



# MÉTAMORPHOSES ET FLUIDITÉS

No 135

# SOMMAIRE

## DOSSIER


08
MÉTAMORPHOSES ET FLUIDITÉS
Richard Martel

12
TRANSFORMONS-NOUS LES UNS ET LES AUTRES, EN VÉGÉTAUX, EN BÊTES : MÉTAMORPHOSES NATURE ET ANIMALE
Paul Ardenne

22
LES GESTES SANS BORD DE LA MÉTAMORPHOSE
Michaël La Chance

28
HYPERPOÉSIE EN TRANSFORMATION : LA MÉTAMORPHOSE ÉPIGÉNÉTIQUE POÉSIE ACTION : TEXTE, VOIX, CORPS
Giovanni Fontana

34
PENSER L'INNOMMABLE, DE LA VIE EXPOSÉE À UNE VIOLENCE SYSTÉMIQUE, AU FÉMINICIDE
Mélissa Correia

46
INVISIBLE ? LA CHRONIQUE DE L'AUTRE
Olivier Lussac

54
LA LONGUE PÉRIPHÉRIE DES POSSIBLES
Urvashi Matta

58
LE ZIGZAG DE LA MÉTAMORPHOSE
Jean-Luc André

62
LA MÉTAMORPHOSE DE VAN GOGH
Olivier Lamoureux-Lafleur

68
ENTREVUE ORLAN
Lisanne Nadeau

78
INTERDISCIPLINARITÉ ALCHIMIQUE CHEZ MICHAEL MAIER ET CLIN D'ŒIL À LEE WEN
Richard Martel

86
CRAIG S WILSON ET LA PROPAGANDE DE LA SADEAN-FOURIERIST TENDENCY
David Nadeau

90
*Automoiré 6, 2018.*
Jocelyn Robert

*Onirisme, 2019.*
Isabelle Clermont
Photo : Mathieu Gosselin

*Conversation et Trou de ver / série cosmos, 2015.*
Cindy Dumais

*Minos #6, photogramme, 2019.*
Maxime Rheault

*Le livre des têtes - Métamorphose (l'évolution), photo n&b - collage, à partir de 2005.*
Esther Ferrer

*La langue arrachée (de Philomèle), poème-Action hommage à Serge Pey avec Beatriz Lalanne chant et musique, 2018.*
Chiara Mulas
Photo : Laurent Avizou

*Reprise d'une photo la performance Quelque chose réalisée à Nice le 25 octobre 2019.*
Arnaud Labelle Rojoux

Michel Journiac

*Extrait de la série Ruptures et continuités, Matane, 2017.*
Geneviève Thibault

*Lendemain de noces, Kijiji, section Robe de mariée, 2019.*
André Barrette

*L'opéra d'or, Regart, Lévis, 31 octobre 2019.*
Geneviève et Matthieu
Photo : Jérôme Bourque

*Migrations des arthropodes, Coney Island : la marche ultime, 2012.*
Dominique Paul


Couverture et édito
Violaine Lochu, *Sweet Idol*, Palais de Tokyo, Paris, 2019. Photos : Cécile Friedmann.

MÉTAMORPHOSES
ET FLUIDITÉS

## TOPOS


114

ART NOMADE

*PROGÉNITURE*,
5 OCTOBRE 2019

Alain-Martin Richard

116

ART NOMADE

ÇA ARRIVE DANS LES
MEILLEURES FAMILLES…

Sylvie Tourangeau

122

INTERTYPES :
UNE ARCHÉOLOGIE
DU FUTUR (DE L'IMAGE)

Gina Cortopassi

126

CÉTACÉS LA MORT !
NOUVEL ARRIVAGE

Hélène Matte

130

METTRE EN JEU
ET TENIR PAROLE

Hélène Matte

134

POUR UNE VALORISATION
DE LA RECHERCHE, DE LA
CRITIQUE D'ART ET DE SES
ARCHIVES : LES 31 ANS DE
LA CRÉATION DES ARCHIVES
DE LA CRITIQUE D'ART
EN FRANCE

Mildred Duran


## BIOGRAPHIES


138


## REÇU AU LIEU


142

*La voix et l'absence*
Giovanni Fontana

*Le plaisir des images*
Maxime Coulombe

*Art immersif,*
*affect et émotion*
Louise Boisclair

*Dialogues avec Chantal Dumas*
*et Oscillations planétaires*
Chantal Dumas

*Rituels et violence*
*dans la performance*
Olivier Lussac

Alors, la métamorpho
qui crée une « forme »
circuler celle-ci en n
se remplit de notre ve
de nouvelles signifi
l'habiter constitue un
s'oppose à l'inframon
en parasite, vermine
Ce geste saura nous
et contour, sans quoi
dans la confusion gé

Michaël La Chance

ose est ce geste
», afin de faire
ous. Cette forme
écu et se charge
ations. La créer et
n contre-geste qui
rphose de l'humain
ou sous-humanité.
redonner forme
i il sera décomposé
énéralisée.

# MÉTAMORPHOSES ET FLUIDITÉS

Le philosophe-poète Saverio Ansaldi accorde une grande importance à la transformation dans l'univers humain, avec ses correspondances, ses limites comme ses utopies :

> Les métamorphoses de la nature humaine constituent la seule et unique « utilité » de la vie civile ; la puissance humaine n'est « utile » qu'à condition de vivre dans les liens de l'amour. L'« usage » de la vie humaine – et c'est probablement ici que réside l'aspect le plus subversif de la pensée de Bruno – ne renvoie pas à l'ordre transcendant de la « cité de Dieu » ou à l'ordre légal du « dieu mortel » : il s'enracine dans le rythme incessant de la métamorphose infinie de la matière, avec ses vicissitudes, ses variations et ses transformations. L'« usage de la vie », c'est l'amour de la métamorphose, et c'est dans l'amour de la métamorphose que la vie civile révèle son utilité véritable. (*Giordano Bruno : une philosophie de la métamorphose,* Classiques Garnier, 2010, p. 312.)

La création de concepts et de néologismes fait partie de la métamorphose incessante qui s'accomplit dans les processus chimiques, linguistiques, sociaux. Pour cet *Inter* tout en métamorphose, que de trajectoires offertes par cette thématique riche et ouverte, voire transformationnelle ! Les divers ancrages et propositions tendent vers un renouvellement des consciences pour stimuler et susciter moult réflexions.

D'abord, Paul Ardenne, avec une liste étonnante et nombreuse d'artistes et de pratiques très diversifiées, énonce par ce titre, « Transformons-nous les uns les autres, en végétaux, en bêtes (métamorphose-nature et métamorphose-animale) » que nous aurons droit à de la surprise, à de l'étonnement. Explorant le « trouble dans la monstruosité », mais aussi les hybridations en « femme-vache », « humain-robot » et « humain-divinité », faisant de même un clin d'œil aux Transformers, à la « biomécanomorphe » et au « cyborg », l'auteur introduit des néologismes tels que l'« humanimalisme », soit l'humain se faisant animal, l'humain animalisé. Cela semble d'ailleurs une nécessité vu les projets et œuvres des artistes de la métamorphose.

Michaël La Chance, dans « Les gestes sans bord de la métamorphose », dresse un corpus éclectique d'attitudes et d'inscriptions, comme « frapper le sol du poing », tout en soulignant les correspondances et limites des objets de connaissance. En ce sens, il rejoint l'énoncé sur Bruno et, tout comme le philosophe de la métamorphose, il confirme la fonction productive et illimitée de l'imagination : « [L]'imagination est la clé : la création artistique met en jeu une puissance de l'imagination qui prend part à l'accomplissement du vivant, qui puise son élan dans l'imagination créatrice à l'œuvre dans tout ce qui change et disparaît. »

Une incursion dans l'univers poétique comme langage en perpétuelle transformation est l'occasion, pour Giovanni Fontana, de proposer, lui aussi, quelques néologismes, d'où ce titre : « Hyperpoésie en transformation : la métamorphose épigénétique ». Le poète italien connaît bien cet univers qu'est la poésie, de l'intérieur comme de l'extérieur. Étant aussi théoricien, il l'aborde de manière tant exotérique qu'ésotérique. Toute poésie est une affirmation des fonctions du corps et du langage qui la fabrique : « Le tout devait se faire sans jamais perdre de vue le projet, sans jamais perdre le contrôle de la situation de la performance. C'était essentiellement une réécriture en termes d'espace et de temps ; en termes de modulation du son, du rythme, de la scansion, des mesures, des durées, des silences... »

Mélissa Correia commente pour sa part les actions performatives de femmes artistes qui dénoncent, par leurs actes, la violence faite aux femmes : Adrian Piper, Marina Abramović, Regina Josée Galindo, Ana Mendieta et Michelle Lacombe. Il est intéressant de vérifier les positions politiques et les intentions de ces artistes face aux contraintes tant physiques que psychologiques : « S'approprier un récit, manifester un corps subjectif, revisiter les modes de représentation, voilà ce qui semble prédominer dans les œuvres de métamorphose de ces artistes. Leurs gestes prêtent forme à la mémoire des corps liés à la violence de réception comme aux violences à l'égard des femmes, pour révéler ce que ceux-ci peuvent dire ou en prolonger le questionnement. »

Olivier Lussac, à partir des projets de Maria Adela Diaz, artiste guatémaltèque, indienne et féministe, interroge les notions de frontière et d'extériorité. Se posent alors les questions d'identité et de territoire. Il y a ambivalence dans les processus identitaires : « Il la nomme la "différence coloniale", telle la cicatrice que porte l'individu en soi, c'est-à-dire l'autre

ou l'étranger. Cette dissemblance – cette fracture – coloniale renvoie en effet à l'idée d'extériorité : l'en dehors, les marges, la frontière, la périphérie, se confrontent à l'en dedans, l'espace de la civilisation et du progrès, le lieu même qu'imposent à tout le monde occidental la mondialisation et le capitalisme moderne. »

Poursuivant sur cette idée de « frontière », la commissaire indienne Urnasi Matta dresse un commentaire sur le performeur québécois Guillaume Dufour-Morin ayant participé à des activités performatives en Inde au cours des derniers mois. Elle écrit : « Ce travail se voulait un commentaire social sur les frontières existantes, sans arrêt détruites ou combinées pour former de nouvelles frontières, que ce soit par la militarisation ou la propagande. [...] Il a invité les gens à comprendre son schéma subjectif par des actions absurdes et simples pour montrer le problème principal et éveiller les consciences en faveur d'une proposition différente de la société urbaine. » Ici, la métamorphose rejoint les considérations sur la territorialité physique comme politico-économique.

Jean-Luc André, dans « Le zigzag de la métamorphose », y va, comme c'est souvent le cas avec lui, d'une reconfiguration sémantique originale qui constitue en soi une métamorphose de son principe de production. C'est une « fabrique » à partir de la suite abstraction-compression-dilatation. Il va même jusqu'à « supprimer les voyelles, la ponctuation, les chiffres et les majuscules » pour former ce qu'il appelle un « paysage effondré ». Le mécanisme de la langue et son niveau de complexité font partie d'une démarche de transformation du sens et de perturbation produite : « Une métamorphose est une machine de perturbation qui modifie les valeurs de tension (champ de références) en tension des valeurs (compression-dilatation) ; machine dont la source d'énergie est l'intensité de l'effondrement des référents originaux, de sorte que la projection imaginaire de la méta-morphose prend son élan dans ce paysage effondré où toute description du réel est troublée. » Que de tension, dans cet engrenage littéraire s'exposant à une abstraction contractée et contractante !

Par la suite, Olivier Lamoureux-Lafleur contextualise le niveau de « spectacularisation » de deux œuvres dotées d'un dispositif d'animation à petite et grande échelles, à partir de toiles de Van Gogh. Il produit à partir de ces exemples un essai sur la transformation de la « picturalité » en « pixellisation », sorte de métamorphose de la métamorphose.

Pour ma part, après quelques semaines d'incursion alchimique, je pars d'un emblème alchimique de Michael Maier, l'*Atalante fugitive*, que je considère comme un début d'interdisciplinarité, pour le lier aux actions du performeur Lee Wen, décédé il y a quelques mois. S'y trouvent des considérations sur les rapports assez étroits entre l'alchimie et les pratiques performatives : « *L'Atalante fugitive* de Maier témoigne enfin de la fluctuation des normes. Elle suscite un amalgame de propositions dans les conditions troubles de la nature et de la civilisation qui les porte. Mais elle demeure un vibrant ouvrage à une époque de questionnements politiques, scientifiques, métaphysiques. La performance de Lee Wen, quant à elle, utilise les procédés qu'on retrouve chez les alchimistes. Son positionnement performatif est une affirmation de l'expérimentation artistique comme laboratoire. L'artiste est un analyseur. »

David Nadeau traite ensuite de la Sadean-Fourierist Tendency, qui se déploie sur Facebook, et de son rapport avec l'artiste américain Craig S. Wilson. Il considère l'utilisation de l'Internet comme outil de propagande pour la SFT et son projet utopique, à travers lequel la métamorphose s'accomplit via les réseaux sociaux.

Aussi, pour ce dossier assez éclectique sur la métamorphose, figure une entrevue d'ORLAN accordée à Lisanne Nadeau lors de son passage à Québec à l'automne dernier, au Lieu, centre en art actuel, pour une action de « pétition contre la mort », comprenant un atelier avec quinze participants et une exposition de ses vidéos. Difficile de ne pas souligner le travail vraiment métamorphosé de cette artiste féministe qui affirme : « [J]'essaie de faire bouger les obligations, les règles ; j'essaie d'écarter les stéréotypes, d'être ailleurs ; et j'ai essayé de me resculpter, de me renommer, de faire quelque chose de moi et de ma vie qui soit mon œuvre. » Difficile aussi de mieux démontrer l'implication directe d'une personne dans le champ démesuré de la culture !

Au moment où j'écris cette introduction de dossier, nous sommes confinés dans nos demeures à cause de la COVID-19. Cet état de fait semble confirmer, curieusement, la métamorphose continuelle que nous faisons subir à la nature et les rapports conflictuels que nous entretenons avec le Tout cosmique...

Richard Martel

# TRANSFORMONS-NOUS LES UNS ET LES AUTRES, EN VÉGÉTAUX, EN BÊTES :
# MÉTAMORPHOSES NATURE ET ANIMALE

PAUL ARDENNE

Se rêver ou s'imaginer autres que nous sommes est une constante de la culture humaine. Ce que la réalité ne nous donne pas, un corps parfait et adapté pour triompher de toutes les circonstances de nos vies fragiles, l'imaginaire de la métamorphose nous l'offre à peu de frais : il s'agit juste d'y croire ou, à défaut, d'envisager comme possible l'incarnation en nous-mêmes du « différent ».

La modernité, en matière d'imaginaire de nos métamorphoses, a décliné à son heure, surtout, le goût du monstre. Le monstre moderne, celui qui sort des esprits d'Isidore Geoffroy Saint-Hilaire, de Francisco de Goya, de Mary Shelley, d'Odilon Redon, d'Edgar Allan Poe, d'Auguste de Villiers de L'Isle-Adam, de Franz Kafka et de Francis Bacon, n'est que rarement l'ami du genre humain. Le temps est alors à l'inquiétude, sur fond de passion tératologique ; il est aussi au doute quant à certifier que l'être humain est bien à la mesure du monde qu'il habite et non pas dominé par lui. Ce côté sombre de nos métamorphoses perdure avec force, sinon quasi exclusivement, jusqu'à la postmodernité. Ce tournant culturel né avec les années soixante-dix introduit bientôt une plus grande fluidité des représentations métamorphiques de l'humanité. Ce changement symbolique résulte d'une ouverture mentale accrue à l'altérité, une altérité dorénavant envisagée, en termes identitaires, sous toutes ses formes (de genre, de race, de sexualité, d'origine, d'espèce…).

Si le devenir-monstre continue bien à alimenter l'imaginaire postmoderne et à y faire recette (*Cremaster* de Matthew Barney, autoportraits modifiés d'ORLAN et de Jenny Saville, visages-tumeurs de Nancy Burson…), une autre pulsion métamorphique, parallèlement, se fait jour. Celle-ci, au registre des inflexions, voit l'être humain se marier de plus en plus avec la nature, l'environnement et l'animal, un compagnon au rôle accru dans l'inventaire des métamorphoses que nous façonnons de nous-mêmes. Un effet de l'intrusion, dans nos représentations, dans nos fantasmes, de l'écologie et des questions nées de l'anthropocène ? Cette hypothèse est vraisemblable.

Nous devons à Ana Mendieta, dans les années soixante-dix, plusieurs autoportraits où elle cherche à opérer un rapprochement forcené entre elle, simple humaine, et le cadre naturel. Dans *Arbre de vie* (1977), le corps nu couvert de boue, l'artiste cubaine se colle de tout son dos contre le tronc d'un arbre, comme pour entrer dans la chair végétale de celui-ci et s'y mélanger. Pour *Image de Yagul* (1973), allongée dans le trou d'une tombe précolombienne en pleine terre, elle se recouvre de fleurs qui font de son corps un élément mi-charnel, mi-végétal : un être semi-floral [1].

Ces tentatives de fusion entre corps humain et environnement naturel, deux décennies plus tard, trouvent leur consécration dans certaines performances de l'artiste hollandaise Linda Molenaar. En 1994, dans *Cow* (Vache), déguisée en vache (elle a recouvert sa peau d'un juste-au-corps couleur pie), l'artiste vaque dans les prés et dans une étable au milieu de vrais bovins, partageant leur compagnie. Avec *Tree Pose* (Pose contre l'arbre) en 2011, la peau entièrement couverte, cette fois, d'échardes de bois de cèdre lui donnant l'aspect d'une armure, Linda Molenaar s'immobilise une demi-heure durant, le front plaqué contre le tronc d'un arbre. Le corps-arbre de l'artiste, pour l'occasion, s'essaie à ressentir au plus exact, en quête d'un rythme qui n'a rien d'humain, si tant est que ce type de sensation soit accessible, ce qu'est être un arbre.

## TROUBLE DANS LA MONSTRUOSITÉ

Se changer en un autre que soi, dans le cas de Linda Molenaar, voit l'artiste investir un territoire radicalement décalé, non anthropocentré (nous autres, humains, ne sommes ni des vaches ni des arbres), mais pour autant réel : une vache, cela existe ; un arbre, cela existe également. Rien à voir, en l'occurrence, avec la représentation conventionnelle de la monstruosité humaine. Traditionnellement, le devenir-monstre de l'humain est traduit plastiquement par des effets d'excroissance ou de dérive morphologique, et ce, au plus loin de tout réalisme. Le cafard, « un insecte monstrueux », en quoi se retrouve changé, dans *La métamorphose* de Kafka, l'infortuné Gregor Samsa, n'existe pas en réalité : trop gros, hors échelle. N'existent pas non plus dans la réalité l'hybride femme-vache du type de la déesse Hathor chez les Égyptiens antiques, le centaure Nessus qui est, selon la mythologie grecque, un humain doté d'un corps de cheval ou encore le Wendigo des Algonquiens du Canada, ce monstre émanant d'un humain qui a mangé la chair d'un autre humain et qui, pour cause de cannibalisme, a muté. Fi de ces fantasmagories !

Au plus près du monde réel, la métamorphose contemporaine, elle, entend plus volontiers se frotter à des incarnations potentiellement possibles, voire des incarnations où l'être humain, hors tout imaginaire, se conjugue au devenir-monstre le plus près de l'univers familier : je me veux en vache ? Je fais la vache. Je me veux en arbre ? Je fais l'arbre. Lorsque Marion Laval-Jeantet, membre du collectif AOO (Art Orienté Objet, France), se fait perfuser du sang de cheval dans la perspective d'apprécier ce qui en elle peut se « chevaliser » après ce transfert sanguin hors norme dans *Let the Horse Live in Me* (2011), l'être à travers lequel elle se « monstrise » est tout ce qu'il y a de plus ordinaire : un cheval – cette « espèce compagne »[2] de l'humain depuis des lustres, dirait Donna Haraway.

Idem pour Abraham Poincheval qui, après trois semaines passées à couver un œuf de poule fécondé, voit sortir de sa coquille, piaillant, un poussin. Le fantasme de métamorphose que forme l'artiste, dans ce cas, renvoie au réel du monde animal : je suis un humain mais, si je couve, je suis une poule, aussi bien.

## MOI EN MIEUX, MAIS QUEL MIEUX ?

Les métamorphoses contemporaines telles que fantasmées par les humains sont le plus souvent banales, superhéros Marvel et humains-robots en tête. Le plus clair du temps, notre désir du devenir-monstre s'accommode en priorité de ces modèles d'excellence, versions hollywoodiennes ou *sci-fi* de l'*Übermensch* (le surhomme) nietzschéen ; versions améliorées, solides, défiant la mort, *augmentées*, de notre friable et si souvent négligeable humanité périssable. La métamorphose ainsi voulue nourrit un processus gratifiant de consolation. Nous avons notre moi métamorphosé pour ne pas mourir de la vérité, cette vérité qui fait planer au-dessus de nos têtes, comme une épée de Damoclès, le *memento mori* : je ne suis pas un superhéros Marvel ? Je ne suis pas non plus un cyborg ? Alors, je ne dois surtout pas oublier que *je vais mourir*.

« Moi en mieux ». Moi me réinventant sous la métaforme d'un autrui bien supérieur à moi, bien mieux adapté que je le suis quotidiennement au monde dans lequel je vis. Soit ! Mais moi en qui et en quoi ? Puis-je m'autoriser à me réincarner en dieu ou en prophète ? Non, désolé, la place est déjà prise : Moïse, Jérémie, Zoroastre, Confucius, Bouddha, Jésus, Pharaon, Auguste, Mahomet, Raël… Ces humains divinisés ou semi-divinisés ne sont pas aisément remplaçables. Puis-je m'autoriser, alors, à être une machine intelligente, un supercalculateur, et me donner la forme fantasmatique de l'ordinateur quantique de Google (2019) ? Surpuissant, assurément, et très gratifiant, mais il y a un *mais* : trop technique, trop machinique, niant la part humaine de moi-même. Alors quoi ?

L'idéal en termes de métamorphose humaine, tout compte fait, pourrait bien être ce summum qu'offrent la série d'animation américaine *Transformers* (1984-1987) et les cinq films grand public (2007, 2009, 2011, 2014, 2017) tirés de cette science-fiction à succès pour gamins et adulescents. Ici, les personnages ne sont humains ou machines que le temps qu'ils ont besoin d'être humains ou machines. Si nécessaire, ils n'ont besoin que de deux temps, trois mouvements pour muter en *à peu près n'importe quoi*. À l'ère de la biotechnique toute-puissante – notre époque, donc, depuis Alan Turing et Francis Crick, découvreurs-promoteurs inspirés de l'ordinateur et de l'ADN –, rien ne m'interdit, à l'image des figurines de *Transformers*, de m'envisager refondu sous une forme biomécanomorphe. Faute d'incarner le Tout-Puissant (Dieu, ses hérauts) ou le tout-puissant de la machine (l'ordinateur quantique), je peux du moins me convertir *ad libitum* en voiture, en arme de guerre, en avion, en fusée, en serpent biométallique, en cerveau modèle Einstein-Hal (le grand physicien + l'ordinateur de *2001 : l'odyssée de l'espace*), en phallus cosmique ou en vagin céleste pour mon plus grand avantage.

Sauf masochisme ou envie irrépressible de dévalorisation, la métamorphose telle que l'humain l'envisage pour lui-même ouvrage une mutation avantageuse. Dans les cultures manichéennes (Mani, le judéo-christianisme, le bogomilisme, l'islam, puis Hollywood et Disney sur le tard, en mode sécularisé), des cultures où la conscience humaine est régie par le principe « Ou le bien, le plus, ou le mal, le moins », c'est le plus qui emporte la mise : ou saint, ou rien. En ces terrains binaires, nous ne nous métamorphosons de notre propre gré, par l'imaginaire, que pour grandir, à toutes fins de s'élever au-dessus de nous, en maniant sans mesure l'autogratification et l'autoencensement. Merci au narcissisme, toujours actif à la lisière des réinventions imaginaires de nous-mêmes.

## RENDRE LA MÉTAMORPHOSE CRÉDIBLE

Il y a un inconvénient aux métamorphoses de divertissement que sont, dans la culture populaire, les modèles lénifiants du superhéros, du cyborg et du saint : leur manque de crédibilité. Qui y croit ? Nous voudrions y croire, sans doute, mais vouloir, pour la circonstance, n'est pas pouvoir. Pour être acceptable, la réinvention métamorphique de nous-mêmes (notre projet mutationnel mental) doit à tout le moins avoir quelque chose de tangible et, sous peine de tenir de l'élucubration, se raccrocher du réel. Je peux certes me coller de fausses ailes aux bras et envisager de monter jusqu'au soleil par mes propres moyens. Mais serai-je Icare pour autant ? Gino de Dominicis, en 1970, exprime fortement cette limite de la foi en la métamorphose dans une performance filmée qui fait tout autant rire que pleurer. L'artiste italien, dans un vaste paysage naturel, escalade un monticule de terre et se met à battre des bras de toute son énergie, comme un oiseau qui retient le moment de s'envoler, dans *Tentative de vol*[3]. Il se lance, il se casse la figure.

Faire revenir la métamorphose dans le giron du réel, la rendre crédible ? Cette pulsion en vaut la peine pour cette raison essentielle : tirer un profit concret, hors tout étourdissement, de l'imaginaire. L'artiste new-yorkais Sean Capone s'y essaie en 2014 avec sa vidéo *The Metamorphosis (Daphne in Four Parts)*, dessin animé d'une vingtaine de minutes dont le thème vient marier l'arbre et l'être humain. Adepte de l'*expanded cinema* et des effets numériques (3D, *morphing*…), Sean Capone part du mythe antique de Daphné, nymphe de la légende grecque (*dáphnê*, signifie « laurier »). Ovide raconte qu'elle se transforme en laurier-rose au moment où Apollon, rendu fou amoureux d'elle par Cupidon, s'apprête à l'attraper. Corps-arbre, donc corps-prison ? Pas si sûr. Que nous montre Sean Capone ? Dans *The Metamorphosis (Daphne in Four Parts)*, Daphné, représentée en hybride femme-arbre, s'adresse à nous, spectateurs, nous prenant à témoin. Sa voix est lente, lente comme peut l'être celle d'un arbre, qui n'a pas notre capacité de perception : les réactions nerveuses de l'arbre, selon les scientifiques, seraient des milliers de fois moins rapides que les nôtres. Loin de nous livrer une Daphné prisonnière de sa condition, la vidéo nous met au contraire en face d'une femme-arbre consciente de sa situation nouvelle, se posant de bonnes questions : qu'est-ce qu'être une femme, un arbre, une femme-arbre, un arbre-femme ? Une créature, en somme, d'aujourd'hui, avec des problèmes de femme et d'arbre d'aujourd'hui.

Les préoccupations de cette étonnante Daphné ne sont pas si éloignées des nôtres. Ainsi remoulée par l'artiste – le thème immémorial de la métamorphose, de concert, se voit ainsi ressaisi d'une manière non traumatisante –, elle n'est plus l'antique figure d'un conte moral, mais un individu intellectuel qui s'interroge sur son destin et s'adonne à un autoexamen, sur ce ton de confidence qu'affectionne la téléréalité. Qui est le héros postmoderne à l'heure de la civilisation de Sean Capone ? Une femme réfléchie, transformée en arbre non pour son désavantage, mais pour vivre une expérience humaine intense, hors norme, la rapprochant de la nature.

## UNE TENTATIVE DE MÉTAMORPHOSE CONCRÈTE : L'HUMANIMALISME

L'« humanimalisme », en matière d'invention de métamorphoses humaines, représente à compter des années deux mille une tendance forte. Que recouvre ce néologisme ? L'humanimalisme, c'est l'humain se faisant animal ou, du moins, se rêvant chaîné à ce dernier dans un rapport de forte proximité. Une scène fameuse du film *Pain et chocolat* (1974), long-métrage du cinéaste italien Franco Brusati, donne à cette mise bord à bord humain-animal une illustration certes cocasse, style tragicomique de ce film oblige, mais tout à fait prégnante. Des travailleurs immigrés italiens squattant en Suisse un poulailler ont adopté le comportement des poules jusqu'à un degré de mimétisme aussi stupéfiant qu'angoissant. Ils piaillent, picorent, s'ébrouent, couvent des œufs… Et nous nous demandons en vérité, à les regarder ainsi « volailler », s'ils sont encore humains.

Assumer d'être encore un humain : tel est bien dorénavant l'enjeu crucial en ce début de XXIe siècle, un moment de l'évolution où le désir d'être humain pourrait venir à manquer, pour cause de dégoût de soi. L'anthropocène, consécration de l'homme pollueur, prédateur et destructeur de l'environnement naturel, n'est pas sans générer une irréfragable contestation de l'humanisme. Être un humain pour mettre l'humain au centre : en quoi cette volonté, ce positionnement, cette idéologie, peuvent-ils se prévaloir d'une légitimité sur une Terre enregistrant, pour cause d'actions irresponsables, tant et plus de calamités ? Déclin de la biodiversité, fonte des glaciers, réchauffement climatique, épuisement des ressources fossiles, pollution majeure de l'atmosphère et des sols… L'humanité est la première responsable de ce désastre, et lui tourner le dos n'a rien d'inopportun. La pensée écologique rend biocentrique, elle met toute la vie au centre, avant d'y mettre le seul être humain. Elle suggère que l'humanité est une réalité à réformer, sinon à *oublier*. Notre relation à nous-mêmes s'en trouve inévitablement transformée. Comme l'écrit Elsa Zotian au vu et au su de ce mouvement de sensibilité favorable à la cause animale, « les différentes sortes d'amalgame humanité-animalité touchent aux fondements de l'anthropologie, tant à la définition des limites de l'humain qu'à ses spécificités, et bouleversent les conceptions de la "personne" »[4].

La convocation artistique de l'animal, de plus en plus intense dans le champ de l'art postmoderne, a un mobile qui est l'identification, *notre* identification, à nous, humains. Notre tension à un « devenir-animal »[5] s'accroît, selon une logique anticartésienne. Nous nous rappelons alors que l'humain, lui aussi, partage beaucoup avec l'« animal ». Ne dérive-t-il pas biologiquement du même rameau que le chien ou, en amont, la méduse, très vieille ancêtre, au gré des accidents naturels, du « hasard » et de la « nécessité » de l'évolution[6] ? « L'animal que *donc* je suis »[7], admettait le philosophe Jacques Derrida.

Il y a tant de proximités entre l'animal et nous, êtres humains, biologiquement parlant et depuis que médite la conscience humaine ! Les premières sépultures humaines cumulent ossements humains et animaux. La plus ancienne des peintures pariétales, vieille de 44 000 ans, découverte dans une grotte indonésienne de l'île de Sulawezi (Célèbes), expose des scènes de chasse où les chasseurs d'animaux sont représentés mi-humains, mi-animaux, selon un mode d'hybridation thérianthrope qui avoue un sentiment agrégatif de la vie. Une large part de notre potentiel affectif, enfin, loin de se diriger vers les humains, se destine aux animaux de compagnie ou peuplant les zoos et réserves naturelles…

L'humain, donc l'animal. L'artiste qui mélange sa propre figure à la figure de l'animal, l'artiste qui fait acte, de façon consentie, d'« humanimalité »[8], intègre celle-ci à son projet de création en espérant que plus de sens soit donné, par le truchement de l'animal, à ce qu'est l'homme. La stratégie de l'« animal pour l'art » est cognitive : « Animal, aide-moi à moins me méconnaître. »

1 « En 1973, j'ai réalisé ma première œuvre dans une tombe aztèque qui était couverte de mauvaises herbes et de végétaux – la croissance de cette végétation m'a fait penser au temps. J'ai acheté des fleurs au marché, je me suis allongée dans la tombe et me suis recouverte de fleurs blanches. Par analogie, le temps et l'histoire me recouvraient. » Ana Mendieta, citée dans « Ana Mendieta. Le temps et l'histoire me recouvrent » [en ligne], *Photographie*, octobre 2018, www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Photographie/Actualites/Ana-Mendieta.-Le-temps-et-l-histoire-me-recouvrent.

2 Donna Haraway, *Manifeste des espèces compagnes* (2003), Climats, 2019, 164 p.

3 Gino de Dominicis, « Tentative de vol », 2 min, tiré de Gerry Schum, *Identifications* [exposition télévisuelle], SWF/ARD, diffusée le 30 novembre 1970.

4 Elsa Zotian, « Humanité et animalité » [appel à contribution en ligne], *Calenda, le calendrier des sciences humaines et sociales*, 2 octobre 2017, www.calenda.org/416876.

5 Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible », *Mille plateaux : capitalisme et schizophrénie*, vol. II, Minuit, 1980, p. 284-380.

6 Cf. Jacques Monod, *Le hasard et la nécessité : essai sur la philosophie naturelle de la biologie moderne*, Seuil, 1970, 197 p.

7 Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis* (posth.), Galilée, 2006, 218 p.

8 Michel Surya, *Matériologies : humanimalités*, vol. III, Léo Scheer, 2004, 263 p.

9 Paul Ardenne (commiss.), *Humanimalismes*, Topographie de l'art, février-avril 2020.

10 Polina Dubchinskaia, « Polina Dubchinskaia, *The Law of the Jungle*, performance » [présentation de la vidéo en ligne] *YouTube*, 8 février 2010, www.youtube.com/watch?v=5-UhJdn5XKU.

11 Cf. Dominique Lestel, *Les origines animales de la culture*, Flammarion, 2001, 368 p.

12 Catherine Mainguy, « Et après ? / 2016 » [en ligne], *Catherine Mainguy*, www.catherine-mainguy.fr/gallery/et-apres-2016.

p. 16
Joachim Koester, *Tarantism*, 2007.

p. 20
Marion Laval-Jeantet (Art Orienté Objet), *Let the Horse Live in Me*, 2011.





## L'HUMAIN ANIMALISÉ : ESPOIRS DE COMMUNION

L'art du tournant du XXIe siècle, comme aucun autre avant lui, goûte l'hybridation humain-animal, la mise en figure humanimaliste. Il ne s'agit plus cette fois, dans un élan aristotélicien, d'avaliser l'idée que l'homme, parce que doué de langage, s'élève au-dessus de la condition animale mais, tout au contraire, de glorifier l'humain en le faisant devenir un animal. Que postulons-nous ? À nous rapprocher de l'animal, nous démultiplions, humains que nous sommes, nos propres qualités : *nous devenons humains en devenant animaux*. Tout se passe comme si ressuscitait, de façon anachronique, l'archaïque animisme, ce dispositif métaphysique immémorial où les humains, contre tout principe de séparation ontologique, se considèrent fusionnés au monde dans sa totalité, animaux compris.

Joseph Beuys, à travers sa curieuse et prophétique performance *Comment expliquer les tableaux à un lièvre mort* (26 novembre 1965, Düsseldorf), semble donner une illustration tangible à ce retour en force de l'animisme, au-delà de la mort, au-delà du temps, au-delà de l'esprit de son époque, celui d'une modernité qu'indifférè alors encore la cause animale. L'artiste allemand, son légendaire chapeau de feutre pour une fois dévissé de sa tête qui est plutôt recouverte d'une peinture de couleur or, tient dans ses bras un lièvre mort qu'il promène devant chaque tableau qu'expose la galerie Schmela. Ce faisant, il lui souffle à l'oreille on ne sait quel secret, un secret que l'animal et l'humain, en l'occurrence, partagent comme un trésor de confidences.

Avec l'affermissement, depuis 1970 (Journée internationale de la Terre), de cette pensée écologique devenue aujourd'hui, un demi-siècle plus tard, centrale, l'aspiration au devenir-animal se fait plus animale qu'humaine : nous révérons l'animal et, par transfert contre-affectif, nous tendons à exécrer l'humanité, espèce irrespectueuse des écosystèmes, espèce génétiquement maudite. Nombre d'artistes plasticiens, ainsi, incitent à un amour de l'animal qui revendique la fusion, au-delà du mimétisme, dans une perspective qui n'a plus rien d'éthologique, mais qui tient de l'aspiration à un transformisme vécu de l'intérieur, jusqu'au fond de nos chairs d'humains.

Boris Nordmann, lors de ses séances publiques de *Fiction corporelle*, invite ainsi le public à s'imaginer araignée ou loup en adoptant par l'imagination les caractéristiques physiques et physiologiques de ces animaux. Dans ce type de cérémonies est implicitement demandé à l'humain de *se refuser à lui-même*, de s'autoévacuer physiquement et, par extension, métaphysiquement. Le processus d'animalisation, joué pour l'occasion avec le plus grand des sérieux et la plus profonde des pénétrations, conduit à briser l'idole humaniste (fin de l'humain comme créature supérieure de la nature), tout en donnant crédit, en lieu et place, aux pleines vertus de la pulsion interspéciste.

## JUSQU'À FAIRE DISPARAÎTRE L'HUMANITÉ MÊME

Revenons à la métamorphose. Signe de temps écologiquement inquiets, signe aussi d'un moment de l'histoire humaine où notre responsabilité d'humains est engagée autant qu'est fondée notre culpabilité, l'humanimalisme induit en toute logique un glissement dans la manière même de « faire » métamorphose. Se vouloir être humain, c'est entendu, ne vaut plus la peine. S'envisager, par désir de métamorphose, saint ? Cela en vaudrait la peine à condition que l'humanité mérite d'être sauvée, ce qui n'est plus le cas. Quant à faire sienne la matière du superhéros ou du cyborg, c'est un anachronisme : superhéros et cyborgs appartiennent à un moment mental de l'humanité qui est celui de l'humanité triomphante (la surhumanité) et celui de la technique non moins triomphante (la technique comme garantie de la valeur perpétuée du progrès), deux baudruches que l'âge écologique advenu de la culture et des mentalités a prestement dégonflées. Adopter l'animal comme sujet de la métamorphose humaine, voilà dans ce contexte qui s'avère autrement plus *moral*, jusqu'à cette extrémité – pourquoi pas ? – que nous pouvons tenir pour bienvenue : l'animal même prend la place de l'humain et le remplace, alors que nous autres, humains, dans le même temps, disparaissons.

Un court mais suggestif film de Pierre Huyghe, *Untitled (Mask)* (2014), donne une consistance plus qu'imaginaire à cette hypothèse, inspirée à l'artiste par la catastrophe nucléaire de Fukushima et, au Japon encore, par la personne d'un chimpanzé dressé pour servir au restaurant. Dans un appartement qui semble avoir été abandonné déambule un étrange individu portant un masque de comédienne nô. Cet individu, qui arpente la fin du monde des humains, est un singe. Précisons : un primate joue à « faire » l'humain dans les débris de notre civilisation, qui s'est autodétruite. L'animal ? Il a, dans ce cas, triomphé, maître dorénavant du devenir-humain, mais après coup, *in memoriam*.

En 2020, lors du vernissage de l'exposition *Humanimalismes* [9], l'artiste russe Polina Dubchinskaia exécute une performance en apparence curieuse – insolite de prime abord mais, en vérité, plutôt appropriée –, intitulée « The Law of the Jungle » (La loi de la jungle). Enfermée à l'étroit dans une caisse de bois toute la durée du vernissage de cette exposition, l'artiste ne bouge pas, comme en attente d'une révélation, d'une mutation. Sur une tablette électronique fixée à la caisse où elle s'est enfermée défilent une succession de documents évoquant des enfants sauvages, êtres humains énigmatiques s'il en est. Ces êtres dénaturés, en vérité, sont-ils plus proches des animaux que les humains ordinaires ? Cette offre documentaire alterne avec des séquences montrant le zoologiste britannique Shaun Ellis, grand mime devant l'Éternel, s'activant au beau milieu d'une meute de loups sauvages d'Amérique du Nord. « En général, explique Polina Dubchinskaia, les archétypes de la métamorphose humain-animal se réduisent à deux schémas : soit le "devenir-animal" des humains, soit l'humanisation des non-humains. *The Law of the Jungle* invite à une rencontre autre, *unheimlich*, d'une inquiétante étrangeté : un humain enfermé, privé de sa mobilité et de son destin, semble attendre de devenir un humain-animal sans pouvoir cesser d'être humain [10]. » Métaphore de l'impossible ? de l'hésitation ? d'un désir qui diffère le moment de se voir réalisé ? d'une contrainte morale ? Le constat que fait Polina Dubchinskaia, sans nul doute, est implacable : il ne saurait suffire de vouloir se métamorphoser en animal pour en devenir un. Dit plus rudement encore en suivant les conclusions d'éthologistes au fait de la culture animale des humains et de ses errances, notamment Dominique Lestel [11], tout pourrait bien indiquer que, si l'humain a aujourd'hui le souci de l'animal, la réciproque, en contrepartie, n'est pas vraie. L'animal ? Il vit sa vie, là où l'animalisation de l'humain, en retour, ne débouche pas sur l'humanisation de l'animal.

## NON HUMAINS MALGRÉ TOUT

Vouloir nous animaliser, êtres humains que nous sommes, désirer plus que tout nous métamorphoser en vaches, en chevaux, en poules, en araignées, en singes, en loups, en dit long sur notre fatigue d'être humains trop humains. « Tout sauf l'humain », semble dire Joël Hubaut dans sa performance *Animal* (2014). Il hurle : « Je veux être une bête ! Je veux être un loup, un looooooouuuuuup ! » Nous pouvons toujours crier, demander à pleine voix, la prière, comme nous le rappelle Polina Dubchinskaia, ne sera pas exaucée, et nul miracle transformiste n'aura lieu. Il n'empêche qu'il y a ce désir puissant, non endiguable, de ne plus être homme ou femme, mais bel et bien cet autre, espéré à toute force : une « bête », comme le résume fortement Joël Hubaut dans sa supplique désespérée ; rien qu'une bête, parce que c'est mieux, être une bête, parce que c'est au-dessus de l'homme.

Cela ne marchera pas ? La bête jamais ne sera *moi* ? Qu'à cela ne tienne ! Jan Fabre, depuis longtemps, a intégré dans ses nombreux autoportraits des éléments animaux : des cornes sur son front, des grenouilles sur son cœur, une tortue sous ses pieds… L'humanimalisme de Jan Fabre ? Force est de reconnaître que celui-ci blasonne au plus haut point de cristallisation l'œuvre de cet artiste féru d'entomologie et se disant le descendant de Jean-Henri Fabre, célèbre spécialiste des insectes français dont il partage le patronyme. Abeilles, scarabées, mouches, mais aussi animaux à cornes, oiseaux de nuit, tortues, moules, coquillages, ce bestiaire hétéroclite, Jan Fabre l'adopte à répétition de façon incarnée et morphologique pour en faire un double de lui-même.

Même pulsion à redoubler sa propre figure dans celle de l'animal en se mixant à celui-ci chez Robert Gligorov. L'enfance difficile de cet artiste macédonien, en Italie, le pousse un jour à voler un poulet pour manger. Acte inaugural de rapine qui trouvera un écho, deux décennies plus tard, dans *Chicken Skin* (1996), un autoportrait voyant l'artiste se portraiturer en recouvrant son visage et son corps de peau de poulet. L'humain, l'animal : les deux sont de la viande ; les deux sont inscrits dans un processus dominant/dominé où l'humain exploite l'animal à des fins de survie. Cette violence constitutive propre au système du vivant dans les relations interspécistes amène l'artiste à des relations adoucies avec les animaux, notamment par l'adoption du végétarisme alimentaire et la réalisation d'œuvres plasticiennes marquant un lien affectif fort entre lui-même et les animaux, comme cette photographie où il embrasse un chien, bouche à gueule. Comment retrouver l'animal en nous ? *Bob* (1998), troublante vidéo en boucle de Robert Gligorov, montre l'artiste ensommeillé, le cadre mis sur son visage filmé de profil. Des oiseaux, l'un après l'autre, sortent de sa bouche, comme s'il les pondait. Gligorov nous assigne à nous, spectateurs, imaginairement, un corps générateur de figures autres que nous-mêmes, figures matricées que nous engendrons dans un monde non plus d'humains, mais d'animaux devenus nos propres *enfants*.

## L'ANIMAL-REFUGE

Nous pourrions, de ce fantasme d'agrégation totale, multiplier les exemples. L'art actuel en est effectivement prodigue, comme le montre l'œuvre de Signe Johannessen, par exemple, dont les créations sont saturées de références personnelles à l'animal, entre autres.

L'intérêt de Joachim Koester se porte aussi aux marges de l'humain : les rituels, l'occultisme, les croyances insolites, notamment, sont remis en forme et rejoués à la manière de cet artiste danois passionné d'anthropologie. Son court film 16 mm *Tarantism* (2007), projeté en boucle, offre ainsi à notre regard une chorégraphie collective que lui a inspirée la morsure d'une tarentule, une araignée aux effets destructeurs sur le cerveau, qu'il exprime par une danse italienne de l'âge classique considérée comme impure. Les personnes victimes de la tarentule, semblant saisies de folie, se mettent à trembler, à se tordre en tous sens. La gesticulation délirante et quasi habitée qu'active cette « folie » n'est pas loin des danses de transe caractéristiques de l'âge hippie et de certains accents de la danse contemporaine : danse avec l'araignée.

Catherine Mainguy, à travers sa série *Anima* (2018), présente un ensemble d'autoportraits où son image est couverte d'attributs animaux : ailes et becs d'oiseaux, ailes d'insectes… Ceux-ci font de cette artiste lyonnaise un hybride de chair, de peau, d'os et de plumes. Désir d'une humaine de fondre l'animal en elle, de le posséder, de se donner à lui ? « Se laisser aller à imaginer que tout peut arriver ou pas et tressaillir… Laisser le vertige nous envahir. C'est l'histoire d'un monde en mutation, en transition [12] », dit l'artiste à propos de son art, et de notre monde, et de nos corps, et du sien.

Débordant de personnages hybrides, de figures mythologiques et de terreurs irrationnelles, l'œuvre de la Bretonne Maël Nozahic croise à des années-lumière l'esprit puriste de la modernité. Regardons, pour nous en assurer, *La ronde de vie*, grande peinture à l'huile diluée à l'eau, tirée d'on ne sait quel rêve ou conte fantastique. Plusieurs personnages semi-nus ou vêtus d'oripeaux improbables (peaux de bêtes, déguisements et masques d'animaux, coiffures de carnaval…) y tournent autour d'un dense arbre de vie, comme en un sabbat de ménades et de satyres. Cette œuvre évoque les temps passés de l'animisme, du folklore des campagnes et des forêts ; celui aussi de la sorcellerie, sans accent passéiste, mais selon les modalités d'une instante réactualisation, comme pour nous signifier que perdure, dans nos sociétés ultratechnologiques, un substrat puissant de croyances ancestrales et de pulsions à la mythologie. Or, ce substrat, fréquemment, voit l'homme muter, se faire bête en adoptant le corps et les attributs de l'animal : preuve que l'humain *ne suffit pas*.

Ces différentes propositions plasticiennes, toutes, font état de métamorphoses de l'humain vers l'animal en général assumées, et plus encore tactiques. Nous animaliser sauve, nous sauve, croirions-nous. Cette donnée, à l'heure où l'ensauvagement tend à devenir une pratique culturelle (vivre dans les bois, à la Thoreau, s'adonner au survivalisme dans des lieux désertés…), dit sans détour non plus notre besoin de consolation, à la Stig Dagerman, mais bien notre besoin de *recréation*. Le logiciel génétique de notre Créateur, sans nul doute, a bogué : nous ne sommes pas, êtres humains, comme nous aurions dû être. Comment réparer cette erreur et, partant, comment nous réparer ? Recourir à la métamorphose animaliste, comme nous recourions jadis à la foi et naguère à la psychanalyse, peut nous aider, assurément.

Et si la chasse aux sortilèges ne fonctionne pas, il nous restera du moins cette solution : venir nous abriter, nous calfeutrer dans *l'Exomaleuterus* (2019) d'Agnès Pezeu, grande sculpture conçue pour que nous nous y réfugions dans l'espoir de trouver la paix. Haute de 4,3 mètres et s'étendant au sol sur une surface de 3 mètres carrés, cette création agencée en trois morceaux, comptant deux cages thoraciques en porcelaine blanche et une colonne vertébrale en céramique paraffinée, articulée au moyen de fils, reprend le modèle du squelette animal exposé dans les musées d'histoire naturelle. *Exomaleuterus* représente, en trois dimensions, l'exosquelette d'un animal imaginaire dont l'artiste a inventé le nom. Agnès Pezeu part de l'idée du squelette protecteur des organes vitaux. Une évocation, dit-elle, de Jonas durant son séjour au creux de la baleine ou encore de Peau d'âne, protégée, grâce à une peau d'animal, de l'inceste et des avances sexuelles de son père. *Exomaleuterus* – un titre à la fois mystérieux et explicite, renvoyant à la masculinité, *male*, et à la matrice, *uterus* – désigne tant un lieu de protection qu'une créature hors norme, un dinosaure improbable dont la caractéristique principale serait d'être doté d'un exosquelette en guise d'armature osseuse. En dépit de ses grandes dimensions pour permettre l'accueil matriciel de nos corps, *Exomaleuterus*, œuvre aérienne, affiche une indéniable légèreté. Portée aux transcendances, cette œuvre se veut aussi fragile que l'incertitude qui structure à présent notre sens de la vie. « J'aime l'idée du refuge. Se cacher à l'intérieur d'une structure comme on a pu le faire enfants, dans une bagnole, dans un tuyau d'égout, au creux d'une cabane… », explique l'artiste. Nous décelons là, dès l'abord, une œuvre d'art « médecine » aux accents chamaniques, à l'instar de la minuscule cabane à la taille de son propre corps dans laquelle le chamane amérindien entre en contact avec les forces de l'autre monde. Nous nous y réfugions, un moment, et tant mieux si le miracle – celui de se sentir non plus humain et non pas animal, mais juste autre et réadapté au monde, *humainanimal*, dans un esprit de pacification et de reconnexion intime au vivant –, cette fois, opère.





# LES GESTES SANS BORD DE LA MÉTAMORPHOSE

MICHAËL LA CHANCE

Nous dirons de quelques gestes qu'ils sont « sans bord », par une démesure de l'ambition ou de l'impact, parce qu'ils sortent du cadre, excèdent les formes convenues ; parce que nous ne pouvons en mesurer ni les répercussions ni leur pouvoir de transformation.

