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada.
ISSN 0318-7020. PARACHUTE est une revue trimestrielle publiée en janvier, avril, juillet et octobre._PARACHUTE is a quarterly published in January, April, July, and October. Société canadienne des postes, Envoi de publications canadiennes – Envoi de Poste-publications–PAP-Enregistrement nº 08995. **PARACHUTE** reconnaît l'aide financière du gouvernement du Canada, par l'entremise du Programme d'aide aux publications (PAP), pour ses dépenses d'envoi postal. Impression_Printer: Litho Acme. Imprimé au Canada_Printed in Canada. 3e trimestre 2006_3rd trimester 2006. **PARACHUTE remercie de leur appui financier_thanks for their financial support: le Conseil des Arts du Canada_The Canada Council for the Arts, le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des Arts de Montréal. Nous reconnaissons l'appui du gouvernement du Canada par l'entremise du Programme d'aide aux publications pour nos dépenses d'envoi postal.**

Conseil des Arts du Canada Canada Council for the Arts
Conseil des arts et des lettres Québec
Conseil des Arts de Montréal
Canada



François Morelli, **Home Wall Drawing**, 2005
Image reproduite avec l'aimable permission de l'artiste

OPTICA

▸un centre d'art contemporain

372 Ste-Catherine O. # 508 Montréal (QC) H3B 1A2
t. 514 874 1666 f. 514 874 1682 info@optica.ca

► 09.09 - 14.10 2006

François Morelli

Glenda León

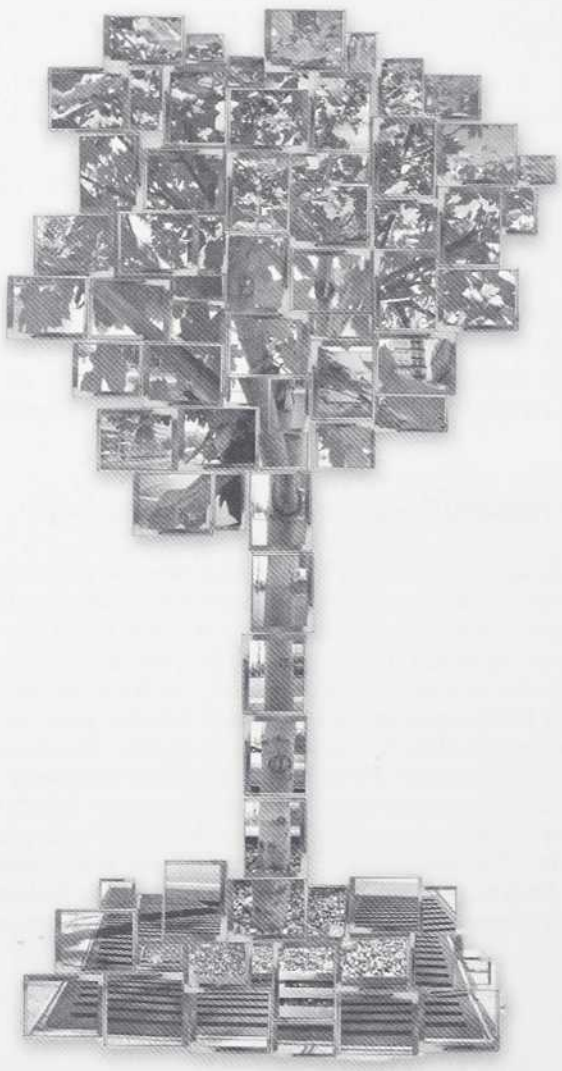
► AUTOMNE.2006

Lancement de la publication :
La Demeure

Sous la direction de Marie Fraser + Marie-Josée Lafortune.
Avec des textes de Constanza Camelo,
Marie-Paule MacDonald + Marie Fraser.

