

ETC MEDIA



101 REVUE D'ARTS MEDIATIQUES
15 février - 15 juin 2014 9.50\$ 10€

L'ART ACTUEL SE MANIFESTE
LIVING TABLEAU OF CONTEMPORARY ART

3 MAI AU 1^{ER} JUIN 2014
MAY 3 TO JUNE 1, 2014

LIEU CENTRAL MAIN SITE
ESPACE 400^E BELL

COMMISSAIRE CURATOR
VICKY CHAINEY GAGNON

RÉSISTANCE

**ET PUIS, NOUS AVONS CONSTRUIT
DE NOUVELLES FORMES
AND THEN, WE BUILT NEW FORMS**

7

**MANIF
D'ART**
LA BIENNALE
DE QUÉBEC

MANIFDART.ORG

PARTENAIRES EN DATE DU 06/01/14
PARTNERS AS OF



VIES
EN TRANSIT

ADRIAN
PACI

6 FÉVRIER
AU 27 AVRIL
2014

HOME TO GO, 2001 - PLÂTRE, POUSSIÈRE DE MARBRE, TUILE, CORDE
AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE LA GALERIE PETER BLUM (NEW YORK).

IMAGE TIRÉE DE *THE COLUMN*, 2013 - PROJECTION VIDÉO HD, COULEUR, SON, 25 MIN 40 SEC.
AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE, DE LA GALERIE PETER KILCHMANN (ZÜRICH)
ET KAUFMANN REPETTO (MILAN). PRODUITE EN COLLABORATION AVEC LE JEU DE PAUME (PARIS),
PAC PADIGLIONE D'ARTE CONTEMPORANEA (MILAN), TRONDHEIM KUNSTMUSEUM (TRONDHEIM),
RÖDA STEN KONSTHALL (GÖTEBORG), NCTM STUDIO LEGALE ASSOCIATO (MILAN) ET UNICREDIT (MILAN).



AU

MAC

MÉTRO PLACE-DES-ARTS
185, RUE SAINTE-CATHERINE OUEST
www.macm.org



MUSÉE D'ART
CONTEMPORAIN
DE MONTRÉAL

Québec



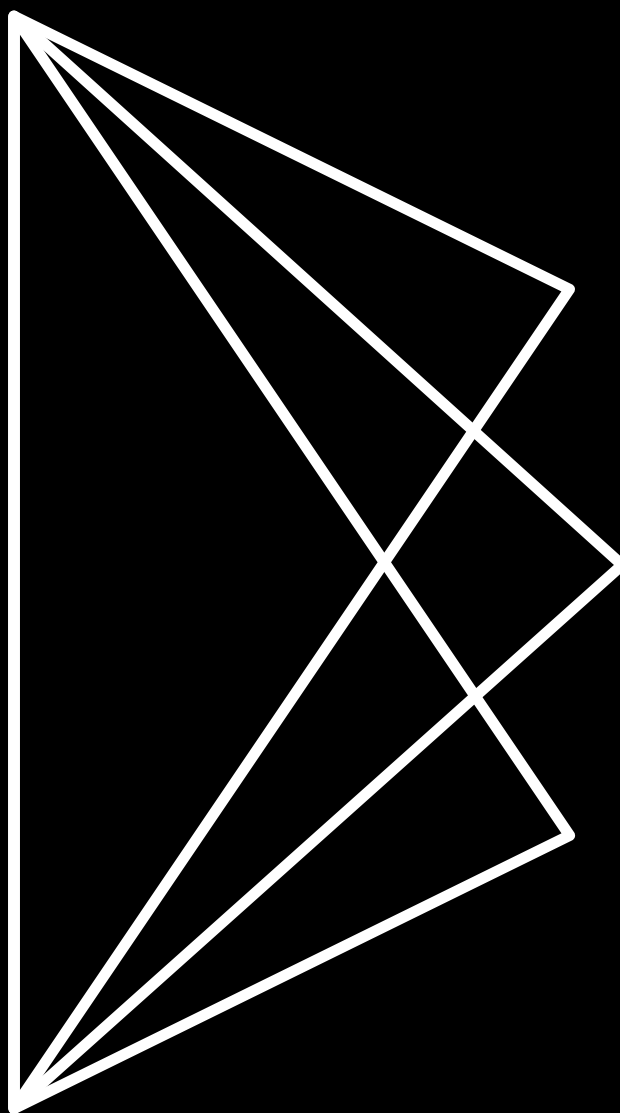
Relations
internationales,
Francophonie
et Commerce extérieur
Québec

COOPÉRATION FRANCE-QUÉBEC

PARTENAIRE PRINCIPAL



Collection
Loto-Québec 35



BIAN
Biennale
Internationale
d'art numérique

International
Digital Arts
Biennial

1 MAI – 19 JUIN 2014 | MAY 1 – JUNE 19, 2014
MONTREAL (QC), CANADA

BIANMONTREAL.CA

SPOROBOLÉ

CENTRE EN ART ACTUEL

EXPOSITIONS À VENIR /

Frédéric Lavoie

Québec chasse et pêche, la première décennie
16 janvier au 23 février 2014

Louis Couturier et Jacky Georges Lafargue

Asbestos Snow
13 mars au 27 avril 2014

Julie Faubert

Je ne raconte pas d'histoires
29 mai au 6 juillet 2014

74, rue Albert
Sherbrooke (Québec) J1H 1M9
sporobole.org / info@sporobole.org
819-821-2326

Conseil des arts
et des lettres
Québec

Ville de
Sherbrooke

Culture
et Communications
Québec

cdec
SHERBROOKE

Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

LABORATOIRES DE PRODUCTION /

Laboratoire de spatialisation sonore,
de montage vidéo HD, 3D et de tournage

Laboratoire d'impression numérique

Imprimante 3D et studio de prise de vue

Résidence disponible pour courts séjours

TRANSFORM

CENTRE DE FORMATION
EN ART TECHNOLOGIQUE

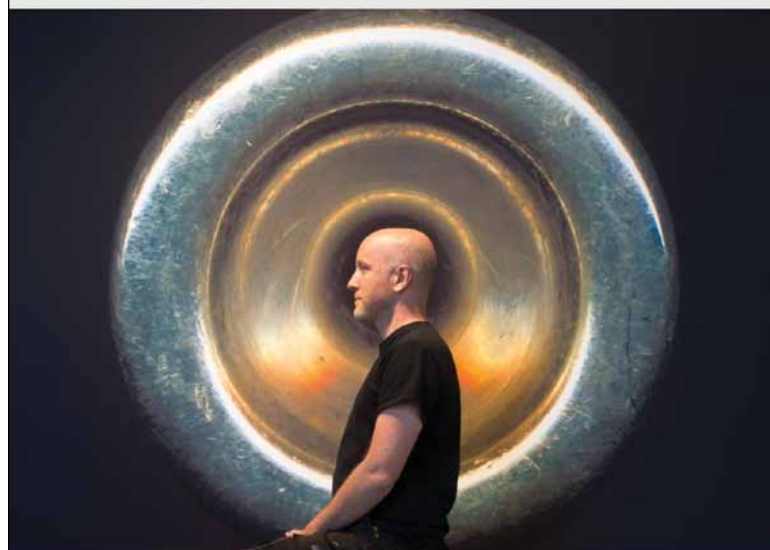
SAT.QC.CA/FORMATIONS

SOCIÉTÉ DES ARTS
TECHNOLOGIQUES

Centre d'artistes
Vaste et Vague



vasteetvague.ca
Carleton-sur-Mer, Québec



Sébastien Pesot
Opus

7 février - 15 mars 2014

Vernissage, 7 février 17 h

Conseil des arts
et des lettres
Québec

Conseil des Arts
du Canada

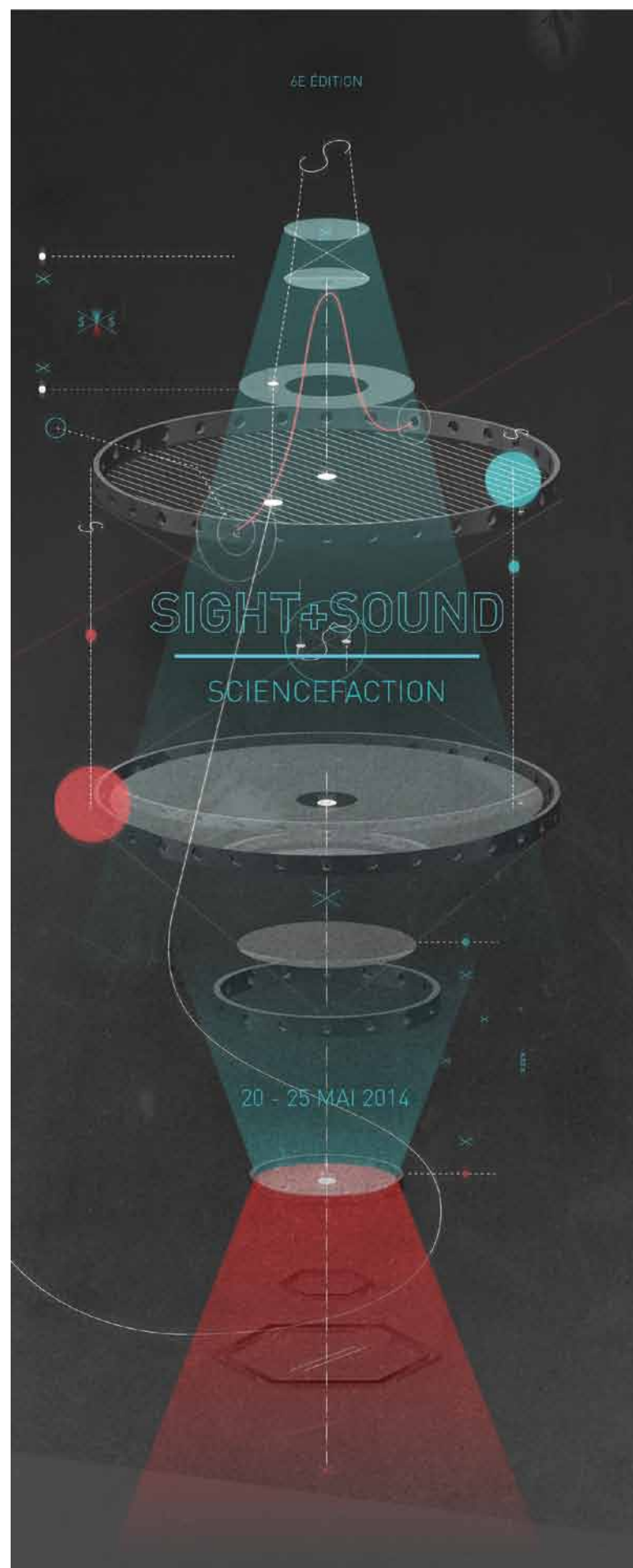
Canada Council
for the Arts

Carleton-sur-Mer



Joshua Schwebel,
[Caché], 2011.
Voir p. 22.

ETC MEDIA, n° 101, 15 février - 15 juin 2014. ETC, fondée en 1987, incorporée en 1989 sous la raison sociale Revue d'art contemporain ETC inc., est un organisme sans but lucratif qui a pour objectif la promotion et la défense de l'art contemporain. CONSEIL D'ADMINISTRATION: Isabelle Lelarge, présidente; Colette Mendenhall, vice-présidente; Manon Blanchette, administratrice; Anne-Marie Bouchard, administratrice; André Dufour, administrateur. COMITÉ DE RÉDACTION: Anne-Marie Bouchard, Sophie Castonguay, Claudine Hubert, Guillaume Lachapelle, Valérie Lamontagne, Mériel Lehmann, Isabelle Lelarge. DIRECTRICE ET RÉDACTRICE EN CHEF: Isabelle Lelarge. DIRECTRICE ADJOINTÉ: Anne-Marie Bouchard. Directrice des communications: Arkadi Lavoie Lachapelle. CORRECTRICES ET RÉVISEURES: Josette Lanteigne (français), Janet Logan (anglais). GRAPHISME: Alain Paradis. CONCEPTION GRAPHIQUE: Isabelle Lelarge. IMPRIMEUR: Litho Chic, Québec. DISTRIBUTION: LMPI (Canada); ETC paraît les 15 octobre, 15 février, 15 juin. TARIFS D'ABONNEMENT: individu: 28\$ (1 an); 45\$ (2 ans); étudiant: 20\$ (1 an). Institution: 50\$ (1 an). Étranger: 58\$; 74\$ institution. ETC MEDIA est également disponible par abonnement numérique: 15\$ (1 an) individu; institution (www.erudit.org). SECRÉTARIAT, PUBLICITÉ ET ABONNEMENT: C.P. 660, Succursale de la Station, Prévost, QC J0R 1T0, Canada. Tél. 450-335-0951; COURRIER ÉLECTRONIQUE: etc.artactuel@videotron.ca. SITE WEB: www.etcmontreal.com. Facebook: ETC LA revue de l'art actuel. Les articles publiés n'engagent que la responsabilité des auteurs. Tous droits de reproduction et de traduction réservés ©ETC MEDIA. ETC MEDIA est une revue publiée par le soutien du Conseil des arts et des lettres du Québec, de Patrimoine canadien, et de la Conférence régionale des élus des Laurentides (CRÉ). Membre de la SODEP. Indexée dans Repère, Canadian Periodical Index, ARTbibliographies Modern, Art Index et Art Abstracts. Dépôts légaux (sur parution): Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada, ISSN 08357641; ISBN 978-2-924114-05-6 (numérique). Imprimé au Canada. Envoi de Poste-publications – Enregistrement no 07735.





pleinsud

centre d'exposition en art actuel à Longueuil

Denise Dumas

*Unités de transfert /
Transfer Units*

[peinture]

du 25 janvier au 1^{er} mars 2014

Alexis Lavoie

Les yeux crevés

[peinture]

du 15 mars au 19 avril 2014

Étienne Lafrance

Portraits

[peinture]

du 24 mai au 5 juillet 2014

REPRODUCTION :

Alexis Lavoie, *Espace Vert (3)*, 2013

Huile sur toile, 76,2 x 101,6 cm

Photo: Éliane Excoffier

150, rue De Gentilly Est, local D-0626, Longueuil (Québec) Canada J4H 4A9
(450) 679-2966 www.plein-sud.org

bang
centre
d'art
actuel

Espace Séquence . 132 Racine Est | Espace Virtuel . 534 Jacques-Cartier Est | Chicoutimi | www.centrebang.ca

ESPACE VIRTUEL

**Alexandre
David**

Une chose
à la suite de l'autre

ESPACE SÉQUENCE

**Steve
deBruyn**

Cadre et Isolez

ESPACE SÉQUENCE

**Michel
Laforest**

Pivots

**ARTISTES
EN RÉSIDENCE**

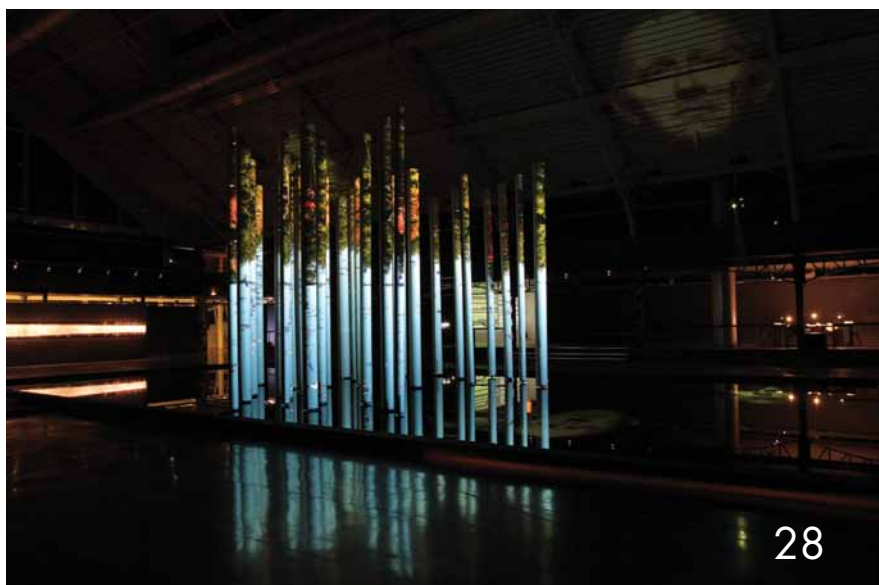
Du 3 février au 6 mars 2014

Vernissage progressif
le 6 mars 2014 + lancement
du numéro 101 de la revue ETC.

EXPOSITION

Du 6 mars au 26 avril 2014

101 Dans ce numéro



28

Photo : Olivier Anselot, 2013.

32

Photo : Chloé Beaulac.

9 ÉDITORIAL. HAIKU MÉDIATIQUE
Isabelle Lelarge

11 A(C)ÉRER
Anne-Marie Bouchard

14 MARINA ABRAMOVIC : LE DÉFI DE LA CONTRADICTION
Sylvie Tourangeau

22 [CACHÉ] – DOUBLEMENT NUL SI DÉCOUVERT : [CACHÉ] DE JOSHUA SCHWEBEL
Sophie Castonguay

28 AUX PRISES AVEC LES MACHINES, ENTRETIEN AVEC JEAN-FRANÇOIS PEYRET
Ludovic Fouquet

32 NATHALIE LEVASSEUR, *POURVU QU'IL PLEUVE...*
Hélène Brunet Neumann

8 **35** CARROLL/FLETCHER: *ART BEYOND MEDIUM*
Pau Waelder



14

Photo : Sylvie Tourangeau.



HAIKU MÉDIATIQUE

C,

Il y est, nous y sommes, *ETC MEDIA* vient de prendre son envol entre vos mains, sous vos yeux. Dans ce numéro 101, vous le constaterez très rapidement, un souffle nouveau de présentation de la scène artistique des arts visuels est proposé. En accordant nos espaces de publication essentiellement aux arts médiatiques, nous ouvrons nos pages et à une hétérogénéité et une vivacité sans précédent. Il en résulte une démocratisation et une divulgation de pratiques artistiques encore peu connues de la scène publique, hors des laboratoires et centres de recherche artistiques. Et pour une première fois au Québec, une revue d'arts médiatiques. C'est un événement !

Les œuvres médiatiques de ce numéro ont la puissance de l'autonomie, ou entretiennent des liens certes non accessoires avec le cinéma, la vidéo, le théâtre, les arts plastiques, le son, la musique, la photo et la performance. En grande partie, elles ont pour particularité de rejoindre l'ensemble des publics artistiques, spécialisés mais, aussi, néophytes.

C'est ce fait pluriel qui rend notre projet, à notre avis, encore plus sympathique. En établissant le parti pris d'une convergence entre les

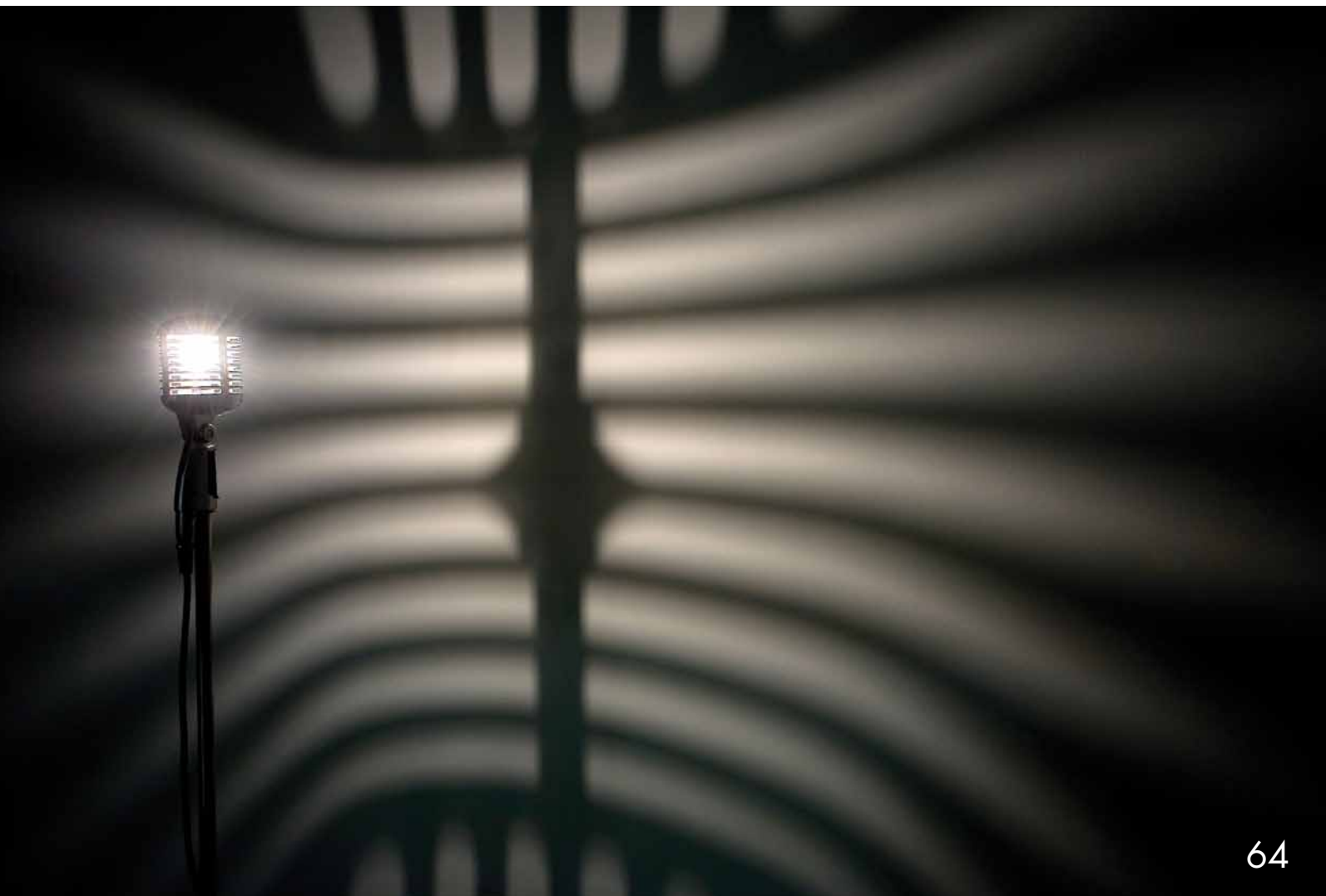
médias où l'haptique et autres sens sont grandement convoqués, nous lançons des ponts vers une nouvelle reconfiguration de notre paysage artistique. Il est d'ores et déjà de notre mission de promouvoir un réseau intermédial, ramifié, qui garantit un nombre incalculable de systèmes de communication, où le rôle du spectateur vient à changer. C'est dans ce contexte qu'*ETC MEDIA* participe de cette posture de non hiérarchie entre les disciplines tout comme entre le privé et le public.

Ce souffle d'émergence auquel nous vous convions s'exprime sur deux plans. D'abord, par la publication exclusive de pratiques très concrètes de l'affect, *médiatrices*, et dont la norme s'adresse principalement aux sens.

Ensuite, par une singularité, quasi effrénée, menée par un projet infographique vraiment assuré, débridé, et bien affranchi de certains dogmes passagers, tous similaires. Pourquoi les arts médiatiques ne profiteraient-ils pas d'un style de revue d'apparence plus commerciale ? C'est cette attitude mimétique mais très énergique que nous favorisons pour rejoindre l'ensemble des publics.

Isabelle Lelarge

101 Dans ce numéro



64

MoMA Soundings.