Xerxès, roi de Perse, avait entrepris de relier les rives du détroit des Dardanelles par la constitution d'un pont flottant, travail d'ingénierie qui allait exiger plusieurs centaines de navires, sur un tronçon de mer de 1200 mètres, pour permettre à son armée d'envahir la Grèce. Alors que les travaux étaient presque terminés, le pont de bateaux a été détruit par la violence d'une tempête. Furieux, Xerxès a ordonné la décapitation des constructeurs et la flagellation de la mer pour la punir. La punition a été exécutée en infligeant 300 coups de fouet à la mer, accompagnés d'imprécations afin de marquer celle-ci d'une honte perpétuelle.

Ce geste insensé peut recevoir différentes interprétations : il s'agissait de détourner le mauvais sort, de désacraliser un lieu mythique ou encore de purifier les eaux saumâtres. Cependant, c'est l'arrogance de Xerxès qui l'a conduit à transgresser l'ordre du monde et à provoquer la colère des éléments, ce qui l'a mené à faire fouetter les eaux, plaçant ses pouvoirs au-dessus de la toute-puissance de la Nature. Fouetter la mer, voilà assurément un geste sans bord, expression de l'arrogance illimitée d'un roi barbare qui croyait châtier l'immensité de la mer en agitant les eaux de surface du détroit du côté de la rive asiatique. Hérodote a rapporté que, lorsque Thémistocle a harangué les Athéniens, il leur a représenté la nécessité de combattre Xerxès « qui a brûlé les temples des dieux et renversé leurs statues ; qui a fait aussi fustiger la mer, et lui a donné des fers »[1]. Il faut rappeler que, si Xerxès était parvenu à faire passer ses troupes en Grèce, quand il aurait vaincu la flotte athénienne à Salamine, le monde grec n'aurait pas connu le développement de la démocratie et de sa culture philosophique. Une victoire perse aurait durablement paralysé le développement de la Grèce antique et, par extension, empêché l'éclosion de la culture occidentale.

Quel autre geste paraît ainsi dérisoire, évoque le basculement des mondes, annonce une ère nouvelle ? Je pense à Dmitri Karamazov qui frappe le sol du plat de la main, dans un accès de rage et de rancœur. Pour ce personnage de Dostoïevski, dans un monde déserté par Dieu, la matière n'est qu'indifférence cruelle. Dmitri Karamazov proclame avec violence sa désapprobation de l'injustice, d'une société corrompue et mensongère : il frappe le sol par refus du monde. Il est vrai que ce geste est très répandu, nous le voyons chez nombre de personnes qui montrent leur mécontentement en « tapant du pied », parce qu'elles croient ainsi interpeller des autorités qui corrigeront la situation. Comme si l'univers lui-même ne saurait supporter cette saute d'humeur et s'empresserait d'accéder à leur désir.

Il est vrai qu'avec le doute, nous quittons le monde que nous croyions lisse et sans bord, qui semblait intelligible et cohérent, pour un monde hostile et criblé, morcelé et bordé. Un monde dépourvu de justice et de signification. Et pourtant, nous agissons comme si nous pouvions d'un geste contester un monde dans lequel notre geste ne signifie rien, sinon de soulever de la poussière, un peu de tapage à la mesure de notre insignifiance.

Ce geste est sans commune mesure avec celui qui consiste à pointer délicatement les doigts vers le sol, pour invoquer la complicité de la terre dans ce moment précis où nous pouvons nous sentir en connexion avec toute vie, comme l'a fait le Bouddha il y a 6000 ans pour résister à l'illusion. *Bhumisparsha* signifie « prendre la terre à témoin ». C'est une *mudrā* de la main droite qui représente le moment où Bouddha atteint l'illumination en dessous de l'arbre de la Bodhi.

Dans un rituel de mort initiatique, qui leur permettra de rejoindre la case des chasseurs, les jeunes Saras passent la nuit accroupis sur une feuille dans la forêt. Ils ne doivent pas toucher le sol alentour de la feuille de crainte d'être « bus », comme s'ils allaient se liquéfier. Il a été donné à l'ethnologue Robert Jaulin d'observer ce phénomène parce qu'il s'est prêté au rituel, à l'apprentissage du faire-semblant sur lequel est édifiée la société. Il a fait l'apprentissage de leur langage pour éprouver de l'intérieur ce théâtre du monde qu'est le langage. Il se confine sur une feuille et, par ce geste, se laisse envelopper par la nuit du monde, border de toute part par des esprits féroces.

Il y a des gestes de défi extrême, des gestes d'ouverture qui écartent toutes les écluses. Le Zarathoustra de Nietzsche défie le soleil du regard, il veut le fixer sans baisser la tête. Est-ce une expérience de pensée, un exercice philosophique que nous ne saurions recommander ? Quelques années plus tard, c'est Friedrich Nietzsche en personne qui ouvre l'insondable, qui étreint la tête d'un cheval battu sur une place de Turin. C'est un geste sans bord car, aussitôt ce geste posé, le gouffre de la souffrance du vivant s'ouvre sous lui, son architecture mentale s'effondre. Reconduit chez lui, il joue du piano avec ses coudes. L'empathie pour la souffrance humaine ou animale renverse toutes les barrières. La crise de Nietzsche, en janvier 1889, illustre un illimité de la souffrance que ne peuvent connaître nos compassions dictées par la morale.

Une journée de novembre 1912, Franz Kafka reste à son domicile pour attendre une lettre de Felice. Il a la révélation d'un personnage qui s'éreinte au travail pour payer les dettes de ses parents ; qui améliore la situation matérielle de sa famille, mais paie de sa personne. Il devient plus rigide et tout à la fois se liquéfie, une déshumanisation qu'il ressent comme perte de définition de sa personne, perte des contours de sa vie et de sa finalité. Kafka vient de créer Gregor Samsa qui s'épuise à la tâche pour le bien de tous, pour constater cependant que personne ne vient à son aide lorsqu'il sera vidé de sa personne, par épuisement. Jusqu'au matin où il ne parvient pas à sortir du lit, se sentant lourd et visqueux, avec de petites pattes qui frétillent. La première ligne de cette histoire évoque une monstrueuse vermine (*ungeheueres Ungeziefer*), où l'*Ungeziefer* semble tenir davantage de l'insecte que du rat, un corps indéfini qui est devenu, somme toute, malgré le sacrifice de sa personne, une bestiole trop infecte et souillée pour prendre part au sacrifice – c'est le sens archaïque d'*Ungeziefer*. C'est l'ironie cruelle de Kafka – à cette époque, il travaillait sur *L'Amérique* – qui transforme le désir de bien faire en une forme d'imbécilité : serviable et loyal, il devient un personnage médiocre et raidi, qui n'a droit à la gratitude de personne.

Kafka intitule cette histoire *La métamorphose* (*Die Verwandlung*). Le terme *Verwandlung* évoque la mutation de la chenille en son *imago* de papillon, il suggère aussi les transformations surnaturelles des contes et légendes. Gregor Samsa subit une métamorphose d'un autre type lorsqu'il comprend que, s'il veut faire le bien, il doit le faire sans attendre de récompense ! Il se fait une carapace contre la médiocrité ambiante : c'est le monde du travail, c'est toute la société – et les parents – avec ses vues matérielles. Selon George Steiner, Kafka avait reconnu que le terme *Ungeziefer* faisait partie d'un jargon de la mort. *Ungeziefer* annonce les dizaines de millions d'individus assassinés dans les camps, quand les Allemands pronazis désignaient les Polonais de sous-humains (*Untermenschen*) et les Juifs, de vermines (*Ungeziefer*). Ce sont les métamorphoses du XX^e^ siècle, quand les victimes des chambres à gaz grattaient les murs de leurs ongles, s'agglutinaient autour des grilles de ventilation, sans forme, sans contour, pure masse de terreur coagulée, selon les descriptions de David Rousset dans *L'univers concentrationnaire* (1946).

Travis, joué par Harry Dean Stanton dans *Paris, Texas* (1984) de Wim Wenders, va se perdre dans le désert après l'incendie de sa remorque : « *Then he ran, he never looked back at the fire, he just ran, he ran until the sun came up and he couldn't run any further. And when the sun went down, he ran again. For five days he ran like this, until every sign of man disappeared*[2]. » Le texte de Sam Sheppard crée une ambiguïté : il a couru la nuit dans le désert loin des hommes ou bien il a couru jusqu'à ce qu'il n'y ait plus trace d'humanité en lui-même.

Chez Travis, l'incapacité de ressentir est jumelée à la démesure du ressentir. Il prend la fuite, il court nuit après nuit dans le désert, sans destination, dans une errance sans fin, un geste qui ne s'arrêtera pas, déserté par l'amour. Parce que nous ne voulons pas admettre les émotions qui sont en nous, l'amour est, par sa nature même, débordement : Travis aimait plus qu'il n'aurait cru possible. Par cet impossible, il est traversé d'effusions trop fortes, d'émois venus d'un passé incertain, de gestes issus du fond des âges.

Plutôt que de prendre la fuite dans le désert, dévastée par la mort de ses frères, Antigone choisit l'affrontement : elle brûle l'encens auprès des cadavres abandonnés sur le champ de bataille, enfreignant l'interdiction du tyran. Elle se présente ainsi devant Créon, comparution audacieuse, et malheureuse car, sans position de repli (une femme sans nom devant l'État maître des noms) ni appui sinon des dieux souterrains, ce lui vaudra d'être enterrée vivante. Antigone fait partie de ces héroïnes qui suscitent des émotions tragiques, la pitié, l'effroi et l'admiration, devant la grandeur de leur lutte contre le sort, parce qu'elles affirment que la métamorphose permet de surmonter toutes les contraintes et que les amours sont garantes des métamorphoses.

Antigone, en défiant le tyran et ses interdits, en revendiquant son propre sens du sacré, affirme sa propre grandeur. Par cette affirmation désespérée, elle conteste un monde qui fait de nous des parasites. C'est d'ailleurs ce terme, *Schädling*, qu'utilise Kafka dans son *Journal* alors qu'il se sent devenir parasite : « Je suis bien prêt de l'être. Il semblait qu'ici, en ville, ma nature protectrice commençât à se dissoudre ; j'étais beau les premiers jours, car cette dissolution se produit comme une apothéose où tout ce qui nous maintient en vie s'enfuit loin de nous, mais en s'enfuyant nous éclaire encore une dernière fois de sa lumière humaine [3]. »

La fuite dans le désert en périphérie de toute présence humaine et le choc frontal au cœur de la Loi sont des gestes décisifs et transformateurs. Ce sont parfois de tels gestes que les philosophes poursuivent à travers des livres, tandis que les artistes cheminent à travers des œuvres ; cette affirmation se poursuit au cours de notre vie, au cours d'une naissance qui n'en finit pas. Car l'imagination est le clé : la création artistique met en jeu une puissance de l'imagination qui prend part à l'accomplissement du vivant, qui puise son élan dans l'imagination créatrice à l'œuvre dans tout ce qui change et disparaît. C'est un questionnement qui nous accompagne au long terme, qui ne s'arrête pas dans un geste ou dans un objet. L'exercice de la réflexion critique est d'autant plus important que nos expériences sont surdéterminées par nos postures fondamentales devant la nature et la technologie, elles sont également déterminées par notre espoir envers l'humanité future.

Certains conçoivent l'art comme une recherche d'équilibre ; d'autres comme un moyen de susciter le désordre, un geste gratuit, sans autre finalité que de provoquer et de perturber. L'artiste s'emploie, dans les mots d'Arnaud Labelle-Rojoux, à inventer du chaos. Certains gestes ne répondent à aucune logique, pure expression d'une aliénation existentielle. Labelle-Rojoux évoque volontiers un ancêtre, qui a été général de Napoléon : Junot, le duc d'Abrantes, en 1813, s'est présenté dans un bal à Raguse, alors qu'il était gouverneur des provinces d'Illyrie, intégralement nu, revêtu du grand cordon de la Légion d'honneur. Parodie de l'importance que nous accordons aux insignes et statuts. Arnaud Labelle-Rojoux voit dans le geste de son ancêtre un moment de folie, mais aussi le triomphe personnel et magnifique d'un homme qui se sait nu et n'attend pas des autres la reconnaissance de son mérite.

Le geste disrupteur est justifié lorsqu'il s'attaque à l'ordre qui asphyxie. Mais que faire lorsqu'il n'y a plus d'ordre ? C'est la question de l'artiste, selon Beckett : « *To find a form that accommodates the mess, that is the task of the artist now* [4]. » Il s'agit dorénavant d'être accommodé du désordre : rendre le chaos tolérable, côtoyer le désastre. L'intellectuel dresse un tableau de la situation pour que nous puissions poser les gestes adéquats, tandis que l'artiste pose des gestes immotivés par lesquels il se fait symptôme des tensions et désordres profonds de son époque ; par lesquels apparaît ce qui irradie de l'être au cœur de sa disparition.

Le geste inaugural de *Film* de Samuel Beckett (et Alan Schneider, 1965) montre Buster Keaton qui marche le long d'un mur, évitant de croiser le regard. Beckett dénonce notre recherche obsessionnelle d'identité en miroir. Nous ne regardons pas la nature ou le monde, mais nous cherchons à y retrouver notre regard, nous cherchons une réciprocité qui nous ferait exister. Le personnage joué par Buster Keaton cherche à se libérer de son besoin du regard d'autrui pour se sentir exister. Nous scrutons en effet le monde pour valider notre existence, mais nous ne voyons pas le monde pour ce qu'il est. Alors, nous marchons en longeant les murs, en évitant les regards, *no eye contact*. En marchant comme une ombre, au pied du mur, nous paraissons cernés, enfermés dans nos tunnels d'obscurité, et pourtant ce serait un geste infiniment plus libre que la supercherie de l'*Esse est percipi* (*Être, c'est être perçu*, selon Berkeley), l'hégémonie du voir, fondatrice d'une ontologie. Le protagoniste de *Film* veut une vie plus large, qui ne serait pas circonscrite par un monde d'images. Peut-il échapper au monde factice et faux qu'il s'est créé ? Que son existence ne soit pas définie (circonscrite) par ce monde ? Finalement, le personnage de *Film* ne peut échapper à lui-même : les yeux écarquillés, le visage ravagé, il retombe dans l'autospécularité.

Autre personnage qui ne peut échapper à lui-même : Lady Macbeth. Elle veut se laver du crime qu'elle a commis, mais le sang sur ses mains et celles de son époux teintera les océans avant qu'ils ne puissent se purifier du crime. Dans la scène 2 de l'acte II, Macbeth dit : « [*M*]*y hand will rather / The multitudinous seas incarnadine* [...][5]. » Ce à quoi Lady Macbeth répond : « *My hands are of your colour* [...][6]. » Le geste meurtrier ne se laisse pas dissoudre, il contamine la vie psychique. Cette fureur meurtrière ne peut être reléguée dans la mémoire, c'est un geste qui ne cesse de se démultiplier : le monde s'en trouve souillé. Cet illimité du geste nous reconduit à une patiente de Charcot à la Salpétrière, surnommée Lady Macbeth et photographiée par Duchenne de Boulogne. Elle était donnée en spectacle, car elle se figeait dans des poses très dramatiques, seule façon d'échapper à son tumulte intérieur.

Nos rapports sociaux exigent que nous puissions définir nos émotions, pour les distinguer et les compartimenter. Il est préférable de nier l'ambivalence et la multitude qui font partie de notre fondement émotionnel. Le somnambulisme de Lady Macbeth est déjà la perpétuation d'un geste. Elle voit sans être éveillée, elle agit sans conscience. Lorsque la vie est ainsi bordée de toute part, il n'y a pas d'autre issue que de poser, au centre de celle-ci, un geste sans bord, une expression du multiple et de l'ambivalent.

Dans *Murphy* (1938) de Beckett, nous pouvons interpréter le geste de Murphy, celui de s'attacher nu sur une berceuse et de se bercer dans la nuit, comme un processus de désubjectivation : il met en doute le nom qu'il porte, l'image qu'il se fait de lui-même, l'illusion qu'il existe par lui-même – le moi imaginaire. Est-ce qu'il attend une métamorphose ? Il est porté à poser des gestes qui rappellent que son autonomie est factice, qu'il n'a pas d'existence séparée, qu'il n'existe que dans un régime homogène où se construit une ontologie et des systèmes d'identité. Son existence est fondée sur des opérations de désignation et de reconnaissance où il est perçu par autrui. Alors, il voudrait, d'un geste, rappeler, en deçà des codes, qu'il demeure innommable et irreprésentable.

Il remet en question le moi et ce qui semblait évident à propos du moi : sa coïncidence avec lui-même. En fait, c'est une illusion ; pire encore : une imposture. Le geste démontre sa dépendance envers des codes, lui faisant retrouver une expérience non codifiée du dedans, pour contempler l'inconnu qui est en lui. Il ouvre un dedans qui n'est pas bordé par un dehors. Ce n'est pas lui qui crée l'œuvre : il fait l'œuvre pour faire vivre ce moi qui la crée, et devient ainsi ce qu'il est.

Le geste pur est-il possible comme symptôme de l'époque, comme abandon de toute revendication narcissique et de toute soumission aux codes ? Un geste qui nous ferait retrouver la part de l'innommable et de l'irreprésentable en nous ? Pour chacune de nos émotions, nous sommes bordés par deux gouffres : le froid désert de l'indifférence et l'océan brûlant de l'empathie illimitée. L'émotion est multiple, la perspective est fracassée en des points de fuite nombreux. De même pour la conscience : son débordement peut glisser vers l'obscur d'une (in)conscience éclatée ou vers l'hyperclarté d'une rationalisation trop grande. Même le moi est sans butée, fuite de notre image dans nos miroirs, infinitisation spéculaire.

Notre mémoire personnelle est constituée de fragments de notre passé, de notre enfance surtout. Ces fragments sont mis en forme par des éléments mémoriels qui surgissent de l'inconscient collectif, cimentés par des schèmes issus d'une expérience collective qui s'est constituée au cours des millénaires. Ainsi, des contenus d'une autre époque, de l'expérience d'autrui, envahissent notre psyché et travaillent notre mémoire personnelle afin de contribuer à sa mise en forme. Nous croyons avoir telles idées, tels sentiments, qui semblent lisibles et distincts, mais il y a dans l'expérience psychique de chaque moment

une irruption des temps ancestraux. Le geste sans bord est seuil et résurgence de temps immémoriaux. Il convient de rappeler que, pendant des siècles, nous avons craint le gouffre de la maladie mentale, mais nous avons craint par-dessus tout le silence de Dieu, quand ce dernier aurait abandonné l'humanité pour nous laisser à notre absurdité.

Alors, la métamorphose est ce geste qui crée une « forme », afin de faire circuler celle-ci en nous. Cette forme se remplit de notre vécu et se charge de nouvelles significations. La créer et l'habiter constitue un contre-geste qui s'oppose à l'inframorphose de l'humain en parasite, vermine ou sous-humanité. Ce geste saura nous redonner forme et contour, sans quoi il sera décomposé dans la confusion généralisée.

Dans le deuxième tome de *L'amie prodigieuse*, Elena Ferrante, parlant de la fille du cordonnier Cerullo, écrit ceci : « Tout au long de sa vie, ce qui a le plus effrayé Lila, c'est que les gens, encore plus que les choses, pouvaient perdre leurs contours et se répandre sans plus aucune forme [7]. » Les gens deviennent amorphes, les choses ne sont plus discernables. La métamorphose, ce n'est pas tant changer de forme, ou la fluidité d'une dérive entre les formes ; c'est l'émergence d'une forme. Le geste métamorphique par excellence est le *déploiement*, qui crée une œuvre dans laquelle nos impressions entrent en dialogue ou en tension. Ce sont des livres, des notes dans un journal, des propos, des œuvres musicales, des expressions plastiques, qui, par leurs recoupements, révèlent les continuités fondamentales que nous partageons. Ces œuvres révèlent une unité transpoétique de l'humanité, exposant aussi l'unité du vivant. Alors, les individus, sans désavouer leurs allégeances particulières, participent à une poétique du présent : il s'agit de leur immersion dans le fleuve du temps, de leurs métamorphoses dans l'éphémère.

1 Herodotus, Histoire d'Hérodote, t. II, livre 8, P.-H. Larcher (trad.), Charpentier, 1850, parag. 109, p. 224.
2 « Puis il a couru, il n'a jamais regardé le feu, il a simplement couru, couru jusqu'à ce que le soleil se lève et qu'il ne pouvait courir plus loin. Et quand le soleil s'est couché, il a couru à nouveau. Pendant cinq jours, il a couru comme ça, jusqu'à ce que toute trace d'homme ait disparu. » Notre traduction.
3 Franz Kafka, Œuvre complète : Journal, M. Robert (réd.), Cercle du livre précieux, 1963, p. 12.
4 « La tâche de l'artiste est maintenant de trouver une forme qui s'adapte à ce désordre. » Notre traduction. Samuel Beckett, cité dans Deirdre Bair, Samuel Beckett : A Biography, Harcourt, 1978, p. 523.
5 « Ma main empourprera toute l'eau des mers [...]. » Notre traduction. William Shakespeare, Macbeth, acte II, sc. 2.
6 « Mes mains ont la couleur des vôtres [...]. » Notre traduction.
7 Elena Ferrante, L'amie prodigieuse : le nouveau nom, t. II, Gallimard, 2016, p. 37.

fouetter l’eau, hurler
contre le fracas des vagues
frapper le sol du poing
ou le pointer du doigt
passer la nuit sur une feuille
se laisser boire par la terre sèche
fixer le soleil
étreindre la tête d’un cheval
jouer du piano avec ses coudes
grimper le long des murs
courir cinq nuits dans le désert
les pieds brûlés
brûler de l’encens auprès des morts
se revendiquer sans nom
devant l’autorité des noms
s’enterrer vivant
sous une pluie d’or
se présenter nu à une fête
ses décorations épinglées sur la peau
marcher le long d’un mur
entrer dans son ombre
sans croiser le regard de quiconque

vivre dans des temps et lieux
qui ne sont pas des reflets de soi
teinter les océans de ses mains
se figer dans une colère pétrifiée
comme une statue tragique
errer en meurtrier somnambule
se bercer nu avec des miroirs face à face
pour tirer des étincelles
d'une infinitisation spéculaire
sachant que ce que je pense et ressens
est déjà cimenté par d'autres pensées
d'autres émotions
qui sont des voix des autres en moi
quand je suis déjà
au périhélie d'un geste sans bord

# HYPERPOÉSIE EN TRANSFORMATION : LA MÉTAMORPHOSE ÉPIGÉNÉTIQUE POÉSIE ACTION : TEXTE, VOIX, CORPS

GIOVANNI FONTANA

Dans la conception actuelle de la poésie expérimentale, il est particulièrement important de suivre l'évolution de la relation entre le texte et la performance (la poésie action, l'action poétique qui reproduit ou reconstruit le texte dans l'espace-temps). Le concept de texte, en effet, comme précisé à plusieurs reprises dans le domaine [1], ne s'applique pas seulement aux messages en langage usuel, mais également à tout autre support significatif (signifiant + signifié), même s'il est composé dans la dimension espace-temps, comme c'est le cas d'une œuvre vidéographique ou d'une composition musicale.

Nous savons bien qu'au XX^e siècle, l'aspect performatif a joué un rôle central dans la poésie. Le passage du texte à l'action représente l'un des processus métamorphiques les plus intéressants de l'histoire de la littérature et de l'art.

La valeur du corps en action et l'importance de la voix ont caractérisé différentes voies d'expérimentation qui ont un dénominateur commun : celui de l'esprit d'origine de la poésie. De nombreuses études, désormais bien connues par d'autres que les spécialistes, ont clairement montré qu'à l'origine, la poésie, étant orale, avait une relation privilégiée avec le corps, avec sa présence active et palpitante, avec sa chaleur, capable d'établir des liens empathiques avec le public.

Pour être plus clair, disons que le poète (l'ancien *aoidós*, chanteur des poèmes épiques) était une des pierres angulaires de la culture orale dans la civilisation grecque antique. L'oralité, qui était dans ses débuts au service des règles sociales, de la politique, de la philosophie, du théâtre et, surtout, de la poésie, a été durablement préservée grâce à la mémorisation naturelle.

À l'époque, le tissu des relations était combiné aux éléments éphémères (expressions, gestes, sons : l'homme qui parle et agit), donc tout ce qui jouait un rôle social devait être ritualisé pour favoriser sa mémorisation. La poésie fait partie de ce contexte. En effet, elle est considérée l'une des clés de voûte de la société.

La rétention mnémonique est favorisée par la répétition, qui donne un sentiment de plaisir lorsqu'elle adopte une valeur rythmique et une fluidité sonore. Favorisant la mémorisation, ce schéma rythmique et acoustique reproductible constitue la trame fonctionnelle qui encadre et incorpore une quantité incroyable de données et d'informations.

C'est ainsi que la poésie est née. C'est ainsi qu'elle se trouve au centre du milieu socioculturel : elle est au cœur de la vie.

Alors qu'elle n'était au départ qu'un simple besoin pratique, elle s'est transformée en une activité artistique, favorisée par le pouvoir captivant du rythme. Un pouvoir presque enchanteur. La voici dorénavant associée à la musique et à la danse. La poésie a fini par occuper un rôle de premier plan, ayant une fonction didactique évidente, mais aussi une mission sociale et expressive.

Cette immersion dans une situation chorale, où se côtoyaient la participation à l'amusement social, le partage de sentiments communs, le sens profond de l'événement et l'importance de s'y engager, a créé une fête rituelle. Il était important de se reconnaître, l'un l'autre, comme les éléments essentiels d'un mécanisme créatif animé par un personnage central indispensable, un *deus ex machina* prodigieux : le poète.

À l'époque, la poésie était configurée comme un organisme vivant en constante adaptation : elle s'enrichissait continuellement, au fil du temps, évoluant en fonction des événements et, surtout, des changements dans la qualité des relations entre le poète et son public. Cette lente métamorphose, causée par la somme de nombreuses microvariantes et caractérisée par un long processus de stratification et de sédimentation, a donné à la poésie la forme et le sens d'un grand laboratoire partagé. Ce partage avait pour fonction de rendre le poème toujours actualisé, nécessaire, vital.

Bien sûr, certains changements se sont introduits avec l'arrivée de nouvelles pratiques d'écriture : une technologie révolutionnaire formée d'images étranges dans ce monde archaïque fait de voix, de sons et de gestes. Ce mécanisme est efficacement illustré par Eric A. Havelock qui a soigneusement étudié la transition de la civilisation orale à la civilisation écrite [2]. Ce fut une grande transformation. Une révolution radicale.

Fondamentalement, ce passage de l'oralité à l'écriture correspondait au passage de l'intelligence « simultanée » à l'intelligence « séquentielle », de la capacité à traiter plusieurs informations sans les ordonner à la possibilité de créer des chemins linéaires. Dans la logique de l'écriture, il a fallu aborder la lecture, c'est-à-dire la conversion d'images en sons. Peu à peu, ce processus est devenu presque automatique.

Ce qui a d'abord été identifié comme une tyrannie de l'écriture sur l'oralité s'est consolidé au fil du temps. Parmi les moments cruciaux de cette histoire, mentionnons la révolution typographique et le « pouvoir » du livre. Mais au siècle dernier – progressivement, de manière de plus en plus évidente, jusqu'à aujourd'hui –, l'oralité s'est de nouveau manifestée par la radio, le cinéma, la télévision, etc.

À l'ère de l'« oralité secondaire » [3] décrite par son principal théoricien, Walter J. Ong, l'ancienne centralité de la participation, l'implication chorale, la simultanéité de la communication, l'identification des utilisateurs de médias de masse, sont reprises, mais à la différence qu'elles sont désormais dépendantes de l'écriture qui, elle, n'est pas remplacée, mais intégrée dans les nouvelles formes de communication. Dans le milieu technologique, il y a une grande fluidité de mots, de sons, d'écrits, d'images. Tout se fond dans un mouvement frénétique. Nous assistons à un simultanéisme fantasmagorique d'éléments. En même temps, la conversion entre l'oralité et l'écriture est devenue vertigineuse, voire extrêmement dynamique. Or, nous avons perdu la relation corps-corps qui est, sans doute, un facteur existentiel de la plus haute importance.

Il s'agit d'un énorme renversement de valeurs en ce qui concerne la communication et la typologie des signifiants, comme cela s'est produit, en des termes complètement différents, à l'époque de la révolution typographique. À la suite de cet événement, dès la première moitié du XX^e siècle, les poètes ont également mis en place leur propre révolution pour retrouver l'importance de la voix – et du son en général –, mais aussi récupérer la valeur du corps qui avait été perdue (futurisme, Dada, Zaum, etc.).

C'est dans les années cinquante que le magnétophone est devenu accessible. Grâce aux dispositifs techniques qui ont simplifié son fonctionnement et réduit ses coûts, le grand public a commencé à approcher cet outil surprenant qui a fini par sauver les sons et les voix. Les principes théorisés par *Marinetti dans le Manifesto della declamazione dinamica e sinottica* (*Manifeste de la déclamation dynamique et synoptique* [4]) ainsi que les expériences phonétiques qui ont fleuri dans les cabarets Dada pouvaient désormais prendre d'autres significations, d'autres formes et d'autres valeurs.

En fait, des nouvelles technologies est née la poésie sonore, dans laquelle la voix du poète est livrée directement sur support magnétique, sans passer par l'écriture. C'est le cas, par exemple, du poète Henri Chopin.

Mais, avant lui, François Dufrêne ne voulait lui non plus croire à l'importance de l'écriture ou de la langue, ce qui était pourtant largement institutionnalisé. De lui sont sorties diverses formes de compositions phonétiques – non enregistrées à l'origine –, de créations abstraites, purement liées à des sons vocaux ne faisant pas référence à ceux de la langue, mais à l'importance du corps, comme dans ses *Crirythme*s.

Il est difficile de mettre le doigt sur un acte fondateur ou de nommer un génie tutélaire de la poésie sonore, même si François Dufrêne et Gil Wolman peuvent être considérés comme de véritables précurseurs parmi ceux qui, d'une manière ou d'une autre, ont réalisé des expériences phonétiques. Mais Henri Chopin et Bernard Heidsieck représentent sans doute, mieux que d'autres, les pierres angulaires sur lesquelles reposait cette activité artistique : ils la pratiquaient, la diffusaient et la théorisaient, jouant à la fois des rôles opposés et complémentaires, dans un certain sens.

Chopin est entré sur le territoire du bruitisme corporel en envahissant pratiquement les espaces de la musique concrète, où le mot et le phonème s'entrelaçaient dans un flux métabolisant chaque *input* acoustique. Selon Chopin, la voix ne devait pas prononcer de mots : la voix était incarnée par un corps, sa machine spécifique. À son avis, sans corps, il n'y avait pas de voix, alors que, sans le mot, la voix continuait d'exister dans toute sa plénitude.

Heidsieck a plutôt cherché dans son œuvre poétique un équilibre entre le signifiant et le signifié, dirigeant son travail dans une voie plus spécifiquement performative. Il a canalisé ses poèmes-partitions par le magnétophone multipiste, traitant la bande, incluant d'autres matériaux sonores à même les enregistrements vocaux. Pour lui – mais pour Chopin aussi –, le magnétophone était un véritable instrument de composition poétique « totale » qui, d'une part, organisait la voix et, d'autre part, la soutenait dans l'action. Il importe toutefois de souligner ici qu'il a toujours accordé une égale dignité au texte, à la voix et


oooo
m


nu
n
e
m

à la technologie, démontrant notamment, d'un point de vue pratique, comment ces derniers ne devaient être considérés comme de simples éléments instrumentaux (la voix comme véhicule du texte et l'enregistrement comme support technique), mais bien en tant que composantes constructives substantielles, fondations créatives extraordinaires, éléments de composition fidèles à sa conception particulière de la vocalité.

Dans de tels cas, le texte n'était rien d'autre qu'une sorte de partition. Il s'agissait, alors, d'organiser et d'harmoniser un flux sonore inhérent à la structure textuelle par l'utilisation de la voix (instrument principal, générateur de significations), une voix supportant le texte, mais pouvant aussi l'abandonner temporairement, le dissoudre dans l'espace, le décomposer en caillots de phonèmes, en fragments de corps, en particules volantes, en germes temporels, en vibrations pures capables de coaguler des nuages de corpuscules en perpétuelle métamorphose autour d'un concept, d'une idée, d'un geste poétique, d'un corps glorieux : le corps de la poésie.

Le tout devait se faire sans jamais perdre de vue le projet, sans jamais perdre le contrôle de la situation de la performance. C'était essentiellement une réécriture en termes d'espace et de temps ; en termes de modulation du son, du rythme, de la scansion, des mesures, des durées, des silences...

Le texte était ainsi un pré-texte. Et un pré-texte, pour un poète-performeur, devait toujours être oralisé – y compris les moments spéculatifs de lecture mentale – en tenant compte du fait que « le grain de la voix »[5], selon les mots de Barthes, avait un poids fondamental dans l'action créative, comme tous les paramètres liés à la qualité sonore (intonation, modulation, timbre, volume, interprétation, réverbérations...).

Aujourd'hui, comme elle l'était autrefois, la poésie est une sorte d'organisme vivant, qui demande un grand respect et qui doit se rapporter à un public selon un temps et des approches appropriés, choisis avec attention. Nous pouvons décider de crier les vers d'un poème sur la place du marché avec 1000 personnes ou de les chuchoter aux oreilles de chacun des passants au bord d'un lac silencieux – comme cela m'est parfois arrivé.

Bien que cet organisme vivant se développe en fonction de son environnement extérieur et de son potentiel, il doit également choisir son propre environnement, d'autant plus que l'organisme en question est presque autopoïétique, parce qu'ouvert à des supports autres que celui de la page. Dans la page, le texte vibre d'une vie intérieure. La pulsation – tant qu'elle est présente, et nous parlons ici des valeurs phoniques et rythmiques confiées à la composition textuelle – pousse vers l'extérieur, au-delà des bords de la page. Mais le jeu ressemble un peu à ce qui se passe avec l'écriture musicale. Il existe un besoin d'expansion dans la dimension espace-temps. Ce qui est en jeu dans la partition est réalisé dans des vibrations matérielles qui impliquent tous les sens. La perception n'est pas seulement auditive : elle est également optique et haptique.

L'organisme conserve son identité dans le domaine des transformations. Il se régénère de l'intérieur avec un processus inexorable, qui est essentiellement défini par son réseau de relations. Il est ouvert en ce sens qu'il cherche des relations avec le monde extérieur, mais il est fermé puisqu'il continue à se renouveler tout en conservant sa physionomie structurelle, quoique avec une diversité perceptible dans le temps. C'est comme une amibe palpitante qui change ses contours en restant toujours elle-même.

Le niveau d'organisation des éléments en interaction est déterminant pour la qualité du travail, entendu comme un véritable système. Évidemment, beaucoup dépendent de la complexité de cette organisation, de sa lecture avec une clé intermédiale où chacun des éléments interagissant n'a aucun sens s'il est considéré du point de vue de sa propre autonomie : chacun vit grâce à la relation qu'il entretient avec l'autre. En d'autres termes, dans la dynamique des transformations, bien que complexe, un rôle structurel élémentaire est joué par des effets réciproques. Le contrôle métamorphique du poète-performeur garantit son identité dans la diversité, à condition que celle-ci réponde aux intentions du projet de mise en œuvre.

Nous pouvons aussi dire qu'une notion d'équilibre prévaut, au centre de laquelle il y a toujours un responsable. Le poète ou, plus précisément, le moteur, le concepteur, la conscience créative, l'*artifex*, le *poietes*, le performeur – parce que le performeur est toujours un poète, comme le poète est toujours un performeur – et sa voix sont toujours au centre de l'action poétique, du pouvoir créateur.

C'est comme dans le mythe d'Orphée. Selon Marcel Detienne, la voix d'Orphée commence avant le chant qu'il récite et raconte[6]. C'est une voix antérieure au mot articulé. Le chant d'Orphée coule comme une magie originale et se raconte par les effets produits dans un contenu préalable et, surtout, par une énergie centripète qui rassemble, autour de la voix, des êtres animés et inanimés de la terre, du ciel et de la mer. C'est un chant qui organise et construit, un chant qui donne de l'énergie.

Le chemin que Corrado Bologna trace pour suivre la parole ailée du poète, liée au rythme, au son, dans le dédale de sa monstruosité, est à cet effet intéressant[7]. Le mot est ambigu, à double face, sombre et brillant ; il est apotropaïque, révélateur et trompeur, prophétique et doté d'un pouvoir magique ; il aime se lier aux rébus, aux devinettes, aux torsions de la langue, aux litanies, aux formules magiques, aux sorts ainsi qu'aux mystérieuses articulations géométriques de mots qui se connectent de manière surprenante et extraordinaire comme le carré magique *Sator arepo tenet opera rotas*. C'est comme si le mot, qu'il soit parlé ou écrit, avait une force non seulement évocatrice, mais structurelle et déterminante.

Le chant magique aurait des pouvoirs inévitables : tout comme le geste poétique, il donnerait de la consistance à l'ineffable. Dans l'histoire de la magie et de la littérature magique, la parole et les choses, la voix et le monde, se poursuivent, échangent des rôles, fusionnent, se transforment selon l'anneau de l'Ouroboros.

Dans l'ancienne poésie orale comme dans la poésie sonore ou la poésie action, voire dans toutes les formes où les sons du corps jouent un rôle expressif fondamental, la voix se présente comme un élément vital, comme le *corpus* et le *spiritus*, comme la réunion d'Eros et Thanatos, comme le *flatus* androgyne. Elle est un organisateur d'énergie, un catalyseur métamorphique, un souffle vivifiant et transformateur, une pierre philosophale... On l'entend chez des poètes d'action comme Julien Blaine ou Serge Pey.

À ce stade, il faut se rappeler que l'alchimiste était aussi appelé poète. Berthelot note qu'Olympiodorus, alchimiste et philosophe, était désigné comme *poietes*, signifiant « opérateur » et correspondant au mot *poiesis* qui, lui, se réfère au « Grand Œuvre »[8]. Arturo Schwarz déclare que *poietes* ne signifie pas simplement « opérateur »[9], mais aussi « poète ». D'autres termes dérivés de la même racine ont aussi un double sens : *poiesis* signifie « création » et « poésie », *poiema* « quelque chose de fait » et « poème ». Cette duplicité de sens se retrouve également en sanskrit où *kartr*, correspondant à « opérateur », et *kavi*, à « poète », ont la même racine. Le Grand Œuvre désigné comme *poiesis* est donc simultanément théorie et application, connaissance et expérimentation, poésie et action.

Paul Zumthor écrit que la voix veut dire et exister[10]. Il souligne qu'elle est le lieu d'une absence qui, en elle, se transforme en présence. La voix module les influences cosmiques qui la traversent et capte leurs signaux. Elle est une résonance infinie faisant chanter chaque forme de matière, comme l'attestent les nombreuses légendes sur les plantes et pierres enchantées qui, un jour, étaient malléables.

Le mot, dans toute l'œuvre d'Arrigo Lora Totino, poète sonore et visuel italien, est entre autres agencé de façon synesthésique pour assumer des caractères polymorphes. Il frappe tous les sens, se rendant disponible pour des évolutions métamorphiques, passant d'une dimension à l'autre dans les expansions ou les syncrétismes, traversant les temps et les lieux dans un flux de dynamiques ludiques, ironiquement ouvertes à la jouissance multisensorielle[11].

Le mot est en mouvement constant, sans cesse transporté, transféré, traduit. Il est mis en relation avec des éléments qui diffèrent de temps en temps, dans un processus d'amplification où tout devient matrice au sein d'un mécanisme régénérateur. Ce sont les étapes d'un processus créatif qui établit une sorte de dialogue entre des

éléments obéissant à une procédure métamorphique, mais qui peut également être reconnu en tant que poésie pré-textuelle. Comme si le mot était un long dragon, « nous fixons son regard, nous respirons son souffle, mais nous perdons la vue de sa queue, qui va et vient, se tordant à l'horizon »[12].

Pour ma part, j'ai défini le pré-texte à plusieurs reprises, la première fois en 1983. Et je ne me suis jamais éloigné de ces considérations : le pré-texte est un projet, une anticipation et une occasion, un lieu à transfigurer, un premier territoire d'action à redéfinir en termes d'espace et de temps avec le corps, la voix, le geste, la relation à l'espace et au public. Il est toujours possible de trouver de nouvelles relations aux formes du texte, dans le but de construire un poème multidimensionnel et multidirectionnel, multivalent et pluripotentiel, polycentrique et multilatéral.

Le poète agit alors en utilisant toutes les techniques, tous les supports, tous les espaces, sans renoncer à ramener le plus d'éléments possibles dans l'environnement créatif. Il élargit et déconcerte les frontières de la poésie, de cette poésie qui tend au renouveau en misant sur la contamination des systèmes, sur l'interpénétration des univers séparés, sur l'utilisation des nouveaux médias. Dans un vortex protéiforme, il combine les énergies incommensurables offertes par la technologie avec les énergies de la mémoire et du corps, pour concevoir autrement la matérialité du langage soutenu bien sûr par la voix, mais aussi une *autre* voix. Si d'une part elle nous relie à un royaume d'oralité disparu, de l'autre, grâce aux croisements numériques et aux nouveaux instruments de synthèse sonore, elle surgit sur la scène de l'inouï.

Le poète est-il ainsi un véritable polyartiste, à la fois auteur et acteur d'une hyperpoésie ? Grâce à son geste, à son énergie, à sa pression continue, l'organisme poétique subit des processus successifs de réorganisation selon des itinéraires multidirectionnels étant soumis à une modélisation plastique progressive. Par rapport à la structure « génotypique » de la partition, nous pouvons dès lors parler pour les phases évolutives dans l'espace-temps d'une véritable poésie épigénétique.

Les technologies d'aujourd'hui permettent de mettre en évidence les sons imperceptibles du corps, d'amplifier les *flatus* les plus cachés, de générer de nouveaux univers vocaux grâce à l'utilisation de logiciels de plus en plus complexes, qui perturbent totalement les schémas acoustiques initiaux. Nous sommes passés de l'onomatopée de Marinetti à une hypervoix numérisée, qui ouvre de larges horizons acoustiques au langage, loin de tout effet mimétique archaïque. Nous pouvons donc parler, comme l'un des aspects fondamentaux du langage, d'un masque électrophonique et numérique derrière lequel le son s'articule. C'est un poème qui évolue en soi, un poème en devenir qui ne renonce pas à sa configuration d'origine tout en se montrant différent. Ce sont les évolutions métamorphiques de ce qui se dessine comme une véritable forme hyperpoétique : la poésie épigénétique.

1 Cf. Ûrij Mihajlovič Lotman, *Il girotondo delle muse*, Moretti & Vitali, 1998, 169 p.
2 Cf. Eric Alfred Havelock, *The Muse Learns to Write : Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*, Yale University Press, 1986, 144 p.
3 Cf. Walter J. Ong, *Orality and Literacy : The Technologizing of the Word*, Methuen, 1982, 201 p.
4 Filippo Tommaso Marinetti, « Manifesto della declamazione dinamica e sinottica », dans Francesco Cangiullo, *Piedigrotta*, Edizioni Futuriste di Poesia, 1916, s. p.
5 Cf. Roland Barthes, *Le grain de la voix : entretiens, 1962-1980*, Seuil, 1981, 344 p.
6 Cf. Marcel Detienne, *La scrittura di Orfeo*, Laterza, 1990, 231 p. ; éd. orig. *L'écriture d'Orphée*, Gallimard, 1989, 233 p.
7 Cf. Corrado Bologna, *Flatus vocis : metafisica e antropologia della voce*, Il Mulino, 1992, 150 p.
8 Cf. Marcelin Berthelot, *Les origines de l'alchimie*, Georges Steinheil, 1885, 445 p.
9 Cf. Arturo Schwarz, *L'immaginazione alchemica*, La Salamandra, 1979, 221 p.
10 Cf. Paul Zumthor, *La presenza della voce*, Il Mulino, 1984, 387 p ; éd. orig. *Introduction à la poésie orale*, Seuil, 1983, 307 p.
11 Cf. Arrigo Lora Totino, *In fluenti traslati*, G. Fontana (réd.), Fondazione Berardelli, 2018, 251 p.
12 Notre traduction. Giovanni Fontana, *Scritture lineari*, Hetea, 1986.

p. 30
Arrigo Lora Totino, série *Monument,* 1975.

# PENSER L'INNOMMABLE, DE LA VIE EXPOSÉE À UNE VIOLENCE SYSTÉMIQUE, AU FÉMINICIDE

MÉLISSA CORREIA

Dans son plus récent ouvrage, l'autrice de *L'art sous contrôle* relève en ces termes un exemple de censures militantes : « [C]ertains accusent aujourd'hui [...] les *Métamorphoses* d'Ovide de promouvoir la culture du viol. L'œuvre est alors mauvaise au sens de corruptrice.[1] » Carole Talon-Hugon souligne cette négativité imputée à la trame de récits scandaleux de poursuites, d'abus et de délits illicites, insensés et condamnables. Sans nous opposer à ce constat, pouvons-nous faire l'hypothèse qu'un geste, dans sa capacité à apporter un éclairage sur la mémoire de la violence par l'expérience de métamorphoses, de déplacements et de survivances, est apte à provoquer des affects et des constructions identitaires autres ? Pouvons-nous voir dans la pratique du performatif, le plus manifestement en rupture, des réminiscences de figures archétypales par leurs empreintes identitaires, se reconstituant comme sujets vivants et agissants ? Qu'en est-il de ces corps féministes qui, par leur présence active, à proximité, constituent une façon de défier l'altérité, tout en ne se laissant pas soumettre grâce à leur résistance, leur subjectivité ? Quelle place occupe alors ce travail de mémoire de la violence, de l'ordre du mythe ?

Anne Creissels, pour qui le geste est fondamentalement emprunté, affirme que l'expérience du geste est la condition paradoxale même de sa métamorphose : « Sonder la mémoire à travers le corps, la mémoire des corps, est certainement le moyen de résister à l'assignation, aux assignations[2]. » En contrepartie, il s'agit donc précisément de redonner au corps manifeste, traversé par une métamorphose processuelle – davantage que son interdit social ou qu'une visibilité du changement de genre, d'apparence ou de peau –, son caractère indéniable d'expression d'une conscience tout à fait intérieure : celle qu'une vie peut devenir invivable, dépréciée, battue, vitriolée, violée, démembrée.





LAS DU
QUOTIDIEN,
TOUS,
UN JOUR
NOUS AVONS
SOUHAITÉ
CHANGER
DE PEAU,
ÊTRE
UN AUTRE.

Lydie Pearl

« Las du quotidien, tous, un jour nous avons souhaité changer de peau, être un autre[3] », écrit Lydie Pearl. Nonobstant le passage d'une identité à une autre ou encore les conduites sacrilèges de figures mythologiques, la métamorphose évoque également la sentence et l'impénétrable vouloir des dieux, voire leur rétorsion pour conjurer le cycle de la violence, qui pérennise la résilience, la souffrance ou la plainte. La métamorphose est alors exercée sur les protagonistes qui s'opposent à l'exclusion et à l'assujettissement inhumain, tel un mauvais sort. Cependant, mon hypothèse est que le recours à la métamorphose n'est pas seulement synonyme d'oppression, de malédiction et de sacrifice ; il est aussi le signe d'une révolte et d'un renouvellement qui font une brèche dans le déroulement de la fatalité. Et, de fait, il constitue autant de formes de légitime défense qui affleurent des pratiques ensevelies. Par exemple, le perçage avec une grande épingle des cœurs des fils d'Égyptos ou encore leur égorgement le soir de leurs noces, selon les versions des légendaires Danaïdes, tantôt figures de nymphes, de guerrières ou de criminelles condamnées à remplir des jarres percées ou un tonneau troué pour l'éternité, se compare aux chants des sœurs Procné et Philomèle, transformées en oiseaux, envers Térée, mari de la première et violeur de la seconde[4]. Or, le geste de Philomèle apparaît comme la mise à jour d'une violence fondatrice du mythe, dans sa dimension la plus crue et la moins apprivoisable, lorsqu'elle apporte au roi Térée la tête coupée de son fils sur un plateau de service, lui offrant ainsi ce qu'il en reste, en somme sa propre chair. Procné et Philomèle nous révèlent à la fois de quoi était constitué cet ultime repas, en guise de preuve de leur infanticide et de leur déclaration performée à titre de riposte à la séquestration, à la mutilation et à l'animalisation subies.

Ces récits montrent crûment une violence partagée, révélant que le fait de se défendre en attaquant est une condition de survie et de devenir politique. Nous nous rendons compte que les protagonistes qui peuvent manifester une violence aussi efficace doivent nécessairement en faire l'expérience. Or, pour diverses raisons, nous pouvons ajouter que les artistes provoquent également une métamorphose imaginée comme une fluidité, entre le soi et l'autre, en impliquant leur corps ou, autant dire, en partageant un art qui les lie à la violence sur les plans éthique et critique.

S'intéresser à l'expérience du geste, investir la violence, s'approprier le mythe, sont des façons d'aborder la tension entre une singulière adhésion et une distanciation affirmée comme possibilité de déplacement et de transmutation pour revendiquer symboliquement son agentivité. De là, il s'agit d'identifier des pratiques qui, incidemment, ont justement mis en scène un refus de toute forme de dépossession et d'invalidation par autrui. Partant donc de ce constat incontournable du phénomène de la violence systémique faite aux femmes, nous nous concentrerons sur quelques œuvres d'Adrian Piper, de Marina Abramović, de Regina José , d'Ana Mendieta et de Michelle Lacombe qui, par leurs gestes et leur sacrifice de soi partiel, sublimé, sensible, ont su canaliser leur propre puissance de choc contre la violence, telle une défense au cœur de l'existence – telles des vies sur la défensive.

## FÉMINISME OFFENSIF : DU GESTE CATALYTIQUE À LA MÉTAMORPHOSE

Les archives de la série *Catalysis* (1970-1971) de l'artiste américaine Adrian Piper[5], dont subsistent de très rares images d'actions de ses deux ans dans les rues new-yorkaises, présentent l'artiste qui s'assied dans un transport en commun. Une serviette de bain blanche pend de sa bouche, ses joues en sont gonflées : double métaphore de l'asphyxie de la communauté des artistes femmes et du bâillonnement de la parole de la femme noire. Nous nous en doutons, son acte de présence s'accompagne d'une revendication, dans une société prompte à entraver, décrier et nier l'autre, surtout celui qui vient de l'étranger ; prompte à aliéner, déprécier et objectiver le corps féminin, métissé, racisé.