Surveillez la date du lancement sur : www.optica.ca

Conseil des Arts du Canada | Canada Council for the Arts | Culture et Communications Québec | Conseil des arts et des lettres Québec | Montréal | Conseil des Arts de Montréal 50



Alexandre Castonguay, Tree, 2006, écrans LCD, DVD, 127 x 76 cm, édition de 3

VERDURE: ARTISTES DE LA GALERIE
8 juillet - 26 août

PAUL BUTLER'S COLLAGE PARTY
2 septembre - 14 octobre

PIERRE-FRANÇOIS OUELLETTE ART CONTEMPORAIN
372 Ste Catherine Ouest #216, Montréal
Québec, Canada H3B 1A2 (514) 395-6032
<info@pfoac.com> www.pfoac.com

Karen Tam : Restaurant Montagne d'Or / *Gold Mountain Restaurant*

Françoise Belu, Marcel Blouin, Sylvie Lachance, Day's Lee

(* Textes en français, en anglais et en chinois. */ Texts in French, English & Chinese.*)*

Image : Karen Tam, MSG / Buddha Heath Food

MAI (Montréal, arts interculturels) (05/2006)
68 pp. col. ill. / *ill. col.* 8.25" x 8.5" couverture souple / *soft cover* ISBN : 2-9809292-0-4 15,00 $ CA

En 2004, la galerie du MAI (Montréal, arts interculturels) s'est littéralement transformée en restaurant chinois, tel qu'on en retrouve un peu partout en Amérique du Nord, lors de l'exposition multimédia *Restaurant Montagne d'Or*, de Karen Tam. Cette jeune artiste vivant à Montréal et elle-même fille de restaurateur, a développé une réflexion originale et critique sur l'art contemporain en tant qu'il peut éclairer les enjeux liés aux phénomènes migratoires et à la (re)construction identitaire dans le contexte canadien.

In 2004, Karen Tam's multimedia exhibition, Gold Mountain Restaurant *briefly transformed the MAI (Montréal, arts interculturels) gallery into a typical Chinese restaurant – easily recognisable across North America. The young Montreal-based artist Karen Tam, herself a restaurant owner's daughter, pushes the boundaries of contemporary art in an original and critical manner, bringing to light issues related to migration and hyphenated identity within the Canadian context.*

Pour commander une copie, communiquez avec / *To order a copy, contact:*

mai MAI (Montréal, arts interculturels)
3 680, rue Jeanne-Mance, #103 · Montréal, QC · h2x 2k5
T. (514) 982-1812 · info@m-a-i.qc.ca · www.m-a-i.qc.ca

Avec le soutien */ With the support:* Ministère de la Culture et des Communications du Québec &
La Ville de Montréal dans le cadre de l'Entente sur le développement culturel de Montréal 2005 - 2006

Le Mai remercie aussi */ The Mai also thanks:* Le Conseil des Arts du Canada & le Conseil des arts et de lettres du Québec

Montréal · Culture et Communications Québec · Emploi Québec · Le Devoir · Mirror · Georges Laoun

Publications récentes

We Can Make Rain But No One Came To Ask: Documents from **The Atlas Group Archive**

Textes de **Jalal Toufic**. Anglais et français.

L'écho des limbes

Texte de **Nathalie de Blois**. Œuvres de David Altmejd, Patrice Duhamel, Michael A. Robinson, Ève K. Tremblay. Anglais et français.

Traces

Nicole Gingras

Un ouvrage qui réfléchit sur la transmission et la circulation des images et des sons. Textes de **Nicole Gingras**, **Rober Racine**, **Jonathan Sterne**. Œuvres de Edith Dekyndt, Leif Elggren, Jean-Pierre Gauthier, Raymond Gervais, Friedrich Jürgenson, Ian Murray, Dominique Petitgand, Lynn Pook, Péter Sülyi, Mika Taanila, Martin Tétreault, Mika Vainio. Anglais et français.

disponible / available
www.ellengallery.concordia.ca
www.ABCartbookscanada.com

GALERIE LEONARD & BINA ELLEN GALLERY CONCORDIA UNIVERSITY / MONTRÉAL

LYNNE COHEN, *JEU DE GUERRE* (DÉTAIL), 1988, ÉPREUVE À LA GÉLATINE ARGENTIQUE. MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA, OTTAWA.