40 NADIA MYRE, *THE SCAR PROJECT* ET *BEAT NATION*
Anne-Marie Bouchard

44 ED PIEN, *WALLPAPERS*
Louis Cummins

48 LA COMPAGNIE MK
Rosanna Gangemi

64 JANET CARDIFF : *THE FORTY PART MOTET*, *THE CLOISTERS*.
SOUNDINGS : A CONTEMPORARY SCORE,
METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NEW YORK
Marie Claude Mirandette

52 ART ORIENTÉ OBJET. QUE L'ANIMAL VIVE EN NOUS
Chloé Pirson

56 LE MOIS DE LA PHOTO À MONTRÉAL : L'OFFENSIF ET L'INOFFENSIF
Anne-Marie Bouchard

72 GILAD RATMAN, *THE WORKSHOP*
Julie Richard



A (C) É R E R

La revue *ETC* a toujours été intéressée par les questions relatives à l'écriture critique sur l'art contemporain. À cet égard, rappelons le colloque organisé en 2006 en collaboration avec le Musée d'art contemporain de Montréal, qui avait réuni plusieurs auteurs concernés par l'état de la critique de l'art. En ce nouveau commencement d'*ETC*, je me suis replongée avec curiosité dans les actes du colloque¹, cherchant à évaluer la teneur des changements survenus ces dernières années dans le champ de l'écriture sur l'art. Sept ans plus tard, donc, les constats, les idées, les questions et les coups de gueule du colloque sont-ils toujours d'actualité ?

Une des dimensions les plus surprenantes de cette rétrospection sur le colloque de 2006 concerne l'évidente autoréférence du discours qui s'y déploie, plus évidente encore que le regard très critique adopté par l'ensemble des intervenants. La plupart des textes renvoient à des textes d'éminents auteurs sur la critique (à ce titre, Baudelaire et Rochlitz sont surinvestis), sans vraiment sortir la *critique de la critique d'art* des arcanes de l'histoire de l'art. Ce retrait opéré par les critiques de la critique eux-mêmes offre matière à réflexion. Il donne à penser que ce refuge dans les sources parfois historiques, parfois contemporaines, mais expressément consensuelles de la critique d'art nous garde d'avoir à nous confronter aux impairs triviaux de la culture médiatique. Pourtant, il paraît de plus en plus évident que la critique n'est pas – essentiellement et à l'instar du discours médiatique tout entier –, un objet qui se définit seulement par ses propres références : elle est pétrie de références externes, mais surtout sujette à des tendances sociales et économiques qui touchent simultanément toutes les dimensions de la culture médiatique. En considérant exclusivement le discours sur l'art comme un objet de discours, on néglige de le considérer comme un objet d'action.

Bien que fortement intéressée par le discours théorique, j'ai le sentiment qu'il est de notre ressort, en tant que périodique culturel, de valoriser une réflexion sur la critique comme discours médiatique s'inscrivant dans un contexte de publication dont les effets sur la réception de la critique elle-même sont substantiels. Il s'agit de prendre la critique non comme un discours à venir dans une sphère dématérialisée, mais comme une inscription finie, mise en relation avec les autres discours dans l'espace du périodique. À l'évidence, une telle posture implique que l'on assume la dimension communicationnelle de la critique et l'impératif de dialogue

qu'elle implique avec l'œuvre, avec l'artiste, avec le lecteur, mais aussi avec les autres textes, publicités et images, interlocuteurs heureux ou malheureux qui, voisinant la critique, en modifient la lecture. Il s'agit d'assumer que la critique d'art, qu'elle se fasse dans *ETC*, dans *Le Devoir* ou ailleurs, se déploie dans un espace matériel qui a aussi pour mission de véhiculer d'autres discours avec lesquels l'interaction dialectique se fait dans l'acte de lecture. L'on peut bien continuer à prendre à rebrousse-poil l'état de la critique, sa faiblesse n'est pas nécessairement son propre fait, mais aussi, voire peut-être plus, celui de l'espace dans lequel elle s'inscrit.

Que le discours sur l'art dans les publications généralistes soit entraîné dans une perpétuelle dégradation est un secret de polichinelle. Certains médias ont ouvertement abandonné l'exercice pour se consacrer à une entreprise promotionnelle si explicite qu'il est aisé de relever l'adéquation entre les publicités achetées par les institutions culturelles et les prépaiers consentis aux expositions. Certains médias généralistes ont pris un tournant presque strictement financier dans leur couverture des arts visuels : au-delà de leurs très fréquents comptes rendus de faramineuses enchères internationales, qui font fantasmer un Occident blasé par les rendements faméliques de ses investissements depuis 2008, plus d'articles sont consacrés aux figures des collectionneurs et marchands qu'aux expositions d'arts visuels. Les arts font moins rêver que leur promesse de profits. En tant que spécialiste du discours sur l'art dans les journaux depuis le 19^e siècle, cette complaisance n'a pour moi rien de surprenant, je la considère en fait comme séculaire. Mais elle a déjà eu un réflexe de subtilité, alors qu'elle s'affiche aujourd'hui d'une manière parfaitement décomplexée. Le jupon qui dépasse est à la mode, mais, nous dira-t-on, c'est par souci de transparence que l'on montre son jupon...

Le discours sur l'art dans les publications spécialisées a aussi connu une évolution singulière dans les dernières années. Il m'apparaît s'être standardisé d'une manière de plus en plus aiguë et pernicieuse, victime de la même tendance à la spécialisation qui caractérise la pensée académique, l'université et les publications culturelles étant des vases communicants que je peux observer à partir de deux points de vue, celui de chargée de cours en Histoire de l'art et celui de directrice adjointe d'*ETC*. L'adéquation de l'écriture sur l'art dans la formation académique et dans les périodiques culturels implique des limitations flagrantes. Les méthodes d'écriture sont redevables des canons artistiques et intellectuels étudiés par les auteurs, et cet état de fait est manifeste dans

la multiplication d'analyses et de critiques prenant la forme d'études de cas strictes, enchâssées dans des grilles d'analyse qui n'en finissent plus d'être convoquées malgré une fréquente maladresse intellectuelle qui témoigne d'une connaissance superficielle de leurs fondements théoriques. La popularité des French Theories, pour ne nommer qu'elles, n'est pas une preuve de leur validité universelle, simplement de leur consécration académique actuelle. Mais encore, la codificationnisme des périodiques culturels : l'obligation de fidélité à un mandat qui sert de jalon d'évaluation pour les organismes subventionnaires et la prise de position éditoriale (le plus souvent sous la forme de thématiques qui viennent diriger le regard posé sur des corpus d'œuvres) conduisent à une construction normative de la position de l'auteur qui s'inscrit dès lors dans un continuum idéologique qui le dépasse.

Cet état du discours accuse le plus ouvertement ses déficiences dans l'approche de certains types d'œuvres, les arts médiatiques au premier chef : le discours sur les arts médiatiques dans les publications spécialisées reste éminemment *visuel*, à l'image de la formation reçue par les auteurs, mais aussi parce que le support de ce discours (le papier) est visuel. L'écriture sur les arts dans un périodique papier pose nécessairement les limites de la reproduction, mais l'enjeu est d'autant plus pointu lorsque l'art auquel on se consacre se caractérise par une multiplication des champs médiatiques impliqués. En prenant le pari de traiter des arts médiatiques, *ETC* est parfaitement consciente que son médium lui impose un cadre qui, en un sens, contraint à négliger le son, le mouvement, l'interaction au profit d'une reproduction statique des œuvres. Les dimensions technologiques et scientifiques qui constituent une part séminale des démarches du milieu des arts médiatiques, de même que les délicates interactions entre industrie culturelle et arts médiatiques, doivent être l'objet d'un effort discursif singulier de manière à élargir le spectre des perspectives de discours offertes au milieu lui-même et à son public. L'ouverture de l'écriture sur l'art à d'autres perspectives sur les objets médiatiques qui nous intéressent ne se fera pas sans un éclatement de sa posture.

Au-delà du plaidoyer récurrent concernant l'impossibilité de la critique, aux prises avec une perte de critères, il convient d'observer ce qui, dans la faiblesse de la critique actuelle, relève de sa propre posture. Victime d'une systématisation qui n'est pas sans rappeler une certaine posture académique dont il a déjà été question dans ce texte, le point de vue du critique se borne régulièrement et volontairement à adopter celui du spectateur, accentuant le caractère de consommation de l'œuvre. La posture actuelle, que je qualifierai de posture « par défaut », reflète une forme d'indécision chronique devant, dans et au sortir de l'œuvre : nul doute que la crainte de la partialité confine à une position partielle. Dans ce contexte, si la recherche d'une posture idéale du critique est certainement un exercice stimulant du point de vue intellectuel, l'épreuve de la réalité est tout autre : la diversification des modes d'apparition des œuvres lui oppose sans discontinuer un sublime effet de ressac.

Les publications spécialisées assument le plus souvent, elles aussi, cette position distancée par rapport à la production de l'œuvre. Il ne s'agit pas ici de la production théorique d'une démarche, mais des contingences matérielles et financières de la production de l'œuvre qui, si elles ne sont pas particulièrement glamour, ont le potentiel d'explicitier bien des décisions prises par l'artiste en cours de route. On soulignera ici qu'une des caractéristiques de la production critique sur les arts est d'avoir réussi à rendre invisibles bien des acteurs de la production et de la diffusion des œuvres. Ce faisant, cette posture critique contribue à la persistance du mythe d'un artiste éternellement détaché des contingences de son écosystème, seul maître à bord dans la conception de l'œuvre et dans la réalisation de son « intention » artistique. Pourtant, les apories de la création sont nombreuses, sans être nécessairement purement artistiques. Si nous avons raison de nous méfier de l'intention de l'artiste qui ne s'incarne jamais de manière parfaitement limpide dans l'œuvre finie, il y a néanmoins tout lieu de se demander pourquoi l'on persiste à éviter d'aborder tout ce qui constitue précisément les dérives de la réalisation de l'intention artistique. Il y a tout un espace-temps entre la conceptualisation de l'œuvre, sa mise en exposition et sa réception, mais où le retrouve-t-on dans le discours critique ?

En changeant de mandat pour se consacrer aux arts médiatiques, *ETC* se doit donc de réfléchir à ces enjeux incontournables. En un sens, la nouvelle ligne éditoriale d'*ETC* s'assouplit pour tenter de dépasser les avatars de la critique actuelle, non en s'en remettant à une théorisation de la posture idéale du critique, mais en invitant à une pratique critique moins coincée dans une autoréférentialité de principe. En ouvrant largement son espace de publication, sans thématiques prédéfinies, et en lançant un appel de textes permanent, *ETC* souhaite réduire sa pression sur la direction du discours en l'ouvrant aux initiatives des auteurs, espérant profiter de la complexité du sujet qu'est l'art médiatique pour stimuler les réflexions et les expérimentations sur et dans le discours. Alors que les espaces médiatiques véritablement libres se réduisent comme peau de chagrin, *ETC* s'ouvre plus que jamais. À vous de saisir l'occasion !

Anne-Marie Bouchard

¹ Isabelle Lelarge et Christine Bernier (dir.), *La Critique d'art entre diffusion et prospection*, Montréal, Musée d'art contemporain, 2007, 324 pages.

« [UNE] ODYSSEE PICTURALE, ANCRÉE DANS LA TRADITION DE LA PEINTURE,
CELLE DE MATISSE ET DE GAUGUIN » — *Le Figaro*

« UN DES PLUS GRANDS NOMS DE LA SCÈNE ARTISTIQUE INTERNATIONALE » — *The Herald*

« UNE EXPÉRIENCE ÉPIQUE, SOMPTUEUSEMENT COLORÉE » — *The Economist*

PETER DOIG

NULLE TERRE ÉTRANGÈRE

UNE PRÉSENTATION DE

EN COLLABORATION AVEC

25 JANVIER — 4 MAI 2014
MBAM.QC.CA/DOIG



Joe
FRESH

Bell



AIR CANADA



The Gazette
montrealgazette.com

RICHTER



MUSÉE DES
BEAUX-ARTS
MONTRÉAL

Une exposition organisée par le Musée des beaux-arts de Montréal et les National Galleries of Scotland, Édimbourg.

Peter Doig, *Red Boat (Imaginary Boys)* [Bateau rouge (Garçons imaginaires)] (détail), 2004. Collection particulière, avec l'aimable concours de la Michael Werner Gallery, New York et Londres. Photo Jochen Littkemann

MARINA ABRAMOVIC : LE DÉFI



DE LA CONTRADICTION

En juin dernier, grâce au Festival Luminato², de Toronto, nous avons l'occasion d'être des spectateurs de l'opéra *The Life and Death of Marina Abramovic*³ créé par Robert Wilson et également de devenir des participants plus actifs en explorant le prototype du Marina Abramovic Institute (MAI)⁴.

En effet, ce prototype d'un laboratoire public, installé au cœur du parc Trinity Bellwoods, inspiré par les recherches sur les œuvres en mouvement de l'artiste suisse Jean Tiguely, dirigées par l'initiative de recherche Metamatic d'Amsterdam et conçu par l'architecte néerlandais Siebe Tettero, nous permettait de vivre en vase clos une expérience directe, personnalisée et plus accessible de la méthode de M.A.⁵ « The Abramović Method is a way to experience the act of performing performance art while simultaneously focusing on one's own individualized internal relationships. It is meant to foster internal understanding as well as a finer, more focused, more patient, analytic eye, mind, and emotional catalog. »

Cette approche très adaptée⁶ des workshops *Cleaning the house*, dirigés par cette performeuse dont le travail est basé sur la rigueur⁷, l'endurance et le dépassement de ses propres limites, nous était, ici, présentée sous la forme d'un parcours comprenant cinq chambres octogonales dont les éléments qui s'y trouvaient et les actions à y faire – dont les indications provenaient d'une voix que chacun pouvait entendre individuellement – nous conduisait vers l'exécution d'exercices corporels de base, dans des installations développant la perception, le contact et le magnétisme, ainsi que vers l'expérimentation d'une structure d'action performative. Cinq mises en situation soigneusement orchestrées⁸ et basées sur les particularités du travail global de longue durée de M.A se référant à l'entraînement, les workshops, et à certains éléments d'installations antérieures⁹ ainsi qu'à la performance *The Artist is Present*, se terminaient par la rédaction d'un petit compte rendu de notre propre expérience.¹⁰

Vue de l'extérieur du prototype de l'Institut Marina Abramovic (MAI) en présence de l'artiste,
Trinity Bellwoods Park, Toronto, juin 2013. Site luminatofestival.com <<http://luminatofestival.com>>



Vue de l'intérieur du prototype de l'Institut Marina Abramovic (MAI), Trinity Bellwoods Park, Toronto, juin 2013.
Salle n° 1 : exercices. Site luminatofestival.com <<http://luminatofestival.com>>.

Je ne peux nier les effets transformateurs d'un tel dispositif étant moi-même sortie de ce laboratoire participatif avec un accroissement de perceptions, une attention accrue et la sensation qu'un certain travail interne – physique et mental – s'était amorcé. Cela m'a pris un certain temps à revenir de ces actions posées individuellement mais en compagnie de trois autres personnes¹¹. Malgré cela, je suis tout de même restée sur mon appétit. En regardant l'état physique et l'état d'esprit de d'autres personnes que je ne connaissais pas, qui s'étaient déjà « prêtées » à ce programme, j'ai constaté que pour certains, cette participation a été une découverte et même une grande révélation.

En fait, je crois que si nous sommes déjà un artiste de la performance, cette période de deux heures est trop courte. Par contre, pour tous, et ce, malgré la qualité d'accueil de l'équipe – qui parfois était davantage occupée au bon fonctionnement de ce parcours qu'à la différenciation de l'expérience de chacun – un degré d'accessibilité à ce travail de longue durée demeure absent. Je dirais, une certaine façon de boucler cette pratique de présence du ici et maintenant en ayant un espace d'échange avec l'équipe qui apporterait un dialogue sur les prises de conscience personnelles mais aussi

qui pourrait ériger des ponts entre la vie et l'art et par conséquent l'art performance. Il y a une différence entre uniquement participer à une expérience reliée au performatif, et recevoir de celle-ci. Par exemple, développer la capacité de la contenir, contribue à laisser émerger un regard éclairé sur les contextes et les prolongements de cette pratique. De même que, la valeur déjà reconnue par M.A. en matière de dialogue, serait mieux transposer dans l'aventure de l'institut qui porte son nom.

« La performance, c'est un dialogue un transfert d'énergie. Il n'y a pas besoin de rien d'autre, elle est si dépouillée, qu'il n'y a pas d'histoires à raconter, il n'y a pas de début, pas de péripéties, pas de fin, mais rien que le présent. »¹²

Dans ce contexte, s'agit-il de vivre ces cinq mises en situation que pour le processus ou ce qu'elles procurent momentanément ? Dans un tel cas, qu'advierait-il alors, de cette idée d'actualisation d'une nouvelle conscience inhérente à la méthode de M.A. ? Importe-t-il de se permettre de s'investir dans une telle démonstration du simple fait que celle-ci est associée à M.A., donc, du coup, nous assure de la valeur artistique et authentique des gestes posés ? Désire-t-on faire partie d'une mode momentanée ou renforcé un culte de la personnalité ? Ces optiques s'éloignent

de la pratique de Marina Abramovic en tant que performeuse dont la charge énergétique du dialogue avec l'audience a joué un rôle important dans le dépassement des limites de cette artiste. « Je mets en scène des situations douloureuses, puis, j'utilise l'énergie du public pour traverser ces épreuves et m'affranchir de la peur. Et, en même temps, j'enseigne quelque chose à ceux qui me regardent : si je peux le faire, c'est qu'ils en sont eux aussi capables. »¹³

Tous ces jeux de proximité et d'inaccessibilité sont bien présents dans le style de promotion entourant l'institut M.A., au point de créer des contradictions.¹⁴ Là, aussi il y a une difficulté à faire les ponts entre le travail de Marina Abramovic, les réels objectifs de l'institut et ceux de sa campagne de financement, ainsi que la surenchère de la présence charismatique de cette artiste reconnue mondialement.

En général, dans les communications de M.A., qu'il s'agisse d'entrevues écrites, de vidéos ou d'articles de promotion de ses performances, de son institut ou de l'opéra sur sa vie, une grande part de ses propos fait référence à ses origines, ses souvenirs d'enfance, des événements ou anecdotes de sa vie, le liens entre la culture de l'Est et la culture de l'Ouest. « I believe stories are very important to all performances. The life story of the performer shapes their work,

Vue de l'intérieur du prototype de l'Institut
Marina Abramovic (MAI) en présence de
l'artiste, Trinity Bellwoods Park, Toronto,
juin 2013. Site luminatofestival.com
<<http://luminatofestival.com>>







Vue de l'intérieur du prototype de l'Institut Marina Abramovic (MAI).
Trinity Bellwoods Park, Toronto, juin 2013. *Salle n° 5 : l'action de se coucher.*
Site luminatofestival.com <<http://luminatofestival.com>>



Vue de l'intérieur du prototype de l'Institut Marina Abramovic (MAI). Trinity Bellwoods Park, Toronto, juin 2013. Hall d'entrée.
Site luminatofestival.com <<http://luminatofestival.com>>

and the life stories of the audience alter how they receive the work, what they read into the performer», ce qui apporte une valeur d'authenticité mais collabore également au renforcement de l'icône de l'artiste plutôt que de préciser les particularités de ses différents rôles. Certains journalistes l'ont souligné, entre autres en parlant de la conférence de M.A. lors du Festival Luminato, qui a pris des allures d'un recrutement et d'une campagne de financement

où l'artiste « oscillated seamlessly between self-deprecating charm, humour and ambition. She exuded an air of both knowledge and naïveté that is seductive even if it is constructed. » Nous marchons sur une lame à double tranchant... « She also draws heavily on her own history, while simultaneously implying an elision of personal past for the attainment of a more-evolved collective consciousness¹⁷. » Sur le plan personnel, intime et même artistique, nous

nageons parfois en pleine contradiction, c'est légitime et certainement constructif. De même, qu'en performance, bénéficier du public en tant qu'énergie de transformation personnelle et mutuelle est une chose, alors que de constituer une sorte d'empire qui entend agir comme un transformateur de conscience pour l'humanité en est une autre...