Piper erre aussi dans les rues bondées et interpelle les passants. À certains moments, elle est coiffée d'une perruque et travestie en jeune homme noir afin d'explorer, en public, les questions d'identité sexuelle et d'appartenance ethnique[6]. Nous apprenons – par les récits et confidences – qu'elle est parfois habillée de vêtements préalablement imbibés de vinaigre, d'œufs, de lait et d'huile de foie de morue, et ce, pendant une semaine. Sentant très mauvais, elle prend le train aux heures de pointe ou va à la librairie un samedi soir. Quel besoin a-t-elle d'apparaître ainsi souillée par l'odeur d'aliments ? Quelles intentions se manifestent dans cet usage d'habits imprégnés de substances qui, n'étant plus digestibles, entretiennent une parenté étroite avec les fluides corporels, produisant une odeur au pouvoir déstabilisant ? Utilisé de manière déviante par rapport à la norme, ce mélange n'est plus qu'un excès de malpropreté et de pure perte ; une combinaison abjecte et nauséabonde créée à bon escient par Piper pour générer les résurgences d'un inconfort, d'un rejet.

L'espace de la pratique reste ainsi quasi confidentiel, et c'est le plus souvent la photographie, lorsque l'artiste décide de l'intégrer, qui permet d'en sauvegarder les traces. En revanche, cette posture apparemment solitaire est également le signal d'une « cohabitation rendue polémique » – liée à la toxicité du contexte sociétal par les effets nocifs qu'il induit –, où chacun des gestes vise expressément à tester la perception des passants, à affecter autrui par une réaction intense de répulsion ou, autrement, à violer délibérément les normes sociales d'hygiène, de civilité, de convenances. Ces gestes, rassemblés sous le titre générique de *Catalyse*, désignent ici un ensemble d'interventions réalisées dans le dessein de déclencher ou d'intensifier un processus social, sinon de s'en défendre. Sa perspective artistique est donc, par extension, de « recourir à cette substance d'un genre particulier qu'est l'œuvre d'art (le plus souvent sous forme d'une action) »[7] ; d'y recourir même sous le mode de la rencontre qui heurte et trouble, qui accélère une réaction par le choc même de la présence altérée et transmuée, ayant pour conséquences possibles la discussion et la remise en question.

La métamorphose, lorsque adossée à la terreur de l'exclusion et du féminicide, comme à celle du racisme ou du sexisme, en appelle à l'autre en le convoquant, *malgré tout*, à répondre. Or, Piper mentionne que, dans les différentes écoles qu'elle fréquente alors où elle affronte un racisme qui, pour être latent, ne la blesse pas moins, « l'œuvre n'a pas de sens ni d'existence indépendante en dehors de sa fonction de vecteur de changement. Elle n'existe qu'en tant qu'agent catalytique entre moi et le spectateur »[8]. Ainsi, Piper « active l'espace » autour d'elle, et soulignons que « nombre de ces actions activent l'espace autant qu'elles en appellent à nouer une nouvelle relation, y compris sur le mode agressif, avec l'Autre »[9]. Elle réinvestit donc le contexte social par déplacement et affirmation de subjectivité, tantôt en se promenant – comme dans la série évoquée précédemment –, tantôt en se transformant dans ses *Mythic Being* (1973). Ce travail dans les années soixante-dix qui aborde les enjeux de la vie quotidienne en milieu urbain, la race, le genre et l'affrontement des préjugés reproduit au vu et au su de tous des postures à la limite de l'obscénité ordinaire, couramment connotées au machisme stéréotypé, comme écarter très largement les jambes ou porter des vêtements peints en blanc portant l'inscription « *wet paint* », et ce, de façon a priori anonyme.

Cette ambition pour la pratique du performatif, considérée comme canal pour mieux faire prendre conscience au public de sa situation par le dévoilement et la transmission d'actes de violence (prédateurs, raciaux, psychologiques…) faits au corps, qui induisent davantage une menace dans la réception et un jugement préjudiciable qu'une « victimisation », se retrouve également dans *Same Reflected Surfaces* qu'Adrian Piper présente en 1976 au Musée Whitney. Vêtue de noir, le visage peint en blanc, portant des moustaches pastiches et des lunettes noires, Piper danse sous un projecteur au rythme de la chanson *Respect* tandis que sur une bande préenregistrée elle raconte son passé de danseuse disco. Il faut imaginer cette action comme une fluidité problématique entre le soi et l'autre, entre l'artiste et le spectateur, liée à la durée requise pour que le geste puisse advenir dans l'espace – lieu physique et imaginaire essentiel. La violence alors rejouée témoigne de ce qui peut transformer en « objet » quiconque y est soumis, invitant le public à percevoir la tension entre la description et la métamorphose. Or, nous entendons également « une voix masculine qui critiquait sévèrement ses mouvements, qu'elle modifiait selon les instructions de l'homme »[10], écrit Roselee Goldberg au sujet de performances dites « autobiographiques », coïncidant à l'époque avec l'émergence du mouvement féministe et permettant le soulèvement de questions jusque-là relativement peu abordées.





## SEUILS D'UNE MÉTAMORPHOSE EXPIRANTE

À la même époque, Marina Abramović performe *Freeing the Voice* (1975). Dans l'enregistrement vidéo, nous voyons un corps allongé sur le dos, la tête inclinée vers l'arrière. La bouche ouverte et la posture tendue, vulnérable, désespérée, évoquent instantanément une violence. L'artiste émet des cris tantôt brusques, alternant entre agonie, désespoir et soupirs, tantôt prolongés, comme lors d'un mantra quasi ininterrompu. Nous savons que le cri est autant associé à une forme d'appel à l'aide, oscillant entre avertissement et prière, qu'au souffle et à ses connotations existentielles. La prémisse est simple : crier jusqu'à ce que la voix soit perdue, vacille, se vide. Autrement dit, elle doit se dépenser et persister, jusqu'à s'éteindre. La voix opère alors une métamorphose lente, profonde, sensible. De l'intention initiale du cri, il ne reste, progressivement, qu'une sorte de vide positif : un espace permettant de cristalliser l'importance du seuil où l'artiste se trouve en position de deuil, d'instants perdus à jamais, puisque jamais les mêmes, qui se renouvellent sans cesse. À travers le dessein de cette perte nécessaire à sa manifestation, de cette libération de la voix, se profile la réminiscence d'une agression imprécise, volontairement éloignée.

Évidemment, le devenir du cri est celui de l'expiration, du souffle : une image expirante en voie d'extinction [11]. Poussé à son paroxysme, le cri « entr'aperçu », apparemment infini, s'essouffle, s'épuise. C'est une intensité pure, à vif. Le corps en train de crier aspire à une situation autre, où la tension de la violence aura complètement disparu, c'est-à-dire à un niveau au-dessus de l'essoufflement, de l'effondrement, du vertige. Ce n'est pas seulement la voix, dans le geste de répliquer à cette peur inexorable d'être « piégée » [12], qui est alors mise à épreuve : c'est tout le corps qui a du mal à produire et à maintenir cette réponse, avec ses cordes vocales endommagées. C'est ainsi que le cri devient un investissement physique réel, assorti d'une violence dans l'exécution.

Le cri s'avère enfin une façon de faire corps avec la dimension paradoxale de la survivance du souffle qui se transforme, peu à peu, en respiration vitale et qui, au lieu de disparaître, ne cesse pas. Montrer le corps, dire sa vulnérabilité et le mettre en péril pour atteindre des seuils irréconciliables, surtout en métamorphose, transformé par le cri qui l'anime, tendent à faire advenir une tension jusqu'à son désœuvrement. Ils révèlent le récit d'une dépossession et d'une persistance, dans un état de conscience ultime de soi [13].

## MÉTAMORPHOSE CHIRURGICALE *IN VIVO*

Par le biais d'une vidéo, nous assistons cette fois à la reconstitution plastique et physique d'un hymen. Concrètement, dans *Himenoplasma* (2004), Regina José Galindo soumet son corps à cette opération dans une clinique clandestine afin d'insister sur la dangerosité de cette pratique [14] et de dénoncer la violence chirurgicale ainsi que les pressions infligées autant au corps social que féminin, notamment dans son pays où de jeunes femmes sont victimes des gangs de rue, du trafic humain et de la corruption. Suivant ce geste de métamorphose « sous anesthésie », Galindo nous propose de nous questionner sur la problématique de cette pratique associée à la notion de virginité que continuent de subir les femmes. De pareilles emprises sous ces régimes dogmatiques, voire religieux, les assujettissent à des mœurs hautement hypocrites, devenues les matrices normatives de différents pouvoirs oppressifs sur leur corps.

Son geste, évoquant une tradition de tragédies où le sang et la violence sont omniprésents, est simultanément celui d'une soumission volontaire de son organisme et d'une dénonciation face au constat social, une réplique à la violence. Politisée, la posture de Galindo montre une infime transformation corporelle, interne et invisible, à partir de cette singularité des récits traumatiques de mutilation et d'agression du corps des femmes. Apparemment, des centres sont régulièrement fréquentés par des femmes de tous âges dans les pays catholiques où la virginité est une des vertus essentielles régissant le dogme du mariage, évidemment uniquement pour les femmes [15]. Or, Galindo, qui a créé cette action pour faire surgir cette image devant nos yeux, a bien failli perdre la vie : une hémorragie l'a conduite à l'hôpital [16].

Nonobstant cette complication révélatrice d'un des dangers réellement encourus par les femmes, et suivant ce constat social d'une violence inouïe, qu'essaie-t-elle de nous faire éprouver ? Après tout, nous avons affaire à des pouvoirs excluant une forme de subjectivité féminine du champ du politique : nous nous trouvons en présence d'une opération qui expose le pouvoir localisé sur le corps de l'artiste, mais qui empiète également sur le corps des femmes, les enfermant dans un cycle de violence non consensuelle. Cette forme de contrainte est spécifiquement politique. Autrement dit, les femmes exposées à cette violence, qui ne bénéficient pas de la protection qu'offre normalement la loi, ne sont malgré cela pas en dehors du politique.

Conformément à cette voie, Galindo propose ensuite d'autres projets questionnant la problématique des viols que continuent à subir impunément les femmes en Amérique latine [17]. Malgré ses huit mois de grossesse, elle ne cesse d'évoquer et de dénoncer les supplices endurés par les femmes, créant notamment une scène insoutenable dans *Mientras, ellos siguen libres* [18] (2007). Dans cette action, Galindo est attachée à un lit avec des cordons ombilicaux, tout comme « les femmes enceintes étaient capturées, ligotées, puis violées » [19] durant le conflit armé au Guatemala, rappelle-t-elle. Accompagnée de deux témoignages accablants intitulés *Mémoires du silence*, l'action réfère au viol des femmes indigènes comme « tactique répandue par l'armée ». Plus récemment, elle fait état des violences sexuelles – qui restent encore généralement impunies – dans *La siesta* (2016), en référence aux « viols silencieux », subis sous l'effet des « drogues du viol » [20]. Elle prête son corps exhibé pour éprouver le trauma psychique et corporel d'une violence faite au corps des femmes, afin de la transmuer.

Galindo n'a de cesse, dans ses actes et gestes, de réitérer une expérience d'emprise, une quasi-*adjonction d'agression*, pour induire une expression d'indignation et de défense. L'artiste entend s'objecter directement à la menace extérieure de l'oppression de genre en dénonçant l'impunité sociale et juridique des violences sexuelles [21] et en générant une réponse sociale contre les féminicides.

## TRANSMUTATION PARADOXALE D'UNE OBJECTIVATION SEXUELLE

Exécutée dans une ferme abandonnée de l'Iowa, l'action *Mattresses* (1973) d'Ana Mendieta est une rencontre violente, notre regard confronté à une mise en scène rappelant la reconstitution d'une scène de crime. Quelle est l'iconographie de cette *attaque visuelle* ? S'intéresse-t-elle à la figure du témoin, de la victime ou de l'agresseur ? Quelles preuves avons-nous que cette scène illustre le mythe familier du corps « violable » ? Cette fois, l'étalement du sang et l'encombrement de vêtements sur un matelas au sol, tout comme les déchets, journaux et boîtes de carton à la traîne, révèlent cette inquiétante absence du corps de l'artiste ; une absence prononcée par la tache de sang dégoulinant sur le mur central, preuve accablante de ce qui a eu lieu précédemment. Nous le savons, le viol se produit souvent sans témoin.

À propos du processus des œuvres d'Ana Mendieta consacrées à la violence faite aux femmes, Olivier Lussac écrit : « Aussi a-t-elle entrepris des petits gestes, près de son immeuble d'habitation, en utilisant des rebuts de toiles de jean souillées par du sang et des déchets organiques. Sang et déchets suggèrent en effet la mutilation, le démembrement, le retour à des crimes horrifiques [...] [22]. » Dans *Suitcase Pieces* (1973), Ana Mendieta met, dans une valise ouverte, des objets sanglants ressemblant à des parties de corps, à l'abandon, dans un parc public. Autrement, lors de *People Looking at Blood* (1973), elle place des restes sanglants non identifiables sur le trottoir devant la porte de son appartement. L'artiste s'assoit ensuite dans une voiture de l'autre côté de la rue pour filmer les réactions de répulsion et de dégoût des passants – matière même du document de l'action. Ce qui est le plus révélateur de ces images, cependant, reste la préoccupation de souillure d'un espace commun. L'exposition du sang témoigne ici d'une relative indifférence sociale à la possibilité d'un acte de violence ayant par déduction eu lieu dans la demeure. Capturant le spectateur, l'artiste vise dans cette série, et certaines autres mises en scène dans la même période, à piéger différemment son implication ainsi que certaines prédilections humaines, en termes d'avidité, d'attraction ou de voyeurisme, au cœur de la culture omniprésente de la violence. Ana Mendieta révèle cette problématique inquiétante en suscitant une situation d'inconfort qui, contrairement à l'empathie, semble désigner d'emblée le regard extérieur du spectateur comme étant tour à tour témoin et complice.

En 1973, Ana Mendieta réalise des œuvres extrêmement conflictuelles en réponse à un viol et à un homicide brutal qui a depuis peu eu lieu à l'Université de l'Iowa : une jeune étudiante en sciences infirmières a été violée, mutilée et tuée sur le campus. *Rape Scene* (1973) documente une action de métamorphose que l'artiste a réalisée dans son appartement, empruntant la posture de la victime dénudée, ligotée, ensanglantée et penchée sur une table. Elle se place comme un corps violé à proximité, exigeant du public qu'il aborde sa relation avec l'image et l'identité qu'elle véhicule en tant qu'immigrante cubaine, interpellant des témoins, suscitant une réaction viscérale [23]. La scène recrée le crime à partir des indices et photographies publiés dans les médias.

Plutôt que d'organiser des cercles de paroles, des manifestations ou des ateliers de défense, Mendieta décide d'engager différemment son corps féministe en posant des gestes pour en raconter le récit. Ne pourrions-nous pas imaginer l'artiste modifiant son apparence avec du sang, intégrant une gestuelle simple, empruntée à l'expérience de violences sexuelles, extrêmes ou ordinaires – et ce, pour canaliser ce qui ne peut être nommé, autant ce que nous ne voulons que ce que nous ne pouvons nommer ? Nous pourrions conclure que Mendieta intègre l'expérience de l'horreur vécue en épousant une posture morbidement sensible et intolérable par la reconstitution d'une agression vraisemblable. Ainsi, suivant le mythe de Philomèle, qui est isolée dans une bergerie au milieu de la forêt où le roi Térée la viole avant de lui couper sauvagement la langue avec une épée pour la réduire au silence, Mendieta ligote son corps, entrelaçant d'une corde ses avant-bras et mains, et garde le silence. Séquestrée, mutilée et systématiquement violée par son bourreau à plusieurs reprises durant un an, Philomèle décide de révéler sur un ouvrage tissé ce qui lui est arrivé alors qu'elle est enfermée dans un mutisme brutal – à l'exemple du retranchement social des victimes. Mendieta en incorpore la narration et le trauma. Cette représentation par la métamorphose, lors de *Rape Scene*, est depuis devenue l'objet d'une mythification rétrospective, quand bien même il ne reste que très peu d'archives. Deux autres versions ultérieures ont été mises en scène, à l'extérieur cette fois, dans les bois entourant l'Université. En déplaçant son corps à l'extérieur – à moitié nue sur un tronc d'arbre tombé ou visage dans l'herbe, enduite de sang et laissée à la vue des passants –, Mendieta entend montrer au public non prévenu d'avance que son corps manifeste la mémoire traumatique des corps violentés, souillés et abandonnés.

La métamorphose reprend en quelque sorte le scénario fixé par le trauma, mais elle en fait un usage autre. À sa profanation, le corps tente de se défendre par l'acte performatif qui vaudra pour tous les abus antérieurs, les humiliations et la souffrance. La métamorphose est alors la réparation d'un traumatisme qui a été effacé de la scène collective ou qui n'a pas eu la possibilité d'être nommé, restant ainsi dans l'innommable. Lorsqu'il y a perte de son « identité », c'est-à-dire dans ce qu'elle incorpore de souverainement sacré, Ana Mendieta en vient à rejoindre la poétique de l'inanimé, de la pierre et des ombres. D'elle nous ne savons plus rien, ni d'où elle est venue ni qui elle a été avant de se retrouver couverte de sang dans les herbes hautes, en état complet ou presque de dénudement, face contre terre, à la vue des passants ; nous ne savons presque rien de ce qui l'a amenée là, dans ce processus sans voix – ni signe de secours humain. Est-elle une « victime » ou celle qui, en secret, orchestre le meurtre ?

Par la menace de féminicide qu'Ana Mendieta incorpore, comme une obsession, à la fois imaginaire et réelle, elle s'adresse à nous. Elle nous accuse sans rien dire, dans un silence proche parce que la possibilité d'un rendez-vous avec la parole, à un certain moment, a fait défaut. Cette mise en danger, là où il faut désormais restaurer la différence – mais aussi la distance symbolique – pour que ce qui a été atteint individuellement ou collectivement ne soit pas recouvert par le silence et l'oubli, est ce qui rend la pratique du performatif indispensable : essayer de construire à partir de l'innommable un langage commun. Toute parole étant désertée, sans preuve qu'un autre a entendu et répondu, c'est alors que la nécessité d'une métamorphose sacrificielle [24] commence à s'éprouver. Que quelqu'un, lors de cette convocation orchestrée par une objectivation sexuelle manifeste, enfin témoigne.

## EXTENSION, ENTRE MÉTAMORPHOSE DU CORPS ET POUVOIR DE LA PAROLE PERFORMÉE

Tenter de définir comment la métamorphose s'incarne pose également une question fondamentale : comment cette stratégie marque tout autant l'avènement du sujet que celui d'une posture en écart, en résistance ? La métamorphose, au cœur de nombreux mythes, serait ce qui infiltre les représentations et constructions identitaires, comme ce qui annonce la menace de réception d'une violence et d'une altérité – et, par extension, ce qui permet l'inscription d'un renouvellement des subjectivités. En outre, ce pourrait bien être le modèle d'une approche mettant en scène une mise à jour de la violence déjà présente à travers la mythologie et d'une condensation conférant aux images du corps le pouvoir de déplacer les représentations que nous nous faisons du féminin afin de permettre une relecture du mythe [25]. C'est pourquoi la métamorphose est ce qui renvoie parfois aux assignations de genre comme aux violences sexuelles, telles des images qui décrivent le mythe. En investissant le corps comme le lieu privilégié d'un changement d'état, même lorsqu'il semble la « victime » de sa propre métamorphose, l'artiste opère une sorte de déplacement des limites, avec le risque que cela représente. Ainsi, la promesse de subversion n'irait pas sans une négativité en termes de dépossession et d'assujettissement, autant dire d'une perte d'identité. Autrement, la métamorphose pourrait aussi entretenir ce rapport complexe entre aspiration au mythe et déconstruction d'un imaginaire conventionnel du féminin, où se déclinent les multiples gestes d'appropriation, de détournement et, par là même, de résistance. Plus largement, une attitude violemment symbolique et expiatoire s'imposerait, exprimant de nouveau le mythe utopique d'une rupture mystique, catharsis provocatrice.

Cette prise de position par une vraisemblable métamorphose ne se fait parfois pas sans cri. La déstabilisation des conventions esthétiques, oscillant entre rupture et continuité, travaillant à répondre à la volonté d'une « libération » des corps, ne se fait pas sans heurt, d'où le constat que les corps qui manifestent une métamorphose ne sont pas nécessairement souverains, en dépit d'une émancipation certaine. Bien au contraire, le corps performatif peut aussi mettre en scène une hybridité, une soumission et une vulnérabilité en étant offert au scalpel d'un chirurgien ou entièrement traversé par la *déhiscence*, cette indétermination du dire, de l'acte de raconter – en l'occurrence, les récits liés à l'expérience de la violence et des viols qui se perpétuent. Qui plus est, s'attarder à la notion de métamorphose s'avère une manière de résister aux tentatives d'effacement d'un déni sociétal envers la violence et les féminicides.

S'approprier un récit, manifester un corps subjectif, revisiter les modes de représentation, voilà ce qui semble prédominer dans les œuvres de métamorphose de ces artistes. Leurs gestes prêtent forme à la mémoire des corps liés à la violence de réception comme aux violences à l'égard des femmes, pour révéler ce que ceux-ci peuvent dire ou en prolonger le questionnement. Quant à la manière dont la métamorphose de soi peut infléchir la pratique du performatif, l'artiste Michelle Lacombe nous vient indubitablement à l'esprit. Anne-Marie St-Jean Aubre écrit à son sujet que « [l]a parole des femmes, souvent dévalorisée, est au centre de *Italics ; Underlining for emphasis* (2010/2015), qui souligne la voix de l'artiste par un signe invisible inscrit à même l'intérieur de sa lèvre inférieure, marquant symboliquement son agentivité. Tout son travail vise le même objectif : exposer et faire exploser les barrières qui enclavent son champ d'action » [26].

Quelle autre expérience peut naître de telles marques ? À qui sont-elles destinées, à l'exemple des caractères italiques associés notamment à l'intimité, au langage parlé, au témoignage ? La métamorphose,ou plutôt l'acte sacrificiel auquel elle s'identifie, est subtile, presque invisible, comme une cicatrice ancienne. Le geste de Lacombe découle de ces effacements qui se destinent à la communauté de ceux qui observent, aux témoins, comme un rappel autant de ce qui n'a pas été nommé et exige leur regard que de la voix intérieure de celle qui survit et exige réparation. Combien de paroles de femmes ont été ainsi avilies, oubliées, humiliées, sans que personne ne s'en aperçoive ? Elle nous rappelle que la métamorphose, même et surtout par son aspect le plus noir, le plus désespérément et violemment signalé, demeure opératrice d'une révélation immédiate, inespérée.



Le trait en souligne le caractère d'inattendue insistance. Situé à l'intérieur de la bouche, il renforce cette manière d'être dans l'irréparable, le « jamais plus », le « une fois pour toute ». Cette offrande ne devient intelligible que s'il y a transmission d'expérience ou convocation d'un témoin, d'un autre, concerné. Quand viendrons-nous à bout de la violence systémique à l'égard des femmes ? Lacombe nous montre qu'il s'agit parfois de « rayer quelque chose de sa vie » afin d'y introduire une parole performée sauve de tout danger d'abus et de retranchement ; de souligner, du moins, un possible sans entrave, autrement qu'inhumain. Plutôt que d'affronter, de crier, de *se défendre* violemment, Lacombe nous présente, là où cela se nomme, en elle, un possible retournement du temps par le dévoilement interne, le trait d'union, qui unit tout en séparant le langage et l'écoute, l'art et l'existence. L'acte sacrificiel qui coupe comme une lame, offrant paradoxalement une vision de rupture qui laisse transparaître ce que pourrait être un rapport autre à la violence – et qui comporte une perte, c'est vrai – parce qu'il nous engage dans un commencement, affecte tout autant le devenir de l'être que sa propre peau.

## QUE SIGNIFIE LA MÉTAMORPHOSE ICI MÊME, AUJOURD'HUI ?

Observer ces corps féministes conduit aussi à penser aux actions menées dans la société, en l'occurrence à cet hymne chorégraphié intitulé *Un violador en tu camino* [27] par le collectif chilien Las Tesis, notamment lors de la Journée internationale pour l'élimination de la violence à l'égard des femmes – le collectif a fait entendre sa voix contre les violations des droits des femmes, entre autres. Cette dénonciation chantée et dansée des violences, telles que le harcèlement de rue, les abus, les viols, les féminicides et la disparition forcée des femmes, se retrouve désormais reprise et traduite lors de rassemblements militants dans diverses villes, pour libérer la parole des victimes. Et le refrain souligne le manque de justice des pouvoirs exécutif, législatif et judiciaire engendré par leur inaction face aux crimes commis et l'impunité des agresseurs et assassins, les désignant ainsi comme complices : « *El violador eres tú* [28]. »

1 « Le second type de reproche ne porte pas sur l'œuvre elle-même, mais sur les effets "illocutoires", c'est-à-dire sur des comportements répréhensibles qu'elle produits volontairement ou involontairement. » Carole Talon-Hugon, *L'art sous contrôle : nouvel agenda sociétal et censures militantes*, PUF, 2019, p. 118.
2 Anne Creissels, « Le corps du mythe : performances du génie créateur », *Ligeia*, nos 121-124, janvier-juin 2013, p. 76.
3 Lydie Pearl, *Corps, sexe et art : dimension symbolique*, L'Harmattan, coll. « Nouvelles études anthropologiques », 2001, p. 138.
4 Au vers 60, il est dit : « Et s'il est près de moi un homme d'ici qui sache interpréter le chant des oiseaux, à entendre ma plainte, il croira ouïr la voix de l'épouse de Térée [...]. » Eschyle, *Les suppliantes*, vol. I, P. Masson (trad.), Les Belles Lettres, 1921, p. 15.
5 Cf. Adrian Piper, *Out of Order, Out of Sight. Volume I : Selected Writings in Meta-Art, 1968-1992*, MIT Press, 1999, 412 p.
6 Cf. Roselee Goldberg, *Performances : l'art en action*, Thames Hudson, 1999, p. 130.
7 Paul Ardenne, *Art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation*, Flammarion, 2002, p. 74.
8 « [*T*]*he work has no meaning or independent existence outside of its function as a medium of change. It exists only as a catalytic agent between myself and the viewer.* » Notre traduction. A. Piper, *op. cit.*, p. 42.
9 De même, lors des *Funk Lessons I-IV* (1982-1984), Piper distribue des cartes à des personnes ayant tenu des propos racistes : « Je déplore la gêne que vous cause ma présence, tout comme je suis sûre que vous déplorez la gêne que me cause le racisme. » A. Piper, citée dans Dominique Baqué, *Un nouvel art politique : de l'art contemporain au documentaire*, Flammarion, 2004, p. 147-148.
10 R. Goldberg, *La performance : du futurisme à nos jours*, C.-M. Diebold (trad.), Thames Hudson, 2001 (1988), p. 174.
11 Il faut associer le souffle à l'image, « toute apparition faisant corps avec sa disparition ». Gilles Deleuze, cité dans Nicole Gingras, *Souffle / Breathing*, Optica, un centre d'art contemporain, 2003, p. 12.
12 « Dans *Freeing the Voice* (Libérer la voix), j'étais allongée par terre sur un matelas, entièrement vêtue de noir, la tête pendant au-delà du bord du matelas, et je hurlais à pleins poumons, donnant libre cours à l'exaspération que tout m'inspirait : [...] le piège dont je me sentais prisonnière. Je hurlais à en perdre la voix – trois heures durant. » Marina Abramović, *Traverser les murs : mémoires*, Arthème Fayard, 2017, p. 101.
13 *Freeing the Voice*, indissociable de la pratique d'Abramović, n'est pas sans rappeler deux actions postérieures réalisées conjointement avec son partenaire Ulay, dont *Breathing In, Breathing Out* (1977) et *AAA AAA* (1978). Faut-il entrevoir dans ces processus faisant corps inexorablement par des face-à-face en duo, où le corps comme vecteur d'un mouvement introduit une perturbation, l'expression d'une adhésion à laquelle s'abandonner ou se heurter, jusqu'à la perte ? Partant d'une position d'égalité, où chacun s'agenouille devant l'autre et essaie de persévérer, de se surpasser, l'action montre soit la confrontation, manifestée avec véhémence, soit une image oscillant entre affrontement et réconciliation, sans résolution. Ce qui nous est montré est presque démontré : c'est une relation maintenue jusqu'à ce que leurs réserves réciproques soient épuisées, au point de s'évanouir.
14 Voir à ce sujet cet entretien de Regina José Galindo avec Silvio de Gracia : « La poésie de la violence », *Inter, art actuel*, nº 105, printemps 2010, p. 9-11.
15 À propos de ce constat et d'*Himenoplasma*, voir Maurice Fréchuret, *L'art et la vie : comment les artistes rêvent de changer le monde, XIVe-XXIe siècle*, Les presses du réel, 2019, p. 247-248.
16 À propos de Regina José Galindo, voir Mildred Durán Gamba, « Urgences métaphysiques. Gestes et troubles des corps exacerbés de deux artistes de l'Amérique latine : Regina José Galindo et Rosemberg Sandoval », *Inter, art actuel*, nº 121, automne 2015, p. 21-24.
17 Pensons notamment à l'action (2005) consistant à entailler à l'aide d'un couteau sur sa cuisse, jusqu'au sang, chacune des lettres du mot *Perra* (Pute), également le titre de l'action.
18 « Pendant ce temps, ils restent libres ».
19 R. J. Galindo, citée dans Olivier Lussac, *Rituels et violences dans la performance*, Eterotopia France, coll. « Parcours », 2020, p. 157.
20 Cf. Mélissa Correia, « Révélation du praticable "devenir" performatif : en contexte de dépossession », *Inter, art actuel*, nº 130, automne 2018, p. 46-48.
21 Lors du projet *No violaras* (Vous ne violerez pas) (2017), l'usage de l'impératif est un appel à la non-violence, une injonction et un commandement, sans détour.
22 O. Lussac, *op. cit.*, p. 176.
23 Mendieta a invité ses camarades de classe à son appartement où, par une porte laissée entrouverte, elle les a invités à entrer.
24 Cf. Anne Dufourmantelle, *La femme et le sacrifice : d'Antigone à la femme d'à côté*, Denoël, 2018, 364 p.
25 Cf. Anne Creissels, « Performances de plumes : volatiles métamorphoses du féminin », *Femmes, attitudes performatives aux lisières de la performance et de la danse*, Les presses du réel, 2014, p. 115-135.
26 Anne-Marie St-Jean Aubre, « Un corps à lire / Reading a Body », *Esse, arts + opinions*, nº 90, printemps été 2017, p. 83.
27 « Un violeur sur ton chemin ».
28 « Le violeur, c'est toi. »

p. 36-37
Ana Mendieta, *Rape Scene,* 1973.

p. 40
Regina José Galindo, *La siesta*, 2016. Photo : Marco Nari.

p. 44
Michelle Lacombe, I*talics ; Underlining for emphasis*, 2015. Photo : Christian Bujold. Tatoueuse : Dominique Bodkin. Action datant de 2010 réactivée dans le cadre d'une exposition de groupe au Musée d'art contemporain des Laurentides. Commissaire : Anne-Marie St-Jean Aubre.

# INVISIBLE ?
# LA CHRONIQUE DE L'AUTRE

OLIVIER LUSSAC

INVISIBLE ?

Une femme se tient nue devant un mur blanc. Progressivement, elle peint son corps, son visage, ses cheveux, de blanc jusqu'au point où elle ne fait plus qu'une avec le fond. *Territorio invisible* de María Adela Díaz (2004) n'est pas un simple geste artistique. Le fait qu'une femme disparaisse progressivement comme chair, comme espace d'inscription, permet d'introduire des observations à propos d'une artiste qui n'a pas de réelle existence. Guatémaltèque, Indienne, féministe, émigrée clandestine aux États-Unis, elle n'avait pas à l'époque d'existence légale. Elle était donc aux yeux de tous « invisible ».

> Poursuivons :
> *Invisible ?* « Comment expliquer l'ignorance totale des accomplissements des artistes non-européens à l'Occident ? Pourquoi sont-ils invisibles[1] ? » demande Rasheed Araeen. Une réponse théorique empruntant à Hegel serait « parce qu'ils sont nature, pas culture ». Cette part de l'idéologie moderniste de la maîtrise du monde est semblable à l'affirmation des Witoto que tous les autres groupes humains sont le peuple des animaux, et c'est une des dichotomies colonialistes qui change le plus radicalement au moment du tournant postmoderne. Jameson définit le capitalisme tardif – l'âge où le modernisme cède la place au postmodernisme – comme la période où « les derniers vestiges de la nature qui survivaient dans le capitalisme classique, sont enfin éliminés, en particulier le Tiers Monde et l'inconscient »[2]. [...]

En termes hégéliens, quand des membres de cultures non-occidentales commencent à adopter les styles occidentaux, ils cessent d'être nature pour devenir culture. Mais du même coup en devenant pour ainsi dire « éticisés » et plus comme nous, ils ne deviennent pas plus contrôlables mais moins. Leur situation et la nôtre changent toutes deux pour échapper au contrôle. Et la recherche de l'Autre est alors la recherche de la nouveauté de notre propre moi changeant.

*Parler de nous.* « Les cultures des peuples du monde ont besoin d'être continuellement redécouvertes, ont écrit George Marcus et Michael Fischer, puisque ces peuples les réinventent en changeant les circonstances historiques [3]. » Cette phrase semble destinée d'abord aux *autres*, mais elle vaut aussi pour *nous* quand nous cherchons à nous connaître au milieu d'un changement inattendu et imprévisible [4].

Cette longue citation de Thomas McEvilley, tirée de l'ouvrage intitulé *L'identité culturelle en crise : art et différences à l'époque postmoderne et postcoloniale*, ne nous permettra pas de résoudre ce problème épineux, à savoir la question de l'identité ou, mieux, de la désidentification, et par ce biais d'évoquer la problématique travaillée principalement par Walter Mignolo sur le plan philosophique. Notre propos n'est pas ici de faire l'éloge et de l'Autre, et de nous, mais de présenter cette invisible part que l'histoire – de l'art – a souvent rejetée :

> La modernité, rappelle Mignolo, qui est le côté visible de l'histoire racontée du point de vue européen, est en même temps la moitié de l'histoire. L'autre moitié cachée est l'histoire de la colonialité. Mais, l'expansion de l'idée de modernité (rédemption, progrès, développement, démocratie, droits, etc.) qui amène la colonialité (expropriation, exploitation, pauvreté, marginalisation et guerres au nom des idéaux de la modernité) engendre la pensée décoloniale, et celle de la décolonialité en tant que volonté de détachement [5].

Il s'agit selon Mignolo de réaliser une « nouvelle chronique » qui ne partirait pas de celle formulée par les Occidentaux, mais par ceux qui la font, par leur langue, leur culture et leurs arts. Il cite ainsi Guamán Poma de Ayala qui, à la fin du XVI^e^ siècle, a joué un rôle essentiel dans la formation du terme *détachement*, par nécessité sans doute, pour évoquer l'épistémologie de la frontière, de ce que Mignolo nomme la *border thinking* (pensée de frontière). Cette nouvelle chronique semble révolutionnaire, car elle met en jeu une autre façon de raconter l'histoire, non pas par la voie du conquérant, mais par celle de l'« autochtone ».

Le détachement dont parle Mignolo ne peut pas être une pensée « monotypique » (Ignacio Ramonet), mais des « épistémologies » de la *frontière* et de l'*extériorité* : « L'extériorité signifie [...] le "dehors" conçu dans le processus même de construction du "dedans", du lieu où l'énonciation impériale demeure [6]. » Se détacher, explique-t-il, c'est aussi « arrêter de se faire des illusions sur la capacité de la raison impériale à engendrer

une raison libératrice ». En d'autres termes, le *dehors* – ou, pour reprendre le terme de McEvilley, l'*invisible* – est toujours conçu à partir des règles du *dedans*. Et, afin d'échapper à cette domination, le détachement est, pour Mignolo, une « pensée décoloniale » et une façon de réfléchir sur les « options décoloniales ». Pour penser la décolonialité, il faut revenir à la frontière théorisée par Enrique Dussel et se caractérisant par le terme *analectique*, signifiant étymologiquement « sur (au-dessus de) la dialectique »[7].

Walter Mignolo évoque cette idée en reprenant la définition que nous trouvons dans l'essai de l'artiste Gloria Anzaldúa intitulé *Borderlands / La Frontera*[8]. Il la nomme la « différence coloniale », telle la cicatrice que porte l'individu en soi, c'est-à-dire l'autre ou l'étranger. Cette dissemblance – cette fracture – coloniale renvoie en effet à l'idée d'extériorité : l'en-dehors, les marges, la frontière, la périphérie, se confrontent à l'en-dedans, l'espace de la civilisation et du progrès, le lieu même qu'imposent à tout le monde occidental la mondialisation et le capitalisme moderne.

La frontière demeure ce lieu non marqué ou ce non-lieu, comme le pense Marc Augé dans son livre *Non-lieux : anthropologie de la sur-modernité* : « Ces lieux ont au moins trois caractères communs. Ils se veulent (on les veut) identitaires, relationnels et historiques[9]. » Nous comprenons dès lors parfaitement que la frontière n'est ni unitaire, ni concordante, ni incontestable. Elle flotte, sans évidence, au gré des individus qui passent le pont… La frontière divise. Elle ouvre à l'exil. Elle marque les dangers de l'hybridité et de la transmission, de la contamination avec et par l'autre, dont il faut s'écarter.

Aussi Gloria Anzaldúa s'explique-t-elle : « Pour survivre à la Frontière, tu dois vivre *sans frontière*, être un croisement de chemins[10]. » C'est ce qu'elle appelle les *border identities* (identités de frontière), terme proche au fond du *border thinking* de Mignolo. Comme le souligne Carolina Meloni qui a commenté les créations d'Anzaldúa, « [c]'est pour cela que la pensée frontalière apparaît comme une stratégie de décolonisation, qui produit un revirement épistémique, ainsi que la conceptualisation d'une pensée autre »[11].

PREMIER EXEMPLE

Dans *Borderline* (2005), María Adela Díaz dénonce les méfaits de l'immigration. Son art exprime l'essence des femmes, son objectif est de séduire la nature à l'intérieur d'un contexte quotidien. Elle tente de ramener l'observateur à une part de son propre travail. À travers différents procédés, telles l'installation et la performance vidéo, Díaz utilise son corps comme moyen d'expression pour transmettre ses contestations concernant les déceptions politiques, les sociétés patriarcales et les philosophies discriminantes. Cette vidéo, qui dure 3 minutes 34 secondes, vilipende les politiques migratoires des États-Unis et la situation précaire du migrant sans papiers. Selon Díaz, elle peut aussi être interprétée comme un rituel cathartique des blessures de son propre exil, s'étant elle-même enfermée dans un conteneur lâché en pleine mer durant 45 minutes. Elle a nommé cette performance spécifiquement *Borderline* pour évoquer le territoire de l'errance, lorsque l'expérience de la clandestinité est faite.

*Borderline* a affaire à la discrimination, aux perturbations et à l'instabilité. Ce que Díaz utilise dans cette performance reflète les conditions émotionnelles et les sensations d'exister dans un pays qui a constamment dominé et diminué ses propres minorités. *Borderline* est le résultat de son immigration aux États-Unis, lorsqu'en 2005, son statut légal devait se définir. L'artiste a donc pris le risque de perdre la vie en faisant cette œuvre. Pour elle, « [l]e prix que les gens ont à payer pour vivre aux États-Unis est cher. Pour vivre dans un pays instable qui est n'importe où intolérable. Les droits de l'homme ne jouent pas réellement en notre faveur »[12].

« Aucun endroit au monde, écrit Véronique Tadjo, ne peut jurer d'être épargné. Peut-être pas avec la même violence, mais sans doute avec le même mépris. Et pourtant ici ou là-bas, c'est bien cet Autre qui fait ma force et ma richesse[13]. » En tout cas, c'est ce que, possiblement, reflète cet exemple. Pour un habitant d'Afrique, des Antilles, d'Amérique du Sud, d'Asie, etc., la frontière et la colonialité sont constamment visibles. Au fond, c'est ce que peut expliquer Gloria Anzaldúa.

*Borderland / La Frontera* d'Anzaldúa est le titre d'un essai récent, écrit en 1987. Il offre d'emblée l'explication pour saisir le concept de frontière – mais aussi de décolonialité. Il permet de franchir tout autant les limites géographiques que celles linguistiques, culturelles ou identitaires. La frontière est, selon Carolina Meloni, une « allégorie du manque d'identité »[14], allégorie qui renvoie peut-être à l'invisibilité. C'est le lieu de passage, un espace de transit. Anzaldúa décrit en effet sa propre identité comme un métissage, un carrefour entre des cultures qui ne la reconnaissent pas totalement : elle est située entre les frontières, dans un *in-between*, dans cet espace liminal. Géographiquement, elle décrit celui entre les États-Unis et le Mexique, mais elle possède des frontières enracinées plus profondément en elle, comme les carrefours identitaires, linguistiques, épistémologiques et sexuelles – elle est lesbienne.

Ni complètement États-Unienne ni absolument Mexicaine, elle navigue entre les deux cultures, comme l'artiste Guillermo Gómez-Penã, pour lequel l'espagnol et l'anglais sont les deux langues du colonisateur. Ces deux artistes prétendent à une culture hybride, entre-deux, hétérogène. Comme l'explique Meloni, « Anzaldúa se définit comme une *âme entre deux mondes*, elle se trouve toujours dans un non-lieu, elle est hors-propos, entre deux cultures de colonisateurs »[15]. Elle-même découvre qu'elle est une sorte de pont : « Je suis un pont balancé par le vent[16]. » Le pont est en effet une métaphore à l'image du croisement, de l'intersection et de l'union des cultures. Cette artiste est une « traversée », dit-elle, qui habite la frontière.

Vivre précisément la frontière, c'est vivre dans les marges, pas seulement géographiques, mais dans un monde de violence et de marginalisation : « La frontière entre les États-Unis et le Mexique est *une blessure ouverte* contre laquelle le Tiers Monde se heurte et se déchire[17]. » Cette lésion est à l'image de toutes les zones qui séparent le Nord du Sud, une plaie béante qui traverse le corps et l'esprit. Pourtant, pour Anzaldúa, la frontière devient paradoxalement cet espace de l'identité, le « lieu » où va surgir une conscience renouvelée.

S'il s'agit de vivre dans un espace entre deux cultures, ni dans l'une ni dans l'autre, il s'agit aussi de réfléchir au concept élaboré par Homi Bhabha, le « tiers-espace », à partir de la métaphore de l'escalier. Bhabha échafaude l'idée d'une relation active qui dépasserait ce qu'il nomme « les polarisations du local et du global, du centre et de la périphérie »[18] et qui édifierait la notion d'identité – laquelle ne peut « s'articuler qu'*à travers* et à côté d'une communauté de différence »[19].

Il nomme cette dynamique, au-delà de tout clivage, les « terrains d'élaboration des stratégies du soi ». Ces espaces, où se construisent les positions de l'individu, émergent dans les moments où changent les modalités d'assemblage de binômes sur lesquels la personne se définit résistante ou réductible à toutes formes d'assimilation : altérité/identité, passé/présent, intérieur/extérieur, inclusion/exclusion, masculin/féminin, noir/blanc et même relation de soi à l'autre… Bhabha explique :

> L'abandon de singularités de "classe" ou de "genre" […] a entraîné une prise de conscience des positions du sujet – race, genre, orientation sexuelle – qui hantent toute affirmation d'identité dans le monde moderne. Ce qui est innovant […], c'est ce besoin de dépasser les narrations de subjectivités originaires et initiales pour se concentrer sur les moments ou sur les processus produits dans l'articulation des différences culturelles. Ces espaces "interstitiels" offrent un terrain à l'élaboration de ces stratégies du soi[20].

Il évoque alors l'idée que l'engagement culturel ne peut être produit que sur un mode performatif, dans lequel « l'articulation sociale de la différence est une négociation complexe et incessante qui cherche à autoriser des hybridités sociales ». Pour faire comprendre ce mécanisme, il se réfère à l'artiste Renée Green qui utilise la métaphore de la cage d'escalier, qui serait devenue un lieu d'échange, d'interaction entre le haut et le bas, entre « la négritude et la blanchitude » par exemple, c'est-à-dire, comme le précise Green, un « espace liminal »[21], déplaçant la logique d'opposition en une sorte de dialectique et de réflexivité, et habitant, comme les artistes *passeurs de frontière*, « la frange d'une réalité entre-deux »[22].

Bhabha analyse donc cet interstice, nommant celui-ci le tiers-espace, dans lequel le sens et les symboles culturels et identitaires n'ont pas de fixité, « un espace culturel hybride qui se forme de façon contingente, disjonctive, dans l'inscription de signes de mémoire et de sites d'action politique »[23], c'est-à-dire flottant, absolument fluide. Le tiers-espace est *liminoïde*, passant d'une structure fixe à une évolution processuelle ou d'une logique de systèmes culturels et sociaux à une dialectique de mobilité socioculturelle. Le tiers-espace conçu ainsi est un espace de permutation ou d'interversion, par lequel l'achoppement se maintient pourtant au niveau des limites de domination et de violence.

La décolonialité s'avère dès lors un concept formateur, s'il est possible de dépasser cette dichotomie.

DEUXIÈME EXEMPLE

Nathalie Mba Bikoro est une artiste franco-gabonaise vivant en Allemagne, dont le travail repose sur une critique de la religion chrétienne et de l'esprit colonial, pour laquelle elle consacre la grande partie et de son œuvre plastique, par le jeu performatif, et de ses propres essais théoriques. Dans la pièce intitulée *(N)on Identity (Reflections on Slavery)* [24], Nathalie Mba Bikoro et Wagner Campos Rossi se prêtent à une évocation de l'esclavage sous couvert de plusieurs symboles simultanés. Rappelons que *reflection* signifie à la fois « réflexion » et « reflet ».

Une voix *off* féminine déroule une sorte de litanie, et un diaporama présente des photos d'esclaves ou des annonces de marché de vente d'esclaves (*Public Sale of Negroes by Richard Clagett*). L'ensemble accompagne les actions. À droite, de dos et nu, assis sur un banc, Wagner Campos Rossi se fait tatouer une marque au bas à droite du dos, tandis que Nathalie Mba Bikoro, de face et à demi nue, lave, à gauche, des linges blancs dans deux baquets. Impossible de savoir si l'eau est teintée de rouge ou si c'est l'effet des projecteurs. Toutefois, une fois les linges essorés, ceux-ci ressortent colorés. À la moitié de la pièce, les artistes échangent les rôles. Campos Rossi, dont le pénis est peu à peu recouvert de feuilles d'or, prend les draps pour se couvrir le corps et la tête tandis que Mba Bikoro, de dos, se laisse tatouer une marque dans le bas gauche du dos. L'opération close, les deux artistes se rejoignent sur le banc. Mba Bikoro a le visage couvert de feuilles d'or, sans doute pour rappeler que tout être vaut de l'or, même l'Autre, sans toutefois oublier que les forçats marqués comme des bestiaux, humiliés, toujours invisibles, ont été également spoliés de leur corps, de leur vie, de leur terre.

Finalement, pour ne pas seulement rester devant un concept inopérant, il faudrait diminuer, voire effacer les cinq dominations de la colonialité qui perdurent jusqu'à aujourd'hui :

- privatisation des biens (terre) ;
- contrôle de (et par) l'autorité ;
- contrôle de la nature ;
- contrôle du genre et de la sexualité ;
- surtout, contrôle (et même déni) de la subjectivité.

Il reste beaucoup à dire sur ce sujet qui mérite d'amples développements sur les plans économiques, sociétaux ou politiques – mais ce n'est pas ici notre propos, qui est purement artistique, abordant quelques enjeux de la performance. Ce que soulignent et Walter Mignolo, et Gloria Anzaldúa est la frontière comme lieu de conscience « subalterne », c'est-à-dire l'espace d'un revirement décolonial. Comment celle-ci détermine-t-elle ce retournement ? Par « une nouvelle conscience métisse, une conscience de femme. C'est une conscience "frontalière" » [25].

Proche des théories anthropologiques de Jean-Loup Amselle et de Serge Gruzinski, la pensée d'Anzaldúa repose néanmoins sur la pensée d'une femme métisse, et son analyse n'a aucune visée anthropologique. Aussi, indique-t-elle, « [n]ous ne devons pas seulement affirmer nos besoins à titre individuel, mais aussi en tant qu'entité raciale. Voilà ce que nous devons dire aux Blancs : il est important que vous acceptiez notre différence, que vous reconnaissiez que vous nous avez rejetés et niés » [26]. La colonialité – au fond, tout principe de domination – se fait du haut vers le bas. Mais le renversement de la décolonialité – donc du bas vers le haut ou la perspective du local au global – est à l'image de la métaphore de Renée Green.

Si la colonialité a rendu presque caduque toute conduite d'émancipation en étouffant et en réprimant les subjectivités, la décolonialité rend possible un autre horizon et permet de laisser la parole à ce qu'Enrique Dussel appelle une philosophie de la libération. Il opère un élargissement du questionnement concernant les victimes de la domination, de l'immigration (avec María Adela Díaz), de la race, de la dénonciation de la domination coloniale et de la décolonialité (avec Nathalie Mba Bikoro). Il est dès lors possible d'interroger tout ce qui constitue la cible de l'opprimé, de l'être « à la frontière », c'est-à-dire sans réelle reconnaissance ; un être en somme invisible et choséifié, devant un implacable mur blanc.