SON ET VISION
29 juin – 22 octobre 2006

L'image photographique et vidéographique dans l'art contemporain au Canada.
Sélection d'œuvres des collections du Musée des beaux-arts de Montréal, du Musée des beaux-arts du Canada et du Musée des beaux-arts de l'Ontario.

Maintenant ouvert
Mercredi, jeudi, vendredi jusqu'à 21 h
Entrée gratuite
Pavillon Michal et Renata Hornstein – niveau 2, 1379, rue Sherbrooke Ouest
Info 514.285.2000

Conseil des Arts du Canada | Canada Council for the Arts
Culture et Communications Québec

M
MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL
www.mbam.qc.ca

BGL DU 8 SEPTEMBRE AU 8 OCTOBRE 2006

CENTRE DE PRODUCTION ET DE DIFFUSION
EN ART ACTUEL ET MULTIDISCIPLINAIRE

l'oeil de poisson

580, CÔTE D'ABRAHAM,

QUÉBEC (QUÉBEC)

418.648.2975

OEILDEPOISSON@MEDUSE.ORG

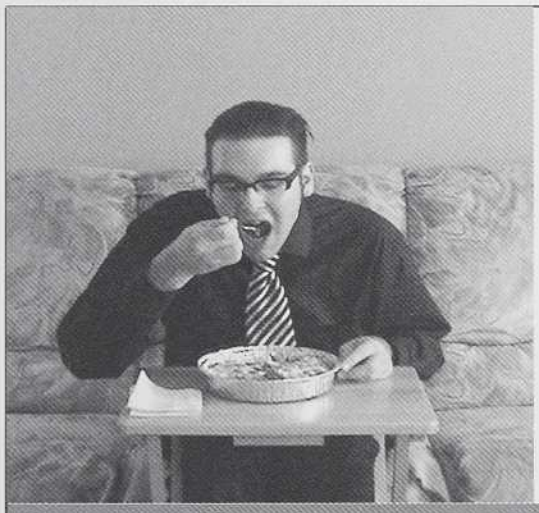
SOUMISSION DE DOSSIERS*, DATE LIMITE: 15 SEPTEMBRE

*CONSULTEZ NOTRE SITE POUR LES DÉTAILS

L'ŒIL DE POISSON EST MEMBRE DU RCAAQ

Conseil des arts et des lettres Québec · Conseil des Arts du Canada · Canada Council for the Arts · Ville de Québec · méduse

WWW.MEDUSE.ORG/OEILDEPOISSON



© Marc-Antoine K. Phaneuf
Grosse Poutine, 2005-2006
Arrêt sur image de la vidéo
30 minutes, noir et blanc

orange

L'événement d'art actuel de Saint-Hyacinthe

Édition 2006
COMO COMO
Du 8 septembre au 22 octobre 2006

Pour plus d'information concernant les activités de ORANGE 2006, veuillez consulter notre site Internet au www.expression.qc.ca

Robbin Deyo | 15.07.2006 - 20.08.2006_
Skyscapes
Vernissage 15 juillet à 15 h
Conférence 26 juillet à 19 h

ORANGE 2006 | 08.09.2006 - 22.10.2006_
COMO COMO Soirée d'ouverture 8 septembre

EXPRESSION
Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe

495, rue Saint-Simon, Saint-Hyacinthe (Québec) J2S 5C3
T 450 773.4209 www.expression.qc.ca
F 450 773.5270 expression@expression.qc.ca