Sylvie Tourangeau



- 1 Ce titre est inspiré d'un extrait d'une entrevue avec Marina Abramovic, « *Fear, Shame, Ecstasy and Self-Transformation : Marina Abramovic* », dans le livre de Jennifer Fischer et Jim Drobnick, *Technologies of Intuition*, Jennifer Fischer (dir. publ.), Toronto, YYZ Books, 2006, p. 152 : « The challenge is to deal with all kinds of contradictions... »
- 2 « Luminato Festival is the international multi-arts festival for people open to having art change their outlook on the world. For ten days each June, the Luminato Festival transforms theatres, parks and public spaces across the city and creates a home for artists to come play, share and create. When the unexpected meets the transformative, that's a Luminato moment. » <http://media.luminatofestival.com/PRESS%20RELEASES/LUM13-MAI%20Rel.pdf>
- 3 Cet opéra a été commandé par le festival international de Manchester et le Teatro de Madrid avec le théâtre de Bâle, Art Basel, le festival de Hollande, Salford City Council et de Singel.
- 4 Cette installation de tentes rouges communicantes n'est qu'un essai dans le but de créer le réel MAI, à Hudson en banlieue de Manhattan, dont la construction se chiffre entre 15 et 20 millions. Ce méga projet reliant l'art, la science, la technologie et la spiritualité comprendra un Musée, un centre d'archives, une résidence d'artistes reliés à la pratique de longue durée, et un espace laboratoire soigneusement conçu pour offrir au grand public une expérimentation d'une durée de six heures.
- 5 *Another kick (starter) at the Can : Passenger Art and the Marina Abramovic Institute Discuss Legitimacy, Power and Popularity in Performance Art*, Natalie Zayne Bussey and Reiley Bishop-Stall, Passenger Art, August 18, 2013, <http://passengerart.com/2013/08/18/back-and-forth-between-passenger-art-and-the-marina-abramovic-institute/>. Un membre de l'équipe de MAI, Tom, décrit, à sa façon, la méthode de M.A. Alors que Marina Abramovic l'explique en quelques mots dans une vidéo de 3:21, en faisant une analogie avec la luminosité des icônes orthodoxes de son enfance qu'elle admirait et la lumière interne relié à l'humain et par extension sa notion du « self » <http://www.marinaabramovicinstitute.org/mission/the-abramovic-method> et, également dans la vidéo <http://www.youtube.com/watch?v=gyq-0uPBtMI> de 9:13, elle aborde cette méthode comme étant une synthèse de ses quarante ans de carrière mais aussi comme son héritage personnel.
- 6 Ici, ce que je veux dire par « adapté » c'est que les workshops ainsi que les expériences en laboratoire tel que le prototype MAI ont comme premier objectif de ralentir le rythme habituel et ils sont tous les deux basés sur des actions simplestel que demeurer assis, debout, couché, de boire, de regarder longuement une autre personne, etc. À la base, il visent à densifier la manière d'être en contact et en relation avec ce qu'il y a autour, bref à accroître la conscience du moment présent et « nettoyer » ce qui est dans le chemin pour y arriver. Cependant, il m'apparaît important de souligner que l'exigence et la durée des expériences, la capacité de porter un état d'esprit, et dans quelle mesure les contextes de l'art et de la vie interviennent ne sont pas à la même échelle. Pour vous donner une brève idée de la teneur de ce qui est expérimenté dans les workshops de M.A., je vous invite à consulter les dernières pages de l'interview de Janet A. Kaplan, *Deeper and Deeper : interview with Marina Abramovic*, Art Journal, vol. 58, no. 2. (Summer, 1999), p. 6-21.
- 7 M.A. parle de sa forme de rigueur dans une entrevue avec l'artiste Laurie Anderson, « I am unable to do anything regular. I always do things as part of a project. If I have in my mind that I have to do something, then I generate an enormous discipline and willpower and I get into the space I have to enter to make the performance. » <http://bombsite.com/issues/84/articles/2561>.
- 8 Vous pouvez lire une description plus détaillée et un témoignage de Murray Whyte dans l'article « Marina Abramovic Institute: Prototype debuts at Toronto's Luminato Festival », dans la section Entertainment/Visual Arts du journal *Toronto Star*, du 22 juin, 2013. http://www.thestar.com/entertainment/visualarts/2013/06/18/marina_abramovic_institute_prototype_debuts_at_luminato_festival.html.
- 9 Les œuvres reliées au quartz : *Soul Operation Room*, 2000, *Marina Abramovic Works : 1990-1998, Shoes of Departure*, 1990 pour ne nommer que celles-là. La notion d'objet ici est entrevue dans la dimension suivante : « There are objects for human use, which the public can use, and objects not for human use, for spirit use. And there are objects I call power objects, which contain a certain energy. » voir l'entrevue de Janet A. Kaplan : *Deeper and Deeper : interview with Marina Abramovic*, Art Journal, vol. 58, no 2 (été 1999), p. 8.
- 10 Dès notre arrivée, nous avions à signer une autorisation qui donnait le droit à MAI de filmer tout au long des expérimentations et que nos comptes-rendus écrits allaient aussi servir aux « études » de l'institut. J'ai su, après coup, que ces images ont été diffusées, en temps réel, dans l'aéroport de Toronto. L'inconfort résidait dans le fait que nous n'avions pas le choix. Si nous n'étions pas d'accord, nous devions nous en aller, alors que nous avions déjà acheté les billets sans être au courant de ce détail.
- 11 J'étais accompagnée de deux performeuses de Toronto : Adriana Disman qui s'intéresse à la théorisation du travail de cette artiste et Claude Wittmann avec qui depuis 2010, j'ai entrepris une collaboration qui vise à développer les perceptions internes et à les associer à la prise de décision et de parole dans l'actualisation d'une action performative. CKarmen Lévesque, une amie qui avait été profondément touchée par une photographie de la performance *Balkan Baroque*, 1997, nous accompagnait aJ'étais accompagnée de deux performeuses de Toronto : Adriana Disman qui s'intéresse à la théorisation du travail de cette artiste et Claude Wittmann avec qui depuis 2010, j'ai entrepris une collaboration qui vise à développer les perceptions internes et à les associer à la prise de décision et de parole dans l'actualisation d'une action performative.
- 12 Extrait de l'entrevue *L'art passe par la douleur*, <http://videos.arte.tv/fr/videos/marina-abramovi-quand-l-art-passe-par-la-douleur--7467516.html>.
- 13 *Ibid.*
- 14 Je pense aux diverses utilisations du projet *The Artist is Present* qui donne lieu à des glissements de sens qui créent des contradictions selon les positions prises par M.A. D'un côté, elle souligne la profondeur de ce travail et les révélations qu'il a suscitées pour elle, en affirmant que celui-ci a été l'élément déclencheur pour l'institut et qu'à l'heure actuelle certains scientifiques étudient les données reliées à cette action pour comprendre la communication non verbale entre les humains. D'une autre façon, elle réutilise cette action avec Lady Gaga qui deviendra la porte-parole de la campagne de financement. Elle diffuse, alors, des artefacts de cette célébrité en situation d'expérimentation de la méthode M.A. dont l'esthétique utilisée fait disparaître la réelle teneur de ce genre de travail performatif. En même temps, elle promet qu'elle fera personnellement un câlin à toutes les personnes qui donneront 25\$ et plus, pour son futur institut.
- 15 Stéphanie Spiro, *An Interview with Marina Abramovic : Art, Science and the Marina Abramovic Institute*, Huffington Post, Arts & Culture, 23 août 2013, http://www.huffingtonpost.com/stephanie-spiro/an-interview-with-marina-_b_3792175.html.
- 16 *Putting the Cult Back in Culture Power and Performace in Maria Abramovic's New World order*, Natalie Zayne Bussey and Reiley Bishop-Stall, Passenger Art, June 28, 2013, <http://passengerart.com/2013/06/28/putting-the-cult-back-in-culture-marina-abramovics-new-world-order/>.
- 17 *Cet article fait suite aux contradictions soulevées dans un article antérieur et comprend toute une correspondance entre les deux journalistes et des membres de l'équipe de MAI, Another kick (starter) at the Can : Passenger Art and the Marina Abramovic Institute Discuss Legitimacy, Power and Popularity in Performance Art*, Natalie Zayne Bussey and Reiley Bishop-Stall, Passenger Art, August 18, 2013, <http://passengerart.com/2013/08/18/back-and-forth-between-passenger-art-and-the-marina-abramovic-institute/>.





[C A C H É] – DOUBLEMENT *NUL* *SI DÉCOUVERT*

[Caché] de Joshua Schwebel,
Artspace, Peterborough,
du 8 novembre au 17 décembre 2013

Lorsque l'on pénètre dans l'exposition (*Caché*), de l'artiste Joshua Schwebel, on se retrouve dès l'entrée en face d'une seconde porte d'entrée, celle de l'exposition *Nul si découvert*, présentée au Plateau/Frac-Île-de-France à Paris, du 9 juin au 7 août 2011. En guise de complément à la présence de cette devanture dans l'espace de la galerie, il y a, posé à côté de la reconstitution de la porte du Plateau, le catalogue de l'exposition *Nul si découvert*. En feuilletant le catalogue, on découvre les œuvres de vingt-quatre artistes, dont une sélection d'œuvres parmi celles d'artistes tels que Bas Jan Ader, Eric Baudelaire, Alighiero Boetti, Chris Burden, Marcel Duchamp, Cela Floyer, Ryan Gander, Man Ray, Lawrence Weiner et Ian Wilson. Pour en savoir plus, et à défaut d'avoir sous la main un catalogue de la présente exposition, l'introduction du commissaire Guillaume Desanges nous situe sur les enjeux que soulève l'exposition *Nul si découvert*. On y apprend notamment que l'ensemble de l'exposition joue sur « la figuration d'une inaccessibilité » et que, selon Desanges, « l'art conceptuel, particulièrement, est emblématique de cette capacité inégale à représenter l'irreprésentable ».

En effet, l'exposition *Nul si découvert* regroupe des œuvres mettant en relief « la représentation d'un caché éternel » dont « la révélation est ontologiquement impossible ou autodes-tructrice ». Chacune des œuvres présentées met en scène « l'expérience d'une expérience impossible ». Il y a une très grande parenté entre les enjeux que soulève l'exposition *Nul si découvert* et la pratique artistique de Schwebel. Loin d'être la mise en scène du catalogue d'une exposition quelconque, la (re)présentation du catalogue de *Nul si découvert* s'inscrit ici comme une réflexion sur « la soustraction de l'objet au regard » à laquelle Desanges fait référence dans son introduction.

La présence du catalogue révèle donc, de toute évidence, que l'exposition *Nul si découvert* est représentée ici dans une fabuleuse mise en scène de *l'absence présente* à travers laquelle Schwebel honore la réflexion du commissaire Guillaume Desanges. La reconstitution de l'entrée du Plateau souligne la nécessité d'une soustraction supplémentaire au regard. Bien qu'absentes, les œuvres de *Nul si découvert* sont remédiatisées par la présence du catalogue, l'objet même qui se trouve généralement en périphérie de l'œuvre, dont le statut est de plus en plus questionné en tant que relais offrant une plus grande visibilité à l'art. On peut se questionner à savoir si le catalogue montre ou cache, dévoile ou recouvre l'ensemble des œuvres dont il fait la promotion. Le catalogue permet-il plus de transparence ou, au contraire, a-t-il pour effet d'abolir l'expérience de l'œuvre tout en remplaçant l'expérience par une description langagière de celle-ci ? Face au catalogue de l'exposition de *Nul si découvert*, nous pouvons, par une extrapolation fantaisiste, nous imaginer devant *L'énigme*

d'Isidore Ducasse de Man Ray : cette forme enveloppée dans une couverture de laine maintenue par des cordes. Alors que, devant l'œuvre de Man Ray, la couverture de laine « provoque une ambiguïté sur la nature de ce qui est partiellement donné à voir », devant le catalogue, on ne peut que très difficilement juger de la transparence réelle qu'il opère. Il recouvre tout en dévoilant *Nul si découvert*, ne donnant, lui aussi, que partiellement à voir l'exposition. Le parallèle, ici frappant, permet de poursuivre une réflexion sur tout ce qui fait écran à la réception de l'œuvre et sur la diversité des usages que l'on peut en faire, selon que l'on s'inscrit dans le champ de l'art comme créateur ou comme commissaire. Alors que « les artistes délaissent parfois l'impérieuse nécessité de produire une œuvre d'art qui se donne directement et entièrement à voir, préférant cacher plutôt que montrer, suggérer plutôt qu'imposer, détailler au lieu de totaliser », valorisant ainsi l'usage d'écran-protecteurs, comme usage *catalyseur poétique*, les outils de médiation demeurent encore aujourd'hui des écrans autoritaires, répondant au mouvement généralisé exigeant plus de transparence : exigence à laquelle il est quasiment impossible de se soustraire. Comme le dit si bien Nathalie Heinich dans *Faire voir*, « toute médiation est constitutivement ambivalente : telle un écran, elle est ce qui rend visible ou ce qui brouille la visibilité, selon. Elle est donc toujours susceptible d'être perçue soit, positivement, comme ce qui rapproche le spectateur de l'objet, soit, négativement, comme ce qui l'en sépare ». Guillaume Desanges, bien conscient du contexte dans lequel s'inscrit ce catalogue, affirme que « [ce journal] est un paradoxe – puisque l'exposition s'attache aux limites et

aux apories de la connaissance, au caractère mutique et dissimulateur de l'œuvre, à l'art comme envers édifiant du savoir –, de continuer à en proposer de telles extensions cognitives. »

Découvrir (Caché)

Avant de passer la porte, on peut observer sur la vitrine de la galerie une liste de noms dont l'inscription recouvre l'ensemble de l'une des fenêtres. On reconnaît les noms de plusieurs acteurs français, noms associés au générique du film *Caché*, de Michael Haneke. C'est alors que l'on constate que l'ensemble des œuvres présentées renvoie à l'univers se déployant dans *Caché*. L'exposition est principalement composée de dessins de cassettes VHS, d'une photographie réalisée à partir d'une superposition de plans fixes de la maison filmée dans *Caché* et d'un lecteur VHS n'étant relié à aucun écran, jouant en boucle une cassette dont on ne peut voir le contenu.

Chacun des éléments présentés a été élaboré dans le cadre d'une résidence de Schwebel à Paris, en 2011. La résidence d'artiste offre un contexte permettant de plonger dans un vaste chantier de recherche faisant de la ville un immense atelier où l'artiste travaille dans l'errance. C'est lors de cette résidence que Schwebel a photographié le 49, rue Brillant-Savarin, la maison ayant servi au tournage du film *Caché*, jouant ainsi le rôle de l'intrus. C'est aussi pendant ce séjour à Paris que Schwebel a réalisé une action furtive dans *Nul si découvert*.

L'ensemble des éléments constituant l'exposition de Schwebel nous plonge dans une mise en dialogue entre le riche terreau réflexif proposé par Desanges dans *Nul si découvert* et l'usage hanekien de l'image en creux exacerbée dans *Caché*. Alors que *Nul si découvert* joue sur





« la figuration d'une inaccessibilité », *Caché* « réarme les puissances cinématographiques et dialectiques du hors champ¹ ».

Le film débute par un long plan fixe montrant la maison des protagonistes de *Caché*. Cette maison est celle d'une famille bourgeoise demeurant à Paris. Ce n'est qu'au moment où il y a arrêt sur image et ensuite activation du « rewind », propre au visionnement des cassettes VHS, que l'on comprend que le plan fixe de la maison a été filmé par un inconnu et envoyé à l'adresse de la maison. La scène en question, par le biais de la narration qui se superpose à cette image, en soi banale, nous présente le couple au moment où celui-ci, curieux de savoir ce qui se trouve sur cette mystérieuse cassette, en visionne le contenu et prend connaissance de ce cadeau excentrique. Le plan lui-même occupe une place excentrique dans le film et s'insère, tels un commentaire et un intrus, dans la trame du film. C'est justement l'intrusion de ce plan qui permettra à l'histoire de se révéler ; à la fois celle avec un petit « h » et celle avec un grand « H », puisque le révisionnisme historique a contribué à abolir le drame². C'est donc à travers l'opacité de ce plan que s'articule le film *Caché*, dont le plan initial représente en creux la mise en scène de l'amnésie et/ou d'une image-symptôme forçant progressivement le retour du refoulé.

Ce plan, que l'on suppose être le premier plan filmé par le réalisateur de *Caché*, acquiert un

statut métadiégétique au moment où l'on découvre que dans le récit, l'auteur est un inconnu dont on ignore les motivations à surveiller la demeure de cette famille apparemment sans histoire. Plusieurs cassettes VHS sont ainsi envoyées à la famille dont le couple développera un sentiment de paranoïa et cherchera à découvrir les motifs de ce geste intrusif.

Tout porte à croire que le statut de l'image et la place centrale qu'occupe ce plan dans le film pointent vers ce qui n'est pas montré, vers un refoulé qui, dès le début, hante les protagonistes et le film. Comme le mentionne Saad Chakali dans sa brillante analyse du film, « une image expose peut-être moins qu'elle ne cache beaucoup, l'image ne désignerait au fond – c'est là son impensé – que ce qu'elle rate (involontairement) ou masque (consciemment)³ ». Dans *Caché*, le spectre qui plane est celui de l'impensé postcolonial dont le révisionnisme historique est le symptôme premier. Le premier plan du film est donc une image en creux dont l'absence présente révèle le mal d'archive postcolonial.

C'est à défaut de continuer à prétendre supporter « l'idéologie contemporaine de la communication avec son utopie fallacieuse de la transparence des êtres dans laquelle croit se lover confortablement la bourgeoisie du film⁴ » que l'inconnu, aussi sadique soit-il, réhabilite le statut hantologique de l'image ; « réhabilitation dont le cinéma a bien besoin »,

nous dit Saad Chakali. Ce statut hantologique se retrouve aussi, ce n'est pas un hasard, au cœur de l'exposition *Nul si découvert*.

Rassembler dans une même exposition des éléments de *Nul si découvert* et des œuvres réalisées à partir de *Caché* permet d'insister sur ce soin visant à réarmer l'image face un positivisme dont l'effet pervers est d'occulter le hors champ et de supprimer le dehors. Sachant que l'ordre symbolique est totalement constituant, le travail du symbolique s'inscrit ici comme un travail de réhabilitation auquel s'adonnent, et c'est heureux, de plus en plus d'artistes. Dans une grande cohérence réflexive, le travail de Schwebel s'inscrit dans une mouvance contribuant à réitérer l'importance du hors champ comme instance permettant d'assurer la survie de l'image et de sa nature subjectivante, de donner une forme à l'incompréhensibilité du monde et de valoriser la capacité de l'image à être à la fois irrémédiablement scellée et infiniment béante.

Sophie Castonguay

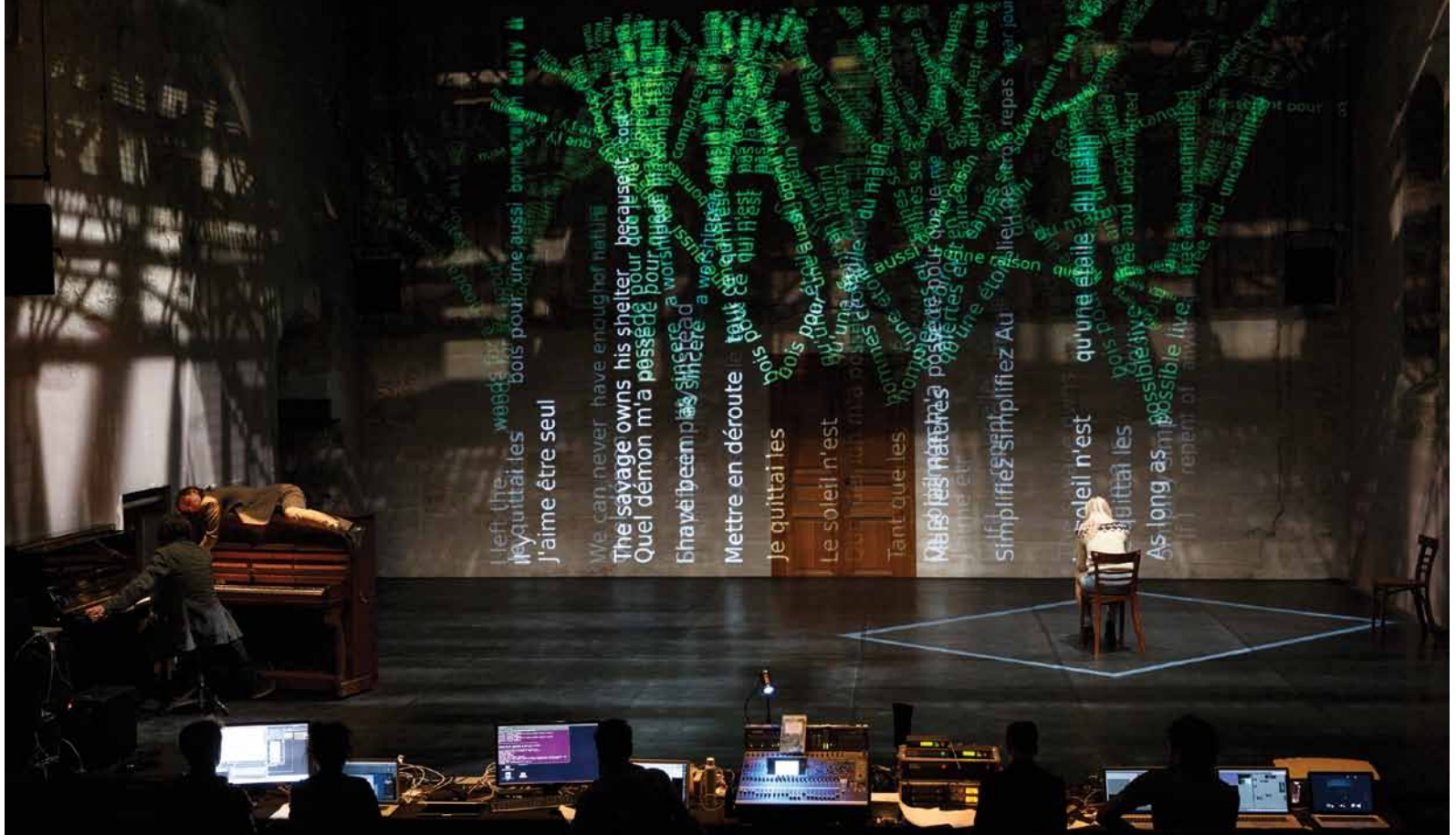
1 « Le spectre du colonialisme, l'actualité du néocolonialisme – *Caché* (2005) de Michael Haneke », parue dans la revue *Cadrage*, en 2006.

2 Le drame historique auquel renvoie le film est celui du massacre de plus d'une centaine d'Algériens par la police parisienne, lors de la manifestation pacifiste initiée par le F.L.N., le 17 octobre 1961.

3 « Le spectre du colonialisme, l'actualité du néocolonialisme – *Caché* (2005), de Michael Haneke ».

4 *Ibid.*





Jean-François Peyret, *Re : Walden*, Festival d'Avignon 2013.

Dans le cadre du festival d'Avignon, Jean-François Peyret a créé *Re : Walden*¹, une rêverie technologique d'après le texte de Thoreau, qui a pris de multiples formes tout au long de sa gestation (performance, installation, spectacle).

L.F : *Walden*, ce livre écrit par Thoreau, autour de 1850, est aujourd'hui perçu comme un appel à un retour à la nature, mais l'ensemble du livre semble beaucoup plus large que ça ?

J.-F.P : Quand je l'ai découvert, ce qui m'a accroché, c'est la littérature. Il y a une quarantaine d'années, on en faisait une lecture plus politique, rouge et non pas verte. Thoreau était l'auteur d'une cessation, l'inventeur de la désobéissance civile. Cette idée de retrait, de protestation, est en fait provocante : sa nature était au bout du jardin ! Ce qui m'a marqué n'était donc pas tant la thématique d'un « retour à », que celle de « sortir de » – comme moi à l'époque : un problème d'adhésion à la société.

Dans ce projet, il y a la contradiction apparente d'un retour à la nature qui s'opère par le détour de voix de synthèse et d'environnement virtuels ; en gros, plutôt par les ordinateurs que par des planches de naturaliste !

C'est vrai qu'il y a quelque chose de paradoxal à aller convoquer le maximum de technologies pour évoquer quelqu'un qui élabore aussi une critique complexe de la technique. Mais il y a également chez Thoreau des pages sur le chemin de fer, admiratives, qui prennent en compte la révolution qu'il entraîne.

Dans le droit fil des spectacles précédents, concernant le cerveau, l'artificiel et le vivant, il

s'agit en creux de voir comment pense un comédien, comment fonctionne cet animal ou cette « machine à mémoire ». Comme un scientifique un peu empirique, vous lâchez le comédien-cobaye dans la cage « Walden ».

Ce qui me fascine chez les comédiens, c'est la question du rapport à la mémoire. Là, on a travaillé un peu autrement, grâce au fait que le travail s'est étalé sur plusieurs années. Les comédiens étaient dans un autre rapport que celui d'avoir à apprendre un texte établi. Je leur ai dit : « on lit ça ensemble, aidez-moi à m'en débarrasser ! » Chacun a tout lu, dans la traduction qu'il voulait, et on a construit à partir de leur mémoire. Quand on commençait une nouvelle phase de travail, je leur disais : « tiens, cite-moi quelque chose tout de suite », et on partait là dessus. On tirait le fil. Ce qui a été un facteur productif, c'est la mémoire inconsciente du texte et on a travaillé à partir de ce qui revenait, d'où le titre de l'installation du Fresnoy : *Walden memories*.

L'autre aspect, c'est le dialogue des machines entre elles. On enfourne un texte dans des machines [de traduction] et on les fait dialoguer, avec des bouts de phrases qui ne se suivent pas. Les comédiens avaient aussi à apprendre ces phrases et jouaient à répondre en reprenant le processus de la machine. J'aime bien non pas que les machines imitent les hommes, mais que les hommes imitent les machines, pour essayer de comprendre comment elles pensent. Ça casse la logique discursive du discours, au profit d'autre chose.

Pouvez-vous nous décrire le processus et les étapes de travail qui ont fait voyager ce projet sur près de quatre ans des deux côtés de l'Atlantique dans des formes diverses : performance, installation et spectacle ?

Aux États-Unis, on me demandait souvent pourquoi je ne montais pas le *Galilée* de Brecht, le mythe du savant moderne. J'avais eu, avec Alain Prochiantz, l'idée de faire trois spectacles autour de la raison (« Je crois en la raison », disait Galilée). Il se trouve qu'on n'a réalisé que les spectacles 1 et 3 et qu'au moment où le deuxième n'avancait plus, j'ai eu une proposition de résidence aux États-Unis à l'EMPAC [Experimental Media and Performing Arts Center], qui coïncidait avec une carte blanche au Fresnoy². J'ai alors proposé, de façon un peu provocatrice, de travailler sur *Walden*.

À l'EMPAC, on propose des résidences d'artistes ; à charge ensuite de présenter quelque chose. Le théâtre pouvait être compris dans la démarche, mais on ne pouvait pas transporter toute l'équipe pour des raisons budgétaires. On a donc travaillé sur une performance pour piano, comédien et son, comme une première étape qu'on a présentée aussi au Fresnoy (avec en plus des photos de paysages).