1 Racheed Araeen, « Our Bauhaus Others' Mudhouse », *Third Text, Third World Perspectives on Contemporary Art and Culture*, n° 6, printemps 1989, p. 12-13, cité dans Thomas McEvilley, *L'identité culturelle en crise : art et différences à l'époque postmoderne et postcoloniale*, Y. Michaud (trad.), Jacqueline Chambon, 1999, p. 89.
2 Frederic Jameson, « Postmodernism and Consumer Society », dans Hal Foster (dir.), *The Anti-Aesthetic : Essays on Postmoderne Culture*, Bay Press, 1983, p. 207, cité dans T. McEvilley, *op. cit.*, p. 90.
3 George Fischer et Michael Fischer, *Anthropology as Cutural Critique : An Experimental Moment in Human Sciences*, The University of Chicago Press, 1986, p. 24, cité dans T. McEvilley, *op. cit.*, p. 90-91.
4 T. McEvilley, *op. cit.*, p. 89-91 ; éd. orig. *Art and Otherness : Crisis in Cultural Identity*, McPherson, 1992, 174 p.
5 Walter D. Mignolo, *La désobéissance épistémique : rhétorique de la modernité, logique de la colonialité et grammaire de la décolonialité*, P.I.E. Peter Lang, 2015, p. 62.
6 *Ibid.*, p. 68.
7 Enrique Dussel, *Filosophia de la liberación*, cité dans *ibid.*, p. 119.
8 Cf. *id.*, *Historias locales/diseño globales*, Akal, 2003, cité dans Carolina Meloni, « Corps/texte/genre : Gloria Anzaldúa et l'écriture organique », *Lectures du genre*, n° 9, p. 124-135, (p. 124 et 127).
9 Marc Augé, *Non-lieux : anthropologie de la surmodernité*, Seuil, coll. « La Librairie du XXIe siècle », 1992, p. 69.
10 Gloria Anzaldúa, *Borderlands / La Frontera : The New Mestiza*, Aunt Lute Books, 2007 (1987), p. 84.
11 C. Meloni, *art. cit.*, p. 127.
12 María Adela Díaz, citée dans *Elles @CentrePompidou* [exposition], Centre Pompidou, 2009-2011, www./elles.centrepompidou.fr/blog/?p=235.
13 Véronique Tadjo, « Cet Autre. Images du corps criblé de balles », *Ravages*, n° 5, été 2011, p. 152.
14 C. Meloni, *art. cit.*, p. 124.
15 L'italique est de nous. *Ibid.*, p. 125.
16 G. Anzaldúa, *Esta puente, mi espalda : voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos*, ISM Press, 1988, cité dans C. Meloni, *art. cit.*, p. 126.
17 L'italique est de nous. *Id.*, *Borderlands / La Frontera*, *op. cit.*, p. 84.
18 Homi Bhabha, *Les lieux de la culture*, Payot, 2007 (1994), p. 21.
19 *Ibid.*, p. 22.
20 *Ibid.*, p. 30.
21 *Ibid.*, p. 33.
22 *Ibid.*, p. 47.
23 *Ibid.*, p. 39.
24 Belo Horizonte, Brésil, 2011.
25 G. Anzaldúa, citée dans Walter D. Mignolo, *op. cit.*, p. 133.
26 *Ibid.*, p. 135.

p. 50
María Adela Díaz, *Territorio invisible*, 2004. Photos : courtoisie de l'artiste.

# LA LONGUE PÉRIPHÉRIE DES POSSIBLES

URVASHI MATTA

L'œuvre d'art total n'est possible que dans le contexte d'une société complète. Tout le monde sera le cocréateur nécessaire de l'architecture sociale et, aussi longtemps qu'il sera impossible à tout le monde de participer, la forme idéale de la démocratie n'aura pas été atteinte[1].

Joseph Beuys

1 Notre traduction. Joseph Beuys, « Not Just a Few Are Called, But Everyone » [entrevue avec Georg Japp], *Studio International*, vol. CLXXXIV, n° 950, décembre 1972, p. 227.
2 Cf. Marc James Léger, « A Filliou for the Game : From Political Economy to Poetical Economy and Fluxus », *RACAR*, vol. XXXVII, n° 1, 2012, p. 64.
3 Cf. Steven Edward Jones, *Satire and Romanticism*, St. Martin's Press, 2000, 262 p.
4 Cf. Hélène Thébault et Debashish Borah, *The Land with Pakistani Trees*, Farside Collective, 2018, 75 p. La « nationalité de l'homme mort », telle que décrite par les auteurs, fait référence à une satire politique questionnant la nationalité d'un homme qui meurt pendant le conflit entre les deux nations, lors de la guerre de 1971, opposant l'Inde et le Pakistan pour la conquête de Turtuk. Selon les faits historiques, après l'indépendance de l'Inde en 1947, le village de Turtuk se situait dans la partie du Cachemire occupée par le Pakistan mais, lors de la guerre de 1971, l'Inde a reconquis Turtuk au cours de la nuit. Le lendemain matin, certaines personnes se sont réveillées au Pakistan et d'autres en Inde.
5 Legal Human Trafficking Goods And Services™ (Guillaume Dufour Morin), *The Treasures Hunt of Every Possibility*, Farside Collective, 2019.

p. 57
Produits et services de trafic humain MD (Guillaume Dufour Morin), *La chasse aux trésors de toutes les possibilités*, 2019. Photo : Urvashi Matta.

## L'ARTISTE PEUT-IL OPÉRER ISOLÉMENT ? L'ART PEUT-IL QUESTIONNER LE DISCOURS SOCIOPOLITIQUE ?

Guillaume Dufour Morin est un performeur et un littéraire éloquent. Par son travail, il observe et explore les aspects territoriaux, mais aussi politiques et poétiques du paysage. Il se trouve souvent à la frontière de la divergence sociopolitique, au moment de la métamorphose.

En tant qu'artiste, Guillaume Dufour Morin délimite son contenu à l'aide des patrimoines matériel, corporel et social. Son travail se trouve à la jonction de l'art action et de l'art conceptuel, prenant le plus souvent la forme de performances, d'écrits poétiques, de publications et d'objets axés sur le processus et créés dans des espaces publics, lors de résidences d'artiste, d'expositions et de festivals, au Québec comme à l'international. Issue de pratiques contextuelles et pédagogiques, les archives qui en résultent sont souvent créées lors de processus collaboratifs et entrent en circulation à titre d'objets.

Ses performances, interventions et actions éphémères sont méticuleusement élaborées et chorégraphiées. Leur structure est à la fois une conspiration et un projet potentiel, suivant les formes d'art sociologique héritées d'artistes comme Robert Filliou, Joseph Beuys, Jan Świdziński, Suzanne Lacy et Denys Tremblay. Il s'inspire des artistes situationnistes pour réfléchir au processus artistique de l'art performance, à l'art sans objet, aux situations réelles comme matériau artistique et au rôle de l'art dans la société, dans les pratiques artistiques communautaires comme dans la vie. L'environnement de création où l'on rejette de manière imaginative et résout potentiellement la crise sociale pourrait être utilisé pour contester la misère humaine ou les misères du quotidien de la vie moderne, selon Marc Léger, essayiste indépendant commentant l'idée d'économie poétique – dérivée du concept d'économie politique – de Robert Filiou qu'il a développée dans *Teaching and Learning as Performing Arts*[2]. En communiquant avec le public dans des contextes périphériques, Guillaume Dufour Morin tente d'aborder la question nécessaire de l'évaluation de la relation entre une grande quantité d'archives satiriques et une longue tradition de canons romantiques[3].

Dans cet essai, j'explorerai les manières dont l'artiste transforme des scénarios politiques en fluidité poétique ainsi que sa compréhension de l'esthétique kitsch sur des objets en circulation pour redéfinir les actions, les matières palpables, les modalités, les emplacements périphériques, les histoires et les possibilités sociales imaginées.

## POSSIBILITÉS POLITIQUES ET POÉTIQUES

Guillaume Dufour Morin joue avec les tranches de l'histoire et utilise les anecdotes du village de Turtuk à Ladakh, un territoire faisant l'objet d'un conflit et faisant partie du Pakistan, mais qui est tombé sous la gouverne de l'Inde après la guerre entre l'Inde et le Pakistan en 1971. Turtuk et ses villages voisins, Tyakshi, Chalunkha et Dhothang, abritant le peuple balti, sont situés à la frontière de l'Inde et du Pakistan, au nord-ouest du pays.

Les villages sont maintenant un réservoir de mémoires où les terres, les maisons et les gens parlent la langue de leurs changements sociaux, politiques et géologiques. Le village de Turtuk et la plupart des petits endroits nichés de Ladakh subissent une présence militaire accrue en raison des relations stratégiques entretenues avec le sous-continent indien ainsi que des relations historiques et conflictuelles entre les pays voisins de la Chine, à l'est, et du Pakistan, à l'ouest. La militarisation et les conflits de longue date entre l'Inde et le Pakistan persistent partout dans le Cachemire occupé. Si Ladakh a reçu le nouveau statut officiel de territoire de l'Union indienne en octobre 2019, il fait l'objet d'une couverture médiatique depuis août 2019 étant donné les nouveaux amendements imposés par le gouvernement indien, d'où la marginalisation progressive des nombreux groupes ethniques vivant près de la ligne de contrôle.

Lors de la résidence Swim Across, organisée par Farside Collective en septembre 2019, l'artiste était présent à Ladakh pour explorer les frontières complexes, les lignes de séparation imaginaires et les discours politiques des résidents. Au cours de ses recherches, de ses conversations et de ses observations durant ce voyage de plusieurs mois passés à essayer de comprendre la poésie des frontières et leurs effets témoignant de la présence et des mouvements militaires, l'artiste a davantage compris l'essence de la « nationalité de l'homme mort »[4].

## LES POSSIBILITÉS DE LA NATURE HUMAINE

Guillaume Dufour Morin avait auparavant créé une entreprise fictive, Produits et services de trafic humainMD, en 2018. Les produits et services de cette compagnie étaient faits de matériaux provenant d'êtres humains, produits par eux ou volés dans les maisons de citoyens à différents endroits dans le monde. L'objectif de cette compagnie était de tirer profit des pratiques légales du trafic humain. Par exemple, *Poussière humaine de l'Inde* (2018) était un produit fait de poussière humaine qui a été générée par 70 êtres humains pendant 33 jours dans les locaux d'une résidence internationale au Healing Hill Art Space (Himalaya), dans le lieu paisible de Morni Hills (Haryana, Inde) durant la Biennale d'art performance de Morni Hills en 2018. Tout en reconnaissant le système de valeurs qui se manifestait dans les circonstances par le prélèvement de sa matière dans la réalité, l'artiste avait comme but premier de découvrir comment la réalité rurale pouvait être affectée par le déploiement d'une série d'interventions. Dans un premier temps, il est intervenu à l'entrée du Musée du gouvernement de Chandigarh et dans les rues puis, dans un second temps, dans le milieu rural du village de Badisher à Morni Hills. Le produit obtenu a été présenté et vendu en utilisant diverses techniques : la vente de rue, l'intégration du produit sur le marché local, l'augmentation des affiches publicitaires collées sur les poubelles en bordure de rue ou simplement l'intrusion de drones dans les espaces publics.

Alors que son travail précédent montrait une forme humaine faite de poussière humaine et mise en circulation sur le marché, de la même manière, pour cette résidence, la poussière était une métaphore de l'identité, de l'anonymat, du sentiment d'appartenance et du caractère éphémère de l'existence. L'idée de poussière était à ce moment renforcée par les terres désertiques de Ladakh. L'artiste, au nom de Produits et services de trafic humain[MD], a créé une carte : *La chasse aux trésors de toutes les possibilités*[5]. La publication faisait la promotion d'un service de chasse aux trésors qui aurait lieu partout dans Ladakh et dont les participants seraient les acheteurs de la carte. Celle-ci montrait l'emplacement de 15 trésors enfouis dans les terres de Ladakh, à trouver grâce aux marqueurs et indices. Le regard de l'artiste, dont la personne demeurait anonyme tout en étant révélée par la cartographie, permettait de comprendre la communauté et le territoire aux commandes par le déploiement des terres de possibilités et la circulation en zones militarisées. L'artiste essayait aussi de réimaginer les frontières et leur champ d'application. Dans chaque repli de la carte se cachait la potentialité de perception des représentations alternatives.

Ce travail se voulait un commentaire social sur les frontières existantes, sans arrêt détruites ou combinées pour former de nouvelles frontières, que ce soit par la militarisation ou la propagande. Observant les frontières d'un point de vue tant macroscopique que microscopique, l'artiste a créé une performance où les trésors étaient des disques de métal, évoquant des mines terrestres, enfouies et laissées dans des emplacements choisis, comme effets résiduels performatifs. Tout en faisant sa promotion par la vente d'une carte de la ville de Leh, porteuse de nombreuses possibilités prometteuses, il a tenté de capter de brefs moments par des affiches et prospectus placardés et distribués partout dans la ville de Leh. La carte, offerte aux participants par l'artiste lui-même, avait l'aspect visuel d'un document confidentiel ancien, scellé d'un sceau de cire rouge. Pour réaliser cette proposition de performance, le public participant devait effectuer une chasse aux trésors impossible sur un terrain isolé et surveillé, où l'on pouvait trouver littéralement n'importe quoi, tout ou rien, et où tout (ou rien) pouvait arriver.

## POSSIBILITÉS DE RÉSISTANCE

Tout en ironisant sur la présence militaire accrue qui surveille Ladakh en raison de son positionnement stratégique dans le sous-continent indien, le récit de Guillaume Dufour Morin s'est fait l'extension de ses projets précédents, critiquant les conflits géopolitiques et les frontières psychologiques. Entre les déplacements fréquents des forces militaires, les barrières, le vide du panorama, les ruines, l'artiste a inclus dans sa performance la notion d'énigme en concevant une quête de toutes les possibilités dans cette masse aride. De même, l'artiste a logé des objets dans les disques de métal, comme des fleurs cueillies au cimetière de Turtuk pour exprimer, en tant qu'extensions des corps humains, un passé douloureux et souligner la non-existence. C'est un état dans lequel les ruines s'élèvent effrontément et puissamment, témoins du vide et de la désolation les plus complets ; un état réorganisé par l'absurdité humaine qui provoque des explosions dans l'esprit. Les mines sont omniprésentes aux frontières.

Guillaume Dufour Morin explore depuis longtemps les effets des transformations et bouleversements politiques dans son travail, qui résiste aux institutions. En imaginant des frontières nationales inspirées de l'idée d'atopie, il a placé 15 disques de métal dans 15 emplacements différents de Ladakh. Ce travail s'est accompli de manière unique : sa description canonique de la situation actuelle de l'Inde et sa vulnérabilité est présentée comme une situation problématique de circulation dans un contexte de désolation et de ruines, les idées d'amour et d'humilité renvoyant à la guerre et au tourisme. Les simulacres de mines et leur contenu représentaient à la fois une conspiration légale et une résistance du postmodernisme. Ils évoquaient, par leur apparence troublante, un complot terroriste louche et astucieux dans une région présentant un risque élevé de situations de ce genre.

La pelle qu'il a utilisée pour enfouir les mines dans la terre au cours de sa performance était le catalyseur fouillant dans les allégories du discours sociopolitique. Quant aux emplacements choisis pour le complot des mines, ils variaient (un cimetière, une forteresse en ruines, des zones surveillées, près de ponts reliant des villages…), s'étendant sur une superficie d'environ 280 kilomètres.

## POSSIBILITÉS D'ACTIONS ABSURDES

Guillaume Dufour Morin explore également la maladie identitaire du néolibéralisme auquel doit faire face notre société en général. De sa voix joueuse, réfléchie, savante et nettement distinctive, il souligne, cartographie et empile les différentes formes récurrentes de pouvoir inerte qui demeurent contenues dans leur propre conception de construit social.

Les manifestations de possibilités ont ici pris la forme de mines, et l'expérience qu'on en faisait au présent était influencée par les possibilités d'une histoire de non-réconciliation. Il a invité les gens à comprendre son schéma subjectif par des actions absurdes et simples pour montrer le problème principal et éveiller les consciences en faveur d'une proposition différente de la société urbaine.

## POSSIBILITÉS D'ESPACE ET D'ESTHÉTIQUE

L'artiste a réalisé une autre œuvre collaborative d'art performatif qui se voulait une réflexion sur l'héritage et l'économie matérielle. *La cathédrale de demain* (2018) est une proposition satirique de modèle de temple du futur, élaboré pour remplacer la cathédrale de Rimouski au cas où cette dernière serait démolie. L'artiste a amassé toutes sortes de petits bijoux et babioles en faisant du porte-à-porte, dans le cadre de la campagne de don qu'il avait organisée, auprès de plus de 50 personnes, dans différentes villes du Bas-Saint-Laurent.

À l'ère où la privatisation s'immisce dans nos vies quotidiennes, Guillaume Dufour Morin a créé un espace d'économie culturelle englobant la sphère et l'art publics, reconnaissant la créativité intrinsèque des objets trouvés dans le domaine public pour les assembler de manière performative.

L'esthétique kitsch minimaliste de la pelle, de la carte, de la poussière ou des fleurs qui composaient son travail précédent évoque certes une conscience collective qui s'imprègne dans la fabrication d'une mémoire matérielle. Les mouvements de la chasse aux trésors reflètent de même les perceptions de modalités spatiales des lieux et de modalités temporelles des objets.

Guillaume Dufour Morin essaie de rendre floues les limites de situations désespérées. Le pouvoir réside dans ses actions, et ses mots sont l'incarnation verbale des possibilités. L'imagination insufflée aux réalités alternatives, le sens communautaire ainsi que les éléments de participation critiquent la formation de la culture.

Traduit de l'anglais par Véronique Garneau-Allard.



# LE ZIGZAG DE LA MÉTAMORPHOSE

JEAN-LUC ANDRÉ
(AGENCE NATIONALE
DE RÉCIT ÉVASIF)

Il y a dans le terme même *métamorphose* quelque chose d'obscur, de vague, d'incertain, qui le rend très spécifique à un certain champ, alors que la dérivée latine *transformation*, qui veut dire exactement la même chose, occupe un champ sémantique plus large… Ainsi emploie-t-on le terme *transformateur* pour désigner un appareil électrique, mais pas *métamorphoseur*…

L'objectif de ce chantier de mots est de fouiller le champ obscur de la métamorphose par la tension de l'opérateur ACD (abstraction, compression, dilatation) dont le principe actif réside d'abord dans le malaxage de blocs de consonnes (compression) à partir d'un échantillonnage de citations (abstraction). Des phrases intelligibles (ou presque) sont ensuite reconstituées sur les débris du malaxage (dilatation).

## ABSTRACTION

Un certain nombre de phrases ou de citations sont collectées et rassemblées pour former un corpus que l'ACD transformera en zone de recherche.

Cette première étape est appelée « abstraction », car les phrases sont séparées de leur contexte. Des échantillons sont prélevés dans différents territoires afin de varier les points de vue, mais tous contiennent les mots *métamorphose*, *transformation*, *transformateur*. Cette variété de références établit un corpus de valeurs qui tend le champ de fouilles.

CHAMPS DE FOUILLES :

- Un transformateur est une machine permettant de modifier les valeurs de tension et d'intensité délivrées par une source d'énergie. (*Wikipédia*.)
- De la sensation à l'affection du réel : élargir la pensée de Merleau-Ponty vers la phénoménologie de la métamorphose du sujet. (*Bulletin d'analyse phénoménologique*.)
- Toute reconnaissance et toute description d'un élément de réalité nécessitent la mise en évidence d'invariants caractéristiques d'un ensemble de métamorphoses. (*La recherche*, nº 31 : « Les essentiels ».)
- L'ajout d'une perturbation semble d'abord sans conséquence, puis elle produit une métamorphose du comportement dès que l'on franchit un seuil. (*La recherche*, nº 31 : « Les essentiels ».)
- Ils se métamorphosent afin d'acquérir une plus grande puissance de diffusion et de contamination. (*Inter, art actuel*, nº 135 : « Métamorphoses et fluidité ».)
- L'ange de l'incertitude permet de transformer les poussières piégées dans le collodion en comètes traversant les paysages. (*Art Press*, nº 52.)
- Pour Étienne Klein, ces métamorphoses ont permis de passer des particules élémentaires de l'univers primitif aux éléments chimiques et aux grandes structures organisées de l'univers actuel. (CNRS.)
- À chaque « barbaproblème », les Barbapapa trouvent la « barbasolution » et se métamorphosent au gré de leur volonté. (*Télérama-enfants*, nº 3643.)
- Ce n'est pas une métamorphose organique, et Sartre refuse toute interprétation organiciste de groupe. (*Revue philosophique de Louvain*, nº 65, Persée.)
- Vouloir se ranger, c'est souhaiter transformer l'amour en système pour conjurer l'effondrement. (*Philosophie magazine*, nº 135 : « Peut-on se mettre à la place des autres ? ».)
- Deleuze emploie une métaphore animalière pour incarner cette métamorphose : la « vieille taupe » a cédé la place au serpent. (*Philosophie magazine*, nº 133 : « Bienvenue dans la société de contrôle ».)
- Pour Bachelard, l'imagination est moins une faculté de représentation que de « dé-représentation », un pouvoir de métamorphose des images constituées au profit d'images nouvelles. (*Implications philosophiques*.)

## COMPRESSION 1

Le premier exercice de compression consiste à supprimer totalement les voyelles, la ponctuation, les chiffres et les majuscules, puis à réunir les blocs de consonnes qui en résultent en un seul champ unifié, et assez effondré.

PAYSAGE EFFONDRÉ :

- n trnsfrmtr st n mchn prmttnt d mdfr ls vlrs d tnsn t dntnst dlvrs pr n src dnrg d l snstn lffctn d rl lrgr l pns d mrlpnt vrs l phnmnlg d l mtmrphs d sjt tt rcnnssnc tt dscrptn dn lmnt d rlt ncsstnt l ms n vdnc dnvrnts crctrstqs dn nsmbl d mtmrphss ljt dn prtrbtn smbl dbrd sns cnsqnc ps ll prdt n mtmrphs d cmprtmnt ds q ln frncht n sl ls s mtmrphsnt fn dcqrr n pls grnd pssnc d dffsn t d cntmntn lng d lncrttd prmt d trnsfrmr ls pssrs pgs dns l clldn n cmts trvrsnt ls psgs pr tnn kln cs mtmrphss nt prms d pssr ds prtcls lmntrs d lnvrs prmtf x lmnts chmqs t x grnds strctrs rgnss d lnvrs ctl chq brbprblm ls brbpp trvnt l brbsltn t s mtmrphsnt gr d lr vlnt c nst ps n mtmrphs rgnq t srtr rfs tt ntrprttn rgncst d grp vlr s rngr cst shtr trnsfrmr lmr n sstm pr cnjrr lffndrmnt dlz mpl n mtphr nmlr pr ncrnr ctt mtmrphs l vll tp cd l plc srpnt pr bchlrd lmgntn st mns n fclt d rprsnttn q d drprsnttn n pvr d mtmrphs ds mgs cnstts prft dmgs nvlls

## COMPRESSION 2

Le second exercice de compression est un peu plus périlleux, car il s'agit de former des groupes de blocs de consonnes et de choisir un représentant pour chaque groupe.

C'est un exercice qui fait appel à une certaine subjectivité puisque les groupes sont constitués aussi bien par coïncidence sémantique (comme « trnsfrmtr » et « mtmrphs ») que par affinité visuelle ou sonore (« prtrbtn » et « brbprblm », par exemple).

Le choix des représentants de groupe est souvent conduit par la surface sémantique des blocs sélectionnés. Ce croisement de surfaces permettra les métamorphoses de sens dans la troisième phase de l'exercice (dilatation). Une fois choisis, les représentants prennent la place des autres blocs de chaque groupe dans le champ effondré.

DILATATION

Les voyelles sont restituées dans les blocs de consonnes (effondrement dilaté), puis la seconde phase de dilatation s'applique à restaurer le sens en reconstituant des phrases assez intelligibles (*en italique*) par interprétation d'extraits de l'effondrement dilaté.

INTERPRÉTATION :

- une métamorphose est une machine perturbation de modifier les valeurs de tension de tension de valeur par une source d'énergie de l'intensité l'effondrement du réel valeur paysage de perturbation vers imagination de métamorphose de modifier représentation tout description dn élément du réel tension
  - Une métamorphose est une machine de perturbation qui modifie les valeurs de tension (champ de références) en tension des valeurs (compression-dilatation) ; machine dont la source d'énergie est l'intensité de l'effondrement des référents originaux, de sorte que la projection imaginaire de la métamorphose prend son élan dans ce paysage effondré où toute description du réel est troublée.
- la machine n d'énergie d'énergie représentation dn l'imagination de métamorphose réel dn perturbation imagination énergie tension représentation cédé la place produit une métamorphose de représentation dès que l'on franchit un seuil
  - Ce pouvoir de déreprésentation de la métamorphose des paysages produit un paysage de la valeur-tension ; l'imaginaire métamorphique comme machine de tension des représentations du réel vient d'un trouble de l'imagination quand la tension produit un déplacement (déterritorialisation) dès que l'on franchit un seuil.
- ls s métamorphose fn acquérir n cédé la place produit paysage de diffusion et de contamination élément de l'incertitude permis de métamorphose les paysages paysages dns énergie en machine traversant les paysages par tension
  - Ce déplacement produit un paysage de diffusion et de contamination d'éléments d'incertitude qui permet de transformer le champ de fouille A par l'opération C-D traversant les référents.
- ces métamorphoses ont permis de cédé la place ds cédé la place l'effondrement de valeurs transformer x élément machine t x produit structures organisées de valeurs réel chaque perturbation
  - Dans ce déplacement (déterritorialisation) par effondrement du champ, la machine de métamorphose transforme les éléments en structures organisées de perturbation dans le champ des valeurs.
- les perturbations trouvent la perturbation t s métamorphose produit réel valeurs ce n'est pas transformation organisée t tension refuse toute représentation organisée de énergie vouloir s'organiser c'est diffusion métamorphose élément en système par cnjrr
  - (Non élucidé.)
- l'effondrement diffusion emploie une transformation imagination pour énergie cette métamorphose la valeur tension cédé la place serpent par perturbation l'imagination est machine n réel de représentation
  - La diffusion de l'effondrement emploie une transformation imaginaire pour alimenter cette métamorphose : la tension des valeurs (compression-dilatation) se déplace en zigzaguant pour tourbillonner dans l'imagination comme machine de représentation du réel.
- que de déreprésentation en pouvoir de métamorphose des paysages représentation produit paysage de valeurs
  - La déreprésentation du pouvoir de métamorphose qui tourbillonne dans le champ produit un paysage augmenté.

PAYSAGE MÉTAMORPHIQUE SOUS TENSION

La métamorphose est une opération en tant que déplacement en zigzag dans le champ où traverse et transite tous les éléments, les travaillant pour en faire les outils de la transformation.

C'est également une opération dans le sens où l'entend Ludwig Wittgenstein lorsqu'il écrit dans son *Tractatus* : « L'opération est l'expression d'une relation entre les structures de son résultat et de ses bases[2]. » C'est la qualité de cette relation qui détermine l'intensité de la métamorphose…

On peut comparer le paysage métamorphique à un champ de fouilles archéologiques où les opérateurs découvrent et déblayent les débris, puis essayent de reconstituer, de restaurer une forme par l'assemblage des éléments nettoyés. Dans ce contexte scientifique, le principe de coïncidence des morceaux assemblés conduit l'expression de la relation de sorte qu'elle doit être une relation de cohérence entre la découverte des débris et la forme historique imaginée. Dans le cas du champ de fouilles métamorphiques, la restauration d'une forme n'est pas liée à la coïncidence de l'assemblage, mais plus sûrement à la décoïncidence des zigzags qui serpentent dans les interstices et les manques de l'assemblage.

Ainsi, *la déreprésentation du pouvoir de métamorphose qui tourbillonne dans le champ produit un paysage augmenté* par « une sorte de décadrage », selon l'expression de Gilles Deleuze et Félix Guattari : [L]a sensation composée, faite de percepts et d'affects, déterritorialise le système de l'opinion qui réunissait les perceptions et affections dominantes […]. Mais la sensation composée se reterritorialise sur le plan de composition […], parce qu'elle s'y présente dans des cadres emboîtés […]. Et en même temps le plan de composition entraîne la sensation dans une déterritorialisation supérieure, la faisant passer par une sorte de décadrage qui l'ouvre et la fend sur un cosmos infini[3].

Dans l'opération de métamorphose, la relation est faite de décadrages et d'incertitudes, de tensions et de turbulences. Il ne peut y avoir de métamorphoseurs comme il y a des transformateurs, car la relation établie par un transformateur se doit d'être univoque et stable. Au contraire, *la diffusion de l'effondrement emploie une transformation imaginaire pour alimenter cette métamorphose : la tension des valeurs (compression-dilatation) se déplace en zigzaguant pour tourbillonner dans l'imagination comme machine de représentation du réel.*

On peut faire entrer en résonance ces propos avec ce qu'écrit Francois Jullien dans *Dé-coïncidence* : « [N]e laissant présager aucune fin, ni but ni terme, mais appelant indéfiniment un redéploiement par arrachement […], ce processuel *existentiel* de la décoïncidence […] est bien promotionnel […], en requérant de nouvelles ressources pour ouvrir un nouveau possible[4]. »

La métamorphose est décoïncidence et perturbation, agitation sans fin dans le paysage sous tension. Son but n'est pas la cohérence de la forme et du sens, mais la turbulence qui secoue le champ. La métamorphose ne restaure pas le paysage effondré : elle se restaure de l'effondrement, comme un boyau zigzaguant dans le champ, ingestion et excrétion des débris, compression et dilatation du terreau sémantique…

La métamorphose remue le sens comme le ver remue la terre.

1 Cette procédure a déjà été utilisée pour la rédaction de « L'œil de la bête » dans le numéro 130 d'*Inter, art actuel* portant sur l'apocalypse.
2 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Gallimard, 1961, p. 70.
3 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Minuit, 1991, p. 186.
4 François Jullien, *Dé-coïncidence*, Grasset, 2017, p. 96.

# LA MÉTAMORPHOSE DE VAN GOGH

OLIVIER LAMOUREUX-LAFLEUR

L'astre et son éclat sont complètement transformés, l'artiste met en scène la métamorphose. Qu'elle soit complète ou incomplète, la métamorphose est certainement devenue au fil du temps l'apanage, conscient ou inconscient, d'une constellation d'artistes. Et pour cause. Dans le domaine des beaux-arts, et plus particulièrement chez les peintres, le rejet de l'académisme a tracé le chemin à de nouveaux styles et courants artistiques. Ainsi, lors de sa transformation, la chenille a eu sa phase impressionniste. Van Gogh représente l'une des têtes d'affiche les plus connues et reconnues de ce courant. Si le peintre néerlandais a fabuleusement contribué à redéfinir les perceptions et impressions des choses animées ou inanimées qui l'entouraient, le marché de l'art s'est chargé, plus tardivement, de capitaliser à outrance la valeur de ses œuvres. Le corpus de Van Gogh est, encore à ce jour, très populaire. En témoignent plusieurs manifestations récentes, dont l'exposition *Imagine Van Gogh* et le film d'animation *La passion de Van Gogh*. Dans ces deux cas, nous assistons à une métamorphose à la fois contemporaine, technique et symbolique des œuvres du peintre. Sous l'égide du thème de cette revue, je propose d'analyser ces deux hommages dans le but de cerner tant le potentiel lumineux d'une telle réappropriation que ses écueils.

*IMAGINE VAN GOGH*

Conçue et réalisée par Annabelle Mauger et Julien Baron, l'exposition *Imagine Van Gogh* est de passage au centre d'art contemporain l'Arsenal depuis le 5 décembre 2019. En date du 5 février 2020, déjà plus de 150 000 visiteurs ont participé à cette expérience, pour ainsi dire, très postmoderne. À l'intérieur de cet ancien chantier naval, situé à proximité du canal de Lachine, plus de 200 œuvres de Vincent Van Gogh sont projetées sur des toiles de huit mètres de hauteur. Le spectateur y découvre ou redécouvre les créations réalisées de 1888 jusqu'à la mort de l'artiste, en 1890. Ces années correspondent à une période charnière de sa vie, où il peignait à Arles, à Saint-Rémy-de-Provence et à Auvers-sur-Oise.

Dans une relative obscurité, le spectacle technique s'accompagne de compositions doublement classiques des Mozart, Bach et Satie de ce monde, comme si le silence ne suffisait pas à la contemplation. Qu'on se le dise, le cadre immersif de l'exposition chamboule notre approche des œuvres de Van Gogh, ce qui n'est pas étranger au fait que le concept breveté d'« image totale » représente la pièce maîtresse de ce projet artistique.

IMAGE TOTALE

Cinéaste, photographe et journaliste, l'idée derrière l'image totale provient d'Albert Plécy. À la recherche d'une nouvelle forme d'expérience artistique, Plécy s'intéresse alors aux diverses possibilités de projection d'images. Son objectif est clair : intégrer le spectateur à l'œuvre pour la lui faire lire différemment. En 1975, sa première expérimentation l'amène à projeter sa *Cathédrale d'images* dans des anciennes carrières situées dans les Baux-de-Provence. En tapissant d'images leurs parois naturelles, faisant plus d'une vingtaine de mètres de haut, Plécy se concentre sur l'immersion du spectateur dans ce lieu atypique. Grâce à des essais et recherches, il parvient deux ans plus tard à ce qu'il nomme l'image totale : « Ayant sélectionné les zones, les angles et les tailles de projection d'images, mais aussi déterminé un cheminement pour le spectateur "intégré et immergé" dans l'"Image Totale", Plécy substituait à la notion de spectateur passif, assis dans un fauteuil et regardant une image sur un écran à [*sic*] celle du spectateur actif, introduit dans un univers d'images dans lequel il évolue à sa guise, en totale liberté [1].»

En fait, il est faux de prétendre que le spectateur évolue en « totale liberté ». Qu'il soit question des projections dans les carrières du Sud de la France ou de l'exposition immersive *Imagine Van Gogh*, les personnes qui y déambulent le font dans un milieu contrôlé. L'expérience spatiotemporelle est d'emblée définie par une trame audiovisuelle qui oriente largement cette pseudo-évolution. Qu'il soit intérieur ou extérieur, le lieu en lui-même contraint le spectateur à se déplacer dans un espace entouré de murs. Il faudra repasser pour ce sentiment de liberté totale.

QU'ELLE SOI
OU INCO
LA MÉTAMO
CERTAINEME
AU FIL DU TEM
CONSCIENT OU
D'UNE CONS
D'ART

T COMPLÈTE
OMPLÈTE,
RPHOSE EST
ENT DEVENUE
PS L'APANAGE,
U INCONSCIENT,
STELLATION
ISTES.

## MÉTAMORPHOSE TECHNIQUE

Avec Imagine Van Gogh, le décloisonnement radical des œuvres du peintre s'affiche comme une forme de métamorphose qui est à l'image du concept de Plécy. Au-delà de la sélection des œuvres et de la mise en exergue de certaines phases picturales du peintre, processus qui s'est fait en collaboration avec l'historienne de l'art Androula Michaël, le cœur de l'exposition bat au rythme d'une quarantaine de vidéoprojecteurs HD. Encore là, les projections en haute définition offrent des images qui ne sont pas aussi nettes que les peintures elles-mêmes. Ainsi, je remarque clairement que la pixellisation dégrade légèrement les tableaux. « La technologie au service du projet artistique », écrivent-ils… Eh bien, même s'ils réfutent l'idée que les prouesses techniques ne passent pas avant le projet artistique en soi, il n'en demeure pas moins qu'il est question de machines, de fibre optique, de multiples réglages de logiciels, et quoi encore !

Qui plus est, les cadres immersif, événementiel et expérientiel de l'exposition itinérante m'amènent à questionner ce choix technique. Pour emprunter à Michel Freitag son propos, j'avancerai que l'immédiateté de cette expérience, qui invite le visiteur à s'individualiser en se projetant de façon autoréférentielle à travers les œuvres, affaiblit le côté transcendantal qui se dégage des tableaux physiques, réels, de Van Gogh. La forme incarne alors une chose, une matérialité, une factualité, un événement [2].

En outre, dans la présentation des professionnels de l'équipe, il est écrit qu'un certain Pascal Bernardin, fondateur de la compagnie Encore Productions, est derrière la présentation de spectacles de Madonna, de *Disney on Ice* et d'expositions itinérantes abordant des mégaproductions telles que *Harry Potter*, *Jurassic World* et *Game of Thrones* [3]. La machine multiplie ses avatars en offrant une fois de plus une activité divertissante. À ce sujet, Hannah Arendt aurait certainement critiqué la démarche artistique des créateurs de cette exposition. Dans ses écrits, la philosophe considère que les œuvres d'art sont « les seules choses à n'avoir aucune fonction dans le processus vital de la société ; à proprement parler, elles ne sont pas fabriquées pour les hommes, mais pour le monde […], isolées loin de la sphère des nécessités de la vie humaine » [4]. Arendt aurait pu ajouter que les œuvres d'art ne sont pas fabriquées pour divertir. Dans le cadre de cette exposition, la nécessité de la vie humaine s'appelle le divertissement.

Nike prétend révolutionner le monde et *Imagine Van Gogh*, notre rapport à l'art. L'intention des auteurs est relativement noble, mais la spectacularisation technique l'emporte haut la main sur le processus créatif. En fin de compte, le spectateur passif assiste à la projection d'œuvres de Van Gogh, parfois complètes, parfois tronçonnées, mais toujours dévalorisées par les projecteurs mêmes. Ceci étant, il est bon de proposer à un public qui ne fréquente que les grands musées institutionnalisés de découvrir d'autres lieux d'art. Dans le cas de l'Arsenal, les détenteurs de billets sont conviés à se rendre dans le quartier Griffintown, excursion qui est peut-être nouvelle, pour découvrir un centre d'art contemporain plutôt novateur. Voilà ce qui constitue la force de cette exposition immersive. Si la COVID-19 n'empêche pas son déroulement, l'exposition migrera au Centre des congrès de Québec dès le 26 juin.

*LA PASSION DE VAN GOGH*

Sorti en 2017 sous le titre original de *Loving Vincent*, ce long métrage d'animation des réalisateurs Dorota Kobiela et Hugh Welchman propose habilement de revisiter les œuvres de Van Gogh, tout en se penchant sur les raisons qui ont pu mener le peintre à s'enlever la vie. Sans trop entrer dans les détails du scénario, disons simplement qu'Armand Roulin mène une enquête à Auvers-sur-Oise afin d'élucider le suicide de Van Gogh. Le personnage y rencontre plusieurs villageois qui se trouvent à être les protagonistes de certains des tableaux du peintre. Nous sommes en 1891, un an après la mort de Van Gogh, et la quête de Roulin l'amène à se questionner sur le rapport à l'art de l'artiste, la réception de son travail artistique, l'« hagiographisation » de sa folie, son génie, sa marginalisation, sa solitude et, plus largement, sa vie. Dans une réception critique des discours des habitants du village, Roulin en vient lui-même à se distancer des mythes qui sont véhiculés à propos de Van Gogh. Enfin, le scénario de Kobiela, Welchman et Jacek Dehnel témoigne d'une fine analyse interprétative de la démarche picturale du peintre ainsi que du contexte difficile dans lequel cet artiste avant-gardiste a évolué. Le tout est porté par un exploit technique qui rappelle que le rejet de la technique postmoderne dans le monde de l'art n'a pas toujours sa raison d'être.

Le déroulement de la recherche de Roulin se manifeste à l'écran par une série de toiles animées, toutes inspirées directement de celles de Van Gogh. La reproductibilité technique des œuvres est à son comble, mais le choix de la technique utilisée respecte la démarche du peintre. Ainsi, la succession de plus de 62 000 toiles, peintes à la main par une équipe de 68 peintres, donne un résultat incroyablement riche. Après huit ans d'acharnement dans un studio de création polonais à Gdańsk, prenant en photo chaque toile de cette longue série, les créateurs ont réussi à articuler 120 toiles originales de Van Gogh dans ce film d'animation qui respecte avec brio le style impressionniste. Pour chaque seconde du film, une douzaine de toiles ont été créées par les peintres. Question d'animer les séquences, celles-ci ont ensuite été photographiées et retouchées numériquement dans le but d'harmoniser la luminosité. Bouclée par le montage, l'œuvre se déploie avec une grande puissance cinématographique qui a su impressionner la critique. En témoignent les nombreuses récompenses que le film a obtenues.

Autres temps, autres mœurs, cette métamorphose du travail artistique de Van Gogh aurait certainement déplu à une pléiade de penseurs de l'École de Francfort. Et, contrairement à Walter Benjamin qui voyait dans les procédés de reproduction technique une perte d'aura, une dissolution de la sensibilité créatrice de l'auteur[5], avec *La passion de Van Gogh*, l'aura est conservée ou, plutôt, dédoublée. Question de préciser, j'avancerai que les créateurs de ce film ont gagné leur pari en créant une œuvre qui dégage elle-même sa propre aura. Mais la métamorphose n'est pas complète, car *La passion de Van Gogh* respecte l'apparence et la nature des tableaux, tout en faisant honneur à la démarche artistique et à la technique picturale du peintre.

LE CHANGEMENT DE FORME

Les impressions suscitées par les objets, le climat et la lumière ont radicalement transformé la pratique picturale de certains peintres, ceux que la critique d'art a pris soin de ranger dans la catégorie des peintres impressionnistes. En rejetant l'académisme, ces peintres ont participé à un courant artistique qui a métamorphosé les impressions des choses animées et inanimées. Métamorphoser la métamorphose, c'est, en quelque sorte, ce que propose *Imagine Van Gogh* et *La passion de Van Gogh*. Or, entreprendre une telle démarche n'est pas une mince affaire. Dans le cas de l'exposition, la spectacularisation des toiles de Van Gogh participe à une forme de dénaturalisation du travail artistique de cet impressionniste. Cette métamorphose technique saura malgré tout en séduire plusieurs. Avec *La passion de Van Gogh*, la métamorphose s'opère magistralement dans l'animation des 62 000 toiles.

Finalement, le changement de forme prend vie grâce à des technologies distinctes mais, dans les deux cas, la dématérialisation des œuvres représente la clé de voûte de ces projets artistiques. Du tangible, nous passons alors à l'intangible…

1 Imagine Van Gogh : *l'exposition immersive* [dossier de presse en ligne], 2019, www.imagine-vangogh.ca/wp-content/uploads/2019/12/Van-Gogh-Dossier-de-presse-V1.pdf.
2 Cf. Michel Freitag, *L'oubli de la société : pour une théorie critique de la postmodernité*, Presses de l'Université Laval, 2002, p. 173.
3 Cf. Imagine Van Gogh : *l'exposition immersive*, *op. cit*.
4 Hannah Arendt, *La crise de la culture*, Gallimard, 1972, p. 268.
5 Cf. Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Allia, 2003, p. 16.

# ENTREVUE
# ORLAN

LISANNE NADEAU

Automne 2019. ORLAN était au Québec. L'invitation m'a été lancée par l'équipe d'*Inter* de la rencontrer et de mener une entrevue avec elle. J'ai accepté d'emblée. C'était pour moi l'occasion de rencontrer cette femme devenue tout à la fois et tour à tour une icône et un *work in progress*... Elle a fait d'elle-même un événement. ORLAN : une femme en contrôle, en contrôle de sa vie et de son image. Une femme autoritaire. Qui semble ne jamais connaître le doute. Une artiste qui s'est posée explicitement contre toute valorisation des racines, des origines, donc contre tout nationalisme. Tout nous opposait, et cette sortie de ma zone de confort me plaisait bien. Or, nous nous sommes bien amusées. Après qu'elle m'eut prêté des lunettes jaunes, comme celles qu'elle porte avec brio, j'ai tenté de voir à travers ses yeux. C'est peut-être à la fin de notre rencontre qu'elle m'a le plus étonnée.

L. N. : ORLAN, merci d'avoir accepté de me rencontrer.

O. : Merci de me poser des questions ! (Elle me prête ses lunettes.) Alors maintenant, on est vraiment très belles toutes les deux !

L. N. : ORLAN, vous êtes pour moi une femme extrêmement franche, engagée. Lors de votre classe de maître, vous vous êtes posée contre toute désinvolture, et là aussi ça m'a rejointe. Il y avait chez moi, pourtant, je dois vous l'avouer, une certaine part d'appréhension... à cause du personnage ORLAN, d'une rhétorique qui peut paraître parfois vindicative. Or, il y a là, au même moment, quelque chose qui témoigne d'un engagement, d'une honnêteté. Et finalement, je vous ai vue, pendant cette classe de maître. On était en présence d'un groupe d'étudiants et d'étudiantes très jeunes, plusieurs avaient à peine 20 ans ; vous les avez écoutés et vous avez été sensible au fait que plusieurs jeunes hommes affichaient une certaine fluidité des genres... Bref, c'est à peu près dans ces eaux-là que je voudrais que l'on discute aujourd'hui. Et je vais vous poser, d'entrée de jeu, une question qui va peut-être vous déplaire ou vous déranger, mais je crois que vous n'avez pas peur d'être dérangée ! Donc, la voici, cette première question : « Qu'avez-vous fait de Mireille Porte ? »

O. : (Silence.) Mais vous faites partie de la police ?! De la CIA ?! Vous êtes détective ?!

L. N. : (Rires.) En fait, la question est l'intime dans le contexte de ce personnage que vous avez créé. Avez-vous choisi de l'évincer ou avez-vous plutôt travaillé conjointement avec ces deux aspects de votre identité ?

O. : J'ai voulu me *resculpter*, me *réinventer*. Donc, effectivement, mes origines ne m'intéressent absolument pas. Les origines, c'est tout ce qui enferme. Lorsqu'on parle par exemple de racines, moi, je suis complètement affolée : « Mes racines : ma culture. » Mais les racines, c'est quelque chose qui vous empêche de bouger.

La seule chose qui est intéressante, ce sont les *ressources*, avoir des *ressources*. On a forcément des ressources de tous les pays qu'on a traversés, de l'environnement qu'on a eu, des formatages successifs. Et c'est pour cela que j'ai mis, dans l'exposition, *Tentative pour sortir du cadre* [1]. Parce que j'ai tenté de faire ça toute ma vie. Et là encore, avec cette pétition contre la mort [2], c'est une manière aussi d'essayer de couper les barreaux de la cage.

Donc, je trouve ça toujours très ennuyeux, quand n'importe quel artiste se fabrique, se renomme pour la société et le monde, qu'on le ramène encore à la famille, qu'on le ramène au prénom et au nom qu'on lui a infligés. J'ai essayé de me battre aussi contre le masque de l'*inné*, en pensant que le masque de la nature, qu'on a reçu, c'est quelque chose qu'on n'a pas demandé, qu'on n'a pas voulu et qu'on nous demande d'accepter. Et la religion est toujours là, *les* religions sont toujours là pour nous fabriquer un cadre pour tout accepter.

Et donc moi, je ne veux pas accepter l'inacceptable. Il y a beaucoup de choses dans la société qui sont inacceptables ! Par exemple, la mort est inacceptable. Ça fait des millénaires qu'on ne nous demande pas notre avis ! Est-ce que vous avez envie de mourir ? Moi, j'ai pas envie de mourir ! Ceux qui ont envie peuvent mourir, pas de problème ! Mais les autres... C'est quand même une torture d'enfer, c'est un truc abominable ! Donc, à l'heure actuelle, on n'est pas prêt encore, mais... Il y a un livre qui s'intitule *La mort de la mort*, qui nous montre bien que, peut-être, la mort, c'est juste une maladie comme une autre, qu'on va soigner, soit avec les cellules souches, soit avec d'autres méthodes, même qu'on ne connaît pas encore, etc. Donc voilà, j'essaie de faire bouger les obligations, les règles ; j'essaie d'écarter les stéréotypes, d'être ailleurs ; et j'ai essayé de me resculpter, de me renommer, de faire quelque chose de moi et de ma vie qui soit mon œuvre.

L. N. : Vous avez créé, depuis les dernières années, un personnage très reconnaissable physiquement. Est-ce que je me trompe si j'affirme que la mobilité de votre image était plus grande auparavant ? Je parle ici de ces *self-hybridations* qui me fascinaient : quelle audace ! Est-ce qu'aujourd'hui, le personnage qui s'est créé, comment dire… Je savais qu'aujourd'hui je reconnaîtrais ORLAN ; je savais que vous auriez votre chevelure noire et blanche, vos lunettes, votre rouge à lèvres très contrasté… Est-ce que cette image ne s'est pas un peu cristallisée pour que la mobilité se situe ailleurs ?

O. : Vous faites bien de poser cette question parce qu'effectivement, moi, je suis pour les identités nomades, mutantes, mouvantes, mais il n'y a pas qu'avec les apparences que l'on peut essayer d'être nomade, mutant et mouvant. Mais ce *look* s'est imposé à un moment, lorsque j'ai fait ma série de *self-hybridations* africaines, et c'était aussi une revendication, de montrer que j'aimais les Blancs et les Noirs, et les Noirs et les Blancs en même temps. (Rires de L. N.)

Mais, dans ma vie, j'ai changé beaucoup ! Si on ne parle que de mes cheveux, j'ai été jaune et bleue, j'ai été jaune et noire, j'ai été bleue et blanche. J'ai souvent changé de *look*, mais c'est vrai que ça fait un moment que je suis un peu arrêtée sur ce *look*-là.

L. N. : Cette mobilité de l'identité se joue peut-être ailleurs, finalement.

O. : Eh bien, elle se joue dans mon œuvre tout le temps ! Vous parliez des *self-hybridations*. Que ce soit avec les Américains indiens, que ce soit avec les masques de l'opéra de Pékin, que ce soit avec les photos ethnographiques africaines, j'ai vraiment, dans mon œuvre, j'ai mis le visage ! J'ai fait une conférence à la SAT[3] qui s'appelait « Femme avec tête(s) », avec un *s* entre parenthèses, pour bien signifier qu'effectivement, d'abord, dans une vie, on n'a pas qu'un corps : on a *des* corps. Et la nature nous montre ces successions de transformations, nous donne l'exemple ! Quand vous voyez la tête d'un bébé, puis le même enfant, puis adolescent, puis vieux ou adulte entretemps, ou très vieux, ou vieux et malade, ou adulte et malade, la tête change complètement. Donc moi, je n'ai pas peur de faire bouger mon apparence, car la nature nous en montre l'exemple, complètement, quoi !

L. N. : Lorsque je vous parlais d'une mobilité qui se jouait peut-être *ailleurs*, en dehors du visuel, je voulais qu'on évoque ensemble cet intérêt pour l'autoportrait *autre*, l'autoportrait qui s'est développé dans le contexte de collaborations avec la biotechnologie. Est-ce que vous voulez nous en parler ?

O. : Oui, alors ce que je pourrais dire pour entrer en matière et bien me situer, c'est que je ne suis pas une artiste qui est assujettie à une seule technique ou pratique.