Prix du Québec, prix Paul-Émile-Borduas

Maurice Savoie

PHAROS

Œuvres récentes

22 juin au 13 août 2006
Vernissage : 22 juin, 19 h

Commissaire : Lisanne Nadeau

Méduse
550, côte d'Abraham
Accès : 523, St-Vallier Est
12 h à 17 h, mercredi au dimanche
Entrée libre

Photo : Guy L'Heureux

une présentation de
MANIFESTATION INTERNATIONALE D'ART DE QUÉBEC
www.manifdart.org
info@manifdart.org

coopérative méduse

l'oeil de poisson

VU PHOTO

CLD DE QUÉBEC
Entreprendre ensemble
Centre local de développement

Entente de développement culturel
Ville de Québec
Culture et Communications Québec

Peter Fleming

Manual

May 11 – June 25, 2006

Fray

Organized with the Textile Museum of Canada

July 13 – October 13, 2006

The Koffler Gallery
Koffler Centre of the Arts
4588 Bathurst Street
Toronto, Ontario
Canada M2R 1W6

kofflergallery@bjcc.ca
www.kofflercentre.com
www.bjcc.ca

ALCOA présente

FERNAND LEDUC
LIBÉRER LA LUMIÈRE

ACTUALITÉ DE L'ESTAMPE AU QUÉBEC
LES LAURÉATS DU PRIX DE LA FONDATION
MONIQUE ET ROBERT PARIZEAU

Ludmila Armata . Elmyna Bouchard . Francine Simonin . Louis-Pierre Bougie

ŒUVRES DE LA COLLECTION LARIVIÈRE DU MUSÉE NATIONAL DES BEAUX-ARTS DU QUÉBEC
TÉMOINS D'UNE PASSION

Du 11 mai au 15 octobre 2006

Parc des Champs-de-Bataille
Québec (Québec) Canada G1R 5H3
418 643-2150 / 1 866 220-2150
www.mnba.qc.ca

Le Musée national des beaux-arts du Québec est subventionné par le ministère de la Culture et des Communications du Québec.

Musée national des beaux-arts du Québec

Québec

Conseil des Arts du Canada

Canada Council for the Arts

PARACHUTE
ESSAIS CHOISIS 1975-2000

SOUS LA DIRECTION DE CHANTAL PONTBRIAND - LETTRE VOLÉE \ PARACHUTE

Cette anthologie regroupe 23 textes tirés des 25 premières années de la revue, qui en aura publié près de 1000 entre 1975 et 2000. Parmi les artistes commentés, on retrouve Lothar Baumgarten, Geneviève Cadieux, James Coleman, Willie Doherty, Stan Douglas, Jenny Holzer, Nan Hoover, Guillermo Kuitca, Gordon Matta-Clark, Reinhard Mucha, Rober Racine, Gerhard Richter, Robert Ryman, Michael Snow et Bill Viola.

Textes de **THOMAS CROW, DOUGLAS CRIMP, GEORGES DIDI-HUBERMAN, THIERRY DE DUVE, ANNE-MARIE DUGUET, PEGGY GALE, RAYMOND GERVAIS, DAN GRAHAM, SERGE GUILBAUT, JACINTO LAGEIRA, JOHANNE LAMOUREUX, VINCENT LAVOIE, KATE LINKER, JEAN-FRANÇOIS LYOTARD/JEAN PAPINEAU, LAURA U. MARKS, PHILIP MONK, RENÉ PAYANT, CHANTAL PONTBRIAND, CHRISTINE ROSS, MICHÈLE THÉRIAULT, DOT TUER, VICTOR TUPITSYN, JEFF WALL.**

2004, 2 TOMES VENDUS ENSEMBLE, 2 X ± 256 PAGES, ± 25 ILLUSTRATIONS. EN FRANÇAIS.
ISBN 2-87317-253-3 **49 $ CAD (38,00 €)**