En juin 2012, on m'a reproposé de faire quelque chose au Fresnoy. La grande nef du lieu qu'on m'offrait est immense. Pierre Nouvel, qui fait les images sur *Walden*, a eu l'idée de projeter d'un côté le paysage et de l'autre côté le texte (3 écrans : un pour les codes de programmation, un pour la version anglaise l'autre pour la

AUX PRISES AVEC LES MACHINES

ENTRETIEN AVEC JEAN-FRANÇOIS PEYRET

traduction française automatique), avec un jeu de projection d'éléments en deux dimensions sur des tubes émergeant d'une surface d'eau. Ce qui nous avait intéressés au début du projet plus que la question de la nature, c'était celle du paysage. Thoreau le décrit beaucoup, ainsi que son évolution au fil des saisons. On nous a permis de disposer sur les bords du lac un appareil photo – dans une sorte de frigidaire avec un panneau solaire, qu'on retrouve dans l'installation –, qui a pris une photo toutes les heures pendant un an, ce qui fait donc 8760 images. Au Fresnoy, dans cet espace monumental, on a pu présenter l'ensemble de ces clichés, dans un mur d'images retraçant une année. Et puis on a fait la photo de synthèse : une année en une image, c'est-à-dire la superposition de ces 8760 clichés, pour donner une sorte de paysage définitif et imaginaire.

L'installation a permis de poursuivre cette idée que je ne fais pas œuvre personnelle. Il y a l'idée de faire travailler l'atelier – pour reprendre une de nos précédentes conversations³ : un vidéaste, Agnès de Cayeux qui s'occupe du numérique et du web, chacun avec sa démarche propre, le lieu synthétisant l'ensemble. Il y a aussi une œuvre spécifique d'Alexandros Markeas, avec une scénographie sonore de Thierry Coduys, une cabane numérique libérant des traductions automatiques, des voix de synthèse et des avatars. C'était moi au fond le plus absent : d'une certaine manière, il n'y avait pas de théâtre. Et ça avait une beauté très contradictoire avec le sens du texte de Thoreau, qui est un penseur de l'aurore : une contre-lecture, involontaire. On était dans le sombre total avec un bassin au milieu, dans lequel tombaient les gens !!

Le fait de recourir ainsi à des arts médiatiques semble vous aller parfaitement, notamment en ce que cela permet une collaboration avec un ensemble de créateurs, chacun étant responsable d'un domaine, ce qui par adjonction va faire spectacle. Comment gardez-vous la main sur l'ensemble ?

Suivant cette triple déclinaison – l'installation, la performance et le spectacle –, la main n'est pas tout à fait la même. La performance était essentiellement musicale avec Alexandros. Ce qui est intéressant, c'est qu'en tant qu'homme de théâtre, je me confronte à un musicien, à un artiste du web, etc., qui sont là de manière plénrière. L'installation permet de déployer les choses, chacun pouvant proposer plus largement que dans un spectacle de théâtre, où tout est rassemblé pour le plateau. C'est un dépliement-déploiement des différentes composantes artistiques de ce qu'on travaille en général. Dans le spectacle, on a gardé une visibilité de chacun. Chaque concepteur est là – ce qui peut être compliqué pour une tournée. C'est intéressant pour le spectateur de voir de l'autre côté des régies. Ça tient aussi au fait que

les premiers brouillons ont été présentés à l'issue de *workshops* où l'on montrait un travail en cours, donc les régies étaient dans la salle, à vue. Ça intrigue aussi les gens qui voient des choses sur les écrans, qu'ils vont revoir après. Et si on est un peu curieux, contrairement à ce que disaient les « autorités d'Avignon », les meilleures places sont juste derrière les régies !!

J'ai l'impression d'une nouvelle démarche, beaucoup plus plastique. Il est question d'immersion et d'image, et ici les images trouvent une portée rare. Le paysage de l'étang, mais aussi des pages de programmation et un univers virtuel : tout cela se mélange dans un palimpseste assez bluffant. Est-ce le fait d'être passé par des étapes insalutaires qui a développé cette beauté visuelle du paysage et des codes de programmation (l'un et l'autre se confondant progressivement) ?

Je ne pense pas, mais c'est compliqué. Il y a différents ingrédients : le paysage, la traduction, les machines. Alexandros a commencé par improviser devant les images, comme pour un film muet, parce que le paysage est muet au fond – on découvre dans le spectacle que c'est lui qui les commande. L'idée de la traduction automatique a surgi quand on a rencontré François Yvon. Les traductions du texte qui existent ne me satisfaisaient pas et l'idée qu'une machine puisse traduire m'intéressait. François travaille sur un logiciel de traduction automatique, mais pas sur du matériel littéraire, d'habitude, et surtout pas américain et du 19^e siècle ! Là, pour lui qui est très curieux, c'était comme un défi. Je savais que j'intégrerais ça : j'aime bien voir les machines penser ! Tous ces ingrédients et le travail sur les mondes virtuels, qu'on a commencé avec Agnès de Cayeux, étaient là depuis le début. La finalité de tout ça était le spectacle de théâtre. Quand s'est présentée l'opportunité de faire une installation, on n'a pas réagi à partir d'une logique d'installation mais de ce qu'on explorait alors pour le spectacle.

Progressivement, il y a une mise en abyme du plateau, qui se dédouble avec un espace virtuel, projeté au mur. On découvre alors un autre rectangle-cabane mais aussi un espace plus vaste, plus nu. Comment a surgi cette idée d'un double virtuel du plateau ?

L'idée de double est liée à toute approche de l'image ou de l'enregistrement des voix – et là, on a des voix de synthèse, qui renvoient à une opposition entre le vivant et l'artificiel, un dualisme entre le matériel et le virtuel. L'idée de miroir également est venue assez naturellement : Thoreau dit que le lac est un miroir. C'est parti aussi de l'idée du double des comédiens : le rapport du comédien à son avatar. On a travaillé sur la notion de reproduction d'avatar, ce qui se passe dans le cerveau du sujet, ou le fait que deux hommes puissent se reproduire ! Dans les phrases

de travail, on a toujours eu cette cabane sur le plateau, ce tracé de la cabane réelle, et puis d'un coup on a retrouvé la cabane de l'autre côté ! Le travail avec *second Life* a commencé depuis un moment pour nous. Sans être fanatique du truc, ça m'intrigue un peu, cette extension-là et les investissements psychologiques qui en découlent⁴. *Il y a donc à la fois ces traducteurs automatiques, ces univers virtuels, le traitement de l'image. Tout ça est exploré grâce aux arts médiatiques, qui deviennent l'outil permettant de traverser le livre de Thoreau.*

Ça, c'est le *in cauda venenum* ! À la fin, est-ce qu'on revient à Thoreau ou si on y échappe complètement ?

Moi qui ne connaissais pas le texte, j'ai l'impression de l'avoir entendu.

C'est bien ! J'ai l'impression qu'il y a une forte présence du texte dans ce spectacle. Alors que l'installation ne se régénère pas dans ce sens : ça reste les mêmes boucles de texte. Les comédiens ont des séquences où ils ne se souviennent pas de la même chose : bien qu'il y ait une conduite maintenant, ce n'est jamais le même texte. C'est un peu un moulin à parole, une boîte à musique en plus d'une boîte à image et je crois que c'est important que Thoreau *mouline* là-dedans ! Et si le spectateur prévenu (les maniaques de Thoreau) y retrouve quelque chose de son idole, comme le spectateur qui découvre cette œuvre, tant mieux – il aborde peut-être le texte sans son côté dogmatique.

Les acteurs deviennent nos avatars, expérimentant Thoreau.

Les acteurs se souviennent devant nous de choses que certaines personnes ne connaissent pas. La dramaturgie de la remémoration se sent ; ils ne sont pas là pour déclamer. Ils sont chargés de se souvenir, même si au bout d'un moment, ils ne savent pas bien pourquoi. Mais la finalité de l'opération reste floue ou indéterminée et je trouve ça assez bien.

Elle reste floue mais on sent qu'elle est permise par ces détours technologiques.

Oui, mais c'est même pas un détour, c'est fondateur, ça s'est créé à partir de là. C'est permis par ces technologies-là. Si on avait trois comédiens sans rien, ça ne serait pas possible. Ils sont aux prises avec quelque chose, aux prises avec des machines. Et il faut aller habiter ça !

Ludovic Fouquet

1 Création du 6 au 11 juillet 2013 à la Chartreuse de Villeneuve lez Avignon. Site de la Cie TF2 : <http://theatrefeuilleton2.net>.

2 Le Fresnoy, Studio National des Arts Contemporains, Roubaix.

3 Cf « Du tonneau à Internet : trajectoire du chantier, entretien avec Jean-François Peyret. », *ETC*, n° 73, « Chantier (1) », mars 2006, p. 24-28.

4 Il est toujours possible d'aller faire une visite de ce monde virtuel créé pour le spectacle, Virtual Walden : <http://www.base64.fr>.





Jean-François Peyret, *Re : Walden*, Festival d'Avignon 2013.



Nathalie Levasseur, *La camisole*, 2013.
Saule, cèdre; 458 x 135 x 230 cm.
Photo : Thomas Dufresne.

Nathalie Levasseur, originaire de Thetford Mines, s'approprie les paysages miniers de son enfance, par l'intermédiaire de sculptures, photogravures, vidéos-performance et installation « vivante » afin de stimuler une réflexion sur notre patrimoine paysager.

Les œuvres de l'exposition *Pourvu qu'il pleuve...* sillonnent les strates mnémoniques de l'enfance de l'artiste, lesquelles sont habitées par l'omniprésence des paysages miniers. Dans l'ensemble, sept sculptures-structures de différentes grandeurs habitent l'espace et dialoguent avec les projections vidéographiques et les photogravures. Ces dernières présentent des vues, prises par l'artiste, de paysages entourant Thetford Mines, ainsi que d'autres photographies d'archives dont découlent les formes des installations sculpturales disposées au sol. De cette empreinte paysagère émergent des formes coniques, structures de branches tressées qui envahissent l'espace et dialoguent avec les photogravures et les projections vidéographiques. Par la création de ses sculptures-structures, l'artiste présente un long et minutieux travail de vannerie à échelle monumentale, repoussant le défi technique dans des zones vertigineuses. Ainsi, elle construit un langage artistique où se lie l'art médiatique, la tradition et la nature. Le spectateur, en déambulant autour d'elles donne vie aux œuvres par sa présence, tout comme le village minier insuffle une vie aux montagnes de résidus inertes. Au fond de la salle, la vie semble avoir pris le dessus...

On y découvre une installation monumentale et surprenante qui attire l'œil par sa couleur et ses particularités. Installée dans un bassin d'eau avec au-dessus d'elle des lumières attachées à un convoyeur qui assure l'apport lumineux sur toute la surface, la matière première de l'œuvre peut reprendre vie. Ces branches de saule que l'artiste a plantées puis, pendant une année, a soigneusement arrosées et coupées pour ensuite leur donner forme, sont finalement appelées à renaître dans leur nouvelle identité d'œuvre. C'est ainsi que le feuillage des branches de cette installation conique prend de l'expansion tout au long de la durée de l'exposition. En plus d'assurer la diffusion égale de la lumière, la présence du convoyeur introduit un élément industriel propre aux réalités minières. À travers cette œuvre, l'artiste soulève des questionnements actuels sur la récupération de lieux souillés par l'exploitation minière et sur les impacts environnementaux et sociaux de celle-ci.

Avec la présence de l'eau et le son de la fontaine assurant l'oxygénation de celle-ci, cette sculpture « vivante » évoque le pouvoir régénérateur de l'eau, en contraste avec les images sèches des halles ainsi que la force de vie propre à l'être humain au cœur même de la dévastation. Tout au long de l'exposition, en clin d'œil, cette fontaine invitait les gens à jeter des sous dans le bassin. Par ce geste, ils participaient à l'énonciation de l'œuvre et contribuaient à sa fonction. *Pourvu qu'il pleuve*, dont le montage a dû surmonter de nombreuses embûches techniques, représente le plus audacieux projet de l'artiste. À travers cette œuvre, Nathalie Levasseur franchit une étape importante de son parcours artistique en jumelant des outils technologiques à une connaissance ancestrale.

POURVU QU'IL PLEUVE

Deux œuvres vidéographiques, projetées en boucle une à la suite de l'autre sur un muret au centre de l'exposition viennent renforcer cet apport technologique et révèlent l'essence du corpus d'œuvres exposées. La vidéo *Impuissance II* présente une performance de Nathalie Levasseur qui met en scène l'artiste et la sculpture-structure *La camisole*. Cette dernière est physiquement visible dans le premier espace d'exposition, en biais de la projection. La présence de l'œuvre en dédoublement permet à cette performance filmée, puis projetée en tant qu'œuvre, de dialoguer avec l'espace réel. L'artiste, dans son intervention, donne vie à l'œuvre en s'introduisant en son centre, conçu comme un corridor pouvant recevoir le corps de l'artiste. Elle se met en scène, prisonnière de sangles qui entourent ses bras et son torse. Dans un mouvement réactionnaire de débordement nerveux, teinté de folie, suivi d'un repli sur soi apparenté à une acceptation soumise ou un sentiment d'avoir perdu le combat, elle incarne finalement l'effort ultime de vouloir s'en sortir et imagine virtuellement ce qui l'a toujours hantée : marcher sur l'arête des haldes, démanteler la distance froide entre l'objet et l'être, s'immerger dans l'objet et sentir qu'elle le domine enfin. Pour ce faire, dans un geste cathartique, l'artiste pénètre dans l'antre de l'œuvre-haltes, se lie à la forme jusqu'à ce qu'elle devienne son prolongement identitaire. Elle se l'approprie et par là se délivre de son emprise. Elle peut alors sortir de l'œuvre, se défaire des sangles et, les laissant derrière elle, disparaître par une porte entrouverte, vers on ne sait où.

Un objet suspendu près de la projection vidéo, un torse-oreiller ficelé avec les mêmes sangles que celles utilisées sur l'artiste lors de la performance, renforce le pont entre l'image et le visiteur, entre l'espace d'exposition et la vidéo. Il vient compenser la perte d'impact d'une performance filmée et ensuite projetée qui diminue son effet « d'antidote indispensable aux effets distanciateurs et aliénants de la technologie. Car la présence même de l'artiste de performance se produisant en temps réel, d'interprètes vivants "arrêtant le temps", confère à cette technique artistique sa position centrale!... » Et l'objet complice transmet, par sa matérialité, les sentiments exprimés dans la vidéo et par sa présence, force l'exercice de passage entre le réel et le virtuel, entre l'espace physique que l'on habite et l'espace virtuel qui nous habite.

Plus explicite, la vidéo *Impuissance I* propose des images vidéographiques des haldes de Thetford Mines. Troublantes, ces « montagnes » inertes et grises véhiculent un sentiment d'emprisonnement par le paysage. Formées par l'accumulation graduelle des sédiments où n'est visible que la surface, elles sont comparables à la mémoire de l'enfant, enfouie chez l'adulte. En superposition, des images reprises de la vidéo *Impuissance II* montrent l'artiste pendant sa performance, prisonnière de sangles qui l'enserrent.



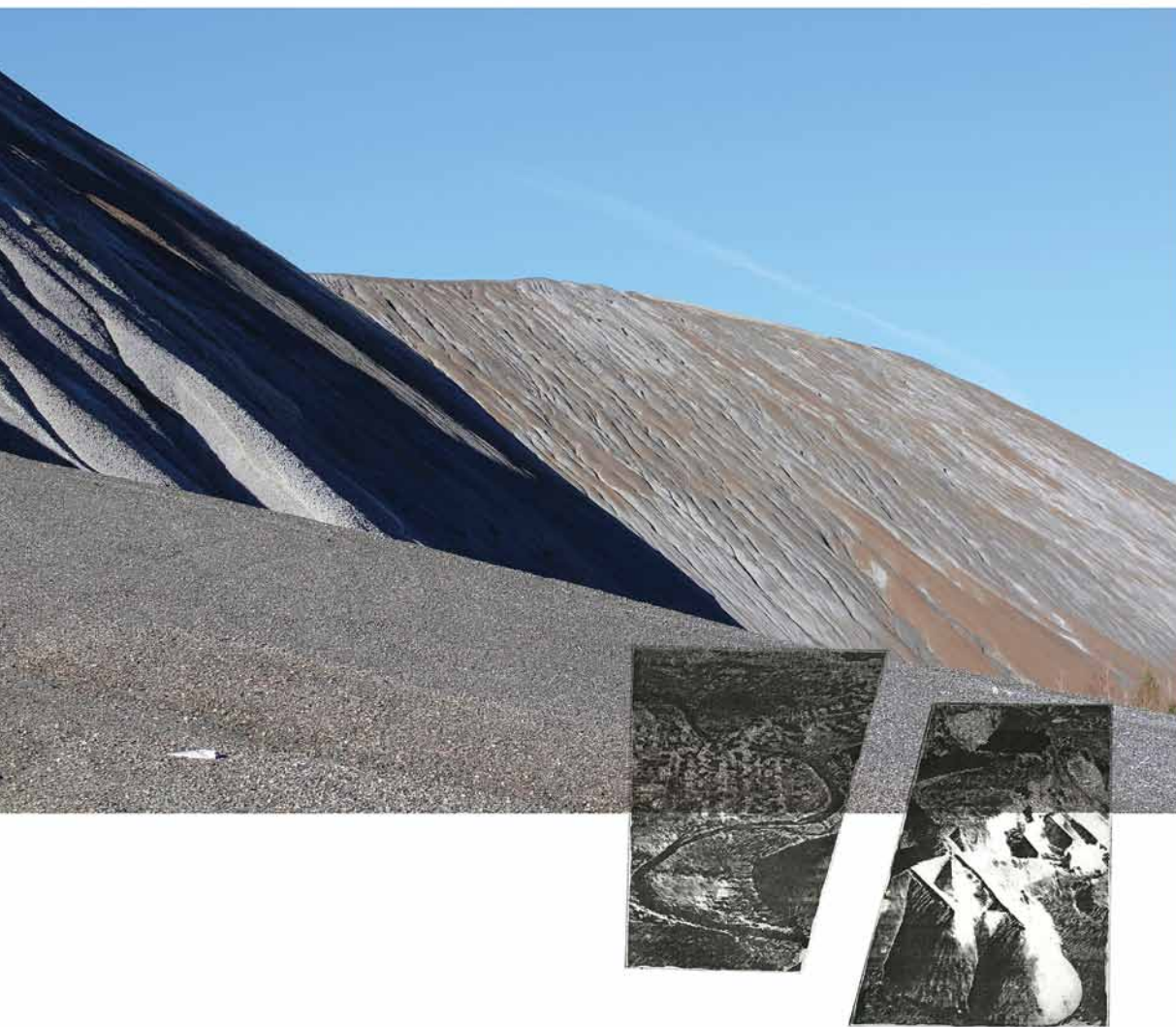


Nathalie Levasseur, exposition *Pourvu qu'il pleuve*, œuvres *Impuissance II* et *Impuissance*, 2013.
Vue d'ensemble au Centre d'exposition de Val-David. Photo : Thomas Dufresne.

On y ressent l'emprise du paysage sur la psychologie des êtres. On y découvre des habitations prises en otage par ces montagnes stériles, hautes, imposantes, arrogantes et comme hantées par la mort, la mort-matière, composées d'une substance sans vie. Puis, en conclusion, une note d'espoir, la présence de l'eau, un ruisseau, l'espérance de voir renaître une terre exploitée, dévastée, d'être habité par un ailleurs, là où la vie peut soigner les marques encourues. En arrière-plan, le son réel de la fontaine de l'œuvre *Pourvu qu'il pleuve*.

Significatives, les projections vidéographiques permettent aux spectateurs de mieux comprendre l'intimité de l'impulsion créatrice inhérente aux œuvres, et la démarche autobiographique de Nathalie Levasseur. Elles révèlent la dimension cathartique de cette exposition, qui traduit une quête de libération, une volonté de s'approprier son passé et de se libérer de ses souvenirs par le geste. Dans le décloisonnement de disciplines telles que les métiers d'art, l'art installatif, l'art performatif et les arts numériques, dans une multiplication des médiums et des modes de diffusion, l'exposition *Pourvu qu'il pleuve...* présente un laboratoire de recherche en pleine ébullition dont le rythme prend sa cadence entre la matière inerte et la vie, la défaite et la victoire, la folie et la conscience, sur la frontière ténue qui sépare la vie et la mort en soulignant l'impact de l'activité humaine sur notre écosystème, mais aussi sur le fragile équilibre psychologique des êtres humains.

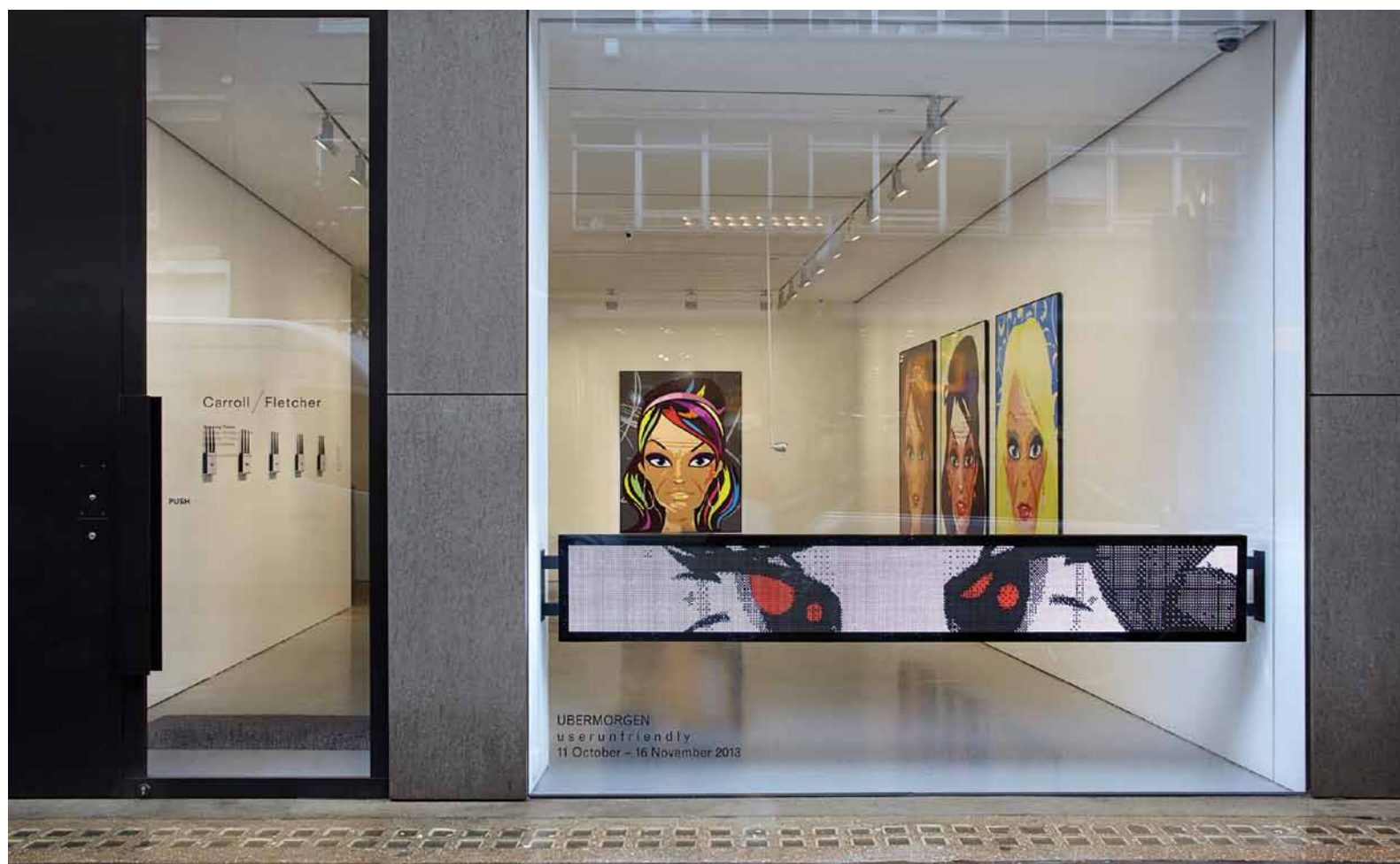
Hélène Brunet Neumann



1 Goldberg RoseLee, *La performance du futurisme à nos jours*, Thames & Hudson, coll. « l'univers de l'art », 2001, p. 226.