L. N. : Effectivement.

O. : Donc, moi, ce qui m'intéresse, c'est dire quelque chose d'important pour mon époque et ensuite trouver la bonne matérialité. Ça peut passer par la sculpture en marbre de Carrare, la sculpture en résine, la sculpture *3D Painting*, la photo, la vidéo, les biotechnologies, comme vous venez de l'évoquer, la réalité augmentée…

Dernièrement, j'ai fait un robot qui me ressemble, et qui parle avec ma voix, et qui est capable de lire au fur et à mesure tout ce que produit le générateur de texte, et qui a aussi un générateur de mouvement. Ce n'est pas un automate : *autre* est toujours aléatoire. Donc voilà, ça passe par des choses extrêmement différentes.

L. N. : Excusez-moi, vous avez dit : « Ce n'est pas un automate, c'est toujours autre… » Que voulez-vous dire par là ?

O. : C'est un générateur de mouvement, donc ce n'est pas un mouvement qui se répète : c'est toujours différent et aléatoire ! Voilà.

L. N. : Donc, les biotechnologies…

O. : Oui, donc, les biotechnologies… Pour moi, ce qui m'a intéressée, c'est à la fois les biotechnologies et j'ai cultivé mes cellules, mais j'ai cultivé aussi mon microbiote, donc ma flore vaginale, ma flore intestinale, ma flore buccale. En fait, j'ai voulu faire des autoportraits qu'on ne peut pas voir à l'œil nu, alors que toute ma vie j'ai fait des autoportraits que mes yeux peuvent voir et que les autres peuvent voir avec leurs yeux. Et là, il y a quelque chose qui m'a beaucoup intéressée : c'est d'essayer d'imaginer ce que je suis, à quoi je ressemble, si j'avais des yeux capables de voir le microbiote que j'ai sur moi et toutes les bactéries…

L. N. : C'était pour vous-même aussi, d'une certaine façon ?

O. : Oui. Alors, j'ai essayé de faire un autoportrait à partir de ma flore vaginale, intestinale, etc., pour faire quelque chose que mes yeux m'empêchent de voir.

L. N. : Et vous avez dit quelque chose que j'aime beaucoup : « Le *strip-tease*, pour une femme, c'est impossible. »

O. : Ah ça, c'est clair, parce que j'ai fait beaucoup d'œuvres intitulées *Strip-tease* : *Strip-tease occasionnel avec les draps du trousseau*, j'ai beaucoup travaillé avec les draps du trousseau… *Strip-tease des cellules jusqu'à l'os*, où j'ai fait faire mon crâne avec mes *scans* médicaux en 3D, si bien que je suis une des premières artistes qui a son crâne non pas générique, mais son *vrai* crâne entre les mains…

L. N. : Le *strip-tease* impossible. J'adore cette idée…

O. : Dans le *strip-tease*, en fait, une femme, elle ne peut pas se déshabiller parce qu'elle est toujours habillée des fantasmes, des idées reçues, des comparaisons que l'on peut faire par rapport à certains modèles : elle n'est jamais nue. Et donc, j'ai fait beaucoup de *strip-teases* pour à la fois dire ça et essayer de réellement me *strip-teaser* en faisant aussi des œuvres où je suis écorchée, où je n'ai pas de peau. C'est aussi une manière de me *strip-teaser*, d'enlever une interface, d'enlever une chose qui m'isole du monde. Donc voilà.

L. N. : Vous êtes partie de ce traitement du visage, de la peau, de l'extériorité, à l'intériorité. Et dans une performance, vous avez presque partagé ce microbiote, vous avez demandé au public de le manipuler. C'est assez fort, cette image du public qui manipule votre autoportrait !

O. : Oui, tout le public était habillé avec des vêtements protecteurs de laboratoire et avait dans les mains, par exemple, un tuyau dans lequel il y a avait mon sang qui circulait dans toute la salle, et c'était un sang qu'on avait au préalable coloré d'une manière fluorescente. Donc, comme la salle était aussi avec des lumières bleues, on pouvait voir le sang qui arrivait dans le tuyau très, très clairement, quoi.



ORLAN, *Pétition contre la Mort,* Le Lieu, centre en art actuel, Québec, 2019. Photo : Patrick Altman.

CERTAINS PRÉFÈRENT LA SIMPLICITÉ :

LA SIMPLICITÉ EST MAUVAISE.

CERTAINS PRÉFÈRENT LA COMPLEXITÉ :

LA COMPLEXITÉ EST MAUVAISE.

L. N. : Donc, quelque chose de l'ordre de la mise en scène…

O. : Ah oui, il y a de la mise en scène : je n'aime pas du tout les choses brutes. Je crois qu'au début de mon *master*, j'ai dit un texte que j'aime beaucoup, je ne le sais pas par cœur, mais il y a un passage qui dit, en ce qui concerne l'apprentissage d'une pratique, ou d'une technologie, ou de la peinture, ou de la performance : « Certains préfèrent la simplicité : la simplicité est mauvaise. Certains préfèrent la complexité : la complexité est mauvaise. » Il y a, souvent comme ça, des diktats : « Il faut faire très peu de choses, faire très simple, c'est ce qu'il y a de mieux », etc. Je vois ici, derrière nous : « Déconstruisez les idées reçues. » C'est signé « Le Lieu ». Donc, c'est vraiment quelque chose que je me suis appliquée à faire dans beaucoup de secteurs.

L. N. : ORLAN, en tant que femme, votre travail est très libérateur : vous travaillez contre l'imposition du regard extérieur sur le corps de la femme. La notion de genre, est-ce qu'elle vous a intéressée ? Est-ce que cela vous a intéressée, à un moment donné, de jouer sur les frontières du masculin ou du féminin ? Vous semblez avoir choisi tout de même d'être identifiée comme féminine ou femme.

O. : Alors, je dis que je suis *un* femme et *une* homme. Et j'ai fait beaucoup de performances avec un panneau comme ça. Mais, effectivement, je n'ai pas imaginé changer de sexe. J'ai même essayé d'être une femme, « toute la femme », comme dirait Lacan, mais c'est un boulot incroyable d'être femme !

L. N. : C'est compliqué !

O. : C'est un truc impossible, vraiment, à part de faire ça à plein temps. C'est possible d'être une femme entretenue, mais à part ça… Il n'y a pas d'espoir d'être une vraie femme selon les stéréotypes habituels. Donc moi, ce qui m'intéressait, avec mon sexe de femme, avec un minimum de *féminité*, et non pas de *féminitude*, c'était de casser aussi les stéréotypes habituels et de vivre ma vie différemment de ce que l'on m'a désigné.

L. N. : ORLAN, on parle, dans certaines lectures critiques portant sur votre travail, notamment au sujet des interventions chirurgicales, d'une certaine violence. Qu'est-ce que vous répondez à cette affirmation ?

O. : Alors, les opérations chirurgicales, il y a eu vraiment des *malinterprétations* énormes ! La presse m'a fait beaucoup de mal, parce que ça a été un très, très gros scandale. Donc, on a dit que j'avais fait 114 opérations chirurgicales, ou bien que j'avais fait ça toute ma vie, ou que je n'étais pas anesthésiée, alors que moi, mon premier *deal* avec le chirurgien, c'est : pas de douleur ! Et c'est comme chez le dentiste : on vous fait une piqûre, alors vous faites une grimace pour la piqûre, et après ce sont des sensations bizarres, étranges… comme chez le dentiste ! Mais ce n'est pas autre chose, quoi. Je n'ai jamais considéré ça violent, d'autant plus que j'essaie toujours qu'il y ait une distance critique et de l'humour.

L. N. : Dans l'histoire du *body art*, plusieurs femmes, et plusieurs hommes aussi, ont utilisé beaucoup la douleur, la souffrance, comme processus de catharsis, alors que je n'ai jamais senti cela dans votre travail.

O. : Alors moi, je suis complètement opposée ! Pendant des millénaires, les corps ont vraiment souffert, et on n'avait même pas un cachet d'aspirine pour cacher un mal de dents. Donc, la douleur est intéressante comme alarme, mais ensuite la souffrance, c'est en option ! Donc moi, je n'ai jamais été dans ces eaux-là. D'ailleurs, le tatouage m'intéresse, mais certainement pas la douleur. Il faudrait qu'on puisse se faire tatouer sans douleur pour que ça m'intéresse. On a dit aux femmes : « Tu accoucheras dans la douleur », alors qu'à l'heure actuelle il est tout à fait possible de se faire faire une péridurale et de ne pas en souffrir, ou de ne pas faire d'enfants, ce qui est une autre option possible. Donc, je suis contre cette victimisation des femmes et cet endroit masochiste avec lequel un certain nombre d'artistes jouent. Je trouve que c'est anachronique. Beaucoup d'artistes, dans les années soixante-dix, allaient aux limites physiques et psychologiques de leur corps : c'était un passage. Mais pour ceux qui font ça maintenant, ça me paraît étrange.

L. N. : C'est intéressant, ce que vous abordez. On accepte que les femmes accouchent dans la douleur, on accepte que les femmes *souffrent*, mais on n'accepte pas qu'une artiste décide de se faire faire une chirurgie : ça fait scandale !

O. : Oui, parce que je pense que c'est insupportable qu'une femme dise très clairement et très haut que son corps lui appartient. Alors là, je ne voudrais pas qu'il y ait d'ambiguïté : moi, je suis absolument pour l'avortement. Et j'ai eu plusieurs avortements à une époque où on était chassées comme des sorcières, où ce n'était pas du tout dans les mœurs. Je trouve absolument *disgusting*, dégueulasse, qu'on puisse revenir en arrière.

Il faut sauver les femmes de ces obligations-là, par exemple, ça me paraît extrêmement important. Avoir un enfant, il y a une pression énorme, alors que moi, dans mon exposition, j'ai fait une performance filmée qui dit « NO BABY NO BABY NO, où sont les écolos », parce qu'on ne parle jamais du problème de la démographie, qui est le seul problème, un problème que vous n'avez pas ici au Canada parce que vous avez de grands espaces ! Mais dans tout le reste du monde, c'est effectivement *le* problème. Donc, effectivement, c'est plus d'enfants, c'est plus de délinquants, plus de bouches à nourrir, plus de couches-culottes, plus de tout ! Et même si on mange un peu moins ou un peu moins de viande, même si on est *vegan*, ça ne change pas parce que, dès qu'un enfant apparaît, il y a pollution, ne serait-ce que par ses pets ! Les animaux pètent, et les gens pètent, et c'est très mauvais, c'est vraiment un très mauvais gaz ! De toute manière, on ne peut pas s'empêcher de ça, donc, déjà, c'est de la pollution. La terre est surpeuplée, surpolluée, donc il faut arrêter avec les gosses, quoi ! Moi, j'aurais fait plus fort que Mao. Mao a très, très bien fait d'interdire…

L. N. : Interdire plus qu'un enfant…

O. : Oui, d'interdire plus qu'un enfant… Il a bien fait, et mal fait. Il a bien fait parce que là, je ne sais pas combien ils sont de milliards, c'est énorme ! Mais ils seraient sept fois plus ! Où on trouve de quoi nourrir, de quoi boire, de quoi s'instruire ? Enfin, c'est terrible. Mais moi, si j'étais dictatrice, j'aurais empêché effectivement que les femmes ou les couples fassent des quantités d'enfants et j'aurais dit : « Vous voulez voir comment la machine marche ? Faites-en un biologiquement, si vous y tenez ! Mais après, vous adoptez un enfant de sexe opposé. » Donc, il n'y aurait pas eu tous ces problèmes qu'il y a actuellement en Chine, où il y a beaucoup, beaucoup trop d'hommes et pas de femmes.

L. N. : Ils ne vous ont pas consultée !

O. : Ah oui, c'est ça ! (Rires.)

L. N. : Le corps est fantasmé, fragmenté, déployé, en devenir, dédoublé… Que reste-t-il à faire pour vous ? Quels prochains projets ? Sur quoi travaillez-vous en ce moment ?

O. : Alors moi, j'ai toujours des chantiers parallèles. J'ai un chantier en ce moment qui n'est pas visible, où je travaille, je lis, j'écris, je me documente, je suis en éveil, pour faire quelque chose de très important par rapport à notre époque, par rapport aux phénomènes de société actuels. Et je ne sais pas ce que ça va donner et combien de temps ça va me prendre.

Mais parallèlement, j'ai plein d'autres choses, par exemple mon robot est une pièce *in progress*, qui va avoir plus d'intelligence artificielle, qui va avoir plus d'interactivité… Je travaille là-dessus à Dublin avec des développeurs. Puis je vais avoir un vernissage en rentrant à Paris, dans *Paris photo*, qui est une série de photos sur les femmes de l'ombre, c'est-à-dire toutes les femmes qui ont été des muses, des modèles, qui ont beaucoup donné pour la notoriété de nos grands maîtres et qui sont restées dans l'ombre. Alors, j'ai commencé toute une série avec Dora Maar et les femmes qui pleurent[4] de Picasso. Je suis en train de travailler ces hybridations-là. Voilà. Et j'essaie de faire des femmes qui pleurent, mais qui, surtout, sont en colère ! À travers leurs larmes !

L. N. : Deux autres questions, mais par intérêt personnel : le personnage de Loïe Fuller, est-ce qu'il vous a intéressée ? La robe drapée sans corps[5], s'agit-il aussi d'une référence à Loïe Fuller ?

O. : Ah non, ça n'a rien à voir avec Loïe Fuller. Non, moi, ça a à voir avec le baroque. J'ai beaucoup étudié le baroque. Ça a à voir avec le baroque, avec Le Bernin…

L. N. : *L'extase de sainte Thérèse*…

O. : Alors voilà, avec l'idée de plis, d'ombre, de la lumière, de la cassure, du fait qu'effectivement, avec les plis, on peut absolument tracer des lignes dans une œuvre, dans un tableau, en faire quelque chose en fait de très construit.

L. N. : L'histoire du drapé, ça vous suit quand même depuis bon nombre d'années ! Depuis les années soixante-dix jusqu'à presque aujourd'hui ?

O. : S'il y a eu influence, il y a eu, en fait, influence de la *Victoire de Samothrace*, qui a été une œuvre vraiment, qui, pour moi… En fait, c'est très bizarre, je m'en suis rendu compte en retournant dans ma ville natale, alors que je n'y étais jamais retournée, pour une rétrospective au Musée d'art contemporain et, tout à coup, j'ai visité le quartier dans lequel je suis née, et il y avait une école maternelle où beaucoup d'enfants sont morts sous les bombes pendant la guerre. Et je suis allée voir cette école maternelle, et sur le mur…

L. N. : Il y avait une image ?

O. : …il y avait une copie de la *Victoire de Samothrace*.

L. N. : D'une autre dimension ?

O. : Je l'ai vue pas très grande, pas du tout comme celle du Louvre, qui est absolument magnifique !

L. N. : Donc, inconsciemment, ça s'est enregistré…

O. : Et c'est une femme qui marche ! C'est une femme qui bouge. C'est pas une femme passive. Elle est… Ah ! Elle avance[6] !

L. N. : Une victoire !

O. : Voilà, c'est une femme victorieuse, oui ! Et avec des drapés absolument merveilleux poussés par le vent, quoi.

L. N. : C'est beau, cette image !

O. : Oui, j'aime beaucoup.

L. N. : Autre question personnelle…

O. : Ce n'était pas une question personnelle !

L. N. : En marge de notre entrevue, par intérêt personnel… Donc, est-ce qu'on vous a parlé de la murale du Grand Théâtre avec la phrase de Claude Péloquin ? (Silence d'O.) Non ? Claude Péloquin, qui est un poète québécois, a écrit en 1971, dans une immense murale du Grand Théâtre de Québec : « Vous êtes pas écœurés de mourir, bande de caves ! C'est assez ! »

O. : J'ai pas compris…

L. N. : « Vous êtes pas écœurés de mourir, bande de caves ! C'est assez ! » En joual québécois.

O. : Alors là, vraiment ! On est raccords, hein ? Il avait raison ! C'est de quelle époque, ça ?

L. N. : C'est 1971.

O. : Ah oui ?

L. N. : Mais avec des références nationalistes. C'est la période des événements d'Octobre 70.

O. : Quelle horreur, quelle horreur…

L. N. : La montée du nationalisme québécois. Je voulais vous le mentionner. Dans une murale magnifique qui parle de la mort, par Jordi Bonet. Donc, vous avez un cousin québécois !

O. : Eh bien, oui, c'est clair, il est de ma famille ! Mais il faut signer ma pétition tous ensemble si on veut avoir une chance !

L. N. : ORLAN, merci beaucoup.

O. : Alors, ça va ? Ça suffit ?

L. N. : C'est parfait.

O. : Alors merci…

(Contre le nationalisme, ORLAN. Puis, j'ai insisté : le contexte d'éveil de la société québécoise, le pays, l'identité, l'assimilation et le reste.)

1 Titre d'une des œuvres exposées datant de 1965.
2 Pétition lancée en 2011, à signer, en ligne, sur le site de l'artiste.
3 Cette conférence s'est tenue à Montréal le 2 octobre 2019, à la Société des arts technologiques.
4 Elle fait ici référence à la toile intitulée *La femme qui pleure* datant de 1937. Voir également à ce sujet l'ouvrage collectif, à paraître aux Presses du réel, *« Les femmes qui pleurent sont en colère » par Femme avec tête(s).*
5 Série intitulée *Robes sans corps : sculptures de plis*, 2010.
6 La *Victoire de Samothrace*, une femme sans visage, a ainsi inspiré le thème de la robe sans corps ; une femme sans visage et sans corps. Il serait intéressant de poursuivre la réflexion à propos de ce mouvement pur, sans incarnation, d'analyser notamment ce qui distingue cette production de 2010 des nombreuses références au baroque, plus charnelles, des années soixante-dix.

p. 76-77
Richard Martel et ORLAN, Québec, 2019.
Photo : Michaël La Chance.





# INTERDISCIPLINARITÉ ALCHIMIQUE CHEZ MICHAEL MAIER ET CLIN D'ŒIL À LEE WEN

RICHARD MARTEL

Tout n'est que métamorphose, du plus petit au plus grand, en économie comme en relations physiques et métaphysiques. Il s'agit de considérer les mélanges et les transformations, la vie et ses mécanismes, du grain d'herbe jusqu'à notre galaxie !

C'est en tombant sur l'*Atalante fugitive* de Michael Maier, monument de l'alchimie avec ses emblèmes singuliers, que j'ai pu vérifier un type d'amalgame particulier entre pratiques alchimiques et performatives. Certaines pratiques artistiques, et en particulier celles en actes, s'accomplissent en effet comme dans un laboratoire : s'y déploient des transformations et des correspondances.

C'est en ce sens que l'emblème de Maier dont le titre est « Prends l'œuf et frappe-le avec le glaive » m'a interpellé, et spontanément de ma mémoire ont surgi les archétypes d'une performance que Lee Wen a présentée le 19 octobre 1996 à Québec : un œuf doré, une faucille et un marteau. Vingt-quatre ans plus tard… Curieux, ce qui s'infiltre dans nos mémoires ! Antécédent aux pratiques d'interdisciplinarité, le système de Maier s'apparente à une sorte de cérémonie, d'investigation à l'intérieur de la conscience de ce que l'expérience nous procure. Pour dire plus simplement, la pratique performative semble une perpétuation alchimique.

Le dispositif performatif de Lee Wen comportait des éléments scénographiques ayant un caractère transformationnel, une inscription comme fait historique dans un positionnement culturel actif. Des situations de risques et de combinaisons se mélangent. L'agir artistique vise une certaine fusion, un malaxage ; sans cesse en évolution, il est donc variable.

À partir de cette action de Lee Wen, aujourd'hui décédé, j'ai cherché des documents pouvant illustrer ses préoccupations esthétiques comme politiques. J'ai trouvé deux photos où on le voit avec la faucille et le marteau, et un extrait vidéo de quelques minutes. Mais c'est suffisant pour présenter cette action en faisant une courte description.

*GHOST STORIES*

Des bruits bizarres nous amènent sur la piste de son propos, « *Kill the chicken frighten the monkey* », qu'on peut traduire par « Tuer le poulet, effrayer le singe », mais qui peut aussi signifier ce proverbe chinois : « Donner le bon exemple. » Cette situation spécifique semble orienter sa proposition artistique dont le titre est *Ghost Stories*.

Assis derrière une table, il manipule un assez gros bloc de glace sur lequel est déposé un plutôt gros œuf doré. Après s'être dévêtu, en slip, il prend le bloc de glace et, au son strident de ce qu'on imagine des cris de singes, il énonce « *Sit down* » et « *Stand up* » à plusieurs reprises et, évidemment, il s'assoit et se relève. L'ordre est lancé, l'exécution s'accomplit. Se pose ici la question du pouvoir, et particulièrement celle du directionnisme social avec ses mécanismes coercitifs. Il ne faut pas oublier que Lee Wen vient de Singapour…

Puis au sol, à genoux, il essaie de faire tenir cet œuf doré sur sa bouche. Une certaine relation s'établit entre cette bouche tétant l'œuf et les cris de singes entendus, entre la perception de l'image et l'environnement immédiat.

Mais ce qui est important pour la lecture de cette action et mon propos, c'est la présence d'archétypes assez percutants, ici une faucille et un marteau. Je ne crois pas nécessaire d'en montrer le symbolisme communiste, une évidence. Il essaie donc de briser le bloc de glace avec ces deux outils. L'eau en sort, et on ne sait pas tout à fait ce qui se trouve dans ce bloc : une énigme ? Un trucage alchimique, peut-être ?

Ensuite, il se met à courir sur place – je reviendrai plus loin sur la course d'Atalante –, déployant l'énergie d'un corps soumis à la pulsion « capitalistique » qui contraint chaque personne à sa progression sur place. C'est une caricature du déplacement statique propre à l'économisme et son pouvoir de manœuvrer et de diriger.

Après avoir mâché quelques gommes – à Singapour, on avait interdit la gomme à mâcher parce que les activistes en mettaient dans les serrures des diverses institutions –, il se dirige vers le mur. Il y réalise une sorte d'étoile de David en y collant les gommes.

La fin de son action vise la traditionnelle compétition capitaliste : il a des gants de boxe, mais les deux sont collés l'un sur l'autre, ce qui fait qu'il se bat un peu contre lui-même ; il déclare « *We want democracy… Election every five years* (Nous voulons la démocratie… Des élections tous les cinq ans) », une allusion à la situation politique tout autant à Singapour qu'à d'autres endroits dans la sphère « capitalistique ».

La performance de Lee Wen est une manipulation alchimique qui continue ce type de cérémonial impliquant diverses combinaisons dans un positionnement langagier spécifique à ce type de proposition. Elle se veut aussi la trace historique de cet artiste de l'art action.

*ATALANTE FUGITIVE*

Revenons à l'emblème de Maier et ses correspondances alchimiques et hermétiques, en plus d'émettre des considérations et précisions historiques sur son époque. L'*Atalante fugitive* est constituée de 50 emblèmes de haute qualité, mais ce qui fait son originalité, c'est l'interaction qu'elle induit entre la musique, la poésie et les arts visuels. L'auteur, dans l'introduction, mentionne en effet les liens et apports de l'ouïe, de la vue et de l'intelligence. Moi, j'y vois un certain rapport avec ce qu'on appelle l'interdisciplinarité, mais au XVI^e^ siècle, bien avant l'apparition du concept. Ce siècle de questionnements, déstabilisé par la chrétienté et en quête de solutions différentes, investigue dans plusieurs directions. Maier écrit :

> À la suite des sciences intellectuelles et tout près d'elles sont placées celles qui traitent d'un objet visible ou audible ; ainsi l'optique ou perspective, et la peinture que certains poètes appellent muette, de même que la poésie est pour eux une peinture parlante ; nommons encore la musique vocale ou instrumentale. […] C'est pourquoi, afin de posséder en quelque sorte d'un seul coup d'œil et d'embrasser à la fois ces trois objets des sens les plus spirituels : la vue, l'ouïe et l'intelligence elle-même, et pour faire pénétrer en une seule et même fois dans les esprits ce qui doit être compris, voici que nous avons uni l'Optique à la Musique, et les sens à l'intelligence, c'est-à-dire les choses précieuses à voir et à entendre, avec les emblèmes chymiques qui sont propres à cette science [1].

Chacune des 50 emblèmes contient une fugue à trois voix (les oreilles), une gravure (les yeux), un poème (l'esprit) ainsi qu'un commentaire de l'auteur. Il s'agit donc bien d'interdisciplinarité. Difficile de résumer ou même de commenter ces emblèmes, vu leur nombre : je ne retiendrai que l'emblème VIII dont l'énoncé est « Prends l'œuf et frappe-le avec un glaive de feu ». Cette image est reproduite ici, et je rappelle que cette interdisciplinarité s'affirme sur deux pages dans la publication à son sujet.

À propos de cette Atalante, dans son livre *Art et alchimie*, Jacques Van Lennep, grand spécialiste de l'alchimie, commente le titre ainsi :
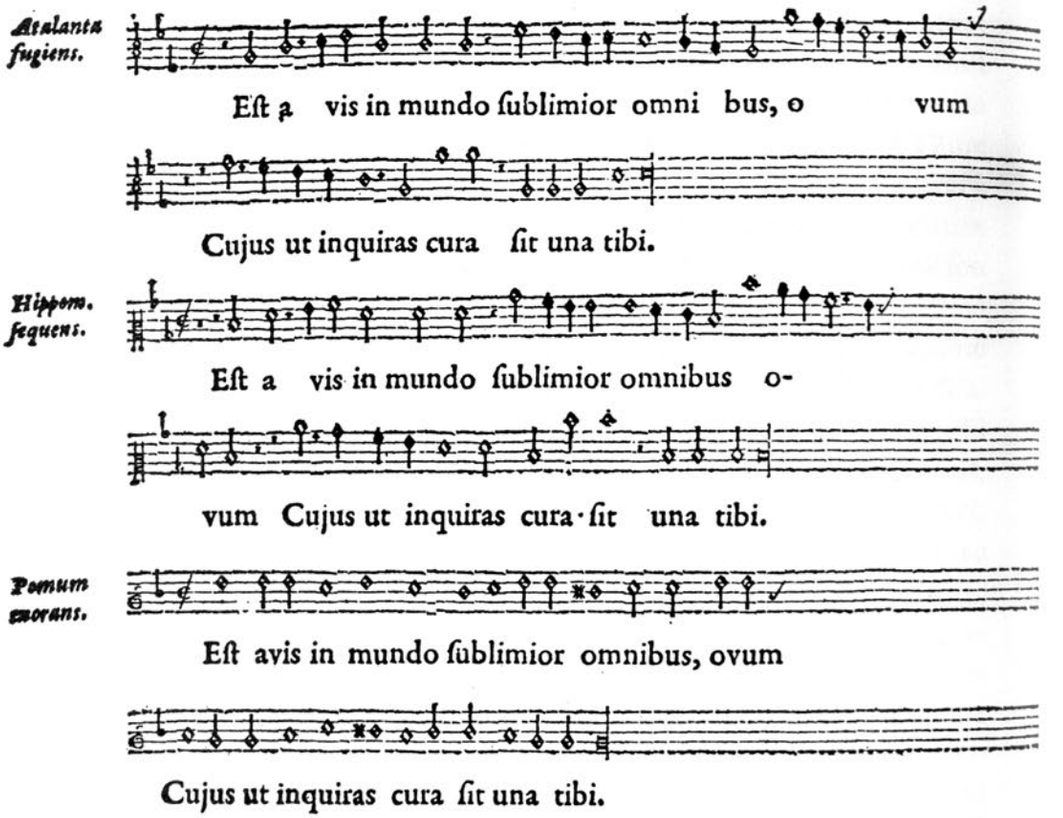
> Ouvrons le traité. Le frontispice représente la course d'Atalante. Celle-ci, rétive au mariage, déclara n'épouser que le soupirant capable de la vaincre à la course. Toujours championne, elle mettait à mort le candidat vaincu. Survint alors un homme astucieux : Hippoménès. Lors de la course, il lança devant Atalante des pommes d'or, cadeau d'Aphrodite et qui, selon certaines légendes, provenaient du jardin des Hespérides (le frontispice montre d'ailleurs Hercule en train de les cueillir). Atalante, femme curieuse, se baissa pour les ramasser, perdit quelques enjambées et fut vaincue [2].

Que de critères et symboles alchimiques avec la course (la démarche), les pommes d'or (la fabrication du précieux métal), le mariage (le travail) et la femme curieuse (l'exploration alchimique) !

Mais voici d'abord quelques repères biographiques. Je reviens surtout sur le passage de Maier à Prague chez l'empereur Rodolphe II qui était un grand collectionneur d'art et s'entourait d'hermétistes, d'alchimistes et d'artistes de diverses disciplines : « Michaël Maier naquit en 1568 à Rendsburg. En 1597, il devint gradué en médecine à Rostock, puis se rendit à Prague offrir ses services à Rodolphe II, dont il devint le physicien. Content de ses services, celui-ci en fit son secrétaire privé et l'éleva au rang de comte. À la mort de Rodolphe II en 1612, Maier partit en Angleterre [3]. » Pierre Béhar ajoute à ce résumé : « Autour du palais du Hradschin gravite un univers d'alchimistes, d'occultistes et de cabalistes dont Crato von Crafftheim, Martin Rolland père et fils, Michel Maier, Oswald Croll, Václav Lavin, Michael Sendivogius, Heinrich Khunrath, Boetius De Boodt, Giodano Bruno et le médium de Dee, Edward Kelley, ne sont que les noms les plus célèbres [4]. »

## Fuga VIII. in 8. ſuprà.

Prends l'œuf et frappe-le avec un glaive de feu [1]

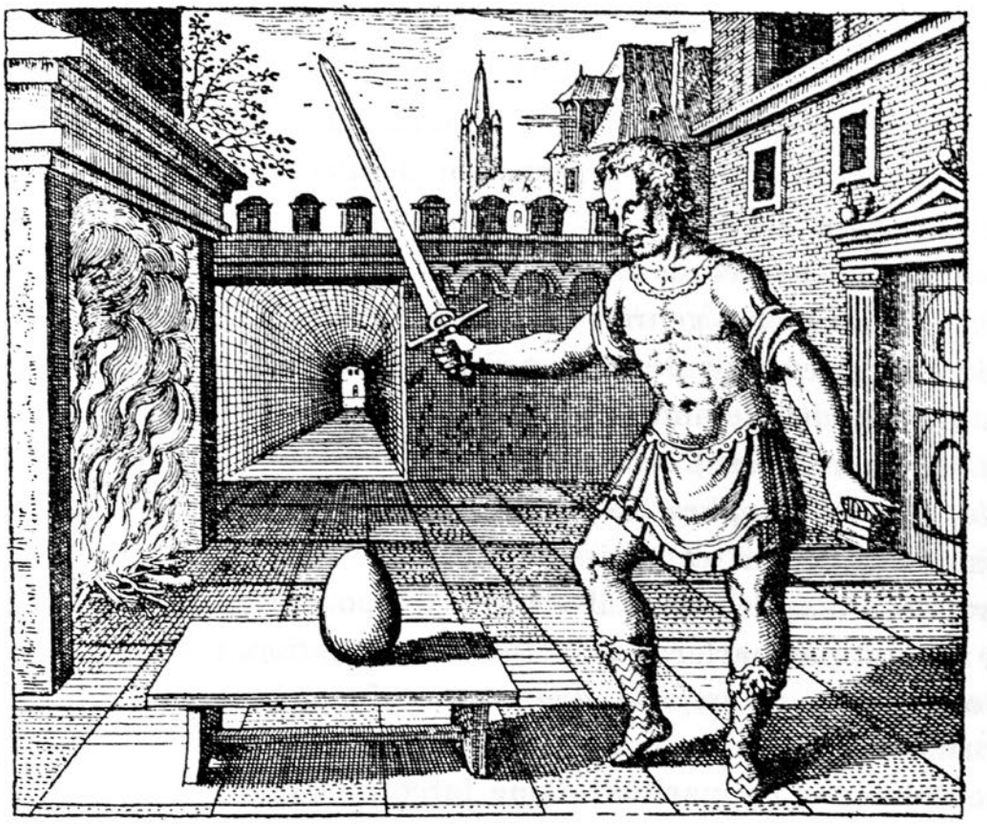



## VIII *Epigrammatis Latini versio Gallica*

Le ciel compte un oiseau, de tous le plus hardi,
Dont tu chercheras l'œuf, n'ayant pas d'autre soin.
Un mol blanc entoure le jaune. Avec prudence
Touche-le d'une épée de flamme (c'est l'usage).
Mars doit venir en aide à Vulcain ; il va naître
Un oiselet [2] vainqueur et du fer et du feu.

## EMBLEMA VIII. *De ſecretis Naturæ.*

**Accipe ovum & igneo percute gladio.**



## EPIGRAMMA VIII.

*ESt avis in mundo ſublimior omnibus, Ovum*
*Cujus ut inquiras, cura ſit una tibi.*
*Albumen luteum circumdat molle vitellum,*
*Ignito (ceu mos) cautus id enſe petas:*
*Vulcano Mars addat opem: pullaſter & inde*
*Exortus, ferri victor & ignis erit.*

## L'ALCHIMIE

Il existe bien des histoires et informations au sujet de l'évolution des pratiques alchimiques. L'alchimie « surgit au IIe siècle de l'ère chrétienne, était redevable du développement de ses techniques aux artisans de l'alchimie et "par son esprit", elle était fille de la gnose néoplatonicienne »[5]. Cette « fille » témoigne de l'implication intellectuelle, et il est facile d'imaginer qu'elle faisait partie de l'univers alchimique pour analyser et commenter les processus diversifiés de la vie.

Dans la dissidence, remonter encore au début du christianisme permet de montrer les origines, tout en dévoilant les écarts. Il s'y insinue presque une hérésie. Le postulat alchimique vise la transformation et le mixage par la correspondance des opposés, pour reprendre les termes de Nicolas de Cues. Calvet ajoute pour sa part : « Comprenons bien, comme le rappelle M. Pereira, le rôle premier de l'alchimie n'est pas de produire des métaux précieux ou de régénérer mais de multiplier la "*perfezione naturale*" dans tous les corps et, par là même, de réaliser le projet de Galien[6]. » Il est ainsi valable de considérer le processus alchimique tel un assemblage, ce qui justifie l'interdisciplinarité dans une quête tout autant matérielle que spirituelle.

Aussi, le rapport entre l'alchimie et la religion, spécifiquement chrétienne, est confirmé par Carl Gustav Jung dans son important livre *Psychologie et alchimie* : « On serait tenté d'expliquer le symbolisme de la transformation alchimique comme une parodie de la messe, s'il n'était pas d'origine païenne et plus ancienne que cette dernière[7]. »

Les liens entre les entreprises matérielle, spirituelle et psychologique s'affirment en outre dans les rapports, macro comme micro, avec les processus vitaux. Jung explique : « Il doit être maintenant suffisamment clair que, depuis les temps les plus anciens, l'alchimie a présenté un double aspect : d'une part, l'œuvre pratique, chimique, dans le laboratoire ; d'autre part, un processus psychologique, pour une part consciente, c'est-à-dire consciemment psychique, et pour une autre part inconsciente, projeté et perçu dans le processus de transformation de la matière[8]. »

Ajoutons que Maier était rosicrusien, ami de Robert Fludd, lui aussi alchimiste et rosicrucien, ce qui amène Van Lennep dans *Art et alchimie* à établir des relations entre religion chrétienne et alchimie :

> Il n'est pas étonnant de voir le rosicrucien Maier illustrer la science d'Hermes par la messe, car il existe de nombreuses similitudes entre le mystère chrétien et celui des opérateurs philosophiques. Nous avons déjà attiré l'attention sur les relations que les alchimistes établissaient entre la messe et leurs opérations. L'adepte devant son athanor désirait adresser à Dieu le même culte que le prêtre sacrifiant sur la pierre de l'autel. L'or philosophique comme l'hostie était pour lui une source de grâces et l'élixir comme le vin du sacrifice, une liqueur divine. La transmutation du métal vil en or s'accomplissait dans le Vase-clos, comme celle du pain en chair du Christ dans le ciboire. L'un des aspects de l'alchimie est d'être un art sacerdotal[9].

Maier, le rosicrucien, était philosophe et médecin. Ses expérimentations en pharmacologie devaient nécessairement être adaptées à la pratique alchimique puisqu'il s'agit de correspondances et d'interinfluences. À propos des Rose-Croix, cette « société secrète » est ainsi analysée :

> Et beaucoup des idées qu'expriment les Rose-Croix dans leurs manifestes – par exemple une réforme fondamentale des sciences, une évaluation critique des autorités scientifiques classiques, l'observation plus intensive de la nature elle-même, la collaboration confidentielle entre les savants et leurs obligations sociales, celle des médecins en particulier – correspondent plus ou moins à des propos et des considérations qui se trouvent déjà dans les premiers écrits de Maier. Il est donc peu étonnant que, dès l'instant où il apprend leur existence, il prenne leur parti et les défende dans ses livres. Mais en même temps qu'il accorde son soutien au mouvement rosicrucien, sa propre vision d'une société secrète et indépendante de savants curieux de nature, s'adonnant surtout à la recherche alchimique, semble influencer sa description de la Fraternité[10].

C'est l'époque, rappelons-le, où la philosophie s'extirpe de la théologie et où la science prend le dessus sur la scolastique. S'installe dès lors une certaine clandestinité, plus ésotérique qu'exotérique, donc. Il faut également rappeler les multiples rapports et affinités qu'entretient la pratique performative avec l'alchimie, notamment avec l'esthétique du laboratoire, en pratiques artistiques comme en pratiques alchimiques.

## L'ŒUF

Parmi les 50 emblèmes de l'*Atalante fugitive*, quoi dire de celui de l'œuf ? Maier fait un commentaire pour chaque emblème et, pour celui-ci, il écrit : « Dans l'œuf, les semences du mâle et de la femelle sont unies sous une seule enveloppe ou coquille. Le jaune produit le poussin, la racine de ses membres et de ses viscères, grâce à la semence du mâle, formatrice et opérante, qui se trouve à l'intérieur. Le blanc fournit la matière, c'est-à-dire la trame et le moyen d'accroissement, à l'ébauche ou chaîne du poussin[11]. » Maier cite par la suite Basile Valentin et Raymond Lulle, plus ou moins actifs comme praticiens alchimistes. L'image montre un foyer en flammes, peut-être l'incubateur ? Mais surtout et en premier, l'œuf est démesuré : c'est l'élément féminin, qui attend peut-être d'être fécondé ; le glaive, lui, en est donc l'élément masculin, le phallus…

Stanislas Klossowski de Rola dans *Le jeu d'or* en dresse l'analyse suivante :

> Prends l'œuf et frappe-le avec une épée de feu. L'œuf est le sujet de l'Art, qui doit être frappé par l'agent martial igné maniant l'épée à double tranchant du Feu Secret. Mars intervient ainsi en aide à Vulcain, et, de la subséquente noirceur de la Putréfaction (Nigredo), le poussin hermétique naîtra. Raymond Lulle, cité par Maier, souligne à diverses reprises que le glaive brûlant est une lance effilée, car le Feu transperce les corps comme une lance, les rendant poreux et perméables afin que l'Eau puisse les pénétrer et transformer leur dureté en mollesse[12].

Toutefois, un autre commentaire du même emblème par Johannes Fabricius témoigne de la pluralité des symboles et de la diversité possible de son analyse :

> La chaleur extérieure est la première cause qui, par la circulation des éléments et leur transmutation les uns dans les autres, introduit une nouvelle forme sous la gouverne de la nature. Car l'eau se change en air, l'air en feu et le feu en terre ; pendant qu'ils copulent tous, une forme bien particulière, née des étoiles, engendre un individu, une certaine espèce d'oiseau, à savoir celui à qui apporte l'œuf et en qui est infusée la semence. […] Basile Valentin écrit que Mercure fut incarcéré par Vulcain sur les ordres de Mars et qu'il ne fut pas relâché avant de s'être totalement purifié et d'être mort. Mais la mort fut pour lui le commencement d'une nouvelle vie, tout comme la corruption ou la mort de l'œuf est à l'origine de la vie du poulet. […] Je vous dis aussi qu'aucun instrument tranchant n'en résultera s'il ne provient de notre poudre blanche, semblable à l'étoile, merveilleuse, elle-même issue de la poudre blanche. Cette poudre seule sera l'instrument capable de trancher l'œuf. On n'a jamais toutefois nommé cet œuf ni identifié l'oiseau qu'il contient[13].

Certes, la remarque selon laquelle « l'eau se change en air, l'air en feu et le feu en terre » n'est pas sans rappeler Héraclite.

L'œuf peut être aussi vu comme le lieu de l'acte de l'alchimiste introduisant les éléments perturbateurs dans le mélange : le glaive agit de l'extérieur pour une incursion intérieure potentielle. Dans le fond de cette image, en perspective, une sorte de couloir se terminant par une ouverture pourrait symboliser l'infini. C'est d'ailleurs le titre d'un livre de Giordano Bruno publié à Londres en 1584 : *L'infini, l'univers et les mondes*. Maier a-t-il pu en prendre connaissance, peut-être par l'entremise de Robert Fludd ?

> L'on remarquera à propos de la propagation des emblèmes, et particulièrement des emblèmes religieux, que le siècle qui produisit de grands mystiques eut sans doute plus de dispositions pour ce genre d'expression parce qu'il favorisait l'imagination, la fable, l'allégorie, la métaphore, tout ce qui parlait aux sens. Ce climat fut d'ailleurs propice au développement d'une littérature « scientifique » où l'alchimie, grand réservoir d'images, occupa une place importante.
>
> L'exaltation mystique qui caractérisa l'époque, modifiant les formes de la foi chrétienne, favorisa la propagation des doctrines théosophiques déterminées principalement par le pansophisme de Paracelse et de Jacob Boehme. L'époque était entièrement favorable à l'apparition d'une secte comme celle des rosicruciens qui entretint avec l'alchimie des rapports très intimes, au point qu'il est impossible d'envisager les grands traités alchimiques qui furent publiés alors, sans s'y référer. Ne songeons qu'à ceux de Michael Maier qui était membre de la confrérie des rose-croix.
>
> Il convient de mettre en évidence que son *Atalanta fugiens* fut publié quatre ans seulement après la parution, à Cassel, du manifeste rosicrucien en 1614, l'« Écho de la fraternité du très louable ordre de la R.C. »[14].

Même si cette citation est un peu longue, elle exprime bien la densité intellectuelle du moment. Ce monument qu'est l'*Atalante fugitive* témoigne de l'esprit du temps. Maier est le contemporain de Galilée et de Campanella ; il aurait pu aussi avoir été en contact avec les écrits de Bruno.

Chaque emblème comporte aussi les éléments constitutifs d'une certaine forme d'interdisciplinarité :

> Une partition musicale, dont le texte est en latin, correspond donc à chaque emblème qui est accompagné d'une devise explicative et d'une épigramme dans cette même langue. Celle-ci est traduite en allemand, sous la partition. Un « discours » de deux pages en latin suit à chaque fois cette disposition. Il commente chaque emblème avec force références à la mythologie, aux fables, à la philosophie et aux sciences. Ce « discours » est une dissertation qui comporte en général deux parties. La première situe la gravure dans un contexte général, se référant selon sa nature à l'histoire, à la philosophie, à la mythologie, à la médecine, à la minéralogie, à l'éthique, etc. L'on pourrait supposer que Maier souhaitait, par ses propos, toucher un autre public que les seuls alchimistes : les amateurs d'emblèmes qui n'auraient sans doute compris que peu de choses à son exégèse alchimique. Dans celle-ci, Maier aime à dévoiler ses sources[15].

Par ailleurs, l'œuf sur la glace serait un peu comme l'âme dans le corps. Les fonctions vitales auraient des correspondances avec les rythmes de la nature. Le travail de l'alchimiste consiste justement à en analyser et traduire les signes plus ou moins clairs ou obscurs.

L'*Atalante fugitive* est un monument important tant pour l'histoire de l'art que pour l'évolution des idées et de la science. Elle énonce un certain dégagement de la tutelle religieuse de l'époque, comme le rappelle Jung :

> En prononçant les paroles de la consécration, le prêtre détermine la transsubstantiation et libère, par là, les créatures que sont le pain et le vin de leur état d'éléments imparfaits. Cette conception n'est absolument pas chrétienne ; elle est alchimique. Alors que le catholique souligne la présence efficace du Christ, l'alchimiste s'intéresse au destin et à la rédemption manifeste des substances ; car l'âme divine est captive en elles et attend la rédemption qui lui est octroyée au moment de sa libération. Elle apparaît alors sous la forme du « fils de Dieu ». Pour l'alchimiste, ce n'est pas l'homme qui a, en premier lieu, besoin de rédemption, mais la divinité qui est perdue et sommeille dans la matière.[16]

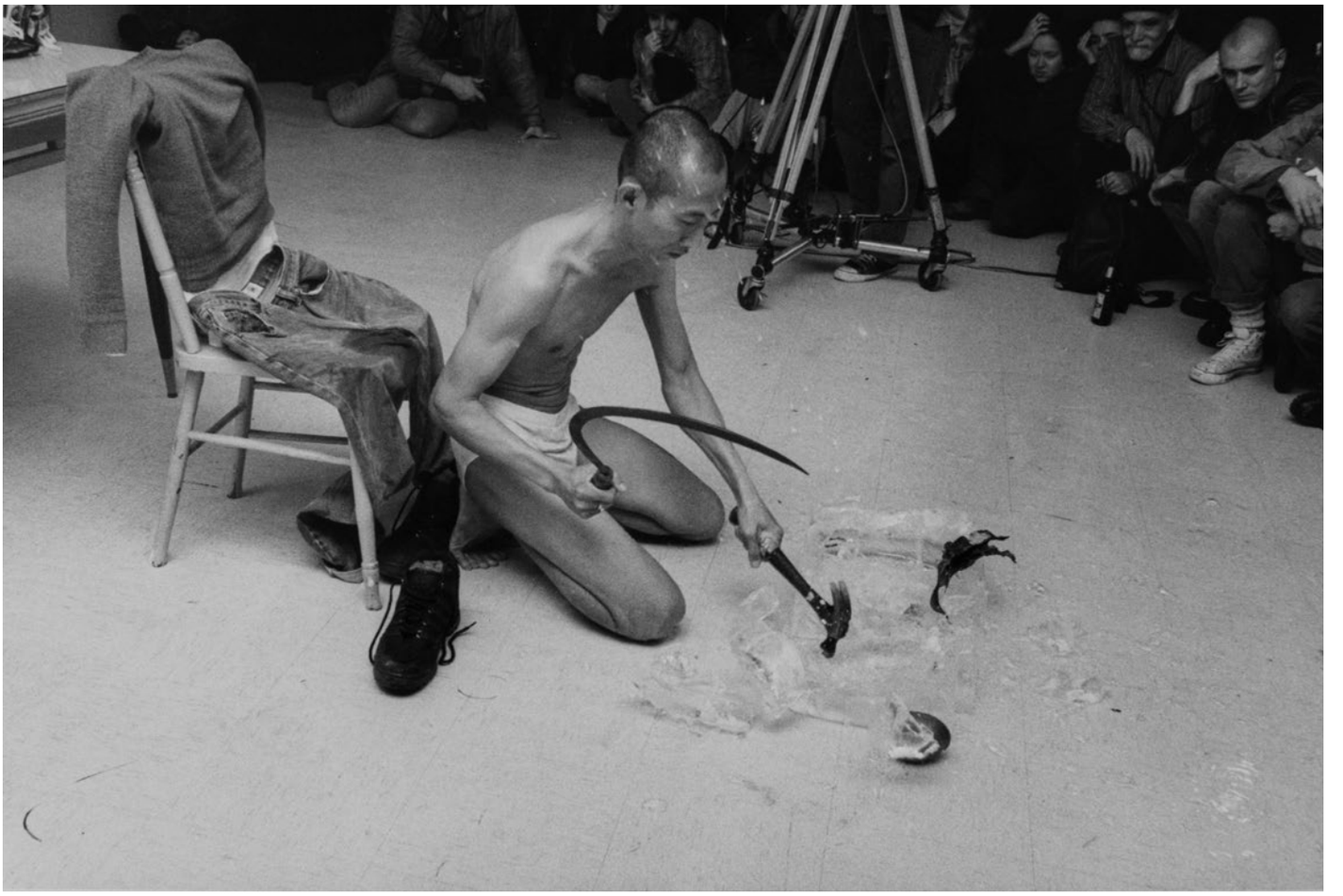
Il y a ainsi des correspondances et des oppositions : l'œuf et le glaive, l'œuf doré et la faucille-marteau, l'âme et le corps, la matière et l'esprit, la philosophie et la religion... C'est la religion qui, finalement, s'inspire du paganisme.