DIFFUSION + DISTRIBUTION : \\ AU CANADA > PARACHUTE, 4060, boulevard Saint-Laurent, bureau 501, Montréal (Québec) H2W 1Y9 - T (514) 842-9805 - F (514) 842-9319 - editions@parachute.ca \\ LES BELLES LETTRES (FRANCE/SUISSE) > rue du Général Leclerc 25, F-94270 Le Kremlin-Bicetre - T + 33 1 45 15 19 70/90 - F + 33 1 45 15 19 80/99 - courrier@lesbelleslettres.com \\ EXHIBITIONS INTERNATIONAL [Art books & catalogues] (EUROPE) > Kol. Begaultlaan 17, B-3012 Leuven - T + 32 16 29 69 00 - F + 32 16 29 61 29 - orders@exhibitionsinternational.be \\ IDEA BOOKS (AUTRES PAYS) > Nieuwe Herengracht 11, NL-1011 RK Amsterdam - T + 31 20 622 61 54 - F + 31 20 620 92 99 - idea@xs4all.nl
ÉDITEURS : \\ LA LETTRE VOLÉE > 20, boulevard Barthélemy, B-1000, Bruxelles - T/F + 32 2 512 02 88 - lettre.volee@skynet.be - www.lettrevolee.com \\ PARACHUTE > 4060, boulevard Saint-Laurent, bureau 501, Montréal (Québec) H2W 1Y9 - T (514) 842-9805 - F (514) 842-9319 - editions@parachute.ca - www.parachute.ca