N.D.L.R. L'exposition de Nathalie Levasseur, *Pourvu qu'il pleuve...*, était présentée au Centre d'exposition de Val-David. à Val-David, du 30 juin au 2 septembre 2013.

CARROLL/FLETCHER: ART BEYOND MEDIUM



Nowadays, both emerging and established artists increasingly incorporate digital media in their work and make reference to our technologically driven culture. Some galleries respond by supporting these artists without necessarily adopting the “new media art” label: everything is contemporary art regardless of the medium or content. In 2012, Jonathon Carroll and Steve Fletcher co-founded Carroll / Fletcher,¹ a contemporary art gallery, which opened in a 400sq/m architect-designed space on Eastcastle Street in Central London. This gallery works with artists who use a diverse range of media to explore contemporary socio-political, cultural, scientific and technological themes.

New additions to its roster of artists include Rafael Lozano-Hemmer, Basel Abbas and Ruanne Abou-Rahme and Michael Najjar. As the gallery prepares its participation in the upcoming art fairs ARCO Madrid (February 19 – 23, 2014) and Art Basel Hong Kong (May 15 – 18, 2014), Jonathan Carroll reflects on the gallery’s current activities and his perspective on the art market.

Carroll / Fletcher is a recently established gallery that already stands out for its innovative approach to contemporary art. How did the gallery come into being?

I have a background in economics and I worked as a financial trader for thirteen years at CSFB and Nomura. I wasn’t exposed to art

Uberrnorgen, Userunfriendly.
Exhibition view at Carroll / Fletcher contemporary art.
Courtesy of Carroll / Fletcher contemporary art.

while I was growing up, but during my career in finance, my travel schedule provided me with that opportunity. My international travel meant that my early experiences of art were of visiting museums, which soon prompted me to explore galleries and as a consequence, I began to collect art in the early to mid 1990s. Looking back, this narrowly focused perspective inevitably led me to start collecting what I refer to as traditional media. Having decided to end my career in finance, I moved to New York. It was here that I was exposed to new spaces and galleries, and I met artists who used media and/or had a focus that resonated with me. In 2002 specifically, I visited Rafael Lozano-Hemmer's solo exhibition at bitforms gallery² and that was the first time I engaged with artworks that used non-traditional formats or media. These representations did not in any way appear alien to my (perhaps ignorant) art sensibility: they made perfect sense to me and felt quite naturally like the art of today. I started looking at more of this type of art, which was taking advantage of, or expanding the boundaries that new technology was making visible and viable, and eventually I began collecting it. Through my collecting, I developed strong relationships with a number of artists. I considered establishing a foundation to support these art practices but ultimately I realized it made more sense to commit myself completely and open a gallery. As risky as it seems in the current environment, particularly given the multi media nature of many of the gallery artists' work that (for now at least) makes the difficult job of engaging with collectors even more difficult, I continue to believe passionately in the gallery's vision.

The gallery represents several artists whose work involves technology and digital culture. Would you say, then, that the gallery promotes "new media art"?

No, I don't like labels, and "new media" specifically leads people to make assumptions based on preconceived ideas about the nature of this work, and can often dissuade some people from even looking at it. This is nonsense. When you talk about painting, sculpture or photography, these generally are clearly defined terms but when you say "new media" then to me it becomes meaningless and indefinable... I'm bound to ask: where do you draw the line? I tell my artists: "don't call yourself a new media artist, you're simply an artist." Perhaps a decade ago artists thought this was necessary, that it had value. But I don't agree: great works of art can hold their own irrespective of the format or medium.

Fortunately, newer generations of artists are much more aware of narrow categorizations;



therefore, they don't want to be seen as new media artists because this potentially devalues their work in the wider contemporary art world and the market. If they are seen as conceptual artists who use certain media, which is actually the same thing, they shed the label and their work gets the appropriate focus for what it is rather than primarily for the medium that is used. *How do you present the work of these artists when you participate in an art fair? Do you think that*

having separate sections for media art (such as black boxes, etc.) is positive?

Getting the attention of collectors at art fairs is always a problem. If you consider, for instance, the size of an art fair like Miami Basel, which takes nearly four days just to get around the space, the chances of someone stopping to see the work are limited, regardless of whether you are in a black box or not. With screen-based works you have the additional problem of having



Manfred Mohr, *One and Zero*.
Exhibition view at Carroll / Fletcher contemporary art.
Courtesy of Carroll / Fletcher contemporary art.

diminished by being screen based and therefore quasi TV. By showing all these screen-based works together, I was trying to demonstrate in some small way that screen-based works have just as much potential to make a statement as painting or photography. I think the best way of showing the quality of multi media works is to present them alongside other mediums.

Why did you decide to include an online shop on the gallery's website?

Well, in the online shop we are selling books for five pounds, posters for ten pounds and so on. It basically is directed at people who like the work of an artist but cannot afford it. It's a point of access. I see young people who are interested in the art world but they think they can never be part of it because everything costs thousands or millions, so I think that the online shop is a way of making the gallery and the art more accessible. When I first started going to art galleries, gaining access to them was intimidating; I was looked upon very suspiciously. So in my gallery, I want to be open to everybody, every age group, every income category, it should be a way of entering into the art world. The first thing I focused on when I started the gallery was to make it as accessible as possible, so nobody would feel intimidated when they walked in: I wanted to avoid the usual highly exclusive, elitist atmosphere. I think both the gallery space and the online shop contribute to breaking down the barriers that discourage most people from even thinking of becoming a collector.

Pau Waelder

to keep the collector's attention for a period of time. But then there is the way in which the work is displayed: many galleries just show the artworks on an unmodified flatscreen with the manufacturer's logo in front of it, so it is just a TV on the wall with something on it. In a world where we are constantly bombarded with screen-based content, if you say "this is a work of art" but it looks like a documentary that is placed on a TV then you're not doing a service

to the artist's work. I think the presentation, the manner in which the artwork is displayed, has not been thought about enough until now.

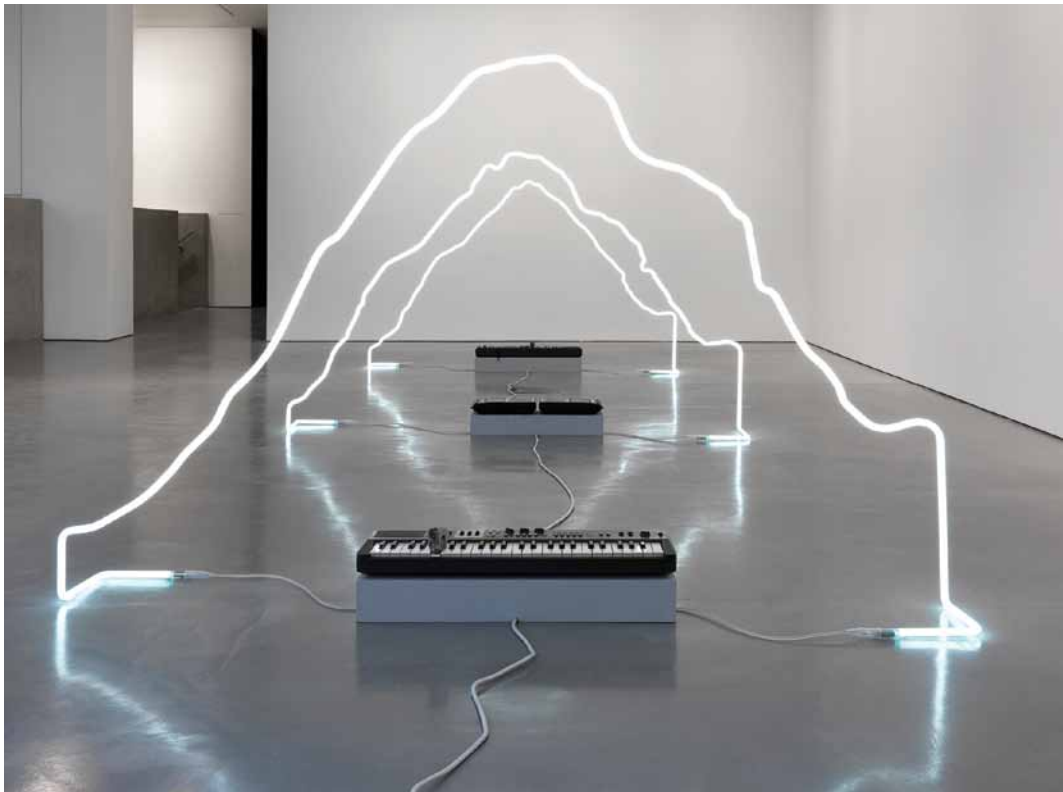
At Art Stage Singapore, 3 I decided to show only screen-based works in various types of displays. It was intentional and, to some extent, it was also a way to make a statement: we need to re-think the way screen-based works are shown, so that collectors can see that they are serious works of art, and that they are not automatically

1 Carroll / Fletcher art gallery. <<http://www.carrollfletcher.com/>>

2 bitforms art gallery. <<http://www.bitforms.com/>>

3 Art Stage Singapore contemporary art fair. <<http://www.artstagesingapore.com/>>

Richard T. Walker, *In Defiance of Being Here*.
Exhibition view at Carroll / Fletcher contemporary
art. Courtesy of Carroll / Fletcher contemporary art.

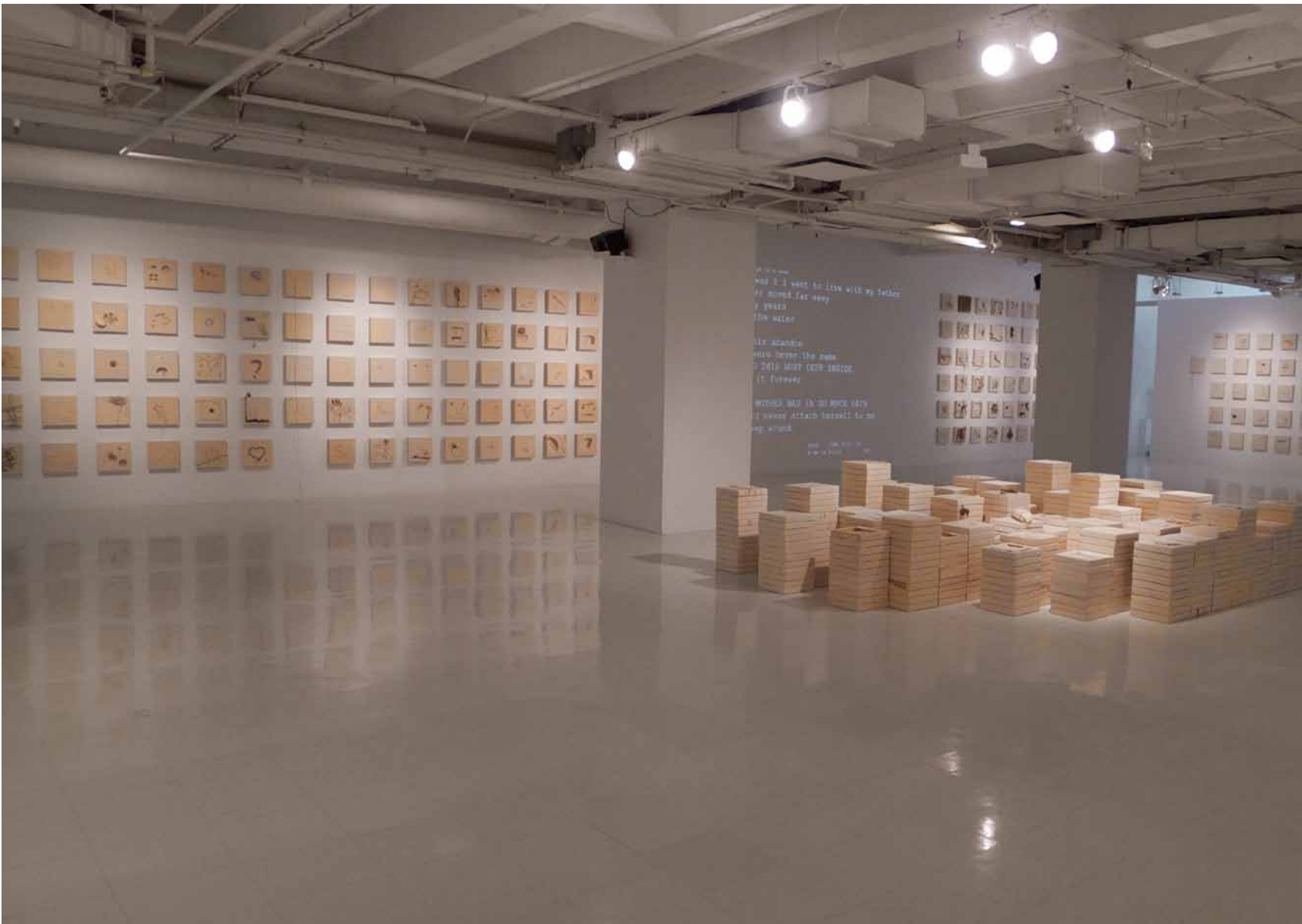


Richard T. Walker, *Outside of All Things*.
Exhibition view at Carroll / Fletcher contemporary art.
Courtesy of Carroll / Fletcher contemporary art.

Thomson and Craighead, *Belfef*. Exhibition view at Carroll / Fletcher contemporary art. Courtesy of Carroll / Fletcher contemporary art.



NADIA MYRE, *THE SCAR PROJECT*



Comme suite à son projet *Indian Act*, impliquant la participation de personnes de divers horizons à son processus de création, Nadia Myre a conçu *The Scar Project*. Le désir d'entamer un nouveau projet participatif et relationnel, doublé d'une réflexion de l'artiste sur des blessures personnelles, a permis de définir les lignes directrices du projet : réunir des individus dans des centres d'artistes ou des soupes populaires, leur fournir un canevas de quelque 20 cm x 20 cm, du fil, des aiguilles, avec comme directive d'interpréter à leur manière sur le substrat une blessure, physique ou psychologique, puis de la raconter sur papier pour documenter la production de la « cicatrice ». La présentation toute récente de *The Scar Project* à la Galerie des arts visuels de l'Université Laval se voulait une synthèse du projet en cours depuis 2005, et dont la production s'est achevée en avril

2013, en marge de la Commission de vérité et de réconciliation du Canada mise sur pied à la suite de la Convention de règlement relative aux pensionnats indiens.

La présentation proposée dans la vaste salle de la galerie associait un accrochage de canevas, scindé par deux projections vidéo, à un amoncellement de « cicatrices » au centre de la pièce. La mise en exposition mettait de l'avant une certaine progression/complexification dans le développement du symbole utilisé pour matérialiser la cicatrice sur le canevas, donnant à constater tout le spectre d'expression visuelle et écrite de la blessure : de la cicatrice physique, allant de la simple coupure parfois parfaitement suturée, du stigmate à demi cicatrisé ou encore béant (ingérissable ou trop frais?), à la figuration d'un univers mental complexe révélant une blessure psychologique ou une rumination. Plongés dans une introspection contemplative durant la conception de leur cicatrice, les participants au projet laissent la trace, nécessairement unique, d'un ensemble de perceptions et de

desquelles l'on se retrouve en vieillissant. Un deuxième tour de la galerie permet de recentrer son attention sur des détails qui montrent que la conceptualisation des cicatrices par les participants manifeste parfois une volonté d'esthétisation de l'expression, consciente de l'espace artistique contemporain dans lequel se joue une partie de la production et la réception du projet.

À mi-chemin du parcours de l'expo, une digression médiatique rompt la contemplation des blessures anonymes pour se concentrer sur une blessure nommée, lentement décrite, témoignage de la mère de l'artiste, arrachée à sa famille, privée de son identité puis déplacée de famille d'accueil en famille d'accueil sans n'avoir jamais eu la possibilité de créer des liens affectifs durables. Le témoignage suivant, de l'artiste elle-même, atteste des répercussions profondes des politiques d'assimilation des Autochtones sur les générations subséquentes, victimes du mal-être de leurs parents : « *that my mother was in so much pain she could never attach herself to me was a deep wound* ». Cette intégration de témoignages

ET *BEAT NATION*

sentiments devant s'exprimer, peut-être pour la première fois, sous une forme synthétique. Placées en début de parcours, les cicatrices plus simplement littérales, qui ne sont pas sans rappeler des Lucio Fontana reprisés, amènent petit à petit à se plonger soi-même dans une telle introspection. L'intensification subséquente des symboles, parfois plus conceptuels, parfois rendus directement lisibles par un recours frontal à la figuration et à l'écriture contribue à nous détacher de nous-mêmes pour nous plonger dans la blessure de l'Autre. Le dessin schématisé d'une grossesse, accompagné d'un douloureux « sorry », des peines d'amour adolescentes, des récriminations (« *why didn't you tell me earlier* »), parfois des symboles se détachant de la sphère de l'intime pour atteindre un espace public politique, des canevas intégralement défoncés ou délicatement troués, raccommodés de manière anarchique, constituent une charge émotive considérable que l'anonymat de l'ensemble vient universaliser. L'accrochage offert à la GAVUL donne aussi l'impression de percevoir, à travers cette progression du symbole simple au plus complexe, le processus d'intériorisation des blessures au fil du vieillissement. Ce qui est au commencement une trace physique unique se multiplie puis s'associe à des blessures, invisibles celles-ci, survenant au fur et mesure d'une prise de conscience de la place du Soi au monde et des douleurs engendrées par les dynamiques relationnelles toujours plus inextricables au sein

personnels, au centre des centaines de canevas anonymes, est le fruit d'un dialogue de l'artiste avec la commissaire de l'exposition et directrice de la GAVUL, Lianne Nadeau, et contribue très efficacement à la synthèse du projet, s'il m'est permis d'exprimer aussi pragmatiquement, pour ne pas dire trivialement, mon « appréciation » de cette initiative qui rend surtout compte d'une grande sensibilité et de beaucoup de délicatesse dans la mise en exposition d'un projet aussi complexe que profondément bouleversant.

Le projet de Myre est puissant, dans sa conception, l'artiste ayant accompagné tous les participants et recueilli toutes leurs blessures comme autant d'occasions d'ajouter à sa réflexion sur ses propres blessures, ou de s'en détacher, dans un processus de création en forme de longue méditation¹. Il est également puissant dans sa finitude, cet ensemble de centaines de canevas et d'archives se révélant être un enjeu d'exposition et de médiation considérable. Myre en a tiré un livre et en proposera, fin 2014, une nouvelle forme d'exposition médiatique immersive, point culminant d'une résidence à Oboro, sur laquelle je reviendrai assurément.

BEAT NATION

Le contexte singulier de l'année 2013 pour l'actualité des questions autochtones aura donc trouvé, pour moi du moins, son achèvement dans l'exposition de Myre dont la force a permis, en quelque sorte, d'atténuer le grand





Nadia Myre, *Dance to Miss Chief*, 2010.
Kent Monkman, image tirée d'une monobande vidéo.
Avec l'autorisation de l'artiste.

malaise ressenti devant le vide éclatant laissé par l'absence d'artistes autochtones québécois dans l'exposition *Beat Nation*, présentée au Musée d'art contemporain de Montréal. Que les initiateurs de l'exposition n'aient pas cru bon d'inclure des artistes du Québec constitue peut-être un problème en soi, mais que le MACM ait repris l'exposition sans corriger cette omission aussi aveuglante que dérangeante est particulièrement discutable. Heureusement pour le musée montréalais, le côté totalement séduisant de la proposition aura permis de satisfaire tout ce qu'il y a de médias « cool », prompts à célébrer l'absolue coolitude, miroir d'eux-mêmes, de l'exposition sans même remarquer à quel point ce panorama de l'art autochtone canadien, mais pas seulement, était emblématique du traitement réservé aux questions identitaires au Canada. D'abord celle du Québec, dont la marginalisation est souvent le fait de son éternelle ambivalence entre affirmation nationale et adhésion à la fédération, mais surtout celle des Autochtones du Québec, la plupart du temps réduits au silence par leur statut de minorité partageant un territoire avec une plus vaste minorité, au sein de la Confédération. Il s'agit clairement d'une réplique des deux solitudes dont Guy Sioui Durand soulignait l'évidence².

Paradoxe, cette situation l'est à bien des niveaux, car l'image des deux solitudes qui sert à réfléchir une difficulté de communication ne trouve pas son pendant dans les œuvres. S'il est une tendance qui traverse tout le corpus de l'expo *Beat Nation*, à forte teneur médiatique, ce n'est pas tant l'appropriation du hip-hop, mais bien la question de l'agentivité, la « puissance d'agir³ », pour laquelle le hip-hop est un véhicule symbolique fréquent, sans être pour autant exclusif. À ce titre, la vidéo-performance de Maria Hupfield ne se contente pas de mettre en scène un corps agissant, mais d'encourager le nôtre à s'agiter à des fins de survivance, notion qui dépasse le cadre d'une revendication identitaire strictement autochtone et sied parfaitement à celle du fait français en Amérique du Nord. Les questions identitaires véhiculées dans les œuvres de Nadia Myre, de Maria Hupfield et de plusieurs autres artistes sont à réfléchir sous l'angle de l'« intersectionnalité », multiplication des identités, plutôt que sous l'angle d'une polarité caricaturale entre tradition et contemporanéité. Figure absolue (et récurrente) de cette identité intersectionnelle, *Danse to Miss Chief*, de Kent Monkman, voit tout son potentiel d'évocation *queer* réduit à une critique des représentations stéréotypées des « Indiens » dans la culture allemande. Ce genre de réduction discursive neutralise le pouvoir de communication des œuvres – on évoque pour ne pas nommer ce qui, dans ces identités complexes, contribue à redéfinir nos rapports aux autres.