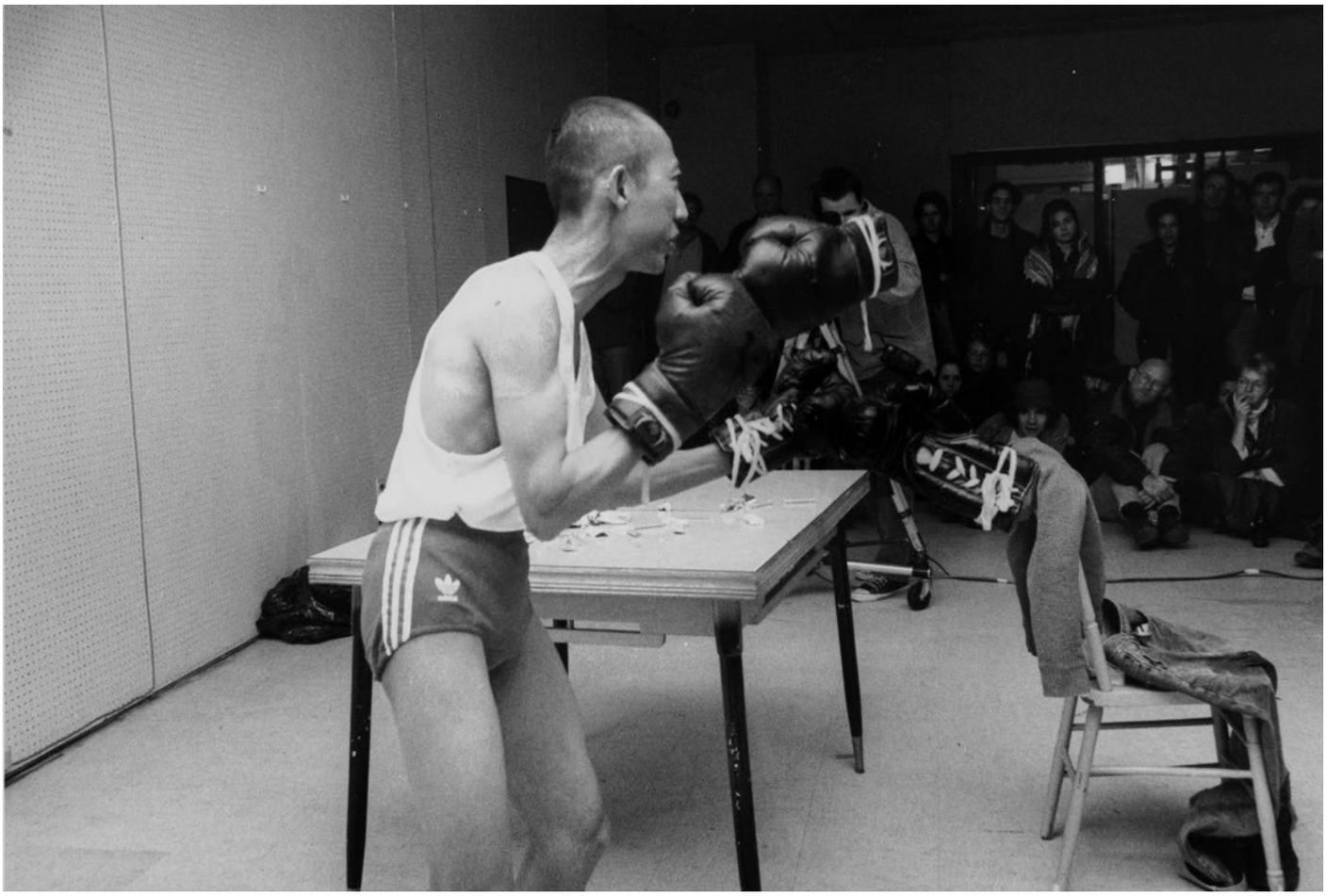
L'Atalante fugitive de Maier témoigne enfin de la fluctuation des normes. Elle suscite un amalgame de propositions dans les conditions troubles de la nature et de la civilisation qui les porte. Mais elle demeure un vibrant ouvrage à une époque de questionnements politiques, scientifiques, métaphysiques.

La performance de Lee Wen, quant à elle, utilise les procédés qu'on retrouve chez les alchimistes. Son positionnement performatif est une affirmation de l'expérimentation artistique comme laboratoire. L'artiste est un analyseur.

1 Michael Maier, *Atalante fugitive*, É. Perrot (trad.), Dervy, 1997, p. 54-55.
2 Jacques van Lennep, *Art et alchimie*, Meddens, 1966, p. 104.
3 *Ibid.*, p. 100.
4 Pierre Béhar, *Les langues occultes de la Renaissance*, Desjonquères, 1996, p. 164.
5 Antoine Calvet, *L'alchimie au Moyen Âge, XII^e-XV^e siècles*, Vrin, 2018, p. 76.
6 *Ibid.*, p. 152.
7 Carl Gustav Jung, *Psychologie et alchimie*, Buchet/Chastel, 1970, p. 402.
8 *Ibid.*, p. 348.
9 J. van Lennep, *op. cit.*, p. 102.
10 Didier Kahn et Sylvain Matton, *Alchimie, art, histoire et mythes*, S.E.H.A., 1995, p. 662.
11 M. Maier, *op. cit.*, p. 104.
12 Stanislas Klossowski de Rola, *Le jeu d'or*, Thames & Hudson, 1997, p. 98
13 Johannes Fabricius, *L'alchimie*, Sand, 1976, p. 129.
14 J. van Lennep, *Alchimie*, Crédit Communal de Belgique, 1985, p. 176.
15 *Ibid.*, p. 183.
16 C. G. Jung, *op. cit.*, p. 420.

p. 84-85
Lee Wen, *Ghost Stories*, Rencontre internationale d'art performance, Québec, 1996. Photos : François Bergeron.





# CRAIG S WILSON ET LA PROPAGANDE DE LA SADEAN-FOURIERIST TENDENCY

DAVID NADEAU

L'artiste multidisciplinaire états-unien Craig S Wilson, associé aux activités du mouvement surréaliste actuel, emploie le mème Internet comme outil de propagande de la Sadean-Fourierist Tendency (STF). Le projet de cette société secrète imaginaire associe la critique du misérabilisme au projet utopique de réorientation des relations humaines et de réinvention de soi. La STF se manifeste essentiellement sur Facebook.

L'histoire du surréalisme, un mouvement généralement considéré comme dissous par l'historiographie postmoderne, a récemment été réévaluée par les historiens de l'art Steven Harris et Miguel Pérez Corrales. Les travaux de ces chercheurs tendent à démontrer une continuité prolifique du mouvement surréaliste depuis les crises majeures qui l'ont agité dans les années quarante et à la fin des années soixante. De nouveaux groupes surréalistes continuent de se former, comme celui de Portland (2001-2008) auquel ont participé Brandon Freels, Morgan Miller, Sarah Frances, Andrew Daily et Craig S Wilson (sous le pseudonyme de MK Shibek). Quelques années après la séparation du groupe, l'artiste multidisciplinaire états-unien Craig S Wilson, qui reprend publiquement son nom civil, déménage à Carbondale où il est actif sur les scènes bruitiste et punk.

Il continue également de participer activement aux activités du mouvement surréaliste à titre individuel, notamment avec la création de la Sadean-Fourierist Tendency. Cette société secrète imaginaire, comportant un seul membre, se manifeste essentiellement sur Facebook via la page personnelle de Craig et le groupe secret The Pleasure Cult, qu'il anime. Les deux seules manifestations publiques de la STF sur le Net sont un mème archivé sur Make a Meme [1] et un communiqué publié en 2013 sur *The Unexpected Sound*, le blogue personnel de Wilson : « *The Sadean-Fourierist Tendency recently declared that "Halloween will not end this year" and encouraged everyone to continue wearing costumes or dressing up until "after Christmas season" or longer, in order to promote "gothic sex appeal" and "awareness of pleasure" in the midst of "the lack of a reasonable priceless economic system" on whose noxious absence the shopping malls continue their "recuperation of imagination"* [2]. »

Les principes de cette société secrète imaginaire sont définis dans trois textes aux allures de manifestes, circulant sur Facebook de manière privée : *Surrealist Communist Party*, *The Sadean-Fourierist Tendency Rises !* et *Surrealist Libertine*. La critique du misérabilisme y est associée à l'utopie de la réorientation des relations humaines et de la réinvention de soi. La révolution sociale est nécessaire afin d'abolir le capitalisme et l'État, mais elle doit s'accompagner d'une révolution morale remettant notamment en question les « rôles et définitions de genres » imposés par le patriarcat. La STF prône une « insurrection permanente contre l'armure caractérielle et les *patterns* relationnels causés par une civilisation répressive ». La satisfaction des besoins et l'invention de nouveaux désirs ont lieu au sein de groupes affinitaires et, selon la terminologie stirnérienne, de congrès d'Uniques. Dans cette culture de création collective, axée sur la libération des désirs et des représentations imaginaires, les souhaits de chaque individu sont comblés par l'ensemble du groupe. Manifestant une socialité dynamique, ces formes libertines d'association libre encouragent le plaisir de l'aide mutuelle et de la séduction réciproque, sur une base bien entendu consensuelle et inclusive. Cette utopie libertaire se rapporte au mythe de la « civilisation surréaliste » [3], selon lequel les forces créatrices et révolutionnaires entretenues notamment par le mouvement surréaliste finiront par résoudre les contradictions de la civilisation actuelle.

La société secrète imaginaire inventée par Wilson associe les influences de l'Internationale Situationniste, de l'anarchiste individualiste Max Stirner, de l'univers romanesque du marquis de Sade et du socialiste utopique Charles Fourier à quelques éléments d'occultisme : « *The surrealist libertine combines some of the elements of the Sodality of Crime with Fourier's Passional Attraction without reproducing the class domination and brutality of Sade's scenes, and without reproducing Fourier's mania for schedules* [4]. »

Les auteurs les plus cités dans les mèmes Internet produits pat la STF sont le marquis de Sade, évidemment, mais aussi l'artiste visuelle, écrivaine et activiste Penelope Rosemont [5], membre du groupe surréaliste de Chicago. Les autres citations proviennent de textes de Karl Marx, de Guy Debord,

de William Blake, d'Oscar Wilde et de divers surréalistes dont le groupe de Portland, André Breton, Ghérasim Luca et Don LaCoss. La réinvention poétique du mème Internet par Wilson, une pratique associée à la culture populaire contemporaine, se rattache à l'usage surréaliste consistant à associer le mot à l'image, comme cela se fait parfois dans le collage. Elle est aussi influencée par le détournement situationniste, défini par Guy-Ernest Debord et Gil J. Wolman dans « Mode d'emploi du détournement ». Ce texte publié en mai 1956 dans le 8e numéro de la revue surréaliste *Les lèvres nues* a été réédité en 2006 dans les *Œuvres* de Guy Debord : « Les découvertes de la poésie moderne sur la structure analogique de l'image démontrent qu'entre deux éléments, d'origines aussi étrangères qu'il est possible, un rapport s'établit toujours. S'en tenir au cadre d'un arrangement personnel des mots ne relève que de la convention. L'interférence de deux mondes sentimentaux, la mise en présence de deux expressions indépendantes, dépassent leurs éléments primitifs pour donner une organisation synthétique d'une efficacité supérieure. Tout peut servir[6]. »

Les deux mèmes de Craig S Wilson qui seront étudiés ici ont été choisis parmi ceux qui, circulant sur Facebook, possèdent la plus haute définition – cela, bien sûr, pour faciliter leur éventuelle reproduction dans ces pages. Dans celui publié le 11 février 2017 sur *The Pleasure Cult*, la photographie d'un vieux film fantastique muet est associée à la phrase poétique suivante : « *Voluptuous satisfactions ought to crown lewd preparations* (Les satisfactions voluptueuses devraient couronner les préparations lubriques). » Celle-ci a été composée en feuilletant au hasard une traduction anglaise d'*Histoire de Juliette, ou Les prospérités du vice* de Sade et en choisissant certains mots ou bouts de phrases, une technique surréaliste développée par Wilson. Le conseil *Don't hate yourself* (*Ne te méprise pas*) est inscrit dans le haut de l'image, comme un titre. Accompagnant le mème, une note suggère que, sur la photo, la cuisson des squelettes dans une grande marmite représente de manière symbolique la transformation alchimique du « feu d'enfer » des passions destructrices et autodestructrices. Afin de réaliser le conseil, il faut d'abord avoir la volonté de s'éloigner de tout « jugement désuet » pour ainsi prendre davantage en charge son propre destin.

*Artaudian Tantric Dictatorship for Beginners* est un livre de la STF imprimé en édition limitée, dont tous les exemplaires ont été offerts gratuitement lors d'une soirée à Carbondale. Un mème Internet y est reproduit, associant un portrait du marquis de Sade à un collage de phrases extraites d'une réplique du comte de Belmor, personnage d'*Histoire de Juliette*. La gravure intitulée *Portrait fantaisiste du marquis de Sade*, attribuée à un certain H. Biberstein, orne le volume de *L'œuvre du marquis de Sade* (1909), rassemblé par Guillaume Apollinaire. L'écrivain y est entouré de quatre démons ailés et cornus, soufflant vers lui et se livrant à des actions diverses, et d'un satyre agressant une sirène.

Les mèmes Internet conçus par Wilson en rapport avec la Sadean-Fourierist Tendency renouvellent les moyens de la propagande surréaliste (tracts, affiches et autocollants), dans un cadre adapté aux médias de communication actuels.

1 www.makeameme.org/meme/capitalism-locking-up.

2 « La Sadean-Fourierist Tendency a récemment déclaré que "l'Halloween ne se terminera pas cette année" et a encouragé tout le monde à porter des costumes ou à se déguiser jusque "après Noël" ou plus, afin de promouvoir le "sex-appeal gothique" et la "conscience du plaisir" dans "un système économique inestimable et raisonnable" dont l'absence nocive permet aux centres commerciaux de poursuivre leur "récupération d'imagination". » Notre traduction. Shibek, « SFT Halloween Communique » [en ligne], *The Unexpected Sound*, 19 octobre 2013, www.theunexpectedsound.blogspot.com/2013/10/sft-communique-gothic-xmas.html.

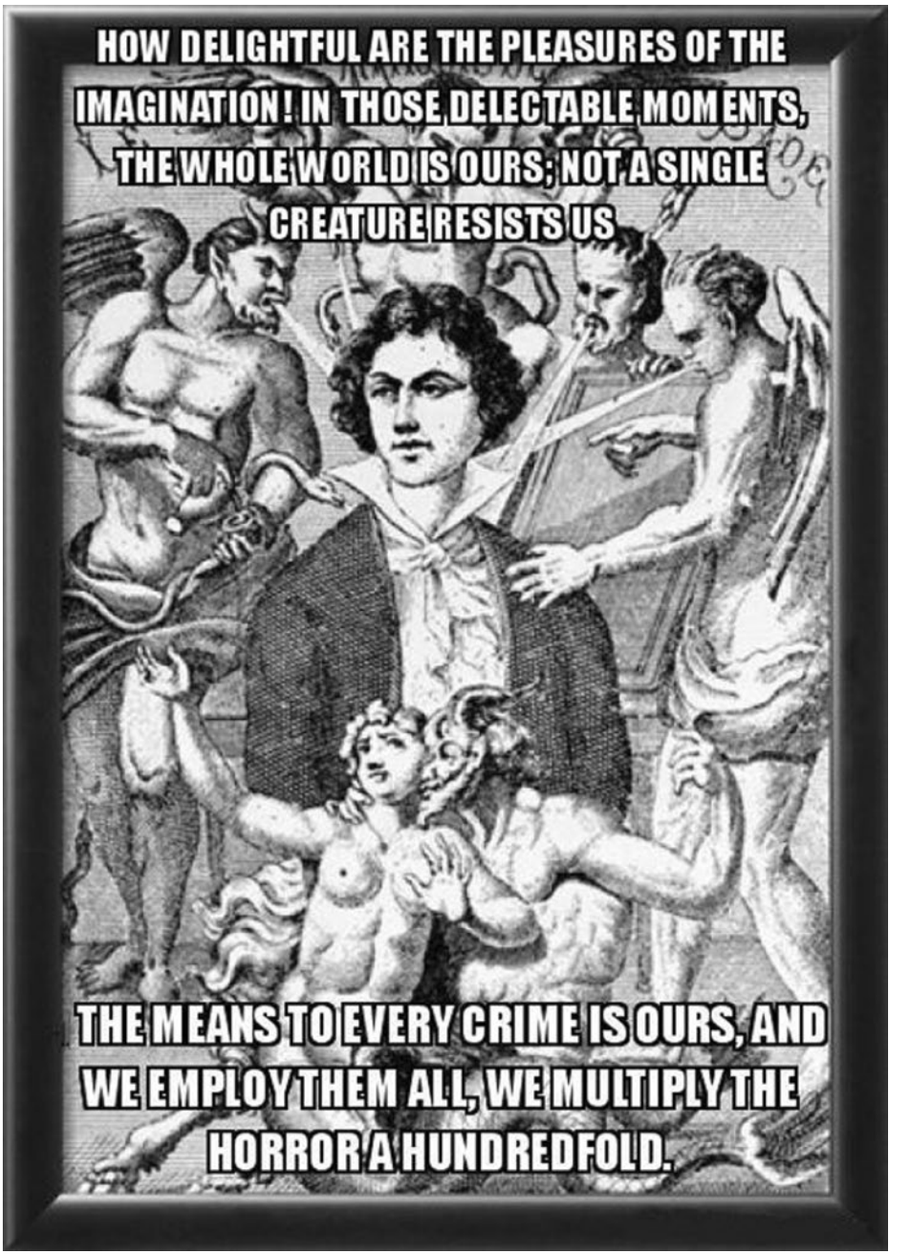
3 Publié en 1976 sous la direction du poète Vincent Bounoure, l'ouvrage collectif *La civilisation surréaliste* marque le début de la période actuelle d'activité du mouvement.

4 « Le libertin surréaliste combine certains des éléments de la sodalité du crime avec l'attraction passionnée de Fourier, sans raviver la domination de classe et la brutalité des scènes de Sade ni clarifier la manie de Fourier pour les horaires. » Notre traduction. Sadean-Fourierist Tendency, *Surrealist Libertine*, inédit.

5 Elle est notamment l'auteure de *Surrealist Women : An International Anthology* (Université du Texas, 1998) et de *Surrealism : Inside the Magnetic Fields* (City Lights Publishers, 2019).

6 Guy Debord, *Œuvres*, Gallimard, coll. « Quarto », 2006, p. 222.

p. 87
Craig S Wilson, mème internet extrait d'*Artaudian Tantric Dictatorship for Beginners*, 2016.


HOW DELIGHTFUL ARE THE PLEASURES OF THE IMAGINATION! IN THOSE DELECTABLE MOMENTS, THE WHOLE WORLD IS OURS; NOT A SINGLE CREATURE RESISTS US
THE MEANS TO EVERY CRIME IS OURS, AND WE EMPLOY THEM ALL, WE MULTIPLY THE HORROR A HUNDREDFOLD.

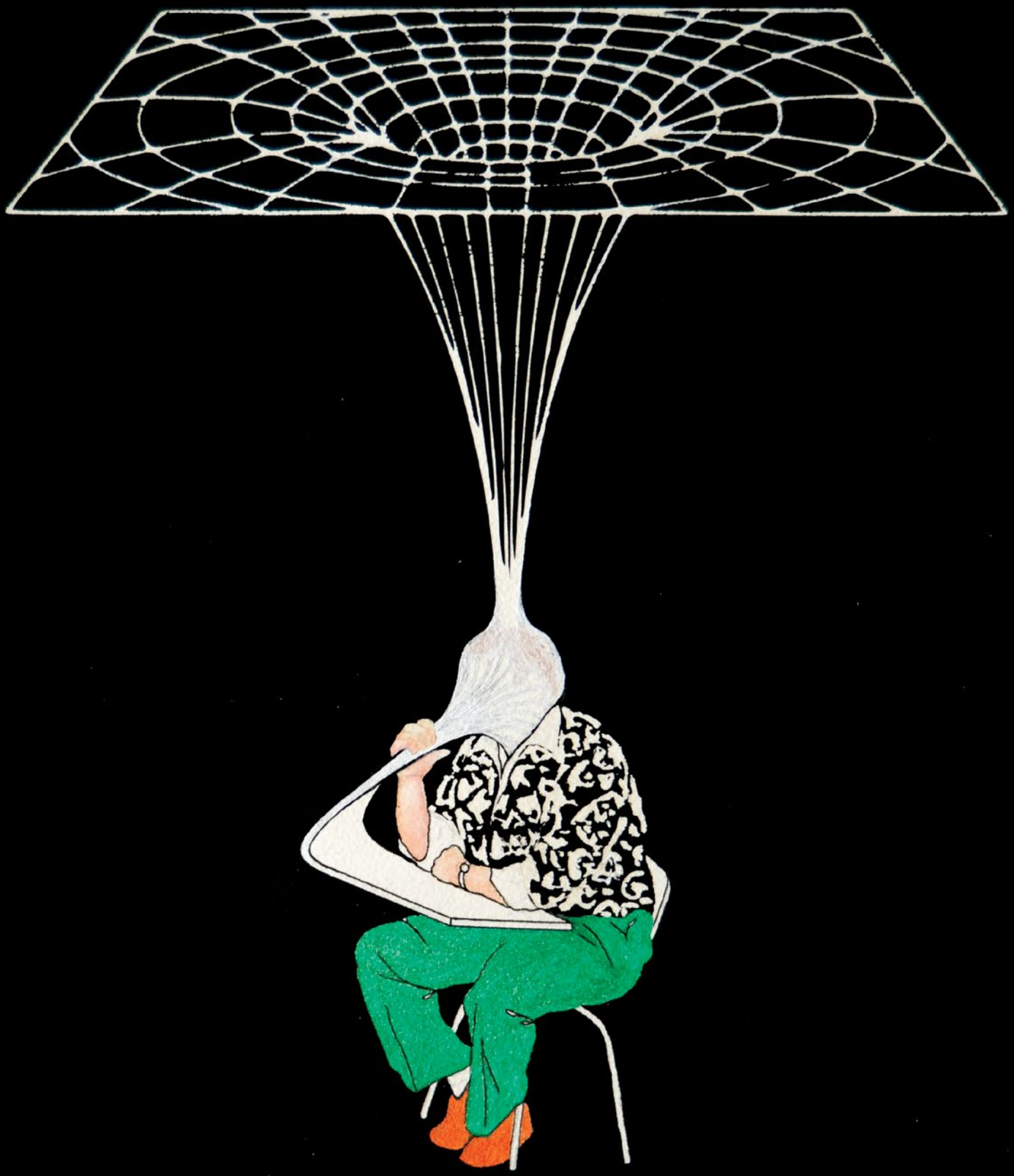
JOCELYN ROBERT
ISABELLE CLERMONT
CINDY DUMAIS
MAXIME RHEAULT
ESTHER FERRER
CHIARA MULAS
ARNAUD LABELLE ROJOUX
MICHEL JOURNIAC
GENEVIÈVE THIBAULT
ANDRÉ BARRETTE
GENEVIÈVE ET MATTHIEU
DOMINIQUE PAUL

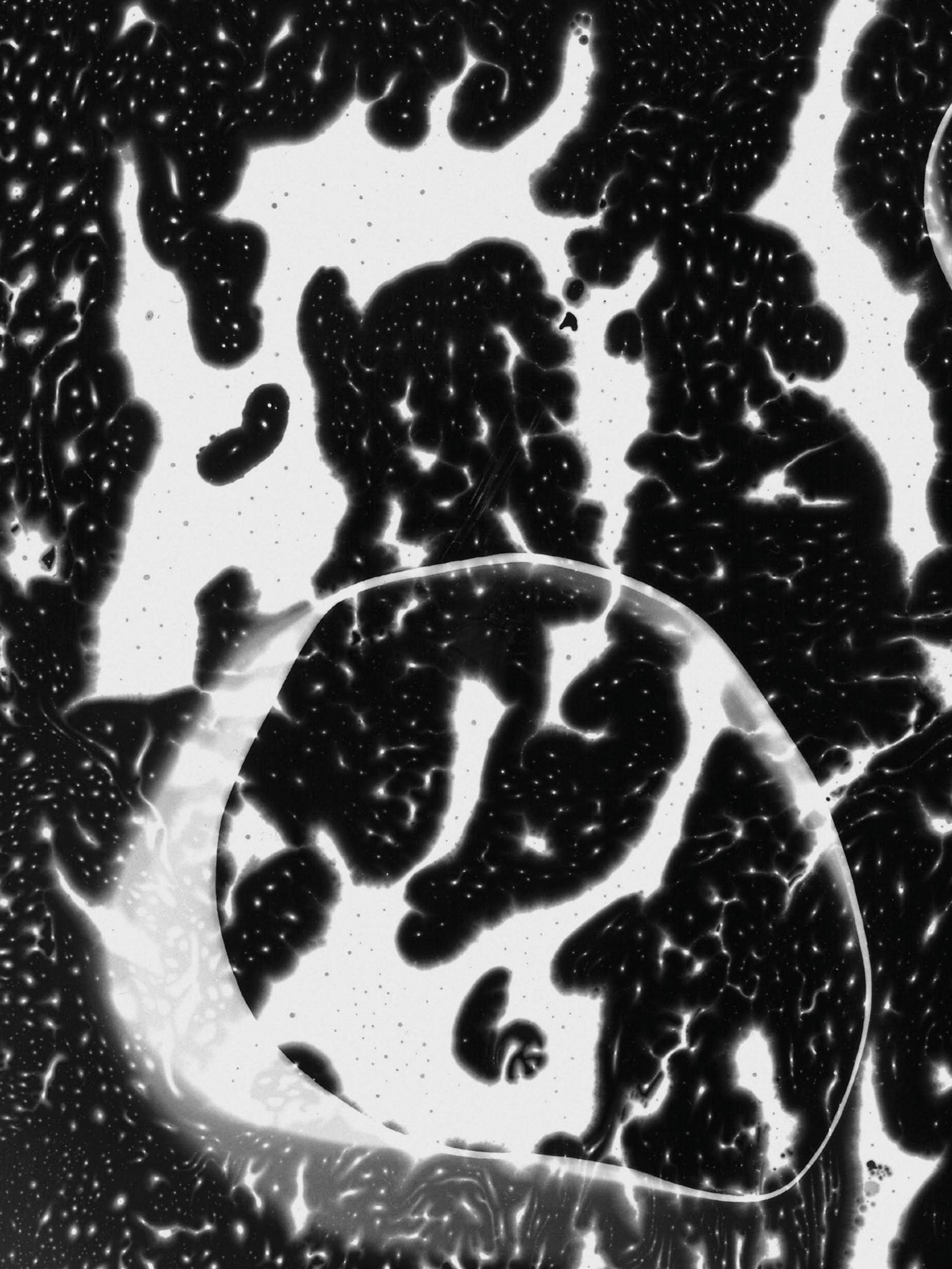


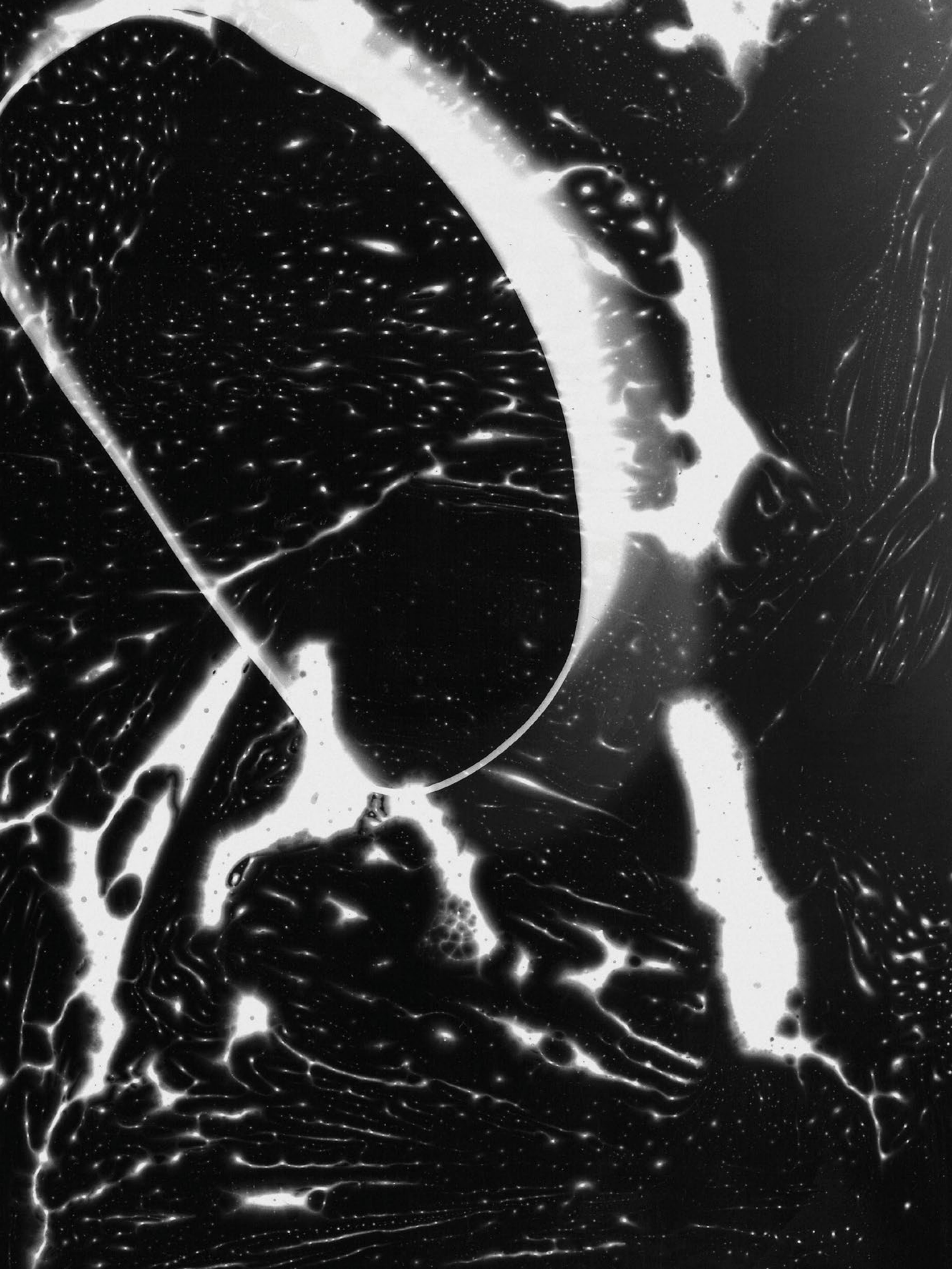



















KENZO


the world is
BEAUTIFUL




la lessive



le pointage



le raccord



la cigarette



les courses




l'achat



le repas



le lit



le play-boy



le putain



l'enfantement



le viol










DEEP
DOWN







# *Progéniture*, 5 octobre 2019

Alain-Martin Richard

Octobre 2019 : nous en sommes à la 5e édition d'Art nomade. Deux ans auparavant, nous avons dû reporter l'événement étant donné l'insuffisance de fonds. Face à cette situation, nous aurions pu produire une rencontre amaigrie, mais nous avions le grand projet de programmer des performances créées et présentées par des familles. Le mot *famille*, nous l'entendons dans son sens large et ouvert puisque la famille n'est plus celle que nous avons déjà qualifiée de « nucléaire ». Puisqu'il est bon aujourd'hui d'embrasser la différence, nous avions envie, en tant que rencontre d'art performance, de faire et d'être « autrement ».

Finalement, c'est l'automne dernier que nous avons pu mettre en place cette grande célébration de la vie, de l'art et de la performance. Les configurations familiales étaient variées : pères-filles, mère-fille, père-fils, père-fille, père-mère-filles. Par cette entreprise, nous voulions questionner la cohabitation entre travail, famille et création. Nous nous interrogions sur la possibilité d'entretenir le « faire-ensemble » dans un monde fragilisé par les changements sociétaires, climatiques, politiques, économiques et identitaires.

À une époque où l'individualité et l'effritement des liens sociaux priment, comment nourrir des valeurs où la solidarité, la compassion, l'entraide et l'amour inconditionnel l'emportent sur la réussite, la productivité et la reconnaissance sociale ? Voilà ce que nous avions comme questionnement de départ. Dans les faits, nous avons proposé aux artistes trois espaces de travail : la galerie du Lobe, le stationnement de l'école Touttout et un chapiteau blanc de forme hexagonale. Pour témoigner de cet événement hors de l'ordinaire, nous avons également demandé à trois auteur·trice·s de relater cette expérience qui, pour un moment, aura contribué à faire voir et vivre les choses « autrement », grâce à la présence forte et déstabilisante d'une progéniture bien vivante et engagée.

## HELGE MEYER EN DUO

Le dispositif performatif est en place. On dirait un champ de mines, un terrain de promesses et de menaces : des seaux pleins de couleurs, un aquarium rempli d'eau noire, un oreiller blanc immaculé, des pierres, un coffret… Helge Meyer et sa fille Marla Pape retirent le bandeau qu'ils ont sur les yeux et pénètrent résolument sur cet échiquier. Les deux coordonnent leurs actions, la jeune explorant puis se frottant au monde pour en revêtir les couleurs, le père affrontant les démons de la décadence avec stoïcisme. Ici le corps, comme matière brute, est conjointement utilisé par les deux, développant semblablement le rapport physique avec les objets usuels de Meyer.

Marla, immobile, le pied dans un seau, compte jusqu'à quarante, puis à rebours jusqu'à zéro. Elle se vide alors sur la tête le seau de liquide jaune. On entend en simultané un texte de son cru, une apologie de la nature, suivi d'un autre sur l'amour. Pendant ce temps, Helge plonge la tête dans l'aquarium et l'y maintient en apnée le temps du décompte. Actions répétées de Marla avec les quatre autres seaux contenant les liquides vert, rouge, bleu et noir, créant, en douches successives, une aquarelle tentaculaire sur elle et au sol. Ailleurs, le père ouvre un oreiller et en fait surgir les plumes. Puis, sur un texte qui nomme la dégradation du corps, il se couvre le visage de pinces à linge fixées sur le nez, les lèvres, les sourcils, les joues. Portant ce masque de douleur, il construit deux sculptures de pierres en équilibre fragile, à la cadence d'un métronome. En trame sonore, on entend un second texte sur l'incapacité nouvelle de faire des gestes simples.

La performance Meyer-Pape est une transmission : l'expérience exaltante de la vie embrassée avec la désinvolture et l'énergie de la jeunesse, en contraste avec la déliquescence et les ravages de l'âge. Il y a de la beauté dans les éclats de couleur, dans la configuration des objets, dans la dynamique des corps. Mais cette beauté, en mutation continue, contient aussi son effondrement. Au bout du compte, tout le poids du monde est confié à la nouvelle génération : Helge attache les pierres au corps de sa fille, lui confiant la suite du monde, mais lui rappelant ainsi le lien naturel entre la fragilité d'une vie et son inéluctable dégradation.

## RACHEL ECHENBERG EN TRIO

La question reste toujours pertinente : qu'est-ce qu'une famille ? Naturelle, reconstituée, légale, choisie ? Pour cette performance, qu'elle présente avec Sébastien Worsnip et sa fille Clara, Echenberg propose un triptyque où chaque tableau est divisé en quatre actions, comme autant de polaroïds qui forgent leur histoire. Elle invite le public à choisir l'ordre de présentation des actions, qui obtempère d'autant plus joyeusement qu'il n'a aucune idée de ce qui l'attend. Une expectative toujours maintenue. Empiler les trois corps en sandwich, rythmer des pieds jusqu'à trouver l'harmonie, s'engluer les mains croisées pour souder la famille, se cacher dans la foule avec une chaise, la tête enfouie dans son gilet, lancer un cri primal, se tâter mutuellement le visage comme des aveugles explorant l'autre, combler le vide du départ de l'enfant en sirotant une bière en silence : autant de moments cruciaux qui se déroulent dans un calme relatif, laissant poindre indécision, tension et affection.

Entre le désir de devenir famille, de se soumettre aux volontés, et celui de s'en émanciper, cette performance présente les morceaux d'un puzzle que l'on peut ensuite reconstituer. De fait, on peut identifier trois phases dans l'historique familial.

Comme dans toute relation, on assiste à la prise de contact : la création de la famille par apprivoisement progressif et tentatives de se mettre au diapason. Les sacres et jurons du premier contact marquent une ligne de tension entre l'attraction et le rejet, le constat qu'ils sont engagés, sans en comprendre toute la portée. Les actions du deuxième volet du triptyque sont traversées par l'affection, la complicité et l'attachement, illustrés par leurs mains engluées tissant un lien solide entre eux, mais bientôt rompu par la jeune adulte qui quittera la maison. Le dernier volet porte sur l'ouverture au monde, la réinsertion dans la communauté par des actions directes : modifier la configuration sociale en y insérant des structures singulières (chaises domestiques) et autres explorations spatiales comme se fondre dans la foule, la tête enfouie. En confiant le déroulement des actions à l'instinct du public, Echenberg reconnaît que la cellule familiale n'est jamais étrangère à la société où elle se déploie.

## JEAN-PAUL QUÉINNEC EN QUATUOR

Dans la nuit fraîche, le public s'engouffre avec urgence sous le chapiteau chauffé pour retrouver le clan de Jean-Paul Quéinnec, avec son compagnon Dominic Bizot et leurs deux filles Sophie et Gabrielle Bizot-Quéinnec. On entre dans un fouillis, une chambre d'enfants aux extensions architecturales bancales. Une sorte de capharnaüm jonché de toutous, de cabanes montées avec des tissus, de zones de projection, de textes suspendus…

Quéinnec, cohérent avec ses projets collaboratifs, résolument multidisciplinaires et brouillant les codes du théâtre, de la performance et de l'art audio, a confié aux enfants la création de cet univers animalier. Depuis des mois, après avoir constaté ensemble que les animaux étaient au cœur de leur vie, Gabrielle, l'aînée, a pris les choses en main : prise de photos, sélection de matériel antérieur, discussion constante sur les actions à faire, répartition des tâches… L'ampleur du projet se réalise dans un chaos magnifique reflétant la vision de l'enfance. Un univers non structuré qui se déploie dans sa propre énergie, négligeant le résultat pour poursuivre plutôt le processus. La tente des animaux n'est qu'une étape dans l'histoire transespèce des deux enfants : devenir zoothérapeute, collectionner les animaux en peluche, puis s'en défaire avec des pincements au cœur (Sophie), montrer les bêtes et bibittes dans leur état naturel, vouloir imiter leur cri, construire des abris, mener une enquête auprès des adultes sur leur relation avec les animaux, étaler leur amour passionné des bêtes…

Cette cacophonie exalte un contenu non esthétisé, révèle un lien direct avec l'enfance et ravive, de manière naïve et touchante, l'animal en soi. En laissant toute la place aux enfants (thème, matériel, environnement), les adultes soustraient le projet au filtre de l'art. Il n'y a chez elles ni métaphores ni structures formelles, mais une simple mise en chantier de tous leurs désirs, jetés pêle-mêle dans l'espace. Les visiteurs n'ont qu'à se laisser contaminer par cette honnêteté profondément enfantine.

# Ça arrive dans les meilleures familles...

Sylvie Tourangeau

En 2019, Art nomade, rencontre internationale d'art performance de Saguenay, innove !

Toujours à l'affût de nouvelles perspectives artistiques, l'organisation d'Art nomade, pour sa 5e édition, a mis au défi les performeur·se·s et le public en proposant, comme thème principal, la progéniture. En effet, les performances du vendredi 14 octobre ont apporté des changements de paramètres dans la réalisation et dans la perception des actions proposées. Dans les performances de ce soir-là, l'accent mis sur la progéniture est devenu une composante spécifique qui a grandement influencé l'assistance.

Plus qu'une perspective particulière, ce thème a suscité la question de la transmission de la pratique artistique dans la filiation familiale, faisant ressortir d'autres manières de coder et de décoder les performances, de construire une trame narrative, d'employer des modes illustratifs, de remettre en cause la pertinence d'un fil conducteur et, bien évidemment, la délicate utilisation de référents culturels, religieux ou autres. L'art et la vie, ici, étaient étroitement liés, et l'importance de l'un ou de l'autre fluctuait à mesure que l'œuvre en direct suivait son cours.

MARILOU DESBIENS ET ODILE TREMBLAY

L'une en face de l'autre, elles se tiennent debout sur deux bancs de bois. Habillées de noir et sacs noirs rectangulaires à l'épaule, elles échangent un regard intense. Exercice de connexion ? Complicité ? Rivalité à prévoir ? Concentrée mais avec des gestes plutôt gauches, la fille, Odile, s'applique de la crème sur le visage pendant que Marilou, la mère, introduit chacun de ses doigts dans une petite main de plastique. Elles reprennent le contact visuel. Odile, cette-fois-ci, étend la même crème sur le visage de Marilou qui, ensuite, introduit les doigts d'Odile dans d'autres petites mains de couleur chair. Situation quotidienne transposée en performance ? Préparation à un rituel de guerrières ? Masques à caractère clownesque ou sportif ? Cette préparation aux prochains jeux revêt un caractère sacré.

Souvent exécutées en parallèle, leurs actions nous livrent à la fois les similitudes et les différences de chacune. Cette disposition spatiale met en relief les autres moments de la performance où elles sont en contact physique, prennent des décisions et animent ensemble le public.

Des feuilles contenant des expressions sonorement drôles [1], en référence au *beatbox*, sont distribuées dans la salle. Des rires spontanés se font entendre, l'ambiance se transforme peu à peu.

Elles dessinent à la craie sur le sol. L'une trace un carré qui est encadré par un carré, et ainsi de suite, pendant que l'autre, avec la capacité physique qui lui est propre, tente de former un cercle blanc. Après ce geste répétitif et épuisant, elles se serrent dans leurs bras, histoire de ressentir à nouveau le lien qui les unit. Il n'est que de courte durée puisque ce rapprochement se transforme en poussées mutuelles, puis en « tiraillage » où chacune essaie de littéralement attirer l'autre de son côté, jusqu'à ce qu'Odile soit en position couchée au sol. Belle représentation du quotidien entre une mère et sa fille : chacune veut entraîner l'autre dans son propre univers !

À leur demande, le public crée le fond sonore, qui donne de l'atmosphère à cette lutte de bonne guerre, en déclamant de plus en plus fort les expressions écrites sur les feuilles distribuées en début de performance. En fait, c'est plutôt le naturel des gestes performeurs, bonifiés par la conscience mutuelle de ce qu'elles désirent signifier, qui prend le dessus et apporte une grande valeur d'authenticité à cette montée de lait devenue collective.

Finalement, nous sommes devenus les complices d'une forme de plaidoyer convivial en hommage au ludique [2] et au performatif de la vie de tous les jours vécue en situation familiale.

ALEJANDRA HERRERA SILVA, JAMIE MCMURRY, TRINIDAD, EVELYN ET DIAMANDA MCMURRY-HERRERA

D'assez grandes photos noir et blanc sont placées devant chaque personne de l'assistance. Nous y voyons des actes de violence commis sur des enfants dans différents pays du monde. Non sans rappeler la gestuelle des corps en mouvement de Marilou Desbiens et Odile Tremblay, cette performance débute par une action où chacun des parents tient fermement son bout et tire, vers lui, une corde fabriquée par des vêtements d'enfants, attachés les uns aux autres. Les jeux de pouvoir font donc partie intégrante des relations entre les membres de la même famille, ici tous vêtus de blanc pour l'occasion.

Lors de cette performance, nous observons beaucoup d'actions exécutées en temps réel, sans aucune précipitation. Le mode illustratif est très présent. Pour le public, il devient difficile de suivre au fur et à mesure la construction du sens, la relation entre les différents éléments ainsi que les changements de signification dans les manières d'utiliser le même objet.

Par contre, en sachant que la construction de cette performance s'est faite en collaboration avec toute la famille, je vous invite à lire la description des actions performatives tel un scénario imaginé par trois jeunes filles qui vivent quotidiennement dans un quartier non sécuritaire et qui sont habitées par une densité d'existence qui les ramène à l'essentiel.

Nous entendons un discours politique en entrant dans l'ambiance du foyer familial où la mère plie des fringues d'enfants alors que, tour à tour, les trois filles les trempent dans un sceau, pour les sortir souillées plutôt que nettoyées. En dehors de l'intention de dénoncer, l'effet de différenciation, amené par la répétition du geste, s'infiltre de plus en plus. Ces moments sensibles nous donnent accès à la qualité de personnalisation des trois jeunes. Tout naturellement, elles portent cette action, nous atteignant directement, et nous recevons, de ce qu'elles dégagent, la gravité sous-entendue de la situation évoquée.

Les trois préparent la soupe pendant que le père et la mère bâtissent une petite maison de bois au son d'une musique plus ou moins inquiétante. Un éclairage rouge est dirigé vers la cabane alors qu'une lumière blanche l'illumine de l'intérieur. Les parents déplacent la maison, puis tous les membres de la famille s'y blottissent. Ils sont à l'étroit, mais... ensemble. Ils bougent, discutent, changent de vêtements.

Un à un, ils sortent, habillés d'une burqa noire. Tout le monde tourne dans un sens et dans l'autre, debout, autour de la maison, au son d'une comptine d'enfant. Le père s'assoit sur le toit de la maison miniature pendant que les filles se remettent à la préparation de la soupe. La burqa fait partie du quotidien.

Le père placarde la maison en y collant des photos similaires à celles placées autour de nous, y vaporisant ensuite de la peinture rouge. Ils nous demandent de choisir des mots qui décrivent celle au sol, en face de nous. Ils les écrivent en bleu ou en noir sur les photos du nid familial qui n'est plus éclairé en rouge. Puis, tout le collectif prend le temps de se servir de la soupe aux légumes agrémentée de nouilles. La musique n'est pas plus rassurante. Ils entrent, à nouveau, dans l'abri de bois qui, tout à coup, est secoué puis arrosé d'une eau de pluie rouge. L'orage gronde. La maison dont l'intérieur est désormais éclairé en rouge est transportée en dehors de la tente où nous sommes. Les adultes y mettent le feu. Tout le monde enlève sa burqa et la lance sur la maison qui brûle. Les bruits d'orage résonnent toujours.

Ces deux performances, mettant en action la progéniture d'artistes, m'ont mise au défi en tant que spectatrice et autrice puisque mes critères d'appréciation et ma façon de rendre compte de ce que je voyais se sont modifiés. Chose certaine, elles m'ont rappelé que, lorsque les références affectives devançaient les références culturelles, j'étais ramenée à une suite de ressentis moins codifiés, les interventions s'investissant comme elles étaient, me renvoyant directement leurs manières d'être traversées par leurs réalités.

À l'ère où les questions d'éthique et de réappropriation culturelle sont déjà bien assez complexes pour des performeur·se·es chevronné·e·s, qu'en est-il de situations de cocréation avec des individus dont l'expérience [3], la conscience et la compréhension n'en sont pas au même stade de développement ? L'écoute active, la capacité de dialogue, la prise de décision dans le processus de la performance, ont tous joué un grand rôle dans ce qui a été présenté ce soir-là. Le rapport parents-enfants était donné à voir sous toutes ses facettes, les plus évidentes comme les plus cachées, ce qui, à coup sûr, est venu modifier mes habitudes de lecture en matière d'actions performatives.

Présenter publiquement une cocréation familiale sous-entend également la gestion de l'après-performance. Plusieurs fois, je me suis demandé de quelle façon nous pouvions préparer nos propres enfants à la coprésence de spectatrices et spectateurs qui ne sont pas unanimes face à ce qui se déroule sous leurs yeux. Toutefois, j'ai aussi expérimenté le fait que l'après-performance pouvait devenir un moment de transformation, où nous prenions conscience de ne plus être les mêmes.

SEIJI SHIMODA

Incarnant un processus de transformation en direct, Seiji Shimoda crée un rituel de circonstance [4] dont l'intention est de rester en lien avec des êtres chers disparus ces dernières années. Immobile, corps tendu vers le ciel, cœur ouvert, tout en fixant un point précis durant plus de 40 minutes, Seiji Shimoda met littéralement en circulation les empreintes (sensations, sentiments et images) qu'ont laissées les filiations humaines en lui. Une musique nostalgique des années soixante joue en boucle. D'une grande ferveur empathique, cette performance, indirectement liée à la progéniture au sens où elle ne concerne pas celles et ceux à qui il a donné la vie, mais celles et ceux qui continuent à vivre en lui, fait réfléchir à une autre notion de famille : celle que nous choisissons et qui contribue à la construction de notre identité.

Nul doute que plusieurs défis étaient présents en ce vendredi soir de la 5e édition d'Art nomade, qui transmettait en direct et à plusieurs niveaux la parole de la progéniture d'artistes. Ce performatif générationnel nous a fait faire un pas de plus dans la conscientisation de la manière dont nous *nourrissons* nos filiations génétiques ou celles que nous choisissons de façon plus intentionnelle.





1 Voici les expressions : « Pis ça, esti », « Maudit d'grand talent », « Pourquoi pour pourquoi ? », « Tu pues du cul », « Biscotte, petite biscotte », « Pâtes au pesto », « *Boots and cats* » et « T'es cap' ou pas cap' ? ».

2 Intéressée par l'aspect ludique dans l'apprentissage de l'art, Marilou Desbiens a publié en 2017 à compte d'autrice *L'expérience performative : 35 situations d'apprentissage en art performance*.

3 Il est important de mentionner que l'âge, le nombre d'enfants en rapport avec le nombre d'adultes en performance ainsi que l'importance du ludique ont été des variantes très importantes dans les deux performances.

4 J'ai écrit un article détaillant cette performance : « Quand l'invisible devient visible : le vivant performe » [en ligne], *Vie des arts*, octobre 2019, www.facebook.com/notes/vie-des-arts/quand-linvisible-devient-visible-le-vivant-performe/10156938586257987/?fref=mentions&__tn__=K-R.

p. 118-119
Alejandra Herrera Silva, Jamie McMurry, Trinidad, Evelyn et Diamanda McMurry-Herrera. Photos : Patrick Simard.

p. 121
Seiji Shimoda. Photo : Patrick Simard.



# *Intertypes* : une archéologie du futur (de l'image)

Gina Cortopassi

L'exposition *Intertypes*, présentée dans le cadre de la triennale EIM (Espace [IM] Média) à la Galerie d'art Foreman de l'Université Bishop, réunit le travail collaboratif de Philippe-Aubert Gauthier et de Tanya St-Pierre[1]. L'installation, commissariée par la directrice Gentiane Bélanger, est composée d'impressions bidimensionnelles, tridimensionnelles, et de vidéos générées par ordinateur. Elle a été présentée du 17 octobre au 14 décembre 2019.

Sorte d'enclave temporelle à même Lennoxville, *Intertypes* plonge les visiteuses et visiteurs dans un univers parallèle, dans un futur plus ou moins lointain où l'imprimante est capable de solidifier ou de liquéfier d'infimes particules. Matrice ultime de la matière, la machine retrace son parcours par l'entremise d'artefacts ou de vidéos et, dans un même mouvement, fait réfléchir à l'histoire de l'image. L'installation, forte de son indétermination, produit ainsi un « effet de science-fiction »[2] et renvoie à notre imaginaire du progrès technologique.

## LA GENÈSE DE LA MACHINE : RECONFIGURER L'HISTOIRE

À l'entrée de la galerie, des lunettes aux verres plastifiés rouges et bleus accueillent le public. L'invitation acceptée, l'envie de les mettre à l'épreuve germe immédiatement, et ce sont les deux impressions accrochées au mur attenant qui marquent le début de son exploration. Ces images, à l'instar de cartes topographiques, sont augmentées grâce aux lunettes 3D et donnent à voir des sommets et des pointes, des cavités et des plaines. Les deux paysages sont identiques, mais sur le deuxième apparaît une capture d'écran du logiciel de création de l'image (Blender) ainsi qu'une fumée noire qui l'obscurcit. Les images augmentées révèlent alors leur relief et leur profondeur spatiale et temporelle ; leur histoire matérielle, en quelque sorte. Ces impressions donnent le ton à l'installation, configurée autour du concept de l'évolution, au sens d'un mouvement et d'une transformation des formes au fil du temps.