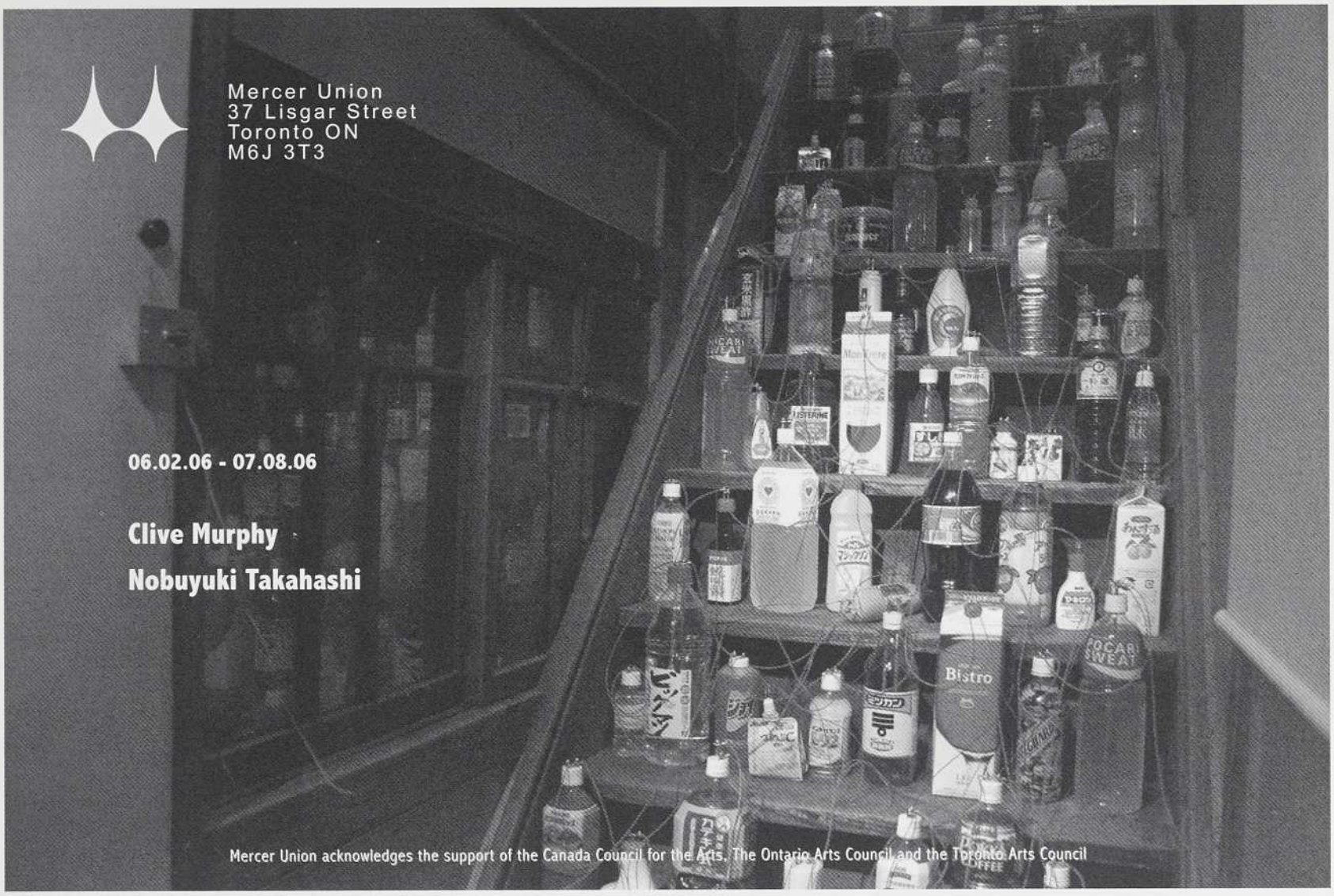
PARACHUTE

souhaite témoigner de sa vive reconnaissance en soulignant le 50e anniversaire du Conseil des arts de Montréal. Nous tenons à souligner l'importance de la contribution du Conseil envers la création des nouvelles formes d'art à Montréal.

Bon anniversaire au Conseil des arts de Montréal!

CONSEIL DES **ARTS** DE **MONTRÉAL**

50



Isabelle Hayeur
at Centennial Square

Wall to Wall Warhol
from the collection of Salah J. Bachir
in Gairloch Gardens

Isabelle Hayeur, *Succession*, 2005.

23 June to 27 August 2006

Musée
national des beaux-arts
du Québec
Québec

Isabelle Hayeur traveling exhibition
organized in collaboration with
le Musée national des beaux-arts
du Québec and Oakville Galleries.

at Centennial Square
120 Navy Street
in Gairloch Gardens
1306 Lakeshore Road East
Oakville, Ontario
tel 905.844.4402
fax 905.844.7968
<info@oakvillegalleries.com>
www.oakvillegalleries.com

Og2
Oakville galleries

June 9 - August 20, 2006

HANS-PETER FELDMANN: *100 Years*
curated by Roy Arden

in the windows
CHRISTIAN KLIEGEL: *Production Postings*

Opening: Thursday, June 8, 6 - 9 pm

CAG **Contemporary Art Gallery**

555 Nelson Street
Vancouver, BC V6B 6R5

T 604.681.2700
F 604.683.2710

info@contemporaryartgallery.ca
www.contemporaryartgallery.ca

Kiosk: Modes of Multiplication

September 13 to October 29, 2006
Opening: September 12 at 7:30pm

Charles H. Scott Gallery

Emily Carr Institute
1399 Johnston Street
Vancouver, British Columbia
V6H 3R9 Canada

T 604 844 3809
F 604 844 3801
E scottgal@eciad.ca
W eciad.ca/chscott

H 12pm to 5pm weekdays
10am to 5pm weekends

Canada Council for the Arts
Conseil des Arts du Canada

ART TORONTO

2006

November 9-13

metro toronto convention centre

TORONTO INTERNATIONAL ART FAIR

www.tiafair.com

THE SEVENTH FINE ART FAIR FOR MODERN AND CONTEMPORARY ART

Produced and managed by Universal Fine Art Expositions Inc.
2488 Haywood Avenue • West Vancouver, BC • V7V 1Y1 • Canada
Tel: (604) 925-0330 • Email: info@tiafair.com