Le discours de *Beat Nation* sous-entend

abondamment que la tradition est toujours le fait de la culture autochtone, la modernité de cette culture étant nécessairement générée par son adaptabilité à la culture « occidentale ». Un schéma aussi simplifié ne peut qu'atténuer les paradoxes profonds, mais aussi la richesse créative, qui apparaissent pourtant à la lumière de l'intersectionnalité des œuvres. Premier de ces paradoxes, s'agissant encore de l'agentivité, comment réconcilier le rôle prééminent de la femme dans la culture autochtone traditionnelle et contemporaine et l'implacable misogynie que répand une part importante de la culture hip-hop? Seul Duane Linklater semble relever ce paradoxe dans son œuvre *Migrations*, empruntant librement à Jay Z des paroles ouvertement misogynes consacrées à la femme autochtone. Le cartel de l'œuvre, un peu frileux de nommer la chose, nous apprend qu'il existe une « relation tendue » entre la culture autochtone et le hip-hop... Autre avatar d'un discours volontairement neutralisé : que dit réellement cette exposition sur l'acculturation urbaine et le métissage culturel, qui ont d'excitants effets sur la créativité des artistes autochtones, mais aussi des revers

parmi lesquels la muséification des arts dits « traditionnels » n'est pas le moindre? Le langage formel et symbolique du hip-hop fragilise-t-il la transmission de la culture autochtone ou contribue-t-il à la médiatiser plus efficacement? Cette question s'inscrit en filigrane de toute l'exposition *Beat Nation*, puisque l'adoption de références au hip-hop se double d'une adoption de moyens d'expression stratégiquement choisis parmi les recettes les plus efficaces des arts médiatiques. Cette même stratégie médiatique caractérise le mouvement récent d'affirmation des droits ancestraux autochtones et représente bien cette prise de conscience d'une « puissance d'agir » contre la précarisation engendrée par des années de négociations infructueuses avec les gouvernements. *Idle no more*, *Beat Nation*, la nouvelle exposition permanente du Musée de la civilisation, *C'est notre histoire*, révèlent les mutations profondes de l'identité autochtone, mais aussi la persistance de criantes injustices. Autant d'occasions de réfléchir sur ce réflexe de distance qui explique qu'en 2013, l'art autochtone est encore la plupart du temps considéré comme un phénomène à théoriser et à exposer à part, à l'instar de celui des femmes, des Blacks, des latinos, *name it*. Ce réflexe de catégorisation constitue l'ancrage le plus solide des stéréotypes, dont la subsistance vient souvent d'un besoin de se distinguer de l'Autre

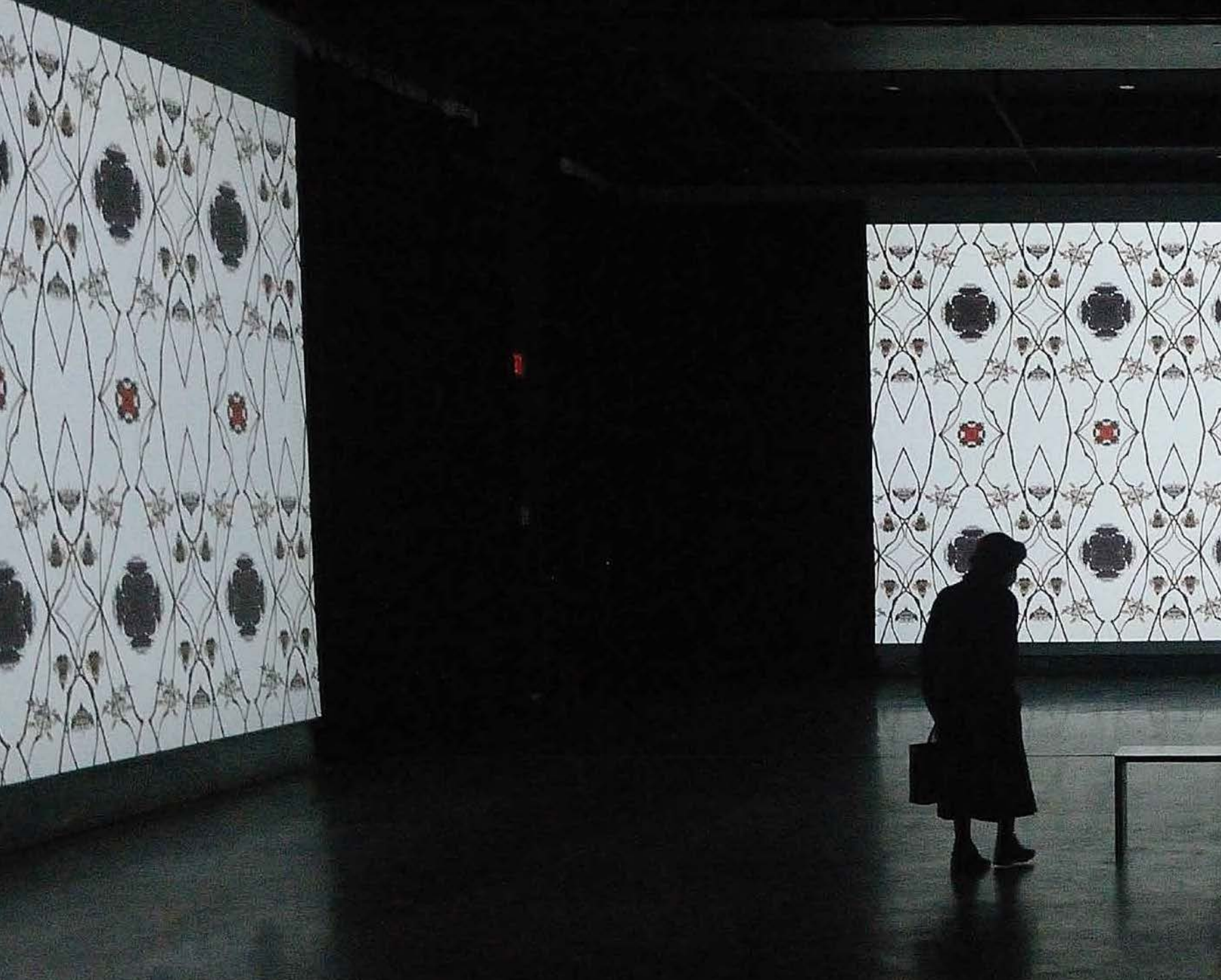


Nadia Myre, *Survival and Other Acts of Defiance*, 2012.
Maria Hupfield, projection vidéo, ruban adhésif entoilé.
Avec l'autorisation de l'artiste. Photo : Rachel Topham, Vancouver Art Gallery.

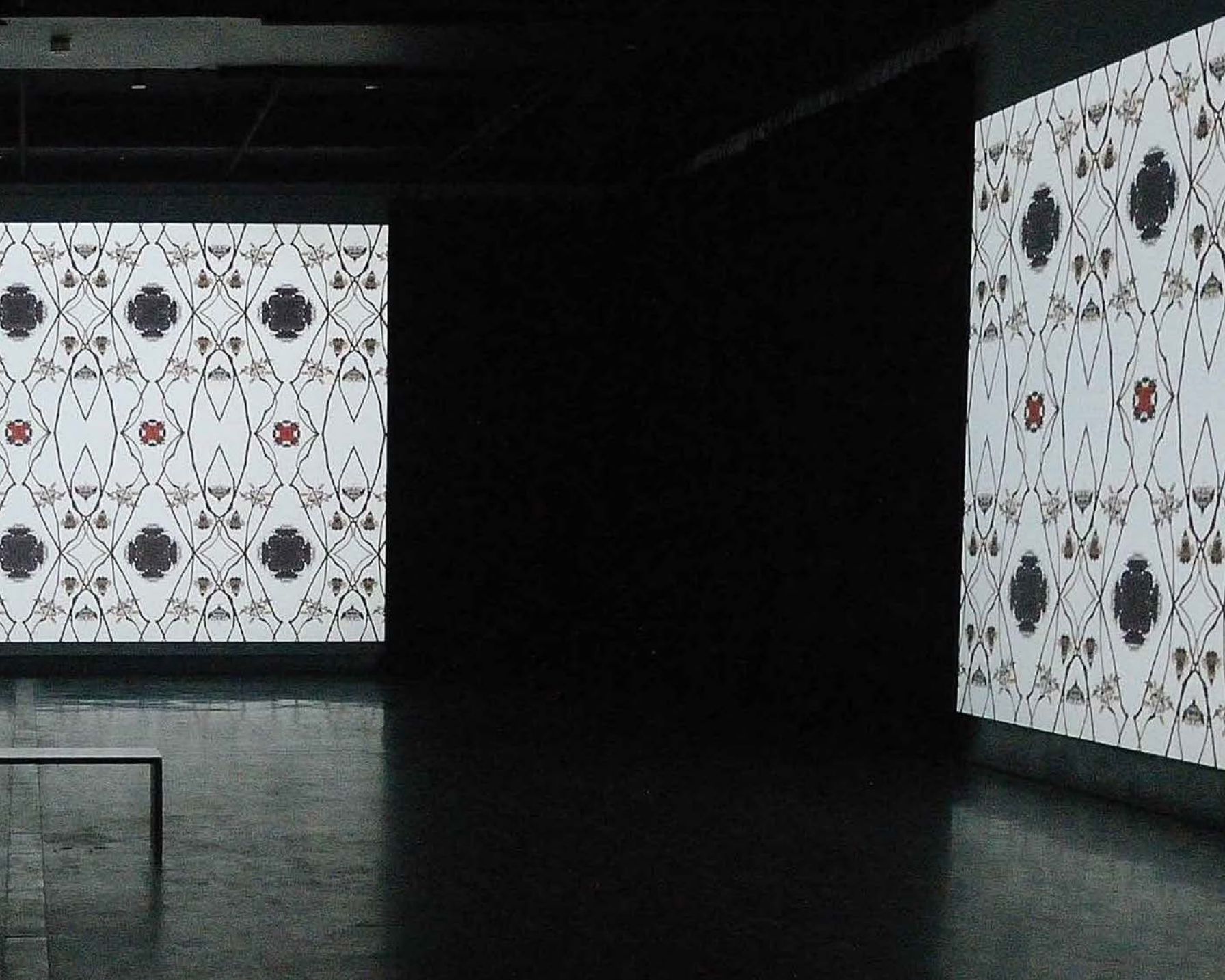
en soulignant néanmoins ses élans de métissage volontaire avec la culture occidentale blanche et hétéronormative, qui en rehausse soudainement l'intérêt. En mettant incessamment l'accent sur des divisions aussi abstraites que peu inspirées, éternels binômes tradition/modernité, l'on évacue toutes les nuances des œuvres et des identités troubles qu'elles mettent en forme. En un sens, les projets de Maria Hupfield et Nadia Myre sont des exemples probants de l'attitude inverse. La possibilité de faire de Soi un agent de changement dépasse largement le cadre d'une lutte définie pour entrer dans celui d'un idéal d'humanité. De même, la blessure de l'enfant, de l'autochtone, de l'artiste ou du prisonnier a ceci de commun d'être une blessure. Une blessure humaine avant tout. Et humaine après tout.

Anne-Marie Bouchard

- 1 Chloé Charce, « Entre spirituel et politique, Nadia Myre balise son territoire », *ETC*, n° 96, 2012, p. 25-29.
 - 2 Guy Sioui Durand, « Près de Kahnawake : Hochelaga-Montréal et Hochelaga-Montreal », *Inter : art actuel*, n° 104, 2009-2010, p. 61.
 - 3 À ce sujet, voir Judith Butler, *Trouble dans le genre*, chapitre 3, « Actes corporels subversifs », Paris, La Découverte, 2006, p. 179-267.
 - 4 Sirma Bilge, « Théorisations féministes de l'intersectionnalité », *Diogenes*, vol. 1 (2009), n° 225, p. 70-88.
- N.D.L.R. L'exposition Nadia Myre, *The Scar Project*, a été présentée à la Galerie des arts visuels de l'Université Laval, à Québec, du 28 novembre au 21 décembre 2013. *Beat Nation* a été présentée au Musée d'art contemporain de Montréal, du 17 octobre 2013 au 5 janvier 2014.

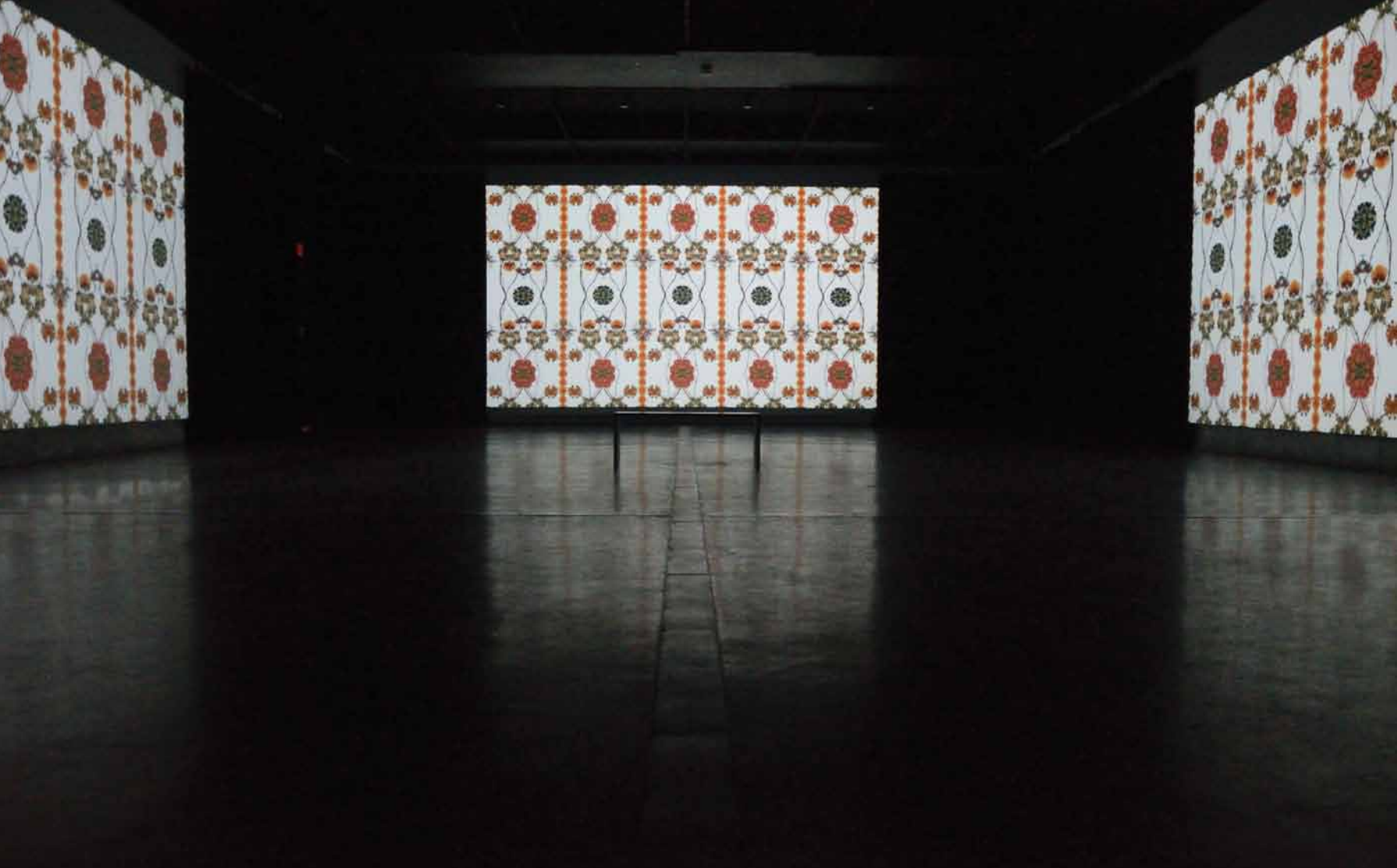


Ed Pien



WallPaper

Edward Pien, *Papier peint/WallPaper*, 2013. Photo: André Lavigne.



*WallPaper*¹, d'Ed Pien, que le commissaire Karl-Gilbert Murray présentait dans la Salle Norman-McLaren de la Cinémathèque québécoise dans le cadre de la 31^e édition du FIFA, est une œuvre vidéographique immersive reproduisant des motifs floraux schématisés qui rappellent en effet, par leur répétition et leur stylisation, les papiers peints traditionnels. À la différence de nombreuses projections vidéo diffusées sur plusieurs écrans, l'œuvre de Pien s'articule directement avec l'espace matériel dans lequel elle est projetée. Plutôt que de créer un environnement indéterminé et imaginaire qui ferait complètement abstraction de l'espace réel dans lequel l'œuvre est projetée, *WallPaper* investit les murs de la salle, qui paraissent dès lors comme revêtus par elle. Il importe de souligner la chose, car le rapport qui se produit entre le lieu comme support de diffusion et la nature des images projetées est tout à fait similaire à la constitution hybride de ces mêmes images. Ce qui se joue entre le végétal et l'animal, entre le réel et l'association fantasmagorique, entre l'animé et l'inanimé est ce qui fascine dans l'installation de Pien : cette intrication du réel, de l'image et du fantasme. Comme si toutes ces dimensions appartenaient à une même réalité (en fait, on

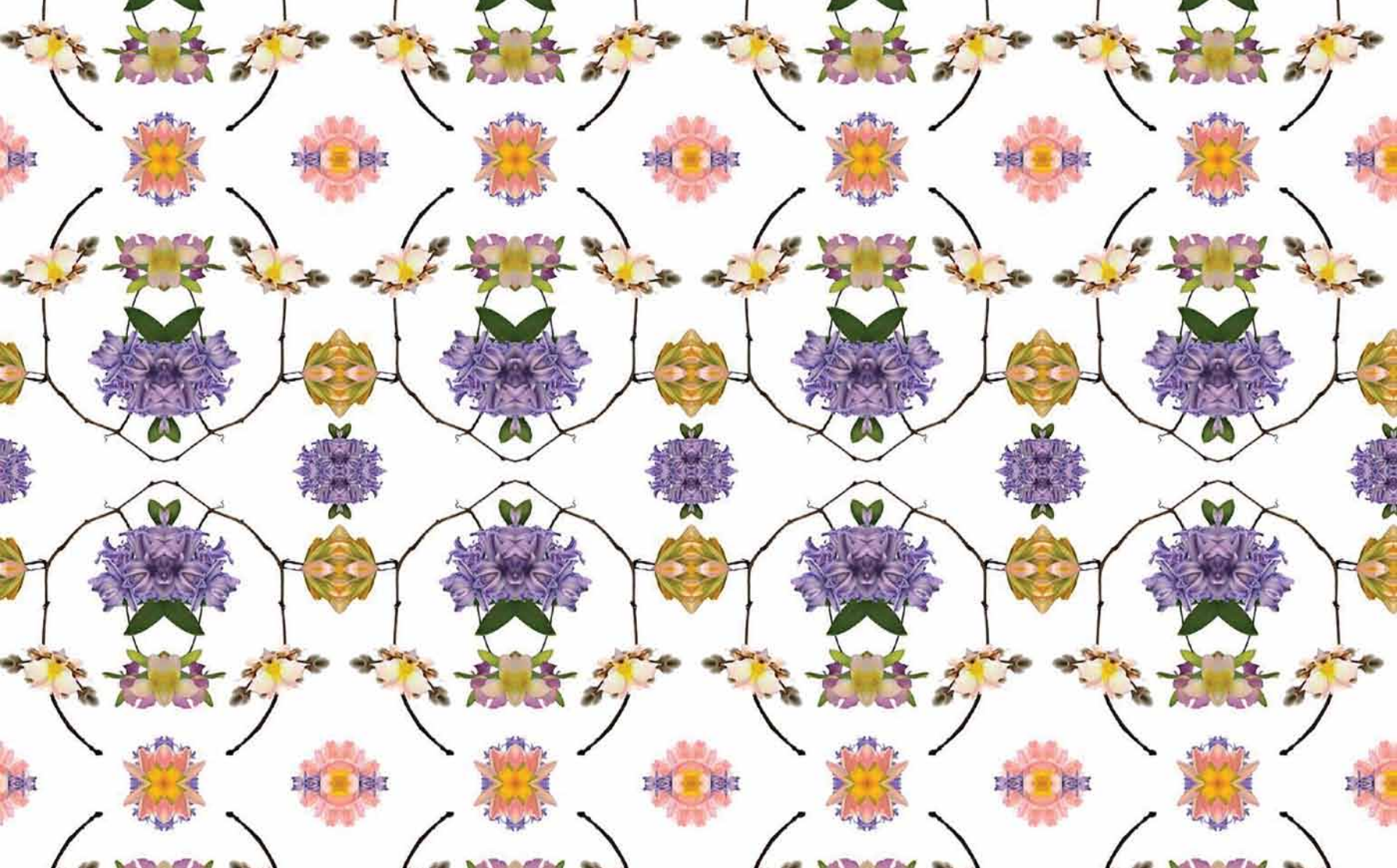
devrait tout simplement dire « au réel », comme s'il n'y avait plus de différence entre ce qui est réel et ce qui ne l'est pas, ainsi que le pensaient les surréalistes).

Quand on pénètre dans la Salle Norman-McLaren, des fleurs surdimensionnées, un peu abstraites, impossibles à reconnaître, animent les murs de la salle de motifs répétitifs très élégants, sophistiqués même. De légers mouvements sont perceptibles, bien sûr, mais ténus, comme des frémissements. On est loin ici des vidéos qui épousent les rythmes plus ou moins intenses et chaotiques de certaines compositions de musique électronique. En fait, et c'est là une chose qu'on remarque, il n'y a pas d'autres sons dans la salle que celui des spectateurs qui se déplacent. Aussi, on se tait. Le silence joue un rôle important dans cette œuvre : il permet à chacun de se concentrer sur ce qu'il voit. La musique ne vient pas ajouter une interprétation supplémentaire aux choses subtiles qui se passent dans les images; elles sont là, pleines et entières.

À première vue, ces fleurs qui s'animent semblent rythmées; leurs mouvements donnent l'impression d'être marqués par une quelconque mesure du temps. Or il n'en est rien, ceux-ci sont complètement stochastiques. Ils ressemblent

aux soubresauts sporadiques des insectes tels que nous les percevons lors de l'observation de microphénomènes naturels qui appartiennent à d'autres échelles temporelles que les nôtres. Ces fleurs avec leurs tiges et leurs pétales tronqués et fracturés apparaissent bientôt comme des insectes fantastiques, à la fois attrayants et effrayants. Ces mutations visuelles résultent de la déconstruction et de la recomposition d'images vidéo prises d'après nature, dans le jardin de fleurs de Pien. Ces morceaux qui appartiennent au monde végétal, une fois recomposés en miroir – en kaléidoscope – produisent un type de symétrie que l'on retrouve davantage dans le monde animal. L'ordre des choses bascule et devient incertain. Les certitudes objectives se trouvent investies d'incertitudes subjectives. Ces compositions rappellent aussi les tests de Rorschach, capables d'induire des associations appartenant strictement à l'ordre des projections imaginaires. Ces ornements floraux qui s'animent se rapprochent aussi de ces hallucinations visuelles qui résultent des troubles psychotiques ou tout simplement de la consommation de certaines drogues. L'univers de Pien est peuplé de ces choses qui paraissent de prime abord belles et charmantes mais qui, lorsqu'on s'y attarde,

Edward Pien, *Papier peint*, *WallPaper*, 2013. Photo: André Lavigne.



deviennent inquiétantes et monstrueuses, dans le sens maniériste du terme.

En voyant ces tapisseries dansantes, faites de représentations mi-végétales, mi-animales, que Pien a créées en transformant de façon somme toute assez simple les fleurs de son jardin, on ne peut s'empêcher de penser aux grotesques de l'Antiquité, à ceux de la Domus Aurea que les maîtres de la Renaissance ont redécouverts et remis au goût du jour dans l'ornementation des palais, parmi lesquels on peut compter les Loges de Raphaël au Vatican. L'origine même du mot rappelle les lieux de leur découverte moderne. En explorant les ruines de Rome souvent enfouies sous terre, dans des « grottes », les fresques des villas qu'on parcourait étaient éclairées au flambeau. De ce fait, les figures mythologiques et fantastiques aussi bien que la flore et la faune qui y étaient représentées semblaient s'animer sous les éclairages des amateurs d'antiquités qui visitaient ces lieux d'une autre époque². À la Renaissance et durant les trois siècles qui suivirent, ces images hybrides, fantastiques et ornementales ont permis aux peintres de développer un vaste champ expressif, loin des contraintes de l'obligation de narration et de vraisemblance qui leur étaient imposées par les normes et conventions picturales de l'époque. Ces

images étaient des composés de figures humaines, animales, végétales et minérales; les règles picturales et conceptuelles ne s'appliquant pas, elles ouvraient la porte à toutes les combinaisons possibles. Refoulées aux marges de l'art, dans l'ornementation, elles ont été imprimées sur du papier suivant les techniques d'inspiration chinoise au XVIII^e siècle (en même temps, d'ailleurs que se développait le goût pour les chinoiseries). En animant les images de fleurs, en les recomposant pour leur donner un aspect animal, Pien accomplit en quelque sorte le projet fantasmagorique qui se trouvait derrière les grotesques.