Dans l'installation *Intertypes*, la machine domine l'espace, l'image et le son, tous exempts de présence humaine. La machine paraît presque s'autogénérer, à la manière d'organismes biologiques. Sur les présentoirs au centre de l'espace, tels des fossiles, des plaques d'impression donnent à voir d'anciennes machines dont l'intertype, le cousin du linotype [3], ainsi que leurs reproductions sur papier. Des drapés recouvrent les appareils, en écho aux corps drapés de l'art classique, ennoblissant les formes cachées.

Cette interprétation culmine avec les deux vidéos au fond de l'espace de la galerie, dont l'univers sonore enveloppe les visiteuses et visiteurs. Un bourdonnement électronique, continu et saturé, les guide en effet vers les vidéos de synthèse, qui représentent des machines à impression et leurs composantes dans une esthétique « glacée » rappelant la modélisation numérique. La première vidéo aperçue dès l'entrée dans l'espace présente une machine blanche et immaculée émergeant tranquillement de l'eau. La caméra caresse la machine, ses formes géométriques, ses reflets hyperréalistes et ses textures, à mesure qu'elle s'impose dans un non-lieu évoquant un bureau vitré ou une usine moderne. Le rythme lent de la caméra est entrecoupé de mouvements syncopés, de gros plans sur des pièces, jusqu'à l'apparition d'une fumée noire, elle-même composée d'infimes particules. Le son inquiétant d'un drone trouble et assombrit la lecture de cette naissance « automatisée », à l'image de la poussière qui clôt l'une des boucles du visionnement. La vidéo adjacente progresse de manière similaire. Elle révèle l'intérieur de la machine : ses boulons, ses vis, ses cylindres, etc. Les pièces flottent d'abord paisiblement dans l'espace, puis une implosion les disperse, suggérant cette fois-ci la genèse de l'univers.

Sur le socle avoisinant, des impressions 3D en plastique blanc reproduisent les pièces aperçues dans les deux vidéos : un disque, une plaque d'impression et des clés USB. Preuves matérielles de l'existence des machines, ces trois dispositifs de transmission du savoir et de l'information renvoient aux répercussions des technologies de l'impression sur le développement des sociétés d'aujourd'hui et aux enjeux de leur autonomisation dans le futur. Une œuvre bidimensionnelle surplombe d'ailleurs les artefacts et renseigne le public, par l'entremise de courtes descriptions, sur les inventions de l'impression typographique par le polymathe chinois Shen Kuo (entre 1031-1095) et de la stéréolithographie par Charles W. Hull (1984), annonçant l'apparition de l'impression 3D.

C'est ainsi que, par une mise en scène similaire à celle des musées de sciences naturelles (présentoirs d'objets, outils participatifs permettant d'autres niveaux de lecture, vidéos animant les artefacts présentés…), l'assistance est invitée à se situer entre une histoire déjà achevée et à venir. Aucun repère temporel n'est offert pour ancrer fermement ce récit technologique dans le réel ; que des objets et images qui produisent un effet de cohérence et de plausibilité, une (science-)fiction dépendant de l'imaginaire de chacune et chacun. *Intertypes* est fondamentalement uchronique : elle fait cohabiter le passé, le présent et le futur grâce à un tissage habile entre des éléments de fiction et des faits réels, entre la présence et l'absence, l'exposition et l'omission.

## « DU MODÈLE À LA MODÉLISATION » [4] : REPENSER L'IMAGE NUMÉRIQUE

En toile de fond, *Intertypes* de Gauthier et St-Pierre offre également une réflexion sur l'histoire de la représentation et sa relation aux technologies d'impression. L'essai *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* de Walter Benjamin (1936) n'est jamais bien loin dans cette installation qui retrace – au moyen d'objets et d'images entièrement « synthétiques » – l'autonomisation de l'image.

Le regard passe en effet du bloc d'impression au logiciel et fait écho au passage de l'analogique au numérique. Du régime de l'empreinte à celui de la simulation, *Intertypes* déploie tout le potentiel de reconfiguration du monde et de l'histoire que renferme l'image numérique [5]. Un potentiel de reconfiguration, voire d'absorption, puisque les matrices de l'image présentées dans la galerie sont toutes créées grâce au calcul, à l'agencement des 1 et des 0. Ce sont des matrices paradoxales, sans mémoire ni référent, qui renvoient à l'expérience du hors-temps qu'éprouvent les visiteuses et visiteurs. L'installation donne à voir une science-fiction arborant les signes de l'histoire, des cartes topographiques de non-lieux, des blocs d'impression fabriqués par des imprimantes 3D. Elle repose tout entier sur le simulacre, interprété par les artistes comme un décloisonnement et une amorce pour l'image et l'imaginaire, et non plus comme une fin ou une mort, en écho à Baudrillard (1980).

Le texte introductif de la commissaire Gentiane Bélanger souligne d'ailleurs la perspective de « remédiation » [6] de l'installation, à savoir l'influence des anciennes technologies sur les nouvelles dans une perspective d'archéologie des médias. Le concept est formulé en 1999 par Jay David Bolter et Richard Grusin pour rendre compte de la capacité de l'ordinateur à citer et à s'approprier tous les modes d'expression classiques de l'humain. *Intertypes* met en scène cette logique de la remédiation, tout d'abord par l'entremise d'objets-simulacres, mais également de leur mise en espace. Comme je l'ai mentionné, et dans une posture éminemment réflexive, l'installation réfère également à un autre dispositif muséal : celui des sciences naturelles. Elle réfléchit donc à la capacité de l'image numérique à entrer en conversation avec l'histoire et la culture. Les emprunts, les reproductions et les simulacres sont autant de façon d'activer un dialogue avec les sources citées. Les artistes revisitent l'image numérique, accusée à tort d'être unidimensionnelle et immatérielle, et misent plutôt sur les continuités temporelles, stylistiques et matérielles.

*Intertypes* est une installation maîtrisée et engageante, qui entraîne l'assistance dans une (re)constitution du récit évoqué par le rassemblement des objets et des images. Si les lunettes 3D annoncent un parcours ludique et léger, elles deviennent rapidement un outil de décodage et un révélateur des nuances et des dimensions cachées de l'image numérique. Gauthier, St-Pierre et Bélanger ont élaboré une « *slow science fiction* » [7] qui n'a rien de spectaculaire et qui révèle sa force et son intelligence sur le temps long.



1 La triennale EIM 2019, se déployant sous le thème « Connexions sous surveillance », est commissariée par Nathalie Bachand et Éric Desmarais. Quant aux artistes Philippe-Aubert Gauthier et Tanya St-Pierre, ils collaborent depuis les années deux mille. Gauthier se spécialise en art sonore et St-Pierre, en arts visuels. Leur site Web commun se trouve au www.st-pierre-gauthier.com.

2 Cf. Aurélie Huz, *L'intermédialité dans la science-fiction française, de* La planète sauvage *à* Kaena *(1973-2003)* [thèse], Université de Limoges, 23 novembre 2018.

3 « L'*Intertype*, créée en 1913 aux États-Unis par les Américains Ridder et Scudder, ressemble à la Linotype, et ses fonctions sont les mêmes. Sa particularité pour l'époque était une standardisation permettant à l'utilisateur de la compléter par de nouveaux magasins et de nouveaux moules. » "Machines lignes-blocs" [en ligne], « Compositions », *Grande encyclopédie Larousse*, 1971-1976, www.larousse.fr/archives/grande-encyclopedie/page/3465.

4 Sous-titre emprunté à Fred Forest dans son article « Esthétique du numérique : rupture et continuité », *L'observatoire*, vol. hors-série III, nº 3, 2010, p. 10-16 ; DOI : 10.3917/lobs.hs3.0010.

5 « Ses processus de fabrication ne sont plus physiques mais relatifs au temps et langagiers. Il y a donc une dissociation totale entre l'image affichée et son mode de production, et surtout le lien fondateur avec un quelconque référent est aboli, ou profondément subverti. [...] Ces images, plutôt que figurer le monde, le reconfigurent. » *Ibid.*, p. 13.

6 Terme employé par la commissaire, transposition littérale de la *remediation* théorisée par Bolter et Grusin (*Remediation : Understanding New Media*, 1999). Le mot *remédiatisation* est aussi utilisé, correspondant à sa traduction française dans certains milieux universitaires.

7 Terme emprunté aux artistes, que j'interprète comme une science-fiction visuelle ou iconique, qui produit des effets futuristes et ne repose pas sur une narration linéaire.

p. 125
Philippe-Aubert Gauthier et Tanya St-Pierre, *Intertypes*, dans le cadre de la triennale EIM (Espace [IM] Média), Galerie d'art Foreman de l'Université Bishop, 2019. Photo : François Lafrance.

# Cétacés la mort ! Nouvel arrivage

Hélène Matte

Le 8 octobre 2019 à la brunante, les rues du quartier Saint-Roch à Québec se voient investies d'une étrange cohorte : une douzaine d'hommes- et de femmes-sandwichs habillés de noir affichent l'appel à une pétition contre la mort. Leur silence est ponctué de-ci de-là par des « Non ! » et des « C'est assez ! » scandés par l'incomparable Philippe Després, détonnant du lot non pas par cette prise de parole molle, mais à cause de ses espadrilles aux couleurs vives assorties à ses oreilles peintes.

Pour le reste, le défilé est morne, les visages sans expression et les pancartes, toutes les mêmes. Il y a discipline. On marche à la queue leu-leu, tourne les uns après les autres, s'arrête ensemble : une chorégraphie militaire au ralenti. Aux intersections, on attend sagement le signal lumineux pour traverser. Ceux qui, par curiosité, viennent assister à la parade se tiennent à l'écart, suivant la consigne de laisser le champ libre aux caméras archivantes. Bref, beaucoup d'obéissance. Beaucoup trop en tout cas pour sortir de son train-train un quartier qui en voit de toutes sortes quotidiennement. Cette promenade dans une banlieue-dortoir aurait pris une tout autre envergure.

Ici, les passants demeurent sceptiques, sans plus. Les feuillets distribués offrent peu d'explications : « Ça fait trop longtemps que ça dur, [...] il est temps de réagir contre la mort. Si nous essayons tous ensemble, nous avons peut-être une chance [...]. » En fait, d'aucuns comprennent qu'il s'agit d'une proposition artistique. Là réside peut-être toute la force de l'œuvre ? La déambulation se confond au décor urbain en cette journée où, déjà avant elle, des militants d'Extinction Rebellion, plus turbulents et clairs dans leurs revendications environnementalistes, ont perturbé la circulation un peu partout au Québec et ailleurs.

Au Lieu, après avoir servi un discours protocolaire, l'artiste contribue à la conclusion de l'action et lui donne alors son sens. Clamant l'injustice en protestant contre le fait que les séquoias vivent plus de 1000 ans et les baleines, jusqu'à 300 ans, tandis que l'humain beaucoup moins, ORLAN souligne, en le taisant, que cet humain est responsable d'une déforestation monstre à l'échelle planétaire, et que son trafic maritime, sa pollution et ses projets d'exploitation mettent constamment en péril les mammifères marins. Le Québec est particulièrement concerné par cette réalité. Autrement, l'artiste aurait semblé déphasée par rapport au contexte dans lequel s'inscrit sa proposition. À un moment où, sur la scène nationale, les gouvernements légifèrent le droit de l'aide à mourir et où, en pleine campagne électorale, les positions conservatrices contre l'avortement font l'actualité, la pétition contre la mort d'ORLAN pouvait être mal interprétée. Pourtant, l'exposition de l'artiste a tout d'un pamphlet pour l'avortement, et plus encore. Dans l'un des nombreux médias annonçant sa venue, elle suggère que les technologies libèrent les femmes et propose que la gestation des enfants se fasse en dehors du corps maternel.

À la fois horrible et hilarante, ORLAN est de ces artistes excentriques dont les coups d'éclat ébranlent notre abandon face aux déterminismes sociaux, politiques ou naturels ainsi que notre servitude aux conventions normatives… ou à l'hégémonie de l'art ! En important sa démarche en Amérique du Nord pour copier-coller la *Pétition contre la mort* d'abord réalisée à Kiev, ORLAN venait en mesurer les limites et confronter ses propres contradictions. Réclamer l'immortalité tout en dénonçant la surpopulation en est une. On en trouve peut-être le corollaire dans l'anonymat et l'obéissance des disciples de l'artiste bien en vue – et légèrement autoritaire – qui se sont prêtés volontiers au jeu de la classe de maître. Heureusement, chacun d'entre eux a aussi eu l'occasion de présenter une proposition de performance personnelle près d'un mois plus tard, une fois madame la marquise de l'art contemporain, héroïne qui dédie son corps à l'art et à la science contre le patriarcat, de retour dans ses quartiers en France.

p. 127
ORLAN, *Pétition contre la Mort, Québec*, 8 octobre 2019. Photo : Richard Martel.


PÉTITION
CONTRE LA MORT
ASSEZ ! C'EST ASSEZ !
PÉTITION
CONTRE LA MORT
ASSEZ ! C'EST ASSEZ !
STOP ! STOP !
IL EST TEMPS DE RÉAGIR
CONTRE LA MORT
"NON"
PÉTITION
CONTRE LA MORT
STOP ! STOP !
"NON"


NTRECOTE SAINT-JEAN
L'ENTRECÔTE SAINT-JEAN
Saint-Jean
LES TROIS GARÇONS
PÉTITION
CONTRE LA MORT
"NON"

# Mettre en jeu et tenir parole

Hélène Matte

À ce qu'on dit, avec ses 33 textes législatifs, la Constitution canadienne serait l'une des moins concises au monde. À ce qu'on dit, elle a été signée par des provinces en 1982, sans l'accord du Québec. Quand Christian Lapointe raconte la Nuit des longs couteaux, une trame sonore fait entendre une podorythmie entraînante : jamais une histoire politique aussi moche n'aura été aussi enlevante ! À ce qu'on dit, le chef libéral québécois aurait récemment manifesté à son homologue canadien un intérêt pour remédier à l'omission historique. Le premier ministre Trudeau junior aurait alors répondu qu'il valait mieux ne pas ouvrir la discussion sur le sujet : elle ne serait que distraction. Une distraction ? Il n'en fallait pas plus pour que le metteur en scène le prenne au mot et se prête au jeu : « N'est-ce pas, après tout, l'affaire des gens de théâtre que de distraire ? »

Voilà la prémisse de la pièce *Constituons !* présentée à Montréal, Rouyn-Noranda, Ville-Marie, Baie-Comeau, Rimouski, Jonquière, Carleton et Québec en 2019. Loin du théâtre psychologique qui joue ses dialogues en triturant les états émotifs de personnages fictifs, *Constituons !* est plutôt de la trame du théâtre documentaire. Elle met en scène l'expérience du « vrai monde », en l'occurrence des citoyens de tous horizons, faisant par le fait même son propre examen de conscience.

Ce qui particularise *Constituons !*, c'est sa matière se fonde sur l'absence. D'abord, l'absence d'une constitution propre à la nation québécoise en est l'enjeu principal. Il est proposé de combler le manque par la création d'une assemblée constituante à laquelle l'absence de représentants autochtones est vite soulignée. De même, l'objet de la pièce déborde largement la scène, ou plutôt fait de la province du Québec, de par son territoire et sa nature politique, la scène elle-même. Est-ce du théâtre ? Ne sommes-nous pas, plus que jamais, au théâtre ?



## MISE AU JEU

L'enjeu est énorme et il revient au metteur en scène d'en porter l'odieux. Avec une ironie grinçante, il explique le processus complexe d'organisation d'une assemblée formée d'une quarantaine de citoyens, en commençant par le choix (au hasard) selon des critères d'âge, de sexe, de classe sociale et d'origine, dans un souci de représenter la population, jusqu'à la coordination de la tournée de consultation régionale, de dépôts de mémoires et enfin de plénières ayant mené à l'écriture, oui, de la Constitution citoyenne du Québec. Pour y arriver, la coopération d'une dizaine de théâtres et le soutien d'un ensemble d'organismes, d'institutions et de subsides partout au Québec sont démontrés, chiffres à l'appui, à même la présentation. Surtout, la collaboration entre l'artiste et l'Institut du Nouveau Monde, dont le mandat est d'accroître la participation des citoyens à la vie démocratique, vient effacer la frontière entre le théâtre et le réel, puisque c'est à l'organisme non partisan qu'a été confié le mandat de concevoir la démarche d'assemblée constituante. Un théâtre comme piratage du réel ?

Christian Lapointe se présente alors comme un titan, au nom de cette assemblée constituante absente, devant un public qui en est l'ersatz. Difficile de qualifier sa prestation de monologue, même si, exhortant aplomb, mémoire et endurance, il tient seul la scène durant presque trois heures – magistralement, devons-nous dire, dans tous les sens du terme. Christian Lapointe y est en constant dialogue avec une caméra en direct qu'il manipule tout au long de sa performance. La multiplicité des écrans, leur interactivité et leur transparence racontent elles aussi le chantier de création. Boîtes et onglets sont projetés, affichant correspondances, tableaux de statistiques, générique, images *live*, photos des protagonistes, questions posées, liste des participants, archives et témoignages vidéo des membres de l'assemblée constituante.

Le dialogue se fait également avec les membres de la salle à l'occasion d'un quiz de plus en plus déjanté. Sous la pression des projecteurs et de la minuterie, certains spectateurs restent figés devant des questions comme « Quels sont nos valeurs, principes, symboles nationaux ? » et « Comment doit-on répartir les pouvoirs entre les régions ? ». Puis, tous sont pris en otage par la caméra, projetés à l'écran et incités à voter en levant des cartons colorés. Zoomant sur le public et retranchant une partie de l'image d'ensemble, l'animateur rigole : « Voyez comme c'est facile de se couper d'une partie de l'électorat et de manipuler les données ! » La rafale interrogatoire dévie, la discussion passe du droit collectif à la représentation théâtrale elle-même : « Y a-t-il indivisibilité entre l'espace scénique et publique ? », « Ce projet théâtral est-il un détournement de fonds à des fins politiques ? » À la question de l'abolition du poste de gouverneur général, sur laquelle la foule de Québec est unanime, Lapointe souligne l'arrivée sonore du double *base drum*. Nous sommes bien au théâtre, et une trame sonore induisant nos émotions évoque ce « bruit ambiant qui nous sépare de la démocratie », dont il sera aussi question.

## MISE EN SCÈNE ET MISE EN ABYME

Voici ce qui se joue : le théâtre comme agora. Pour la forme, le public mime une assemblée qui a déjà accompli sa mission et doit ultimement choisir quelle en sera la suite. Un exemplaire de la Constitution citoyenne du Québec est effectivement remis à chacun à la sortie. Or, pour l'heure, dans l'arène théâtrale, cette mise en scène de la démocratie à ceci de particulier qu'elle n'a de cesse de se justifier elle-même, jusqu'à réclamer ses origines grecques dans l'une de ses fréquentes mises en abyme.

Le coryphée amène sur l'autel une enveloppe cachetée. Le couperet servant à l'ouvrir devient, un bref instant, une dague avec laquelle il feint de se sacrifier. Il choisit plutôt de lire la lettre de la conseillère dramaturgique. Elle souligne le parallèle entre l'*Odyssée* d'Homère et la structure tripartite de *Constituons !*. La finesse de l'analyse se mute alors en une grossière métamorphose. Le décor évoquant la bureaucratie, avec ses stores vénitiens, ses classeurs, ses écrans, sa machine à café et son téléphone, devient le lieu d'une tragédie comique : la nappe devient une toge, la brosse de balai se transforme en plumeau d'un casque Tupperware, son manche est une lance. Ulysse retourne à Ithaque comme le théâtre retrouve son costume. La dualité est à la fois troublante et hilarante, entre la mise en scène et la mise en abyme la jetant assidûment dans le réel.

Elle s'immisce dès le début de la présentation par l'usage du doublage. À l'écran, Christian Lapointe, « les deux mains sur le volant », introduit le compte rendu de cette intense épopée, conduisant à une première constitution québécoise. L'écran, d'abord opaque, devient diaphane et laisse apparaître le metteur en scène en chair et en os, faisant chorus avec sa propre voix en une coordination impeccable. Encore, dominant la déchiqueteuse à papier, Christian Lapointe, toujours, révèle les commentaires Facebook autour du projet : les trolls opiniâtres comme les adeptes sont invités dans le chœur. Depuis la scène, il demande d'ajouter du *reverb* au brassage des boules lors du tirage au sort. Plus tard, l'image d'une console de montage est projetée à l'écran. Détournement des codes, dédoublement de personnalité : dans le téléviseur, le profil filmé en direct répond à la face. Le maître de cérémonie se transfigure en un duo de commentateurs sportifs discutant des épreuves et des joueurs. L'épopée devient un match. Nous en sommes aux séries éliminatoires.

À la fois solide et instable, notre coryphée nous mène en bateau. D'îles en livres, nous passons les étapes du périple. Homère n'est pas le seul auteur invité ; dramaturges ou thaumaturges, ils sont plusieurs à passer en clin d'œil : Shakespeare (*Comme il vous plaira*), Anatoli Lounatcharski (*Théâtre et révolution*), Baudoin de Bodinat (*La vie sur terre*), le Comité invisible (*L'insurrection qui vient*), William Butler Yeats (*Responsabilités*)… Tocqueville et *De la démocratie en Amérique* est aussi de la partie : un extrait, à propos du libre-arbitre dérobé aux citoyens, nous est servi. Au retour de l'entracte, nous découvrons enfin Christian Lapointe avec *Le petit traité de défense intellectuelle* de Normand Baillargeon à la main, un sourire en coin : « On continue ? »

Toujours avec un soupçon de sarcasme aussi désopilant que malaisant, Christian Lapointe emprunte tantôt le ton agressif du type excédé par sa propre présence, tantôt la voix attentionnée du pédagogue. Parfois, ses gestes sont provocateurs : nous le voyons pisser dans le pot d'une plante décorative au son de l'hymne national, après avoir bu et roté une bière Molson Canadian. Parfois, il manifeste une grande humilité : il n'a pas seul créé la pièce de toute pièce et fait flèche de tout bois. Aussi n'a-t-il de cesse de nommer et de donner la parole aux protagonistes absents. Enfin, la présentation se termine comme elle a débuté : sur grand écran. C'est là que le sarcasme se transforme en aveux : l'aveu de notre ignorance, sinon celui du pouvoir d'agir sur le réel ; celui, aussi, de la limite du théâtre : « Est-ce que c'est *fake* parce que c'est du théâtre ? »

## MISE EN DEMEURE

Alexandre Bacon, spécialiste des enjeux autochtones, originaire de Mashteuiatsh, a le dernier mot. Cette troisième et dernière spirale vient balayer la bonne conscience qui croyait désormais en savoir davantage sur les véritables enjeux de la Constitution, voire être complice de l'accomplissement d'un grand projet non partisan et consensuel. Or, l'appel par vidéoconférence – « Un coup de fil auquel, collectivement, on ne répond pas », de dire Lapointe – s'impose et vient ébranler l'enthousiasme en mettant en évidence, encore une fois, un immense manque. Ici, l'autorité du livre laisse place à la puissance de la parole. La bienveillante explication d'Alexandre Bacon nous fait mesurer nos propres lacunes et comprendre qu'il ne suffit pas d'inclure à la Constitution le respect des Premières Nations, encore faut-il tenter de les connaître. Alors que nous étions déjà étourdis par le flot d'informations ainsi que les interférences visuelles et sonores, alors que nous croyions avoir fait le tour, soudain nous avons l'impression d'omettre l'essentiel. Notre histoire ne commence pas avec la Confédération : celle du Québec est d'abord celle des Amérindiens et des alliances faites avec les Canadiens-français. Une histoire qui depuis la conquête anglaise connaît son lot d'injustices.

L'expert nous expose ainsi « l'angle mort de l'histoire canadienne » : la Loi sur les indiens (1876, toujours en vigueur) créée à des fins d'assimilation, voire d'annihilation ; les 150 000 enfants séparés de leur famille et souvent volontairement laissés dans des établissements où ils mouraient du choléra ; les dirigeants tels que Duncan Campbell Scott qui, voulant régler le « problème indien » au début du XX$^{e}$ siècle, a établi un véritable État d'apartheid ; le renoncement pour les Amérindiens voulant entrer à l'université de leurs droits en 1952 ; l'interdiction aux avocats de défendre les individus issus des Premières Nations… Les réserves existent encore, et le journal *Le Devoir* en dénonçait récemment les problèmes récurrents d'eau potable malgré les

promesses d'Ottawa[1]. Néanmoins, nous n'avons pas à nous considérer meilleurs : à la fin de 2019, le gouvernement du Québec contestait l'application de loi fédérale C-92 visant à « reconnaître et confirmer »[2] la compétence des Autochtones à s'occuper des leurs et à gérer eux-mêmes ce qui a trait aux services à l'enfance. Puisque le Québec a lui-même failli en la matière, n'est-ce pas scandaleux ?

La présentation d'Alexandre Bacon, illustrée par une liste de traités historiques et une suite de cartes géographiques, nous fait comprendre que la difficulté d'inclure les Premières Nations dans la Constitution citoyenne du Québec n'est pas seulement due au fait qu'elles comptent de nombreuses nations et familles de langues, réparties en 43 communautés. Nonobstant les outrageuses aberrations subies par les Premières Nations et malgré les siècles de cohabitation, il subsiste un souci, à la fois implicite et pourtant évident, qu'il est impossible d'éviter : la répartition du territoire. Nous nous définissions selon un territoire fondamentalement ambigu et irrévocablement (à) partagé(r). Le chapitre 9 de la Constitution citoyenne, consacré aux partenariats avec les Autochtones, devra élaborer cette question.

## CONCLUONS ?

C'est, somme toute, en fin stratège que Christian Lapointe met en scène *Constituons !* et les absences qui s'y imposent. Tantôt autour d'un café frais du jour, notre histoire politique est racontée pendant qu'il mange un beigne, façon *Passe-partout* punk, à l'aide de figurines. Les politiciens deviennent des prolétaires : nous retrouvons parmi d'autres René Lévesque en brigadier et Robert Bourassa en plombier. Après quoi, l'étalage procédural, la superposition des niveaux d'appréhension et l'hypermédiatisation des échanges – tout ce capharnaüm – nous contraignent à admettre l'impossibilité d'une objectivité totale. Nous avons constamment à faire un choix : où porter notre attention ?

En fin de compte, c'est sur un simple visage et la franchise d'un témoignage que la proposition s'achève. Ce pourrait être un baume. Or, plus que jamais un manque nous est donné. L'écran tantôt diaphane devient un écran de fumée historique, puis découvre un abîme. Les langues amérindiennes, selon Alexandre Bacon, savent plus que nulle autre nommer le territoire dans ses intimes variations. Certaines se conjuguent selon l'action de l'objet, selon s'il est « animé » ou non. Voici, de manière décisive, ce qui se dérobe à nous : le langage poétique. Il s'est depuis trop longtemps absenté du jargon législatif et de la charge didactique de l'exercice. Le théâtre comme agora est aussi celui qui bannit les poètes, comme Platon dans sa *République*.

À la fois réjouis et assommés, repus et affamés, c'est abasourdis par notre propre ignorance, mais tout de même emballés par le processus ayant mené à la première Constitution québécoise, que nous sortons de la vertigineuse odyssée qu'est *Constituons !*. En bout de ligne, le contraste est surprenant entre la démarche grandiose, l'effort de mobilisation déployé, la densité d'informations colligées et la complexité des questions, si nous les comparons aux aboutissants : le préambule d'une longue conversation avec les Premières Nations et un si mince opuscule. Tout ça pour ça ?

Il faut le dire, le livret d'une vingtaine de pages contient rien de moins que la loi fondamentale définissant les droits et devoirs de la nation. Divisé en quinze courts chapitres, depuis le partage des pouvoirs aux relations entre nations, en passant par la gestion des ressources, le texte se conclut par l'article 80 : « La présente Constitution entre en vigueur le [*indiquer ici la date*]. » Le 29 mai 2019, la députée Catherine Fournier a déposé le texte à l'Assemblée nationale. Le 9 octobre, il a été débattu. Ainsi, c'est autant un théâtre au service de *la* politique qu'un théâtre se réclamant *du* politique que *Constituons !* promeut ; autant une organisation circonstancielle de la Cité que la réactivation de ses fondements. En conséquence, le théâtre comme agora aura démontré que, pour cheminer, il vaut mieux tenir parole que « tenir le volant ». *Constituons !* aura certainement tenu parole : celle qui se donne à l'autre pour l'entendre dire ; celle des constituants et des participants aux forums et aux mémoires ; même celle d'un premier ministre qui considérait la Constitution comme une distraction. L'impératif du titre *Constituons !* nous intime de passer à l'action, de perpétuer un chantier citoyen pour nous construire, et parfois nous déconstruire. Si, au cours de sa présentation, la mise en scène n'a cessé de découvrir des failles, elle réussit en définitive à colmater des brèches : nous avons désormais une constitution, et le dialogue est ouvert.

*Constituons !* : création de Carte blanche et du Centre du Théâtre d'Aujourd'hui, en coproduction avec le Festival TransAmériques ; mise en scène et interprétation de Christian Lapointe ; assistance à la mise en scène et régie d'Emanuelle Kirouac-Sanche ; espace et scénographie d'Anick La Bissonnière ; musique originale de Martien Bélanger ; lumière de Martin Sirois ; vidéo de Lionel Arnould ; images documentaires d'Alexis Chartrand (LZR Films) ; dramaturgie de Marie-Claude Verdier ; réalisation de l'assemblée constituante citoyenne par l'Institut du Nouveau Monde ; participation spéciale d'Alexandre Bacon ; coproduction de Théâtre du Tandem, Théâtre les gens d'en bas, Théâtre Parminou, Espace K Théâtre, Théâtre du Double Signe, Théâtre À tour de rôle, STO Union, Théâtre de la Rubrique ; codiffusion du Théâtre Périscope.

1 Cf. Marie-Andrée Chouinard, « Peuple oublié » [en ligne], *Le Devoir*, 18 décembre 2019, www.ledevoir.com/opinion/editoriaux/569297/eau-potable-peuple-oublie.

2 Marie-Michel Sioui, « Services à l'enfance et à la famille : les Autochtones furieux contre Québec » [en ligne], *Le Devoir*, 20 décembre 2019, www.ledevoir.com/societe/569477/dpj-quebec-conteste-les-droits-et-la-competence-des-peuples-autochtones.

p. 131
*Constituons !* en représentation.
Photo : Valérie Remise.

# Pour une valorisation de la recherche, de la critique d’art et de ses archives : les 31 ans de la création des Archives de la critique d’art en France

Mildred Duran

À une époque où l’importance et la valorisation des archives de critiques, historiens et théoriciens de l’art n’étaient pas d’actualité en France, l’historien de l’art Jean-Marc Poinsot ainsi que le sociologue et philosophe Jacques Leenhardt, personnalités incontestables de l’art contemporain en France, ont été à l’origine d’une expérience singulière qui a donné naissance en 1989 à l’aventure des Archives de la critique d’art (ACA), fêtant cette année, le 4 mars 2020, leur 31e anniversaire.

Face au risque de perdre une partie de la littérature de la critique d'art contemporaine française qui a failli être acquise et expatriée par une institution américaine, ou qui aurait pu finir au dépotoir comme ce fut le cas de la documentation de la Biennale de Paris au moment de sa liquidation, une prise de conscience et une volonté férue de sauvegarder *in extremis* un corpus d'archives du patrimoine de l'histoire de l'art français depuis 1945 ont marqué l'origine de cette structure exceptionnelle. Avec la complicité de l'Association internationale des critiques d'art (AICA) et de sa section française [1], la nouvelle structure vouée à la conservation des archives de ses membres a ainsi été créée : « Ce lien avec la section française de l'AICA constituait pour nous plus qu'une opportunité ; il était un élément fondamental des Archives qui devaient se développer en symbiose avec l'activité critique elle-même [2]. »

Incarnant les efforts d'un travail de longue haleine et privilégiant un agir collectif qui intègre différents acteurs du monde de l'art contemporain, cette initiative collective reflétait l'idée de Jean-Marc Poinsot d'aborder le champ de l'art comme le résultat d'une interaction, spécialement « des gens qui changent les choses ». Différentes instances académiques (Université Rennes 2) et institutionnelles (associatives ou gouvernementales) ont aussi été intégrées dès les débuts, permettant ainsi de consolider le cadre dans lequel la diffusion, l'étude des archives et le débat critique pouvaient coïncider.

L'histoire des archives de la critique est par conséquent intrinsèquement liée à l'AICA (et sa section française), à l'Université Rennes 2 ainsi qu'à la revue *Critique d'art* qui sera créée sous l'instigation de Jean-Marc Poinsot et des Archives de la critique d'art quelques années après, devenant l'organe d'analyse et de diffusion de cette pensée critique, mais aussi de recension de la littérature de l'histoire de l'art contemporain en France et à l'étranger [3].

Les Archives de la critique d'art ont initié leur collection avec les fonds de trois figures incontournables de la critique d'art en France : Michel Ragon, Pierre Restany et Georges Boudaille, qui ont fait confiance au projet en léguant leurs documents à la jeune structure. C'est ce geste qui allait marquer la spécificité de cette institution atypique, comme le souligne Jean-Marc Poinsot : « Les archives de la critique d'art se sont formées par des dons, jamais par des achats [4]. »

Si le but primordial était la sauvegarde des fonds d'archives et des écrits de critiques et de théoriciens, avec le temps le corpus de la collection s'est enrichi avec des fonds d'artistes, d'institutions, de galeries et de centres d'art [5]. Reste à souligner l'importance accordée également au travail de plusieurs chercheuses, critiques d'art et artistes femmes de différentes générations comme Aline Dallier-Popper (précurseure du commissariat d'exposition, de l'étude de l'art et du féminisme en France), Anne Tronche (art action, art des années soixante et art contemporain), Catherine Francblin (nouveaux réalistes et art contemporain), Hélène Lasalle (muséologie, sémiotique), Anne Dagbert (figuration narrative, ateliers et structures muséales), Nathalie Heinich (pratiques culturelles, crises d'identité et des valeurs) ou, plus récemment, l'historienne de l'art Elvan Zabunyan (artistes africains-américains et performances féministes) ainsi que la galeriste Jennifer Flay (art contemporain).

Support et lieu essentiels de transmission des savoirs, les Archives de la critique d'art ont maintenu tout au long de ces années, toujours sous l'égide de Jean-Marc Poinsot, un souci de respect et de valorisation de la recherche en s'interrogeant sans cesse sur le rôle des critiques d'art dans leur milieu et à l'étranger. De ces efforts inlassables pour la constitution et le partage de cette poétique archivistique, les ACA mettent actuellement à disposition du public une riche bibliothèque spécialisée, comprenant près de 500 fonds d'écrits et environ 90 fonds d'archives de nature et support divers (papier, vidéo, audio, numérique…) « qui représentent la mémoire des témoins et acteurs de la scène artistique des huit dernières décennies » [6].

Après leurs 30 ans de labeur, ayant affronté différentes crises et un contexte économique difficile, aujourd'hui les ACA deviennent le Groupe d'intérêt scientifique (GIS) rattaché à l'Université Rennes 2. Elles ont transmis la propriété de leurs collections à l'Institut national d'histoire de l'art (INHA).

De nombreux chercheurs français, européens et étrangers de diverses origines viennent profiter de ce patrimoine inestimable de l'histoire de l'art qui se trouve à leur disposition dans les locaux de la ville de Rennes. C'est avec une admiration profonde que nous saluons la persévérance, la rigueur, l'exigence et les efforts effectués sans relâche par cette petite équipe [7] qui s'est sans cesse obstinée à encourager le travail ardu de l'histoire et de la critique d'art en France et à l'étranger.

1 À cette époque, Jean-Marc Poinsot faisait partie de la section française de l'AICA et Jacques Leenhardt était le président de l'AICA international.

2 Jacques Leenhardt, cité dans « Brève histoire des Archives de la critique : entretien avec Jacques Leenhardt et Jean-Marc Poinsot » [en ligne], *70 Years Old AICA*, 29 septembre 2019, www.aicainternational.news/blog/histoirearchives.

3 La revue *Critique d'art* a fêté ses 25 ans en 2018.

4 Communication privée avec Jean-Marc Poinsot, réalisée le 11 décembre 2018.

5 Pour une meilleure connaissance de ces fonds, voir la section y étant consacrée sur le site des Archives de la critique d'art au www.archivesdelacritiquedart.org/collections-presentation/fonds-darchives/fonds-darchives.

6 Archives de la critique d'art, « Des collections uniques et complémentaires » [en ligne], *Collection*, www.archivesdelacritiquedart.org/collections-presentation.

7 L'équipe des ACA, présidée par Jean-Marc Poinsot, comprend Antje Kramer-Mallordy (directrice ayant succédé à Nathalie Boulouch en 2019), Sylvie Mokhtari (responsable éditoriale de la revue *Critique d'art*), Laurence Le Poupon (chargée des archives), Emmanuelle Rossignol (chargée des ressources documentaires) et Jelena Le Magoarou (gestionnaire financière).

Ill. 1 : Création des ACA. Conférence inaugurale, Université Rennes 2, 16 décembre 1989. De gauche à droite : Marc Le Bot, Jacques Leenhardt, Michel Ragon, Thierry de Duve, Jean-Marc Poinsot. Photo : Loïc Lamandé.

Ill. 2 : Inauguration des locaux des ACA à Châteaugiron avec Pierre Restany, 20 novembre 1992. Photo : Loïc Lamandé.

Ill. 3 : Documents de divers fonds d'archives, INHA – collection des Archives de la critique d'art, Rennes, photo © ACA.

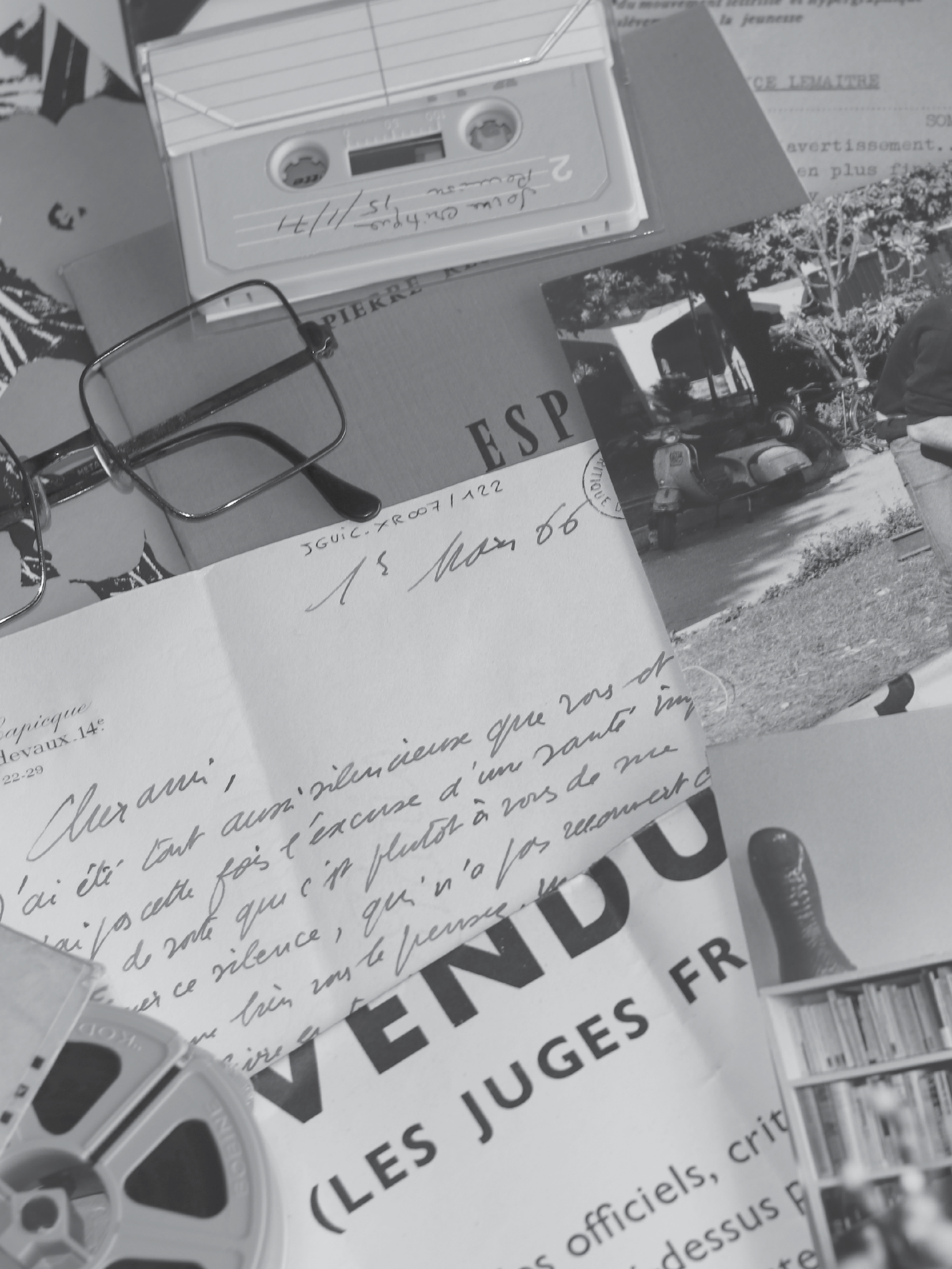
Ill. 4 : Vue actuelle de la salle de lecture des ACA à Rennes, photo © ACA.

Ill. 4bis : Vue actuelle de la salle de lecture des ACA à Rennes, photo © ACA.

Ill. 5 : Débat-conférence Constellations critiques organisé à l'occasion des 30 ans des ACA le 4 mars 2020 au Musée des beaux-arts. Au milieu de gauche à droite : Jean-Marc Poinsot, Jacques Leenhardt, Olivier David, Toni Legouda, Christophe Domino ; en bas : Georges Didi-Huberman. Photos © ACA.

Enregistrement audiovisuel des 30 ans : https://www.lairedu.fr/collection/constellations-critiques-30-ans-darchives-de-la-critique-dart/

p. 136-137
Documents de divers fonds d'archives, INHA – collection des Archives de la critique d'art, Rennes, photo © ACA.


PIERRE
ESP
JGUIC.XR007/122
Cher ami,
VENDU
(LES JUGES FR


LA DIC
LET
MAIRE
Pierre R
Salut :
terrib
Voici les
usine-kat
28 mètres de
beaux
amitié

# BIOGRAPHIES

## ALAIN-MARTIN RICHARD

Alain-Martin Richard vit et travaille à Québec. Artiste de la manœuvre et de la performance, il a présenté ses travaux en Amérique du Nord, en Europe et en Asie. Il poursuit un travail de commissaire, de critique et d'essayiste. Il a publié dans de nombreuses revues des articles sur le théâtre, la performance, l'installation et la manœuvre. Membre des ex-collectifs Inter / LeLieu et The Nomads, toujours actif avec Les Causes perdues et Folie / Culture, il propose des productions, telles que *L'atopie textuelle* (2000) et *Le chemin vers Rosa* (2006), qui se déploient souvent sur plusieurs plans de réalité.

## ANDRÉ BARRETTE

Exposée au Canada, en France, en Pologne et à Cuba ou présentée sous forme de publications, la production d'André Barrette revisite, avec un humour pénétrant, certains thèmes et manifestations de la culture populaire d'ici ou d'ailleurs. En témoignent les séries *Les rituels, parcours de chasse* (1999) et *ALL U CAN EAT* (2007-2014) ainsi que *Marx, la danseuse et la coupe Stanley*, livre paru en 2010 et tiré d'une correspondance écrite et photographique avec l'écrivain Rémi Ferland (2006-2010). En 2016, Barrette publiait *Fin de Siglo*, inscrivant réalité, propagande et mythes cubains dans un ouvrage aux confins de l'essai, du récit et du documentaire. Depuis 2016, il poursuit ses recherches avec des images tirées du Web, notamment des annonces classées. L'artiste vit à Québec, où il pratique la photographie depuis plus de 30 ans.

## ARNAUD LABELLE-ROJOUX

Arnaud Labelle-Rojoux est artiste. Né en 1950, il s'est d'abord fait connaître dans le circuit de la performance dont il est devenu l'historien avec son livre *L'acte pour l'art* (Éditeurs Évidant, 1988 ; nouvelle édition chez Al Dante, 2004). Il a depuis publié une dizaine d'essais dont le dernier en date, *Twist tropiques* (Loevenbruck et Yellow Now, 2013). Il expose régulièrement depuis 2003 à la galerie Loevenbruck qui le représente à Paris (*En affinité(s) : Apple Shrine / Allan Kaprow / Arnaud Labelle-Rojoux*, 2017). Il a par ailleurs, entre autres, participé aux expositions *Notre histoire* (Palais de Tokyo, 2006), *La force de l'art 02* (Grand Palais, 2009), *Une forme pour toute action* (Le Printemps de septembre, 2010) et *Les maîtres du désordre* (Musée du quai Branly, 2012).

## GENEVIÈVE ET MATTHIEU

Née en 1974, Geneviève Crépeau termine son baccalauréat en arts visuels à l'UQAM en 1997. Matthieu Dumont, né en 1977, est diplômé du baccalauréat interdisciplinaire en création visuelle à l'UQAT en 2000. Le duo Geneviève et Matthieu, originaire de Rouyn-Noranda, en Abitibi-Témiscamingue, voit le jour à la fin des années quatre-vingt-dix. Le travail du duo se veut le fruit d'une rencontre entre art, performance, musique et vie quotidienne. Jouant sur l'interdisciplinarité, du happening à la composition musicale, de la performance à l'installation, le collectif crée des représentations collectives et des mises en scène de tableaux sociaux, parfois festifs, mais toujours humains.

## GENEVIÈVE THIBAULT

Native de Matane, Geneviève Thibault aborde les thèmes de la rencontre, de la vie quotidienne, de la culture matérielle et des manières d'habiter. Répondant à une approche ethnologique, ses projets ont pour point de départ l'observation du réel et deviennent, en cours de réalisation, une interprétation sensible de l'Autre et du monde qui l'entoure. Elle est boursière du Conseil des arts et des lettres du Québec, dans le cadre du Programme territorial du Bas-Saint-Laurent, et lauréate 2019 du Prix international des nouvelles écritures (Freelens, France). Ses travaux photographiques ont été diffusés dans le cadre d'événements et d'expositions au Québec, en Ontario et en Europe. Son livre photographique *Blanc*, publié par les Éditions Cayenne, raconte en images la vie quotidienne et le déménagement des Ursulines de Québec. Depuis 2019, elle enseigne la photographie au Cégep de Matane.

## GINA CORTOPASSI

Gina Cortopassi est doctorante et chargée de cours en histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal. Elle se spécialise en arts médiatiques et numériques, et se passionne pour les représentations et les imaginaires du futur. Elle est également coordonnatrice du Laboratoire NT2 et de la Chaire de recherche du Canada sur les arts et les littératures numériques (ALN).

CHIARA MULAS

Née en 1972 à Gavoi (Sardaigne). Artiste plasticienne, elle est diplômée de l'Académie des beaux-arts de Bologne (Italie). Sa recherche artistique l'a conduite à explorer les rituels dans le monde à partir de son île natale, la Sardaigne. Au carrefour entre le cinéma-vérité (direct) et la fiction, ses vidéos évoquent une dimension onirique à partir de mythes ancestraux revisités dans une pratique contemporaine. Vidéaste, photographe, plasticienne, performeuse, rien n'échappe au déploiement de son engagement artistique. Chiara Mulas invente un rapport nouveau et personnel à l'art contemporain. Ses performances et installations vidéo, dans lesquelles elle se met en scène, ont été présentées sur de nombreuses scènes internationales.

CINDY DUMAIS

Cindy Dumais est établie au Saguenay. De 2004 à 2020, elle a présenté une douzaine d'expositions individuelles et près d'une cinquantaine d'expositions collectives au Canada, à Cuba, en Grèce, en Suède, en Finlande et en Allemagne. Elle travaille à partir du littéraire, transposant-traduisant-sublimant l'écrit dans l'espace et dans les images, de façon à créer une constellation formelle, iconographique et scripturale. Sa pratique multidisciplinaire raconte l'expérience du corps et de la pensée dans des représentations qui relèvent souvent du rapport qu'entretient l'homme avec le sacré et le surnaturel. Son travail a été acquis dans plus d'une soixantaine de collections privées et publiques. En plus de ses activités en arts visuels, elle tient le double rôle d'auteure et éditrice pour LaClignotante.

DOMINIQUE PAUL

Dominique Paul est une artiste multidisciplinaire ayant une pratique performative et plastique qui fait écho à des questions de société telles la dégradation de l'environnement et la montée des inégalités sociales. Le corps, sa représentation et sa transformation sont au centre de celles-ci. Depuis 2012, elle partage son temps entre Montréal et New York où elle est représentée par la galerie Miyako Yoshinaga. Ses œuvres font partie de plusieurs collections dont celle du Smithsonian, Washington, D.C. Depuis 2002, elle a présenté plus de 20 expositions, tant en Amérique du Nord qu'en Europe. Elle détient un doctorat en études et pratiques des arts de l'UQAM et un Master of Fine Arts de l'UNSW en Australie. Elle a publié en 2019 un essai chez L'Harmattan, Paris : *Entre chair et lumière : de la possibilité d'une distance critique par l'objet-image* (coll. « Ouverture philosophique »).

ESTHER FERRER

Esther Ferrer (San Sebastián, Espagne, 1937) est connue pour ses performances, sa principale forme d'expression, seule ou au sein du groupe espagnol ZAJ. Son travail s'est toujours plus orienté vers l'art action, pratique éphémère, que vers l'art production. Esther Ferrer a réalisé des performances et participé à des festivals partout en Europe (France, Italie, Espagne, Suisse, Yougoslavie, Pologne, Slovaquie, République tchèque, Allemagne, Hongrie, Hollande, etc.), au Canada, au Mexique, au Japon, en Corée et aux États-Unis (tournée de deux mois en 1973). La performance est encore aujourd'hui sa principale activité, même si elle expose régulièrement son travail plastique. En 1999, elle a été l'une des deux artistes à représenter l'Espagne à la Biennale de Venise et, en 2008, elle a reçu le Prix national des arts plastiques en Espagne.