DANS LE CADRE DE_WITHIN THE CONTEXT OF

CITÉ INVISIBLE CITY

7e MANIFESTATION INTERNATIONALE VIDÉO ET ART ÉLECTRONIQUE
MONTRÉAL, 20 SEPTEMBRE AU 1er OCTOBRE 2006

UNE PRÉSENTATION DE CHAMP LIBRE

COLLOQUE INTERNATIONAL \\ VILLE – ART – TECHNOLOGIE
INTERNATIONAL SYMPOSIUM \\ CITY – ART – TECHNOLOGY

GRANDE BIBLIOTHÈQUE \\ MONTRÉAL
22 + 23 SEPTEMBRE_SEPTEMBER 2006

EN COLLABORATION AVEC_IN COLLABORATION WITH
PARACHUTE, REVUE D'ART CONTEMPORAIN

PARACHUTE

champ libre

WWW.PARACHUTE.CA WWW.CHAMPLIBRE.COM

VIOLENCE | UNLIMITED |

PARACHUTE 124

DES TEXTES SUR_TEXTS ON: Ali Assaf, Constanza Camelo, Kendell Geers, Rabih Mroué, Radek Community, Guia Rigvava, Fiona Tan, Artur Zmijewski... PAR_BY: Kinga Araya, Nicolas Exertier, Thomas Y. Levin, Frédéric Maufras, Derek Conrad Murray, Chantal Pontbriand... **+ para-para- 024**

En vente_On sale > OCTOBRE_OCTOBER 2006

ART FORUM BERLIN

30 SEPT – 04 OCT 2006

THE INTERNATIONAL FAIR FOR CONTEMPORARY ART

Berlin Exhibition Grounds, Halls 18–20, daily 12–8 pm

Talks daily 3 and 5.30 pm

Opening 29 September 2006, 4–9 pm

SAVE THE DATE

www.art-forum-berlin.com

Messe Berlin

OCTOBER 26-30, 2006 GRAND PALAIS & LOUVRE, PARIS fiac !

For enquiries and information
Reed Expositions France
11, rue du Colonel Pierre Avia
BP 571-75726 Paris Cedex 15
T +33 (0) 1 41 90 47 80
F +33 (0) 1 41 90 47 89
+33 (0) 1 41 90 47 04
E fiac@reedexpo.fr
www.fiacparis.com

Organised by

Reed Exhibitions

L'Espace-couleur de
ROBERT WOLFE

Commissaire : Laurier Lacroix

28 mars au 17 septembre 2006

Grande Bibliothèque

475, boul. De Maisonneuve Est, Montréal Berri-UQAM
(514) 873-1100 ou 1 800 363-9028 www.banq.qc.ca
Entrée libre

Exposition produite par

Bibliothèque et Archives nationales
Québec

en savoir plus

Le Champ jaune (détail), 1980, sérigraphie, 66 x 51 cm, 19/24, BAnQ.

SEX SYMBOLS
CAR CRASHES
ELECTRIC CHAIRS

WE'D EXPECT THIS FROM CRONENBERG, BUT FROM WARHOL?

ANDY WARHOL

SUPERNOVA: STARS, DEATHS AND DISASTERS, 1962–1964

GUEST-CURATED FOR THE AGO BY DAVID CRONENBERG

TRANS-FORMATION AGO

Art Gallery of Ontario

JULY 8 – OCTOBER 22, 2006

317 Dundas St. W. Toronto. Book online at www.ago.net or call 416-979-6608. OPEN Wed, Thurs & Fri 10 am to 9 pm; Sat & Sun 10 am to 5:30 pm; CLOSED Mon & Tues.

ORGANIZED BY THE WALKER ART CENTER, MINNEAPOLIS

Lead Sponsor: RBC DEXIA INVESTOR SERVICES

Supported by: Canada Council for the Arts / Conseil des Arts du Canada

THE GLOBE AND MAIL

With generous assistance from: Marla and Larry Wasser