À moins de vivre dans un déni complet de la sexualité, on observera également que ces fleurs-insectes prennent parfois l'apparence d'organes génitaux, masculins aussi bien que féminins. En fait, n'eût été leur stylisation et leur inscription déguisée, dans certains cas, ces représentations pourraient presque paraître obscènes tant elles sont explicites. De toute évidence, l'artiste a exploité sciemment quelque chose qu'il a découvert en jouant avec la reproduction symétrique de ces fragments de fleurs et en les animant de façon rythmique. Et, justement, parce que tout cela n'est qu'ornementation et jeu formel, il a pu faire voir avec beaucoup de

subtilité ce qui généralement ne se montre pas. L'univers de Pien est d'emblée celui du rêve et peut-être même celui du cauchemar. Les vidéos de l'artiste que le commissaire Murray a montré dans une séance du FIFA, qui s'est tenue pendant que l'installation était visible à la Cinémathèque, dénotent toutes un parti pris évident de l'artiste pour l'inconscient et les états anxieux qui émanent de nos rapports avec les choses (voir, entre autres, *Hair Play*, 2010³). Sur un mode un peu plus ludique et extrêmement séduisant, *WallPaper* ne rompait en rien avec ce monde cauchemardesque où l'enfance de l'art – pour reprendre cette idée de Sarah Kaufman – n'a rien à voir avec ces jeux anodins qu'on aimerait bien se remémorer.

Louis Cummins

1 On peut voir des extraits de *WallPaper* sur *Vimeo* à cette adresse : <http://vimeo.com/42478030>.

2 Comment ne pas rappeler ici le magnifique film de Werner Herzog, *Caves of Forgotten Dreams*, 2011, où le cinéaste prétend retracer jusque dans les grottes préhistoriques de Chauvet en France la fascination humaine pour les images animées – et qui expliqueraient l'origine même du cinéma ?

3 *Hair Play*, peut être vu sur *Vimeo* également : <http://vimeo.com/15721562>. N.D.L.R. Ed Pien, *WallPaper* a été exposé lors à la 31^e édition du FIFA, Salle Norman-McLaren de la Cinémathèque québécoise, du 15 mars au 7 avril 2013.



MK, Il giro del mondo in 80 giorni. Photo : Andrea Macchia, avec l'aimable autorisation de MK.

La compagnie MK

DU CÔTÉ DE LA TORNADE

« Peut-être s'agit-il de fonder enfin notre propre anthropologie [...] Non plus l'exotique, mais l'endotique. Interroger ce qui semble tellement aller de soi que nous en avons oublié l'origine. Retrouver quelque chose de l'étonnement que pouvaient éprouver Jules Verne ou ses lecteurs en face d'un appareil capable de reproduire et de transporter les sons. Car il a existé, cet étonnement, et des milliers d'autres, et ce sont eux qui nous ont modelés! »

Sommes-nous vraiment en danger de ne plus être en mesure de nous perdre ? Une réponse possible à cette question-clé, qui ne cesse de nous interpeller, prend « corps », ces dernières années, à travers une imperturbable circumnavigation du globe semée d'imprévus de toutes sortes. À l'ombre des écrivains qui répondent à l'appel de l'aventure, Jules Verne d'abord, mais aussi Raymond Roussel, et leur héritage, il y a une certaine écriture chorégraphique, sophistiquée et rude, convoquant images et arts plastiques, qui poursuit d'innombrables projections sur l'espace contemporain. Poussés à se mesurer avec l'aventure du voyage que le « frisson » de la réservation a aujourd'hui implacablement banni de notre existence, la dernière et vaste étape – presque une épopée – de la recherche éminemment conceptuelle et anthropologique de la compagnie MK² – une des plus singulières du paysage de la scène performative européenne – fait surgir nombre de problématiques. Le corps scénique ne cesse de les prendre en compte, placé comme il est devant le déséquilibre constant entre l'ici et l'ailleurs, qui définit la présence. Jouant avec la porosité grandissante de la danse et des autres domaines artistiques, cette recherche concerne résolument les postures que le corps assume au moment où il invente un monde, pour en être vaincu. Consacré à la quête corporelle ainsi qu'à l'exploration sonore, depuis quelques années, MK s'est insinué dans les plis du voyage, poursuivant l'idée d'un monde dystopique qui se trouve être de plus en plus un *resort* interconnecté, plongé dans les frontières de l'imaginaire du tourisme, dans ses formes esthétiques ainsi que dans ses codes poétiques/politiques.

Fondée en 1999 en Italie par Michele Di Stefano, chorégraphe et performer, ainsi que Biagio Caravano, performer, tous les deux issus de la scène punk et new wave, auxquels se joindront plus tard les performers Philippe Barbut et Laura Scarpini, le musicien Lorenzo Bianchi et le light designer Roberto Cafaggini, la compagnie MK est connue pour son innovation constante dans l'écriture chorégraphique, sans pour autant renoncer à un esprit résolument subversif. Aujourd'hui, la chorégraphie ne concerne plus désormais seulement le design corporel, mais s'offre comme lieu du temps où l'occurrence est lisible sur des plans très diversifiés et stratifiés,

alors que les écritures de la danse manifestent leur enjeu plastique. Longue est la liste des plasticiens contemporains ayant inspiré le travail de MK : de Francis Alys à Dominique Gonzalez-Foerster, en passant par Matthew Barney, Olafur Eliasson, Pierre Huyghe, Absalon, Armin Linke, Pieter Hugo, Fischli & Weiss, Gregor Schneider, Mircea Cantor, etc. Le projet du groupe s'est développé grâce à différentes collaborations vouées à engager directement des plasticiens afin de les confronter avec les codes de la performance et de la danse. Ce fut le cas avec Luca Trevisani pour *Instruction Series*³ et Marcello Maloberti pour *Wasted*⁴, à travers des accélérations linguistiques et des dépaysements continuels. Ce qui démontre, une fois de plus, l'anachronisme d'un tracé des frontières entre arts performatifs et arts plastiques. En effet, leurs liens sont tellement féconds que les pratiques de ces deux univers traversent de plus en plus les mêmes contextes⁵, en se posant les mêmes questions.

L'accueil de performers externes invités comme « intrus » – telle la présence récurrente de David Kern et Roberta Mosca, de la Forsythe Company –, de même que tout un réseau d'ateliers expérimentaux, ont permis à MK de renouveler ses objectifs. En explorant le monde que nous traversons avec une grâce furieuse, soutenue par une certaine verve romanesque assez inhabituelle pour le groupe, et servie par un monceau de langages et de typologies informés d'une condition « atmosphérique » du corps, MK trouble les vues panoramiques et les perspectives touristiques. Comme s'il lui était possible, tout en dialoguant avec les autres disciplines artistiques, de définir de nouveaux systèmes chorégraphiques à travers une phénoménologie raffinée et robuste du voyageur contemporain. Si la compagnie met un point d'honneur à créer des rencontres d'artistes venus d'horizons différents, ses passages dans les musées ou d'autres lieux non dédiés exclusivement aux performances ou aux arts plastiques se multiplient. Ainsi, en septembre 2012, à Bologne, Michele Di Stefano coordonne, avec l'artiste Margherita Morgantini, *Agenti autonomi e sistemi multiagente*. Ce laboratoire créatif à Palazzo Pepoli Vecchio, Museo della Storia, est dédié aux étudiants des Académies de Beaux Arts de toute l'Italie et a pour objectif d'encourager le mélange entre langages et expériences. Supporté par les Fondations Furla et Carisbo, en collaboration avec le MAMbo, Musée d'Art Moderne, et Xing, l'atelier a permis à ce chorégraphe et à la plasticienne de concevoir pour les étudiants un livre scolaire d'auteur, puis une publication d'artiste parue sur Quodlibet. Trois mois plus tard, le groupe présentait la performance site-specific *Danze coloniali* dans le cadre de « Crossing Bodies – Immaginari postcoloniali », au Musée National Préhistorique Ethnographique Luigi Pigorini, à Rome. L'œuvre s'inspire de la production *Quattro danze coloniali viste da vicino*⁶, qui, avec l'opus *Il giro del mondo in 80 giorni*⁷, d'où elle surgit,

construit des épisodes d'étude sur la rencontre et la distance entre les corps, en partant de la thèse suivant laquelle ce qui est distant est « toujours proche de quelque chose d'autre ». Ces contes chorégraphiques aux mouvements syncopés ironisent et problématisent la position de l'actuel touriste occidental confirmant des modèles (post)coloniaux cristallisés, et s'offrent ambiguëments comme indice exotique et toxique de quelque chose qu'il n'y a pas, puisque leur but est d'indiquer l'instabilité de chaque route par rapport aux autres. Pièce d'une radicalité forte dont la documentation vidéo est signée Anna de Manincor, du collectif ZimmerFrei, *Il giro del mondo in 80 giorni* prévoit un format spectaculaire fondé sur l'accumulation. Au cast originaire de MK se joint un numéro interchangeable de performers et de plasticiens, qui laissent une ou plusieurs traces de leur passage à l'intérieur de la chorégraphie ou de la mise en scène. La performance peut donc être différente selon sa structure, son environnement, son développement. La constante est le rapport corporel entre un dominateur, qui utilise comme symbole de son pouvoir un bâton de golf, et un dominé, à la fois corps hybride ou être sauvage, dans un jeu dialectique entre mutation et dogmatisme. Ce dernier ne cache pas un esprit dérisoire et caustique qui rend hommage au Nietzsche libre et sceptique du *Gai Savoir*⁸, celui qui réduit en cendres les idoles en riant et en dansant⁹.

De plus, on assiste à une projection mentale du chaos du monde globalisé, où l'accent est mis sur les changements climatiques et environnementaux des différents pays du globe. Sous l'égide ingénieuriste de Lorenzo Bazzocchi – à qui va le mérite d'avoir créé une machine à l'allure rétro pour les vapeurs-pollutions du spectacle –, MK se faufile dans le cœur nébuleux de la tornade alysienne, stupéfiante, qui présente de rares corps à corps entre l'autorité de la trame musicale et la puissance de la chorégraphie.

Parallèlement, le *Grand Tour*¹⁰ est mis en route : performance parasitaire, basée sur de curieuses incursions au milieu des différents spectacles, il se présente comme une quête touristique dans le monde circonscrit de la production spectaculaire contemporaine. Le modèle de référence est effectivement le Grand Tour, long voyage effectué par les jeunes gens des classes privilégiées de la société européenne, britannique ou allemande en particulier, à partir du XVII^e siècle et surtout au XVIII^e siècle, dans le but de parfaire leur éducation. Mais le *Grand Tour* des années 2.0 n'est plus un voyage initiatique de formation à travers l'Europe continentale. Il est plutôt l'effet imprévu d'une étrangeté incontrôlée, et donc porteuse de dynamiques inédites. C'est le contraire du tourisme. D'ailleurs, l'intrus a toujours été un personnage clé dans l'approche de MK. Il rend fragile un système, le déséquilibre.

Conçu pour les festivals, *Grand Tour* a un développement temporel qui couvre l'ensemble



d'un événement artistique-culturel. Dans un premier temps, le public perçoit un déséquilibre : « Qui diable est-ce ? », et puis, lentement, il attend cette visite et commence à réaliser que le spectacle est comme une partition conçue aussi pour accueillir l'intrusion. Le public met alors en relation ce qu'il est en train de voir en temps réel avec un ailleurs duquel jaillira quelqu'un.

Apothéose d'une conception de la danse fortement conceptuelle, *Instruction Series* débute en 2010. Les instructions pour une performance à accomplir sont au cœur de ce projet chorégraphique à distance, donné par procuration, par courrier électronique, à des personnalités (extra)ordinaires en circulation, à chaque fois différentes. Dans une singularité et une unicité qui renforcent le propos du spectacle, elles engagent principalement un danseur, un plasticien et un performer. Elles ont des dimensions compactes, mais élastiques, des temps courts et rapides, selon une certaine sérialité, et des intentions de nature collaborative. Les instructions données par le chorégraphe, et les informations permettant de déclencher le processus sont rédigées de façon à ce qu'elles soient mal comprises. Elles représentent une impossibilité (celle de l'auteur) d'assembler des matériaux exogènes et très différents entre eux, en gardant cependant une certaine organicité dans cette collection d'images et de documents. Ici, l'équilibre qualitatif penche tour à tour du côté danse/performance et du côté plastique. D'autres

apparitions non identifiées compromettent la compacité de cet épisode, qui adopte la stratégie de l'excavation dans l'acte technique comme lieu de renégociation de l'identité. Le geste, puissant, contenu, menace d'exploser en segments, brisures, débordant de l'axe, créant de souples tensions vers la transgression de cette ligne subtile, énigmatique, jamais saisie. Et ce, en giflant, au passage, quelques palissades.

Dans l'ensemble, il s'agit de tactiques de dépistage pour faire face à la réalité, de stratégies mimétiques que le groupe continuera probablement à mettre en pratique, peut-être en adoptant d'autres systèmes formels, tels que certaines curieuses cérémonies militaires ou des fêtes mobiles africaines extemporanées. Mais en fait, il ne s'agit que de tactiques. Ce qui intéresse vraiment, c'est de faire disparaître du contrôle du régisseur le développement d'une action scénique, par le bruit ou par des instructions chorégraphiques, afin d'autoalimenter la complexité de la réponse dynamique de l'organisme devant des informations très simples. Construire le spectacle comme un acte d'apprentissage.

En conclusion, si l'essence du tourisme est la garantie du retour chez soi – même et surtout dans la personnalisation de l'exotisme –, pourtant, et malgré la disparition de l'ailleurs, le monde demeure un lieu sauvage. Alors que le théâtre reste un lieu indomptable où se perdre est encore possible. Lorsque le voyageur accepte le

malentendu dans le cadre de l'expérience interculturelle et qu'il accepte de sortir de lui-même pour gérer ce malentendu, de nouvelles routes s'ouvrent. Dans un sens positif, on pourrait dire, avec Michele Di Stefano, que nous avons tous un problème ethnique. La pensée libérée par le corps, sujet au vertige de l'étonnement, s'aventure au bord du vide. Vivement habiter l'inhabituel, alors !

Rosanna Gangemi

1 Georges Pérec, « L'Infra-ordinaire », extrait du texte d'ouverture du recueil *Approches de quoi ?*, Éditions du Seuil, Paris, 1989.

2 Voir mkonline.it/home%20english.html.

3 Voir mkonline.it/Instruction_series_english.html.

4 Voir mkonline.it/happened%20english.html.

5 *Un exemple emblématique a été DOCUMENTA (13), déjà dans son slogan : « The dance was very frenetic, lively, rattling, clanging, rolling, contorted, and lasted for a long time ».* Voir le site d13.documenta.de.

6 Voir mkonline.it/4_danze_coloniali_english.html.

7 Voir 80.jours.org.

8 Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir* (publié pour la première fois en 1882), trad. Henri Albert revue par Marc Sautet, Le Livre de Poche, Paris, 1993.

9 Ce Nietzsche résonne dans les paroles de Witold Gombrowicz : « Hegel n'a pas grand-chose de commun avec nous, car nous sommes danse », *Journal 1953-1956*, trad. Allan Kosko, Bourgois, Paris, 1981, p. 174.

10 Voir mkonline.it/grand_tour_english.html.





Le duo d'artistes français Art Orienté Objet s'est illustré en 2011 par une performance singulière hybridant art et science, au sens propre du terme. Après quatre années de recherches, de travaux de laboratoire et de préparation physique, Marion Laval-Jeantet se fait injecter par son partenaire, Benoît Mangin, du sang compatibilisé de cheval. Sur la scène de la Kapelica, à Ljubljana, naît le premier centaure biologiquement incarné. Prolongeant de la sorte leur empathie viscérale à l'égard des minorités et de l'animal en particulier, les artistes y voient un acte symbolique capable d'éveiller les consciences face à l'urgence écologique en préservant *in corporis* l'ADN d'un vivant précarisé par son inféodation à l'hégémonie humaine. Le second étage du Musée de la Chasse et de la Nature de Paris y consacre sa salle de l'animal contemporain, en point d'orgue d'une exposition déclinant l'actualité d'une recherche engagée vingt années en amont et consacrée à l'alchimie entre l'Art et le Vivant (voir *ETC*, n° 88¹). Les deux vidéos retraçant les préparatifs *in vitro* et la performance *in vivo* donnent le ton d'une expérimentation bio-artistique valant qui a valu à leurs auteurs, en 2011, le prix Golden Nica du prestigieux concours Ars Electronica de

Linz. En prenant un matériau biologique comme médium et le corps de la plasticienne comme lieu d'une œuvre en mutation, Art Orienté Objet met en perspective ce que les biotechnologies peuvent engager comme métamorphoses de la biodiversité, l'hybride homme-animal devenant l'apanage emblématique d'une mue évolutionniste. Dans cette veine déjà initiée avec leurs *Cultures de peaux d'artistes* (1996), le duo questionne l'identité. À fleur de peaux, en cultivant leurs cellules dermiques, ils avaient déjà refiguré l'autoportrait via une expérimentation corporelle concrète et militante. Au départ d'une biopsie, ils ont mis en croissance un maillage tissulaire pour obtenir des toiles *ex corporis*, sur lesquelles était tatoué un abécédaire d'animaux mythologiques ou en voie d'extinction. Celle de Pégase trouve sa juste place dans le Cabinet de la Licorne du musée et magnifie la frontière rendue de plus en plus perméable, par le biais de la science, entre fiction et réalité, l'hybride n'étant jamais qu'une nouvelle reconfiguration de soi, une projection débridant l'avenir de l'homme, envisagé par les plasticiens en synergie avec la biodiversité. En traversant, en nuance, les enjeux majeurs de la cause environnementale : les effets de la pollution,

la surexploitation des ressources vitales, la raréfaction des espèces... les artistes donnent une actualité plastique aux thèses de penseurs comme celles d'Edgar Morin actant, pour tout progrès des sciences, une part de régression. Philosophe et artistes misent conjointement sur l'importance de donner à voir et à comprendre des engrenages d'une dynamique complexe où les progrès de la science produisent non seulement de l'élucidation, mais aussi de l'aveuglement². Des boîtes de pétri aux transfusions, des univers laborantins à leurs protocoles et technologies, la science n'est pas seulement le cadre immersif d'une réflexion artistique, elle est aussi un espace de retournement. Celui d'un anthropocentrisme conditionnant une vision d'un Vivant posé à l'aune de son humanité comme dominant. En cherchant à dépasser cette limite arbitraire, les artistes se font hôtes de l'œuvre, substrat et réceptacle d'une création, mais aussi substitut de l'animal de laboratoire pour remettre en jeu la notion d'éthique face à l'inféodation animale au nom du principe supérieur de la santé. La science est ainsi passée au crible, utilisée comme outil et posant, dans le même temps, les paradoxes inhérents à son développement. De la sorte, le sang centaurisé,

Art Orienté Objet

Que l'animal

prélevé à la fin de la performance « Que le cheval vive en moi » (2011) a été lyophilisé avant d'être exposé sous la forme d'une relique moderne. Les sept échantillons de sang-mêlé de l'artiste et du cheval présentés dans des stérilisateur en acier chromé renvoient, comme le tube à essais faisant office de soliflore d'une essence biologique, à l'ancrage scientifique de l'expérience tout en l'ouvrant à la scène mythologique. Le centaure Chiron, invoqué par le duo pour ses pouvoirs thaumaturges, est l'archétype de l'intentionnalité de l'œuvre : celle d'être une substance de guérison, un sang porteur d'une altérité possiblement résurrectionnelle : la lyophilisation préservant l'ADN du cheval, comme il aurait pu l'être de toute espèce animale, telle une ultime garantie de renaissance possible.

Pourtant, cette finalité symbolique n'est qu'un volet de l'approche d'Art Orienté objet, pour qui la re-connaissance de l'altérité passe par une approche étho-ethnologique. Comme en témoignent les photographies de *Félinanthropie* (2007) ou celle du *Centaure* (2011) associées chacune au leurre animalier, réalisé pour ajuster le corps de la plasticienne à un échange mimogestuel avec le chat ou le cheval, le devenir-autre passe par une augmentation prothétique. Elle permet aux artistes d'entrer en convergence avec des comportements étrangers à ceux du genre humain pour réussir à creuser un canal d'hybridation comportementale avec l'animal. Face à la femme-félinisée ou centaurisée, la hiérarchie des espèces s'estompe au profit d'une communion par contact d'affects. Marion Laval-Jeantet s'animalise par isopraxie, cette capacité que connaissent les meilleurs cavaliers d'épouser la gestualité de l'animal, jusqu'à partager une sensibilité analogue. Sur les traces de Deleuze et de Guattari, ce devenir-autre n'est plus de l'ordre de l'identification, pas plus que d'une composition visuelle, mais relève pleinement de la symbiose, dans une affectivité qui n'est plus celle des sujets³ vus comme des acteurs distincts. À l'inverse, ils adoptent un état d'être communautarisé. Cette part de ressenti, Art Orienté Objet l'a transposée au travers de l'installation *Transe-fusion* (2013), qui révèle la part cachée de la performance « Que le cheval vive en moi », celle se jouant à huis clos dans le corps de Marion Laval-Jeantet

vive
en
nous !

et débordant du cadre temporel de l'événement. Le moulage en cire du corps de la plasticienne fait face au squelette couché d'un cheval en une évocation subjective des effets physiologiques ressentis après l'injection de sang allogène.

L'artiste raconte : je sais que je ne dormirai pas ou peu, c'est un effet que j'ai déjà observé avec les immunoglobulines endocrines. Il faut une heure allongée pour trouver la paix, on dort par cycles, puis on se réveille, dans une ultra-nervosité, pour se rendormir deux heures plus tard pour un deuxième cycle. En tout, une nuit chevaline ne semble contenir que quatre heures de sommeil. L'effet ne s'estompera que huit jours plus tard. Pendant cette longue semaine, ma vie est très perturbée. Je ne dors plus qu'épisodiquement, j'ai tout le temps faim, mais je ne digère rien, je me sens puissante, et pourtant une tape sur l'épaule me terrorise. Une peur ridicule, nerveuse. De celles qui vous font bondir avant de comprendre pourquoi. La situation me fait rire. Un primate puissant n'a pas peur. La puissance et la peur conjointes ne

sont pas primates. (...) ma conscience du temps est différente de celle des autres, je me lève la nuit toutes les deux heures, je vais manger, bien que mes intestins semblent s'être arrêtés de fonctionner. Je me sens forte, mais rien ne tourne convenablement. (...) je réponds trop vite à tout le monde, je suis trop rapide, ailleurs. J'entends des bruits insoupçonnés. Il me faut marcher sans arrêt⁴.

C'est ainsi sans surprise que l'animalité, comme entité hautement signifiante du Vivant, se voit décortiquée par les plasticiens pour en faire l'objet d'une revitalisation paradoxale. Travaillant l'oxymore, cette confrontation dynamique de deux termes en apparence contradictoires, Art Orienté Objet matérialise un inanimé en lisière du vivant, une stase d'entre-deux dont l'observateur ressent la nécessité d'infléchir le cours pour restaurer une respiration. Avec *Cornebrame* (2013), la peau d'un cerf a été naturalisée. En le taxidermisant sous une forme d'outre vide, Art Orienté Objet en a fait la poche d'une cornemuse animale. Les pattes ont laissé place aux bourdons et Benoît Mangin, instrumentiste, s'abouche à la bête pour lui arracher un brame à la fois tragique et soulageant. En soufflant l'air dans la cage dé-thoracée de l'animal, il contre, le temps d'une mélodie automnale, l'hallali d'une espèce menacée par la fragmentation de son habitat et une consanguinité galopante. Le mort-vivant gît, à même le sol, dans l'attente d'un bienveillant bouche-à-bouche de l'artiste qui ranime une douce résurgence beuysienne contant à son lapin mort la poésie des œuvres d'art. Avec les *Pieds dans le plat* (2013), c'est l'hémorragie écologique du bison d'Oregon, disparu depuis 1825, qui est mise en pâture. La tête transpercée de flèches en verre rougi fait corps avec une mare de sang en bordure de laquelle trône une paire de pieds. La tragédie du bios étété, allégorie de la décollation du martyr, préfigure l'engrenage délétaire d'une raréfaction de la biodiversité, le trophée pédestre imageant l'avenir de l'homme décorporalisé par les dérèglements écosystémiques.