GIOVANNI FONTANA

Giovanni Fontana (1946) est performeur, poète visuel et sonore, vidéaste, architecte, bref polyartiste. Il est l'auteur de nombreuses publications sous formes traditionnelle et multimédia. Parmi les œuvres de ces dernières années se trouvent la pièce radiophonique *Le droghe di Gardone* (2016) commandée par la Fondation Louis Vuitton, le vidéo-poème *Poema Bonotto* (2015) publié sur clé USB par la Fondation Bonotto et le disque longue durée *Epigenetic poetry* (Éditions Recital, Los Angeles, 2016). Théoricien de la poésie épigénétique, il est un des principaux représentants de la poésie sonore internationale. Auteur de romans sonores et de pièces de théâtre, il a écrit pour de nombreux musiciens, dont Ennio Morricone et Roman Vlad. Actif dans le domaine de la poésie visuelle depuis les années soixante, il a participé à environ 700 expositions dont la Quadriennale de Rome et la Biennale de Venise.

HÉLÈNE MATTE

De Québec, Hélène Matte est une poète issue des arts visuels qui dit, une artiste plasticienne qui écrit. Détentrice d'une maîtrise en arts visuels, elle est doctorante en littérature, art de la scène et de l'écran à l'Université Laval. Auteure de nombreux articles sur l'art, organisatrice d'événements culturels, sa pratique interdisciplinaire interroge particulièrement le dessin, l'art action et les poésies manifestes hors du livre. Elle compte à son actif plusieurs expositions et performances en Europe, au Canada et ailleurs en Amérique.

ISABELLE CLERMONT

Isabelle Clermont est une artiste interdisciplinaire, doctorante en arts de la scène et de l'écran à l'Université Laval, à Québec (2019). Elle détient un baccalauréat en arts plastiques de l'Université du Québec à Trois-Rivières (2006) et une maîtrise en arts visuels de l'Université Laval (2009). Depuis le début de sa pratique artistique, son intérêt est marqué pour les créations immersives audibles et relationnelles. Ses projets ont la particularité d'offrir une polyphonie de sens à travers la création d'espaces de recueillement, intimes et sacrés, dans le mouvement de l'art total. Cette démarche de création qui s'orchestre autour de l'équilibre, de la spiritualité et du don s'exprime principalement par le mariage de processus relationnels. Elle recherche des espaces empreints de mémoire, d'architectures atypiques et de légendes afin de proposer une approche singulière, une immersion où le spectateur peut pénétrer au cœur de l'œuvre comme une expérience totale.

JEAN-LUC ANDRÉ

Jean-Luc André est né en 1955. Il vit et travaille à Paris. Artiste et théoricien, il a créé et continue à développer le concept de « corps-récit » comme bord du réel. Jean-Luc André a participé en 1977 à la fondation du groupe de musique plasmatique Déficit des années antérieures (DDAA), à la fois expérience sonore et tentative de plasmaturgie du réel, puis il a créé la Banque aléatoire de récit (BALÉAR) en 1996 et l'Agence nationale de récit évasif (ANDRÉ) en 2011. L'ANDRÉ est une branche de la BALÉAR en tant que machine de dissection et d'hybridation du réel par encodage rudologique des phénomènes de bordure.

# BIOGRAPHIES

JOCELYN ROBERT

Jocelyn Robert est un artiste interdisciplinaire de Québec. Il travaille notamment en musique, art audio, art informatique, performance, installation, vidéo et écriture. Ses installations, photographies et vidéos ont été exposées internationalement et ses œuvres sonores se retrouvent sur plus de 30 disques compacts. Ses textes ont été publiés chez Le Quartanier (Montréal), Ohm Éditions (Québec), Errant Bodies Press (Los Angeles), Semiotext(e) (New York), Intervention (Québec) ainsi que dans de nombreux catalogues d'événements artistiques, notamment *Ars Electronica* et *Sonambiante* (Allemagne). Son travail a aussi fait l'objet de plusieurs textes, dont deux catalogues en solo, l'un à la Galerie de l'UQAM et l'autre par le centre VOX. Il a enseigné au Mills College (Oakland, Californie) et à l'Université du Québec à Montréal, et enseigne présentement à l'École d'art de l'Université Laval.

LISANNE NADEAU

Historienne et critique d'art, Lisanne Nadeau est actuellement directrice de la Galerie des arts visuels et chargée d'enseignement à l'École d'art de l'Université Laval. Engagée au sein du collectif de La chambre blanche pendant de nombreuses années, elle mène par ailleurs plusieurs projets à titre de commissaire indépendante. Elle a été, en 2008, commissaire de la 4e édition de la Manif d'art et de l'exposition *Vue sur Québec*, présentée à la Biennale de Liverpool. Elle a œuvré à titre de membre de jurys, a rédigé le bilan des 10 ans et des 20 ans de la Politique d'intégration des arts à l'architecture du Gouvernement du Québec et a été consultante pour la Commission de la capitale nationale concernant l'intégration d'œuvres d'art public sur la promenade Samuel-De Champlain. Elle prépare actuellement une publication sur l'histoire des 50 ans de l'École d'art de l'Université Laval.

MAXIME RHEAULT

Maxime Rheault est un designer graphique et un directeur création installé à Québec. Sa pratique se situe à l'interstice de plusieurs disciplines, allant de la création d'identité visuelle à la conception de livres d'artistes. On retrouve dans ses créations graphiques une utilisation marquée de la typographie comme élément central et ses projets se distinguent par une approche conceptuelle. Parallèlement à son parcours en design, il pratique la photographie de manière autodidacte. Influencé entre autres par le courant de la nouvelle photographie japonaise, ses photographies révèlent un intérêt pour la lumière, l'immersion et la forme séquentielle. Cofondateur du studio de design CRITERIUM en 2013, il dirige aussi un espace de diffusion où il présente le travail d'artistes établis et de la relève en art visuel. En plus d'avoir remporté plusieurs prix nationaux et internationaux, son travail a été présenté à Québec, Percé, Montréal, Toronto, Berlin et Hong Kong.

OLIVIER LUSSAC

Olivier Lussac est professeur en esthétique et en histoire des arts à l'Université de Lorraine (Metz). Après avoir consacré deux ouvrages au mouvement Fluxus, *Happening et Fluxus : polyexpressivité et pratique concrète des arts* (L'Harmattan, 2004, « Coup de cœur de l'Académie Charles Cros ») et *Fluxus et la musique* (Les presses du réel, 2010), il analyse aujourd'hui le phénomène performatif dans ses appréciations historiques, sociales et politiques. Il vient de faire publier *Rituels et violences dans la performance* (Étérotopia, 2020).

PAUL ARDENNE

Paul Ardenne est historien de l'art, écrivain et commissaire d'exposition. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages de référence sur la création moderne et contemporaine : *Art, l'âge contemporain* (1997), *L'art dans son moment politique* (2000), *L'image corps* (2001), *Un art contextuel* (2002), *Art, le présent* (2009), *Cent artistes du street art* (2011), *Heureux, les créateurs ?* (2016). Dernier ouvrage paru : *Roger-pris-dans-la-terre* (roman, 2017), *Un art écologique : création plasticienne et anthropocène* (essai, éditions Actes Sud, septembre 2018).

RICHARD MARTEL

Richard Martel est un artiste multidisciplinaire québécois installé à Québec depuis 20 ans et présentant régulièrement ses activités tant ici qu'à l'étranger. Actif dans plusieurs domaines, il investigue les arts, principalement l'installation et la performance, la vidéo et l'installation vidéo, la radio, l'écriture, l'édition, l'organisation d'événements et l'enseignement. Membre fondateur des Éditions Intervention, dont il est le coordonnateur, Richard Martel est à l'origine de la revue *Inter, art actuel* (1978) dont il est toujours rédacteur, et du Lieu, centre en art actuel (1982) avec lequel il organise la Rencontre internationale d'art performance (RiAP) à Québec. Engagé dans la pratique et la théorie, il s'intéresse à l'art comme système d'expérimentation et de transgression.

MÉLISSA CORREIA

Mélissa Correia écrit sur l'art. Membre du comité de rédaction de la revue *Inter, art actuel*, autrice de nombreux articles, elle s'intéresse tout particulièrement aux usages éthiquement sensibles du corps, aux pratiques du performatif ainsi qu'aux notions de désœuvrement, de dénuement et de dépossession en contexte de survie, de précarité extrême, d'oppression et de violence. Elle a écrit pour le volet en circulation à Montréal lors de la RiAP 2016 et, récemment, pour la 6e édition de la RIPA 2018 le texte *Être dans l'expectative du performatif, hors de soi*. Ses recherches portent sur les pratiques contemporaines, particulièrement celui d'artistes femmes en art action.

MICHAËL LA CHANCE

Michaël La Chance est philosophe (Ph. D., Paris VIII) et sociologue (DEA, EHSS, Paris) de formation, poète et essayiste. Il est professeur d'esthétique à l'Université du Québec à Chicoutimi et chercheur au CÉLAT. Membre du comité de rédaction de la revue *Inter, art actuel*, il a publié des essais sur la fonction de l'art dans l'État technoéconomique, la mondialisation culturelle et l'échec de civilisation, la censure en photographie, la poésie et la peinture allemandes contemporaines devant le trauma, la cyberculture et la performance, la répression antiterroriste contre les artistes. Il a publié sept recueils de poésie, autant de recueils de prose et un roman. En 2015, il recevait le Prix d'excellence de la SODEP (texte d'opinion critique sur une œuvre littéraire ou artistique).

MILDRED DURÁN GAMBA

Chercheuse en histoire de l'art, critique d'art et commissaire d'exposition indépendante, Mildred Durán Gamba a obtenu le titre de docteure en histoire de l'art à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne pour son travail de recherche sur les expressions de violence dans l'art contemporain en Amérique latine. Elle s'intéresse aux constructions et représentations socioculturelles et identitaires, aux rapports interculturels et postcoloniaux, aux pratiques éphémères (l'histoire de la performance et ses représentations) et à l'art sonore. Actuellement, elle enseigne l'histoire de l'art contemporain au Département des arts plastiques de l'Université de Rennes 2 et à l'Université de Bretagne Occidentale. Elle est chercheuse associée à l'unité de recherche Pratique et théorie de l'art contemporain (PTAC) à l'Université Rennes 2.

OLIVIER LAMOUREUX-LAFLEUR

Olivier Lamoureux-Lafleur s'intéresse aux différentes théories critiques du temps qui visent à remettre en question les conceptions normatives du temps social. Il est l'auteur de *Pseudo-sérendipité et contre-sérendipité dans les conceptions temporelles révolutionnaires*, dans lequel il se penche sur le débat entourant le déclenchement de la grève de masse qui a opposé Rosa Luxemburg et Karl Kautsky. Publié au Département de sociologie de l'UQAM, son mémoire de maîtrise aborde l'inscription du rapport à la stagnation du temps quotidien (byt) dans la vie et la poésie futuro-socialiste de Vladimir Maïakovski. Ces deux textes sont disponibles en ligne.

SYLVIE TOURANGEAU

Artiste, auteure, facilitatrice de *workshops* et commissaire, est considérée comme une pionnière de l'art performance au Canada, qu'elle pratique depuis 1978. Elle a publié une soixantaine d'articles sur un ensemble important de performeur·se·s. Avec le collectif TouVA, elle a publié, en 2017, l'ouvrage bilingue *Le 7e sens* à propos du performatif. Elle a fondé le lieu de formation interdisciplinaire Espace Sylvie Tourangeau (Joliette, 1995 à 2007) et a développé un lieu de résidences d'artistes, individuelles et collectives, au cœur du patrimoine bâti du Québec, La maison aux volets jaunes (2015-2017) devenue La nouvelle maison jaune (2018-...), vouée aux arts performatifs.

URVASHI MATTA

Urvashi Matta (Inde) est écrivaine et chercheuse en arts visuels. Elle a été commissaire en résidence du programme Swim Across de Farside Collective, à Leh, en Inde (2019). Elle a été assistante à la recherche, à la rédaction et au commissariat pour le duo d'artistes visuels contemporains Thukral et Tagra pendant plus de trois ans. Elle a participé à plusieurs publications en arts visuels, dont *Somnium Semnibus* (2017), *Imaginary Anxiety* (2019) et *Unread* (2020). Son travail vagabonde d'un sujet à l'autre : la mythologie, la conception de jeux vidéo, la recherche en ethnobotanique, la recherche-expérimentation comme outils de compréhension culturelle aux fins de la création artistique... Récemment, son regard a englobé l'ensemble des disciplines artistiques au sein de scénarios sociopolitiques.

VIOLAINE LOCHU

Le travail de Violaine Lochu est une exploration de la voix comme vecteur de rencontre et de métamorphose. Sa pratique est transdisciplinaire, évoluant dans les champs de l'art contemporain, de la musique expérimentale et de la poésie sonore ; créant des passerelles entre des univers nouveaux et anciens, savants et populaires ; se nourrissant de rencontres, mais aussi de lectures d'ouvrages appartenant au champ des sciences humaines. Lauréate du prix Aware 2018 et du prix de la performance 2017 au Salon de la jeune création, nominée au prix Bernard Heidsieck 2019 du Centre Pompidou, elle a pu montrer son travail (performance, installation sonore, édition) en France et à l'étranger : Centre Pompidou, Palais de Tokyo, Jeu de Paume, Centre d'art contemporain de Genève en Suisse, Kunstverein de Munich en Allemagne, GAMU à Prague en République tchèque, Théâtre le 4e art à Tunis en Tunisie, Le Centre de Cotonou au Bénin...

# *La voix et l'absence*

## Giovanni Fontana




Recueil de poésie tenant en quelques pages, *La voix et l'absence* de Giovanni Fontana met à l'épreuve l'espace hostile que peut représenter la page blanche en maculant celle-ci de vers et de formes qui semblent s'éparpiller librement sur le papier. Ces collages aériens, comme en apesanteur sur la surface de la page, s'articulent autour de différents thèmes qui se veulent le fil d'Ariane de l'œuvre. Ainsi, Fontana explore des questions telles que la mort, l'ennui, le silence et l'absence.

Jouant entre ces deux infinis que sont la recherche formelle et l'exploration poétique, le recueil ouvre sur un dialogue fécond. La rencontre de ces deux pôles au sein d'un même espace, bien qu'elle ne soit pas nouvelle, se voit ici sublimée dans l'organisation du livre qui repose sur un mouvement de balancier entre la page de gauche, qui consiste en un éclatement de vers imprimés empruntant des tailles hétéroclites, et la page voisine, sur laquelle s'étalent ces mêmes vers, mais ici traduits dans un ensemble au sein duquel cohabitent écriture manuscrite et formes diverses.

C'est dans l'affirmation de ce dialogue que l'intérêt du recueil réside, plus particulièrement dans sa capacité à faire résonner par deux fois la profondeur du texte qui, prenant des formes diverses, invite à une relecture, certes, mais à une relecture dont l'expérience est chaque fois accompagnée d'un changement de voix invitant à reconsidérer chacun des mots à l'aune de nouvelles sensibilités.

Florent Michaud

www.derniertelegramme.fr
ISBN 979-10-97146-24-5Ġ

# *Le plaisir des images*

## Maxime Coulombe




Théoricien de l'art et professeur d'art contemporain au Département d'histoire de l'art de l'Université Laval, Maxime Coulombe signe, en 2019, *Le plaisir des images* publié aux Presses universitaires de France. L'ouvrage, important et ambitieux, remonte à ce qui fonde la discipline même de l'histoire de l'art et qui, pourtant, semble souvent refoulé : la rencontre entre le sujet et l'œuvre d'art. Si toute réflexion, toute expérience de l'art n'existe qu'à partir de ce contact initial, celui-ci s'est souvent vu éclipsé au profit d'une approche objective, érudite, scientifique de l'objet d'art – qui aura, par ailleurs, permis à la discipline de s'institutionnaliser. L'histoire de l'art est ainsi tissée de tabous et de silences, son objet ouvrant à des considérations subjectives dont l'imprécision a pu effrayer les partisans d'une approche rigoureusement objective.

Au sein de ce paysage intellectuel, au milieu de ces conventions, *Le plaisir des images* permet de jeter un nouvel éclairage sur l'une des zones d'ombre de la discipline, celle de la réception des images, aussi subjective soit-elle. Pour l'auteur, l'image, petite ou grande, triviale ou noble, a la qualité toute particulière d'ébranler son récepteur : elle sait éveiller des souvenirs, catalyser un certain nombre d'émotions, soulever des désirs ou alimenter la réflexion.

Interrogeant toutes ces facettes de la réception des œuvres ainsi que la notion même d'image, *Le plaisir des images* démultiplie les approches théoriques pour rendre compte d'un phénomène complexe. Maxime Coulombe développe, pour ce faire, une méthodologie qui fait appel tant à des disciplines souvent considérées comme de proches parentes de l'histoire de l'art (telles la sémiologie et la philosophie) qu'à des disciplines avec lesquelles celle-ci a historiquement entretenu peu de liens (telles les neurosciences et les sciences cognitives).

La démarche de l'auteur semble dès lors inscrite dans un mouvement de balancier continuel entre subjectivité et objectivité : son regard sensible se dévoile entre des analyses factuelles puisant dans les récentes recherches scientifiques. *Le plaisir des images* allie ainsi un argument rigoureux convaincant à une écriture juste et élégante.

Anne-Julie Richard et Florent Michaud

www.puf.com
ISBN 978-2-13-082077-2

# *Art immersif, affect et émotion*

Louise Boisclair




*Art immersif, affect et émotion*, publié en 2019 aux éditions L'Harmattan, est le résultat des recherches postdoctorales menées par Louise Boisclair à l'Université de Montréal. L'ouvrage se penche sur l'une des tendances lourdes de l'art contemporain : l'art immersif. À partir de celui-ci, l'autrice interroge les frontières parfois poreuses entre affect et émotion, entre expérience et événement. S'intéressant aux relations entre l'expérience directe de l'œuvre d'art et les paradigmes qui organisent cette expérience, Louise Boisclair développe un cadre théorique en trois « dimensions », combinant les sciences affectives, la théorie de l'affect et la philosophie de l'expérience.

Le discours sur l'art immersif ne saurait être linéaire, son objet se présentant davantage comme une constellation d'œuvres hétéroclites que comme une série homogène. *Art immersif, affect et émotion* s'attache ainsi à établir une typologie de l'art immersif en définissant sept catégories – chacune d'elles s'ancrant dans un exemple concret d'œuvre d'art – auxquelles répondent sept postures du spectateur. Ainsi, Louise Boisclair hisse les créations de Stern et Manning, Lucas, Dubois, Del Val, SenseLab, Béland et Fleischer au rang des exemples paradigmatiques de l'art immersif pour y rattacher sept types de corps : respectivement, le corps explorateur, allongé, en suspension, performant et résonnant, luttant, témoin et performant, et témoin. C'est donc à partir de cette analyse typologique que l'autrice arrive à dégager les différences et les similitudes au sein des processus par lesquels chacune de ces œuvres permet l'émergence d'affects.

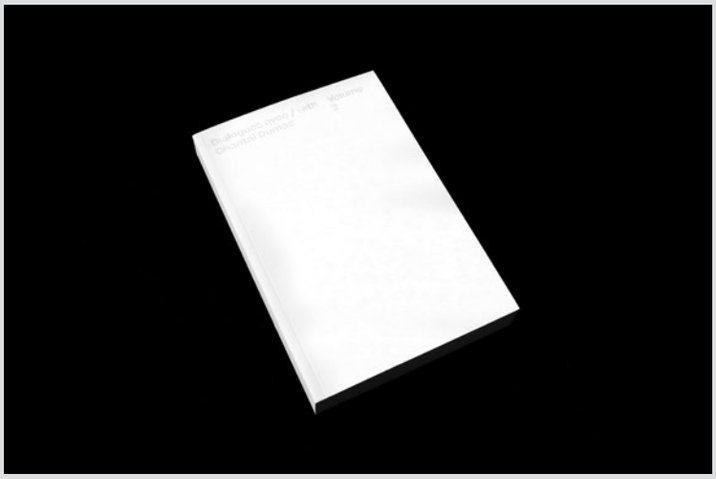
Ouvrage complet et complexe, *Art immersif, affect et émotion* manipule diverses théories pour dresser un portrait convaincant de ce mode d'expression.

Florent Michaud

www.editions-harmattan.fr
ISBN 978-2-343-18967-3

# *Dialogues avec Chantal Dumas et Oscillations planétaires*

## Chantal Dumas



Dans la foulée du lancement d'un ouvrage-hommage bilingue (français-anglais) en deux volumes, Chantal Dumas célébrait plus de 25 ans d'art sonore et de création radiophonique avec une tournée européenne qui l'a menée, en novembre et décembre 2019, à *Constellation #2 : journées agora sur la création radiophonique* au Nouveau Théâtre de Montreuil (www.nouveau-theatre-montreuil.com/fr/programme/agora-constellation-2 ?fbclid=IwAR1syIn3lqx_0NWPxUqMVBOCToDV82ulT0aFBeQSz3dXlvyaXXP6LnwURAM) situé au nord de Paris, au Lieu multiple (www.lieumultiple.org/10422/chantal-dumas-can) à Poitiers et au festival Instants fertiles pour la *Soirée Trans Atlantique #1* (www.athenor.com/media/pages/les-rendez-vous/2019-2020/soiree-transatlatique-1/802034541-1577127401/communique_dialogues-avec-with-chantal-dumas.pdf) à Saint-Nazaire, en France, puis au festival Ear You Are (www.facebook.com/events/1166268503581733) à Bruxelles, en Belgique. Après avoir retraversé l'Atlantique, elle a festoyé avec son public lors d'un événement-écoute le 23 janvier 2020 au centre d'art Oboro de Montréal, puis le 4 mars 2020 lors du lancement de l'ouvrage à Québec chez Criterium, le bureau de design graphique qui a réalisé le graphisme.

*DIALOGUES AVEC CHANTAL DUMAS*, 1 ET 2

Dans une mise en page vibrante et verdoyante, sous la direction de Caroline Gagné et avec la collaboration du centre d'artistes en art audio et électronique Avatar, *Dialogues avec Chantal Dumas* comporte deux volets : le volume 1, un microsite Web à accès libre qui contient tout l'audio et le texte, et le volume 2, un livre imprimé qui l'accompagne.

Outre les 17 pièces-archives (1993-2017), le volume 1 (www.avatarquebec.org/dialoguesavecchantaldumas) offre la nouvelle œuvre intitulée « Le son-refuge », accompagnée de pièces créées en réponse à la proposition de Dumas par trois artistes sonores, Anna Friz, Carole Rieussec et Erin Sexton, pièces auxquelles l'autrice Céline Huyguebaert répond également par un texte. S'y trouvent aussi les textes-témoins de sept complices de longue date : Serge Cardinal, Frédéric Dallaire, Caroline Gagné, Golo Föllmer, Mario Gauthier, Étienne Noiseau et Hélène Prévost.

Pour « Le son-refuge », une pièce de 20 min 48 s, Dumas a interviewé une quinzaine de personnes, à Paris et à Québec, qui lui ont confié un son les réconfortant au quotidien ou dans un moment particulier. Comme l'artiste me le disait (le 14 février 2020 à Montréal), le diapason évoqué dans un des témoignages donne la structure à la pièce.

Introduit par Caroline Gagné, le livre imprimé propose une biographie de l'artiste, les textes-témoins ainsi que les notes sur les auteurs et les pièces archivées. Ces deux volumes forment un tout indissociable pour qui souhaite revisiter les créations de Dumas dont le travail marquera sans aucun doute les annales de l'art audio-radio et de l'art sonore.

Parmi les 17 pièces-archives, « Le parfum des femmes » exemplifie, il me semble, la quintessence créatrice de Dumas. Ce recueil de narrations sonores autour de la migration, des courants atlantiques et des émois de vie est un bijou qui n'a pas pris une ride depuis 25 ans. Comme un prisme, la pièce reflète une virtuosité à la fois technique et narrative, documentaire et affective. Comme un oxymore, il rapproche intimité et éloignement.

***Oscillations planétaires***

Qui plus est, fin 2019 paraissait sous l'étiquette empreintes DIGITALes, production DIFFUSION i MéDIA et édition YMX MéDIA, la récente œuvre de l'artiste, *Oscillations planétaires*, disponible en CD ou en téléchargement (www.empreintesDIGITALes.com). D'abord créée en 2018 pour la radio allemande Deutschlandfunk Kultur, puis présentée le 6 décembre de la même année en première nord-américaine lors du concert *Électrochoc 3* au studio multimédia (16 hp) du Conservatoire de musique de Montréal, cette œuvre s'enracine dans la généalogie créative de Dumas.

À l'époque de l'Anthropocène, l'écoute d'*Oscillations planétaires* procure non seulement un ravissement esthétique, mais aussi, par moments, des frissons apocalyptiques. Tel un corps vivant, la planète Terre bouillonne de vie et de mouvements « qui agissent à des échelles temporelles extrêmement différentes. Alors que certains s'inscrivent dans une temporalité géologique, d'autres peuvent répondre à un rythme journalier. Pour cette création, Dumas a invité la participation des créateurs Daniel Áñez, Claire Marchand, Christian Olsen, Ida Toninato et Thierry Gauthier » (Avatar, communiqué de presse transmis le 15 janvier 2020).

Si « Le parfum des femmes » est une œuvre exemplaire, est-ce dire qu'*Oscillations planétaires* inaugure un nouveau cycle de création dumassienne ?

À suivre…

Louise Boisclair

avatarquebec.org
ISBN 978-2-920512-26-9

# *Rituels et violence dans la performance*

Olivier Lussac




Le titre traite de cette discipline souvent provocatrice et critique qu'est l'art en action, en actes, donc. Mais l'auteur a suivi une trajectoire assez spécifique au sujet de gestes artistiques surtout posés par des artistes femmes. C'est aussi une orientation étant donné la multiplicité des actions dans les systèmes performatifs depuis de nombreuses années.

Le livre est divisé en trois chapitres. En 4e de couverture, on peut lire que « la performance n'est donc pas, comme on a souvent tendance à le faire croire, un jeu artistique conforme et gratuit, mais plutôt une résistance aux traumatismes sociétaux et un "au-delà de l'esthétique" », ce qui pourrait en résumer la position.

Le premier chapitre traite de la définition de la performance sur un plan tant artistique qu'anthropologique, abordant surtout le rituel. Quelques orientations : performance et spectacle, art du comportement, action et expérience vécue, rituel… On y confronte souvent certaines prises de position entre le théâtre et l'art action, selon diverses problématiques de travail de la part de protagonistes toujours actifs.

Le deuxième chapitre, « De l'art d'action féminin », parle de propositions historiques : retour sur les années soixante et soixante-dix, principalement avec Carolee Schneemann. C'est vrai qu'elle a été importante, ce qu'on perçoit plus aujourd'hui qu'à l'époque de l'exécution de ses actions. On l'a souvent mise dans la catégorie des *bad girls*, ce qui me fait penser à ce dicton de Concrete House à Bangkok, qui fait campagne contre le sida en Thaïlande : « *Good girls go to heaven, bad girls go everywhere.* » Les actions de l'époque étaient très provocatrices, mais on n'y discernait pourtant pas de dimension cathartique ou ritualiste.

La troisième partie est intitulée « Des corps obscènes ». Par ce titre, on imagine bien un contenu qui porte sur le questionnement et où s'affirment les positions critiques et revendicatrices des femmes artistes en art action. On rapporte principalement ici les gestes de Regina José Galindo, plusieurs de ses réalisations y étant commentées ou analysées. Ce chapitre traite aussi de dégout, de féminicide, de poids du sang, de viols, de stratégies de la violence et de l'abject.

La publication de Lussac propose un corpus assez spécifique de femmes aux pratiques plus radicales, aux prises de position tant politiques que morales, où l'implication corporelle reste la condition de l'engagement : « Il se peut bien que l'art d'action soit la forme d'art la plus affectée, puisqu'elle est la plus directe de toutes. Elle peut être par conséquent la forme d'art la plus prégnante qui soit : elle touche immédiatement le corps, puis l'esprit. » (p. 154.) Ana Mendieta, Judy Chicago, Chiara Mulas, Valie Export, Tania Bruguera, Marina Abramović, Gina Pane, mais surtout Carolee Schneemann et Regina José Galindo font partie de cette publication.

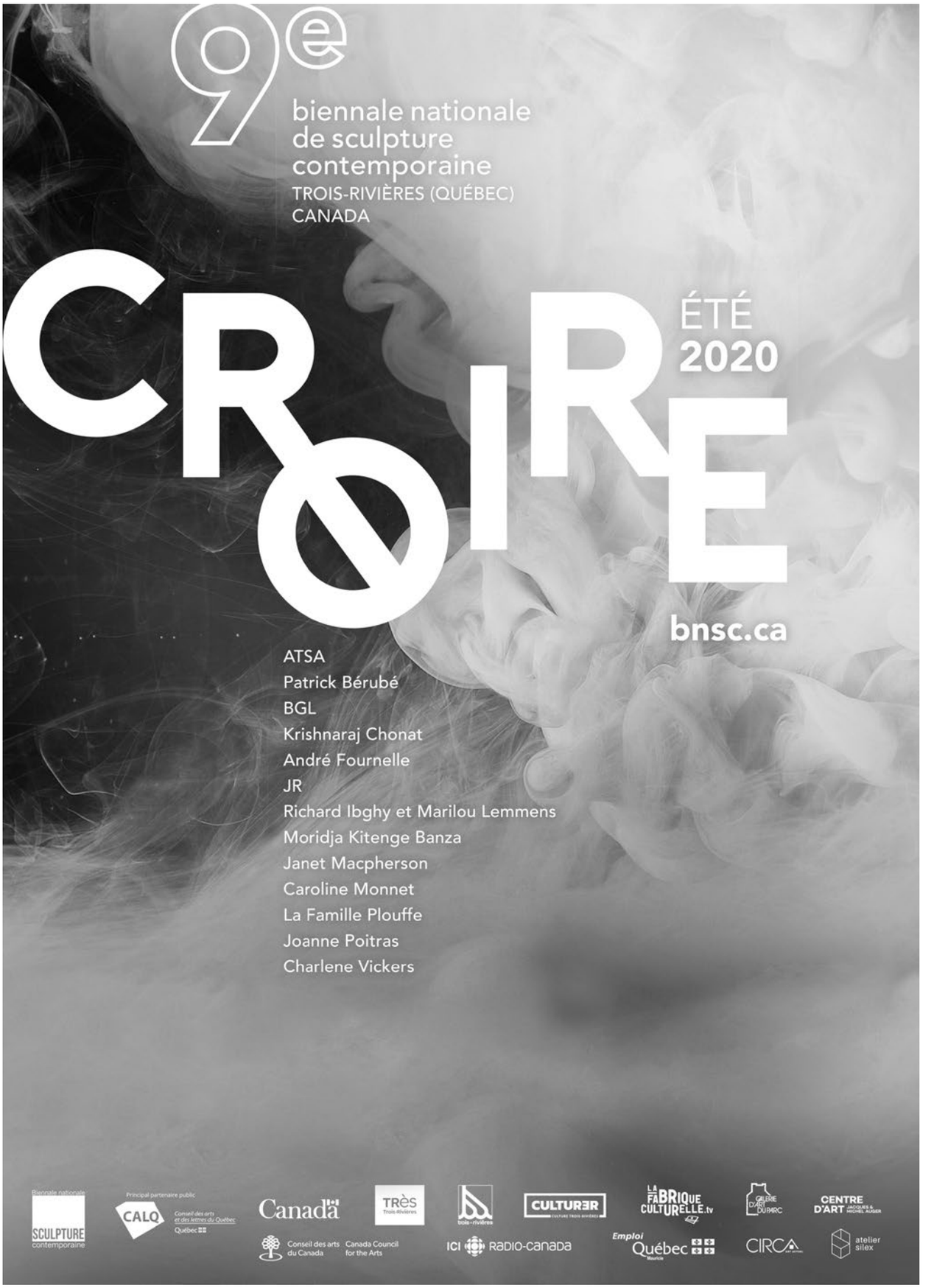
Lussac nous informe de pratiques audacieuses qui utilisent les données immédiates du corps dans sa matérialité directe, souvent par la nudité parce qu'elle procure une implication plus affirmée que les traditionnelles formes d'art pratiquées en Occident postchrétien. Ces pratiques, souvent iconoclastes, sont plus près des cérémonies païennes et touchent justement aux préoccupations humaines, donc sociales.

« Devant les manifestations de violence du monde, de plus en plus multiformes, les artistes réagissent et ont su toujours réagir. À la vue des exemples précédents, une composante revient toujours, celle de l'utilisation du corps comme support de la souffrance. Cette exploration est un jeu capital, lorsqu'il s'agit de comprendre l'interface entre le monde et l'homme. Le retour à la chair renvoie aux images christiques de crucifixion et de supplices. Il concerne des états psychiques capitaux. Ces œuvres extrêmes ne visent pas à métaphoriser la vie, mais à poser la vie « en réel », éprouvée par l'expérience en direct de la violence faite au corps vivant dans sa cruauté la plus matérielle », conclut Lussac.

Explorant un corpus dérangeant et alternatif comme source d'engagement esthétique et artistique, cette publication rend un grand hommage à ces artistes de l'implication corporelle et politique. On doit toutefois déplorer qu'il n'y ait point d'iconographie. Les descriptions nous laissent toutefois imaginer les performances…

Richard Martel

www.eterotopiafrance.com
ISBN 979-10-93250-37-3


9e
biennale nationale
de sculpture
contemporaine
TROIS-RIVIÈRES (QUÉBEC)
CANADA
CRØIRE
ÉTÉ
2020
bnsc.ca
ATSA
Patrick Bérubé
BGL
Krishnaraj Chonat
André Fournelle
JR
Richard Ibghy et Marilou Lemmens
Moridja Kitenge Banza
Janet Macpherson
Caroline Monnet
La Famille Plouffe
Joanne Poitras
Charlene Vickers
Biennale nationale
SCULPTURE
contemporaine
Principal partenaire public
CALQ
Conseil des arts
et des lettres du Québec
Québec
Canada
TRÈS
Trois-Rivières
trois-rivières
CULTURE TROIS-RIVIÈRES
LA FABRIQUE CULTURELLE.tv
GALERIE D'ART DU PARC
CENTRE D'ART JACQUES & MICHEL AUGER
Conseil des arts du Canada
Canada Council for the Arts
ICI RADIO-CANADA
Emploi Québec
Mauricie
CIRCA
atelier silex

# 20 ANS D'ART ACTION

# UNE PUBLICATION — ART ACTION 1998-2018

# Appel aux textes et aux visuels

# #136 Exercices de décontamination

Nos circonstances actuelles entraînent des mutations de l'art contemporain : disparition du format muséal, des rassemblements mondains et du gigantisme des œuvres qui s'adressent au grand public. Les œuvres s'adressent désormais à l'individu isolé, ce que des artistes russes appellent *izolyashk*, « isolart ». Nous voyons apparaître des actions spontanées à l'échelle humaine, une créativité alternative qui intègre éléments et occupants de la maisonnée (enfants, animaux...). Nous fabriquons des masques, jouons de la musique au balcon, dansons sur les toits, effectuons des rituels domestiques. L'histoire de l'art est également recyclée de façon ludique. Les micro-événements déplacent les lieux et les moyens de diffusion de l'art, traduisant aussi une autre expérience du temps. Le tout se fait dans une redéfinition du rôle de l'art : dédramatiser/dénoncer la menace, la claustration, la surveillance, la promiscuité, la précarité, la dépendance envers le numérique. Certaines pratiques de la dérision peuvent être interprétées comme une contestation des mesures d'hygiène préconisées par les autorités ou, tout simplement, comme une façon de nous distraire.

Comment exprimer notre expérience de déréalisation quand notre réalité est maintenant « zoumée » ? La pandémie nous fait entrevoir une réalité autre. Nous apprivoisons cette nouvelle normalité. Il apparaît que la mondialisation technoéconomique était le virus. Alors, l'art n'est pas seulement une carnavalisation de la quarantaine : c'est redécouvrir une nécessité de la création, une occasion de nous réinventer devant l'insensé ; une occasion de nous décontaminer du discours ambiant tout en tissant de nouvelles solidarités.

Format des textes :
3500 mots au maximum

Format des images :
300 dpi, format JPEG ou TIFF, minimum 46 x 30 cm

Consultez la section « Proposer un article » sur notre site Web afin de connaître tous les détails concernant l'envoi de vos soumissions.

inter-lelieu.org
redaction@inter-lelieu.org

Date limite :
29 juin 2020

Date de parution :
automne 2020

# Call for written and visual submissions

# #136 Exercises in Decontamination

Our current circumstances are transforming modern art: we are witnessing the disappearance of the museum format, of public gatherings and the sheer magnitude of works destined for the public at large. Art is now being made for isolated individuals (Russian artists call these works *izolyashk*, or "isolart"). We are seeing spontaneous actions all over the world, an alternative creativity that integrates household elements and occupants (children, pets...). We are making masks, playing music on the balcony, dancing on the roof, carrying out daily rituals. Art history is also being recycled in a playful manner. "Microevents" are changing the places and the ways we share art, thereby translating another experience of the present time. Through all of this, the role of art is being redefined: downplaying and opposing the threats, confinement, surveillance, promiscuity, insecurity, and our dependence on digital media. Some of these exercises in derision can be interpreted as a challenge to the hygiene measures encouraged by authorities, or simply as a way to distract us.

How can we express our experience of unreality when our reality is now "Zoomed" in? This pandemic is giving us a glimpse of another reality. We are breaking in our new normal. It seems that technoeconomic globalization was the virus. Thus, art is not just a carnival during quarantine: we are also rediscovering our need to create, and this is an occasion for us to reinvent ourselves in the face of insanity. It's an occasion for us to decontaminate ourselves from the current discourse while establishing new solidarity.

Article format:
3500 words maximum

Image format:
300 dpi, format JPEG or TIFF, minimum 46 x 30 cm

Consult the "Call for Proposals" section of our website for details on submitting an article.

inter-lelieu.org
redaction@inter-lelieu.org

Deadline:
June 29, 2020

Publication date:
Autumn 2020

# Appel aux textes et aux visuels

# #137 Pratiques du silence, du son et de l'oralité

(POÉSIE BRUITISTE, CHANT, DISTORSION, MUSIQUE, ORALITÉ, ORACLE, PAROLE, SILENCE, SON, VERBE, VOIX, DANS LES PERFORMANCES)

Après le langage du corps, le geste sans bord en métamorphose et le corps du langage dans l'alchimie du verbe, ce dossier, s'il se pose sous les auspices d'Arthur Rimbaud, entend interroger plusieurs champs de la pratique artistique qui excèdent largement celui de la littérature. L'auteur d'*Une saison en enfer* n'avait-il pas l'idée lui-même d'une poésie mobilisant tous les sens ?

J'inventai la couleur des voyelles ! A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert. Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rythmes instinctifs, je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens. Je réservais la traduction. Ce fut d'abord une étude. J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges.

Le verbe poétique dans cette « alchimie » peut interpeller de nombreux aspects inhérents aux pratiques actuelles de l'art action. La parole, ou son absence, sous forme de silences ou de sons inintelligibles, *insignifiants*, y est mobilisée par les organes du corps humain ou divers dispositifs techniques. À ce dernier égard, une attention particulière peut être portée aux technologies dites acousmatiques, permettant l'enregistrement et la diffusion d'une tridimensionnalité sonore.

En amont de ces expériences, parfois, de haute voltige technique, nous pouvons invoquer l'oralité en général, y compris les effets sur la respiration humaine (chants de gorge), et les pratiques théâtrales, des plus classiques (les chœurs du théâtre grec) aux plus archaïques-modernes (Artaud), en passant par les pratiques classiques-modernes (Louis Jouvet jouant Molière) et celles des avant-gardes du XX$^{e}$ siècle (John Cage, Dada, Fluxus, Gertrude Stein), qui peuvent se transposer dans le monde actuel de la performance.

Sur le plan théorique ou philosophique peuvent également être retenues pour ce dossier la transmutation du « Je pense, donc je suis » (Descartes) au « Je est un autre » (Rimbaud) ainsi que les innombrables ramifications de l'*alta Chimera*, ou la sphère de la haute Chimère.

Format des textes :
3500 mots au maximum

Format des images :
300 dpi, format JPEG ou TIFF, minimum 46 x 30 cm

Consultez la section « Proposer un article » sur notre site Web afin de connaître tous les détails concernant l'envoi de vos soumissions.

inter-lelieu.org
redaction@inter-lelieu.org

Coresponsables de dossier :
Giovanni Fontana et Martin Nadeau

Date limite :
15 octobre 2020

Date de parution :
hiver 2021

# Call for written and visual submissions

# #137 Practices of Silence, Sound and Orality

(SOUND POETRY, SINGING, DISTORTION, MUSIC, ORALITY, ORACLE, WORDS, SILENCE, SOUND, ACTION, VOICE, IN PERFORMANCE)

Through body language, through metamorphosing gesture without borders, and through the body of language in the alchemy of verb, this edition, while inspired by the auspices of Arthur Rimbaud, aims to question various artistic practices and fields which exceed that of literature. The author of *A Season in Hell* did indeed conceive a kind of poetry that mobilized each sense:

I red, O blue, U green... I made rules for the form and movement of every consonant, and I boasted of inventing, with rhythms from within me, a kind of poetry that all the senses, sooner or later, would recognize. And I alone would be its translator. I began it as an investigation. I turned silences and nights into words. What was unutterable, I wrote down. I made the whirling world stand still.

The poetic verb in this "alchemy" brings to mind many aspects inherent to current practices in action art. The spoken word, or the absence thereof, in the form of silence or unintelligible, meaningless sounds, is put into action by parts of the human body, or by various technical devices. With regard to the latter, particular attention can be paid to so-called "acousmatic" technologies, which allow for the recording and presentation of sonic three-dimensionality.

Above these experiences of, at times, technical acrobatics, we can invoke orality in general, including effects on human breathing (throat singing) and theatrical practices, from the classical (the Greek chorus) to the archaic-modern (Artaud), to modern classics (Louis Jouvet playing Molière) and the avant-garde figures of the twentieth century (John Cage, Dada, Fluxus, Gertrude Stein), who can be transposed to the current world of performance.

Theoretically or philosophically, this edition could also invoke the transmutation of Descarte's proclamation "I think, therefore I am", to Rimbaud's "I is another", as well as the innumerable ramifications of the *alta Chimera*, or high chimera.

Article format:
3500 words maximum

Image format:
300 dpi, format JPEG or TIFF, minimum 46 x 30 cm

Consult the "Call for Proposals" section of our website for details on submitting an article.

inter-lelieu.org
redaction@inter-lelieu.org

Project managers:
Giovanni Fontana and Martin Nadeau

Deadline:
October 15, 2020

Publication date:
Winter 2021

1 Arthur Rimbaud, "Délires II : alchimie du verbe", « Une saison en enfer », Œuvres complètes, Librairie générale française, 1999 (1873), p. 428.

# Appel aux textes et aux visuels

# #139 Afrique

Nous voulons réaliser un dossier spécial sur l'art actuel en Afrique. Cette proposition paraît tout de même prétentieuse pour un continent d'une cinquantaine de pays. Néanmoins, nous aborderons quelques zones d'effervescence qui ont alimenté les jalons historiques et balisé les chemins de l'art actuel en Afrique depuis les indépendances jusqu'à nos jours, examinant les propositions au cas par cas. Nous évoquerons à titre d'exemples des pays dont l'activité s'est fait remarquer ainsi que des artistes qui ont marqué leur temps et dont les noms sont devenus des références pour la mémoire et pour la postérité. Même si les rédacteurs se pencheront principalement sur l'art performance, ils parleront aussi des autres pratiques en arts visuels et en art action car, faut-il le préciser, la performance en Afrique n'est pas née *ex nihilo*. Ce dossier révélera les influences, décèlera les tendances, mais montrera surtout comment une génération d'artistes en est venue à se distinguer grâce à un art marqué par les mobiles de la revendication identitaire et de la contestation socio-politique. Oui, le mouvement de transgression des règles de l'art a eu lieu partout dans le monde, mais l'Afrique s'est particulièrement illustrée par sa propension à composer avec des paradigmes africains, tout en restant plus ou moins inscrite dans la globalité.

Format des textes :
3500 mots au maximum

Format des images :
300 dpi, format JPEG ou TIFF, minimum 46 x 30 cm

Consultez la section « Proposer un article » sur notre site Web afin de connaître tous les détails concernant l'envoi de vos soumissions.

inter-lelieu.org
redaction@inter-lelieu.org

Responsable de dossier :
Serge Olivier Fokoua

Date limite :
6 avril 2021

Date de parution :
automne 2021

# Call for written and visual submissions

# #139 Africa

We wish to publish a special edition on contemporary art in Africa. This might seem pretentious as the continent does contain fifty-odd countries. Regardless, we aim to take a case-by-case look at several important geographical areas that have taken part in historical milestones and paved the way for contemporary art in Africa, from the independence movements to today. We will look at countries where notable artistic activity has taken place, as well as the artists who have made a mark on their time and whose names have become references for subsequent generations. While the authors will primarily be discussing performance art, they will also look at other visual arts practices as well as action art, because, as should be noted, performance art in Africa did not appear in a void. This edition will not only reveal its influences and examine the trends, but it will, above all, demonstrate how a generation of artists set themselves apart with art marked by motives of identity assertion and socio-political protest. Indeed, the movement to break the rules in art was seen the world over. However, Africa excelled in particular through its propensity to contend with African paradigms, all the while remaining within a global context.

Article format :
3500 words maximum

Image format :
300 dpi, format JPEG or TIFF, minimum 46 x 30 cm

Consult the "Call for Proposals" section of our website for details on submitting an article.

inter-lelieu.org
redaction@inter-lelieu.org

Project manager :
Serge Olivier Fokoua

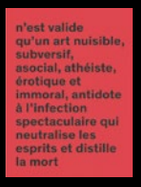
Deadline :
April 6, 2021

Publication date :
Autumn 2021

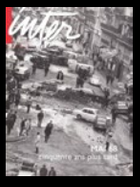
# N° 115 à 134

# Format numérique = 2 $ l'unité. Visitez notre boutique en ligne.





























**Inter, art actuel**

**Directeur**
Richard Martel
programmation
@inter-lelieu.org

**Coordonnatrice à l'édition**
Geneviève Fortin
redaction
@inter-lelieu.org

**Comité de rédaction**
Mélissa Correia
Nathalie Côté
Michaël La Chance
Luc Lévesque
Richard Martel
Martin Nadeau

**Correspondant en France**
Charles Dreyfus

**Comité de rédaction international**

**Allemagne**
Elisabeth Jappe
Helge Meyer

**Argentine**
Silvio de Gracia

**Belgique**
Philippe Franck

**Brésil**
Lucio Agra

**Cameroun**
Serge Olivier Foukoua

**Canada**
Bruce Barber
Clive Robertson

**Chine / Singapour**
Cai Qing

**Colombie / France**
Mildred Durán Gamba

**Cuba**
Nelson Herrera Ysla

**Espagne**
Bartolomé Ferrando
Nelo Vilar

**France**
Paul Ardenne
Julien Blaine
Michel Collet
Jacques Donguy
Michel Giroud
Serge Pey

**Hongrie**
Balint Szombathy

**Indonésie**
Iwan Wijono

**Italie**
Giovanni Fontana

**Mexico**
Victor Muñoz

**Pays de Galles**
Heike Roms

**Pérou**
Emilio Tarazona

**Pologne**
Lukasz Guzek
Artur Tajber

**Portugal**
Fernando Aguiar

**Roumanie**
Gusztáv Ütő

**Thaïlande**
Chumpon Apisuk

**Uruguay**
Clemente Padín

**Conception graphique**
Criterium
criteriumdesign.com

**Responsable du dossier**
Richard Martel

**Révision et correction**
Gina Bluteau

**Administration**
Geneviève Roy
administration
@inter-lelieu.org

**Communication-diffusion**
Sébastien Emond
infos
@inter-lelieu.org

**Impression**
Solisco Numérix
100-4050, rue
Jean-Marchand,
Québec, Qc G2C 1Y6

**Distribution France**
Les Presses du réel
35, rue Colson,
21000 Dijon, France
lespressesdureel.com

© Les Éditions Intervention, printemps 2020
*Inter, art actuel*

345, rue du Pont,
Québec, Qc G1K 6M4
Tél. : 418 529-9680
Téléc. : 418 529-6933
inter-lelieu.org

*Inter, art actuel* est publié trois fois l'an par les Éditions Intervention.

Inter est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP), 460, rue Sainte-Catherine Ouest, bureau 716, Montréal, Qc H3B 1A7, sodep.qc.ca

La rédaction est responsable du choix des textes qui paraissent dans la revue, mais les opinions n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits doivent nous parvenir par courriel. Pour proposer un article, consultez notre site ou contactez la rédaction en tout temps aux coordonnées de la revue. Faites-nous connaître vos activités, proposez-nous vos publications, CD, DVD ou autres pour recension dans nos pages, en service de presse.

Droits d'auteur et droits de reproduction : toutes les demandes de reproduction doivent être acheminées à Copibec (reproduction papier) 514-288-1664 (S.F. : 1 800 717-2022) licences@copibec.qc.ca

Inter est subventionnée par le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des arts du Canada (Aide aux périodiques) et la Ville de Québec, ISSN 0825-8708

CALQ Conseil des arts et des lettres du Québec

Canada Council for the Arts Conseil des arts du Canada

ENTENTE DE DÉVELOPPEMENT CULTUREL
Ville de Québec Québec

inter

ART ACTUEL

135

# MÉTAMORPHOSES ET FLUIDITÉS

Jean-Luc André
Paul Ardenne
André Barrette
Isabelle Clermont
Mélissa Correia
Gina Cortopassi
Cindy Dumais
Mildred Durán
Esther Ferrer
Giovanni Fontana
Geneviève et Matthieu
Arnaud Labelle-Rojoux
Michaël La Chance
Olivier Lamoureux-Lafleur
Violaine Lochu
Olivier Lussac
Richard Martel
Urvashi Matta
Hélène Matte
Chiara Mulas
David Nadeau
Lisanne Nadeau
ORLAN
Dominique Paul
Maxime Rheault
Alain-Martin Richard
Jocelyn Robert
Geneviève Thibault
Sylvie Tourangeau

ISBN - Imprimé
978-2-924298-52-7

ISBN - PDF
978-2-924298-53-4

11,95 $