Pour cette œuvre, Marion Laval-Jeantet réintroduit une technique traditionnelle, celle du tricot qui lui a été enseignée par sa grand-



Art Orienté Objet, *Le Cornebrame*

mère corse, ramenant une fois encore l'objet vers une forme vitalisée, celle des traditions chamaniques reposant sur une capacité à entrer en communication avec les animaux morts. Enfin, à rebrousse-poil du mythe, le centaure fait femme dans *Transe-fusion* conserve son corps pour se chevaliniser de la tête; un crâne décharné témoin de la violence du processus immunologique éveillant la performeuse à un état de conscience modifié, mais gravé d'un motif ondoyant, liquide, énergétique. Le cheval lui aussi convoque une métamorphose incarnante. À première vue, il se laisse surprendre dans une nudité sépulcrale, décharnée, qui tranche immédiatement avec la position ludique de l'équidé jouant ou se roulant sur le dos; l'inanimé du squelette est ainsi démenti par l'animé postural. Le flot lumineux du néon suturant la scène éclaire l'état de transformation, la dimension initiatique d'un corps en devenir-autre. Le temps de l'hybridation formalisé

dans l'oeuvre est alors l'expression du Sublime, un ravissement par le terrible qui amène le regard à s'interroger sur les termes du devenir. En choisissant d'inviter Art Orienté Objet à investir le Musée de la Chasse et de la Nature, son conservateur, Claude d'Anthenaise, a parfaitement perçu la cohérence éthique entre le dessein des artistes et celui de l'institution d'accueil : la vision d'une écologie humaniste soucieuse d'un équilibre non caricatural entre les acteurs de la communauté du Vivant. Le lieu rencontre aussi pleinement les aspirations des créateurs en réactivant la dynamique extrêmement féconde de l'oxymore. L'esthétique de l'hôtel de maître et des collections forme un écrin de classicisme aiguisé par la modernité des oeuvres de Marion Laval-Jeantet et Benoît Mangin. Une galvanisation des contraires qui trouve très justement son sas de convergence : l'esprit du cabinet de curiosités y est électrisé

par la liaison entre le martèlement silencieux des oeuvres contemporaines et le temps suspendu du musée qui les accueille. Que l'oeuvre d'Art Orienté Objet fascine, provoque, envoûte ou dérange, elle ne peut laisser indifférent. Pour ces veilleurs du monde, l'art a pour objet d'orienter la réflexion du visiteur, de l'éclairer sur les enjeux planétaires. À parcourir sans modération jusqu'au 2 mars 2014.

Chloé Pirson

- 1 P. Pique, « Art Orienté Objet : vers une nouvelle alchimie de l'art et du vivant. Entretien avec Marion Laval-Jeantet », *ETC*, n° 88, 2009-2010, p. 28-31.
- 2 E. Morin, *Où va le monde ?*, Paris, L'Herne, coll. « Carnets », 2012, p. 46.
- 3 *Schizophrénie 2, Mille Plateaux*, Paris, de Minuit, coll. « Critique », p. 315.
- 4 M. Laval-Jeantet, B. Mangin, *Art Orienté Objet*, 1991-2012, Paris, CQFD, p. 262-267.

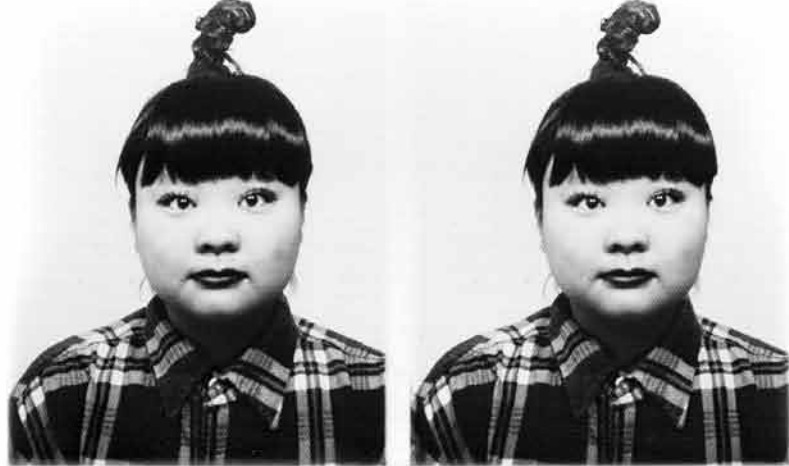


Mois de la Photo 2013

l'offensif et l'inoffensif



Mishka Henner, exposition au Musée McCord,
Trammé en altitude : la Photogrammétrie de Montréal.





Dans son récent livre *Théorie du drone*¹, Grégoire Chamayou décortique avec une extrême précision toutes les dimensions de la réflexion philosophique qu'implique l'usage du drone en faisant dialoguer philosophes, journalistes et militaires. Il souligne que la présence des drones² dans l'espace médiatique s'est accrue au cours des dernières années, au moment où les États-Unis passaient d'une stratégie de détention arbitraire des combattants de l'« Axe du mal » à une stratégie de meurtres extrajudiciaires. Visant à pallier certains problèmes légaux et à amadouer l'opinion publique par une savante construction morale, le drone est devenu l'arme emblématique d'une mainmise impérialiste orchestrée à distance avec un avantage majeur : les meurtres ciblés par les drones au Pakistan (par exemple) ne mettent pas en danger les militaires américains qui les pilotent virtuellement depuis l'Arizona³. Devant tant de pragmatisme politique et militaire dans la « gestion » des risques humains, l'on reste interloqué... Et le choix de la thématique du drone par le Mois de la photo ne peut que sembler curieux.

À priori, la thématique *Drone : l'image automatisée* est prometteuse, malléable, permettant d'aborder la question de l'automatisation de l'image sous toutes ses formes, tout en restant potentiellement subversive par son apport à une réflexion sur les formes contemporaines de la guerre et de la surveillance, dans la mesure où l'on ne limite pas cette réflexion à sa dimension métaphorique. D'un point de vue global, le choix de Paul Wombell se focalise sur des dimensions bien établies de la surveillance. Plusieurs artistes centrent leur démarche sur la surveillance extérieure à soi, dont on est conscient, mais que

l'on oblitère par son côté devenu banal. C'est le cas de la proposition de Jules Spinatsch, *Vienna MMIX-17352/7000, Speculative Portrait of a Society, 2009-2011*, monumentale installation exposée à la Fonderie Darling. Vaste construction d'un instant fictif de surveillance panoramique, constituée de milliers de véritables instants de surveillance, l'œuvre joue sur l'impression de subjectivité photographique de chaque fragment que l'on associe d'emblée, et à tort, au choix du photographe, mais qui relève directement d'un programme informatique. Le plus frappant dans cet exemple du travail de Spinatsch est le dédoublement que l'œuvre cristallise : la capture systématique, dans leurs moindres détails, de mondanités fragmentaires et passagères est élevée au statut d'œuvre finie, reproductible et réexposable. Voilà qui doit constituer une plus-value notoire pour cette haute société en quête permanente d'exhibition.

Les projets de Barbara Probst, *Exposure #55: Munich, Waisenhausstrasse 65, 01.17.08, 1:55 p.m.* (2008) et Cheryl Sourkes, *Facebook Albums* (2010), proposent deux réflexions sur une forme tordue de surveillance volontaire de soi, parfois automatisée au travers d'un long processus de conceptualisation d'un instant précis d'une surveillance multipolaire, parfois sous les dehors anodins d'une mise en scène de soi dans notre réalité facebookienne. Tandis que l'œuvre de Sourkes mise sur un emprunt direct aux images privées circulant sur le web grâce aux travers de la confidentialité des médias sociaux et à la candeur avec laquelle les individus s'exposent, Probst se situe dans une dynamique de révélation d'un moment artistiquement construit et « théâtralisé » de cette vie privée dans un

rendu formel qui n'est pas sans rappeler les recherches sur la simultanéité des avant-gardes du début du 20^e siècle. Certes, le contexte actuel de déploiement de cette simultanéité est fort différent, de même que notre rapport cognitif à cette simultanéité, dans la mesure où les médias sociaux nous permettent d'avoir un accès direct à l'actualité des autres (peu importe leur localisation géographique) et de proposer aux autres une éternelle actualisation de soi.

Prises individuellement, plusieurs démarches sont hautement stimulantes, mais cette manie thématique qui caractérise les expositions collectives en art contemporain a nécessairement des limites : le premier défaut étant la dynamique de comparaison qu'elle implique avec la grille de réflexion proposée par le commissaire. L'utilisation du drone comme métaphore d'une démarche artistique automatisée est parfois très fertile, tandis que d'autres propositions s'avèrent liées d'une manière abusivement distendue avec la thématique. À ce titre, les œuvres de Jana Sterbak, Michael Wesely, Elina Brotherus et Michel Campeau, par ailleurs toutes d'un très grand intérêt, ont une profondeur qui n'est pas bien servie par l'approche du commissaire et cet état de fait est palpable dans les textes de présentation des œuvres, qui restent strictement descriptifs. Aucun doute quant au fait que de nombreuses filiations existent entre toutes les formes d'images automatisées, mais la question du drone est autrement politique et se limite finalement aux démarches de Trevor Paglen, Mishka Henner et Raphaël Dellaporta.

Moins que la question du drone, c'est celle, récurrente dans cette expo, de la qualité de l'image photographique automatisée qui m'a







Thank you for using Photo-Me
£4.00
Photobooth Nbr: 42511



17/07/2008 11h24
Hotline Nbr: 0845 100 4000

semblée la plus fascinante, parce qu'elle ébranle directement la distinction entre art et culture visuelle, qui n'est pas nouvelle mais continue d'être l'objet de réflexes tant du public que des spécialistes. « Les images sont moches », ai-je entendu dans deux lieux d'exposition distincts. Nul doute que la perfection technique tient lieu de nature artistique pour plusieurs, mais cette idée constitue un retournement historique pour le moins ironique, considérant que la photographie a longtemps été tenue à l'écart de l'Art pour le motif précis de sa perfection technique... N'en déplaise aux ayatollahs de l'image nette, l'image photographique moche a toujours occupé une place prépondérante dans l'imaginaire public, en plus de constituer une dimension à part entière de la recherche d'un art photographique. Le haut niveau d'interaction, dans la sélection du Mois de la photo, entre images empruntées, images produites par des dispositifs tels caméra médicale, drone, et image en coulisse de la production photographique est particulièrement intéressant, car il confirme en fait que la mixité de l'art et de la culture visuelle est inextricable et que leurs définitions séparées relèvent plus que jamais d'une abstraction académique, loin des pratiques.

C'est un peu le même type d'abstraction académique qui nuit à l'équilibre d'une thématique réunissant drone et images automatisées (et esthétisées). En effet, les deux perspectives ne s'éclairent pas mutuellement, mais plutôt la première, par son extrême densité de sens moral, fragilise radicalement les démarches exposées. Dans le catalogue qui accompagne l'exposition, Wombell opère

un lien qui nous semble emblématique de cette divergence de perspective :

« Les témoignages des personnes innocentes ayant survécu aux attaques de drones rappellent étrangement les témoignages de non Occidentaux placés pour la première fois devant la photographie : "Les gens ont peur de mourir [...], les enfants, les femmes, ils subissent tous des traumatismes psychologiques. Ils regardent vers le ciel afin de voir s'il y a des drones⁴." »

Le lien imaginé par le commissaire apparaît non seulement comme totalement intuitif (et non documenté), mais à la limite de l'indécence. Entre l'image automatisée émanant du drone et l'action du drone qui vise à disloquer la psychologie des « insurgés » en les rendant littéralement fous⁵, il existe une très forte distanciation : Nous et Eux. On se sent très loin des traumatismes psychologiques en regardant les images proposées par les artistes, même les images les plus directement liées aux drones. Entre l'invisibilité de la violence contre des « ennemis » ciblés à distance et la caméra observant les moindres faits et gestes du quotidien, il y a finalement quelque chose de très caractéristique du mode de fonctionnement de la société occidentale, qui se cache à elle-même les effets collatéraux de ses actions pour pouvoir, avec toujours plus d'insouciance, continuer à se scruter dans une perversion narcissique parfaitement idiote. Au final, il apparaît que la thématique édulcore les questions relatives au drone, tout en accentuant simultanément une pseudo subversion d'images qui sont pourtant loin de se rapporter à une action subversive. Malheureusement, les textes du catalogue évacuent pour la plupart le questionnement relatif

au drone pour se concentrer sur la thématique de l'automatisation de l'image, comme si la figure du drone était en effet trop signifiante par rapport à ce que l'on trouve réellement dans les photos exposées. En fin de lecture, l'absence d'une définition minimale de la thématique nous apparaît comme un manquement majeur. Le mot semble avoir été utilisé précisément à des fins de marketing, pour sa force de frappe (sans mauvais jeu de mots) sur le plan de l'imaginaire. Alors que le milieu de l'art est souvent prompt à se plaindre de faire l'objet de récupération, un constat s'impose : une tendance inverse existe et elle fleurit un peu lourdement. Le drone, la résistance et autres indignations sont utilisés à des fins d'exposition d'un art toujours aussi occidental-centré, bien confortablement produit à distance de ce que sont la guerre et la résistance à la guerre. En définitive, nous en sommes quittes pour un témoignage gênant de notre besoin impérieux de politiser des images, des démarches et des postures médiatiques, alors même que nous échouons lamentablement à nous politiser nous-mêmes.

Anne-Marie Bouchard

1 Grégoire Chamayou, *Théorie du drone*, Paris, La Fabrique, 2013.

2 « Véhicule terrestre, naval ou aéronautique, contrôlé à distance ou de façon automatique », définition du Département de la Défense américaine, citée par Chamayou, *ibid.*, p. 21.

3 *Ibid.*, p. 30-31.

4 Paul Wombell, « La boîte noire », dans *Drone : l'image automatisée*, Montréal, Le Mois de la photo, 2013, p. 25.

5 Chamayou, *op. cit.*, p. 106.



Le mur du son





L'automne fut chaud à New York et la présence du Streetartist anglais Banksy n'en constituait pas l'unique raison. Parmi les nombreuses expositions, deux étaient consacrées à l'installation sonore.

The Cloisters et l'art contemporain

Pour la toute première fois de leur existence, les Cloîtres du Metropolitan Museum of Art accueilleraient en leur enceinte une artiste contemporaine. Afin de souligner son 75^e anniversaire, l'antre de Spanish Harlem, entièrement dévolu à l'art médiéval, faisait place à une œuvre de Janet Cardiff : *The Forty Part Motet* (2001). Originellement conçue et présentée dans la Cathédrale de Salisbury, cette installation sonore est composée de quarante haut-parleurs haute-fidélité montés sur des tiges à environ 2 mètres du sol; ils diffusent le plus célèbre motet de Thomas Tallis (vers 1505-1585), figure de proue de la musique anglaise de l'époque Tudor. Ici, c'est la petite chapelle de Saint Martin de Fuentidueña (1175-1200), qui fut érigée près de Ségovia, en Espagne, avant d'être transposée à New York, qui a été choisie comme écrin architectural pour cet environnement sonore. Son acoustique a déjà fait ses preuves puisqu'on y tient régulièrement des concerts de musique ancienne.

Les haut-parleurs ont été disposés symétriquement, suivant une ellipse d'environ 11 mètres sur 5. Ils diffusent en boucle (avec un bref intervalle silencieux de quelques minutes entre deux présentations) des extraits du *Spem in alium numquam habui* (vers 1556-1573), de Tallis, dans sa version à 40 voix, regroupées en huit groupes de cinq voix (enregistrement réalisé à Salisbury, interprété par le chœur de la cathédrale). Les extraits retenus par Cardiff, d'une durée de 11 minutes, habitent généreusement l'espace. Précédés d'un court prologue parlé, ils invitent à la méditation et au recueillement. Enveloppée de cette pièce *a capella* apaisante, la perception du visiteur est ainsi affectée, modifiée, quasiment sanctifiée par l'œuvre, dans l'espace de la chapelle, certes, mais aussi bien au-delà, dans les salles et les couloirs adjacents. On peut la découvrir dans sa plénitude en se plaçant au centre de l'espace; mais en se rapprochant de l'un des haut-parleurs, on entend distinctement chacune des 40 voix de ce chœur contrapuntique. L'installation de Cardiff fait la démonstration de l'effet de la matière sonore sur la perception de l'environnement physique. Lorsque la musique s'arrête, les gens commencent peu à peu à parler, mais dès qu'elle reprend, ils se taisent pour écouter et se recueillir tout en déambulant

lentement, silencieusement dans la salle, attentifs aux sons, certes, mais aussi à l'architecture et aux œuvres médiévales exposées dans cette salle.

La chapelle Fuentidueña est un lieu idéal pour cette œuvre emblématique de Cardiff et l'on ne peut que souligner le choix du MET, qui n'est pas vraiment reconnu pour son audace en matière d'art actuel, de présenter une telle installation dans le cadre des célébrations des 75 ans des Cloisters.

Du côté du MoMA

À l'autre bout de la ville, le temple de l'art actuel offrait aussi une exposition consacrée à l'installation sonore. *Soundings. A Contemporary Score* regroupait les travaux récents de 16 jeunes artistes utilisant la matière sonore comme élément constitutif de leurs propositions plastiques. Au total, 18 pièces réalisées entre 2008 et 2013.

Il s'agit de l'une des toutes premières expositions à véritablement investir le champ du sonore comme forme d'expression artistique à part entière, pour sa plasticité pure, serait-on tenté de dire. À une époque où l'expérience sonore se fait de plus en plus privative, entre casque d'écoute et boutons d'oreilles, iPhone, iPod et autres accompagnateurs personnels, il n'est pas anodin que le MoMA propose la communion sonore comme expérience artistique collective.



Sergei Tcherepnin, *Motor-Matter Bench*, 2013. Collection particulière, Winston-Salem, North Carolina.

Le postulat de l'exposition est le suivant : si la musique est présente dans des productions artistiques tout au long du XX^e siècle, ce n'est qu'au cours des dernières années, à travers le pullulement d'une myriade de nouvelles formes de captation sonore – enregistrements sur bande et électroniques, sur support numérique, etc. –, qu'elle a véritablement galvanisé le monde des arts visuels.

Certes, l'on peut faire remonter les origines de cette pratique à l'impulsion qui s'était manifestée, durant les années 1960, pour une peinture non rétinienne et un art non visuel, si affirmée dans les cercles d'artistes conceptuels influencés par Duchamp, Dada et le Futurisme. Une partie des œuvres réalisées à cette époque avaient recours à des effets de spatialité et à des trajectoires corporelles *in situ*; elles s'incarnaient souvent dans des installations et des performances où le silence et le bruit strident confrontaient le spectateur en lui imposant une épreuve physique parfois à la limite du supportable. Il suffit d'évoquer *A Tribute to John Cage*, de Nam June Paik, le travail de La Monte Young pour le Theatre of Eternal Music, ou encore certaines performances de John Cale, David Tudor ou Carollee Schneemann pour s'en convaincre ! Plus récemment, on pense aux Gilbert & George, Joan Jonas, Bill Viola, Laurie

Anderson et Christian Marclay, autant d'artistes de la fin du XX^e siècle qui ont pavé le chemin de la voie sonore.

Depuis les années 2000, la matière sonore semble s'être affirmée comme un domaine particulièrement riche en nouvelles explorations et en nouvelles formes. Et les liens entre le visuel et le sonore ont inspiré de nombreux artistes, qui ont concocté des œuvres immersives, que ce soit des objets émettant des sons ou des schémas conceptuels. C'est ce que souligne cette sélection, dont certaines pièces sont d'une rare puissance. De ce nombre, *A Bell For Every Minute*, de Stephen Vitiello (2010) se déploie dans le jardin de sculptures du MoMA. Pour réaliser cette installation, Vitiello a enregistré une centaine de cloches de New York, dont celles du New York Stock Exchange et du siège des Nations unies. Il propose un montage de 59 d'entre elles qui, chaque minute, sonnent à tour de rôle; puis, à l'heure exacte, elles font entendre leur tintement conjugué en un carillon urbain. Une œuvre qui exige que l'on prenne le temps, dans un lieu qui s'y prête tout à fait.

Dans le couloir menant aux salles, le visiteur découvre une série de 1500 haut-parleurs d'un bit occupant un mur de 25 pieds de long. C'est *Microtonal Wall* (2011), de Tristan Perich. Chaque

haut-parleur émet un son numérique à une fréquence spécifique; l'ensemble compose une expérience sonore pour le moins particulière, une espèce de continuum de son pur qui déconstruit l'expérience physique et sensorielle qu'elle met en place par son dispositif même. Car lorsque l'on tend l'oreille vers l'une de ses unités, on perçoit une fréquence unique qui s'inscrit en faux par rapport au son créé par l'œuvre. Cette invitation faite au visiteur d'un choix quant à son point d'écoute (effet d'ensemble ou unicité d'un son-fréquence) lie cette œuvre à celle de Cardiff présentée aux Cloisters, dont elle est, à n'en pas douter, une proche parente conceptuelle.

Parmi les environnements multimédias et les objets trafiqués qui se succèdent dans l'enfilade des galeries, certains se démarquent par leur caractère ludique ou le clin d'œil qu'ils font à l'art moderne. C'est le cas de *Frame for a Painting* (2012), de Haroon Mirza, qui met en scène une peinture de Piet Mondrian de la collection du MoMA (*Composition in Yellow, Blue, and White 1*, 1937). Au bout d'un couloir aux murs recouverts de styromousse trône le tableau du maître De Stijl, entouré d'un éclairage LED en perpétuel clignotement. Sur une petite table moderniste, à mi-chemin entre l'entrée de cet espace confiné et le tableau, un dispositif sonore fait entendre



Mise en exposition de *Soundings : A Contemporary Score*, Museum of Modern Art, New York, 2013.



Tristan Perich, *Microtonal Wall*, 2011. 1,500 1-bit speakers et microprocesseurs, aluminium.



Mise en exposition de *Soundings : A Contemporary Score*, Museum of Modern Art, New York, 2013.

une bande-son électronique synchronisée aux lumières. La scénographie ici opérée agit telle une sanctification de la couleur, de la matière et du rythme de l'œuvre de Mondrian en une idiosyncrasie convoquant tous les plaisirs sensoriels. Le tout dans un style kitsch teinté d'humour qui fait esquisser un sourire amusé.

Certaines pièces conjuguent matière sonore et visuelle en recourant au cinéma, médium audiovisuel par excellence. D'autres revisitent des pièces musicales ou leurs partitions. C'est le cas de *Mass Black Implosion* (Shaar, Iannis Xenakis), de Marco Fusinato, un dessin abstrait en cinq parties réalisé sur un facsimilé d'une partition du chantre de la musique stochastique. *Study for Strings* (2012), de Susan Phillipsz, a comme point de départ une symphonie de Pavel Haas composée alors qu'il était prisonnier du camp de concentration de Theresienstadt, en 1943. Dans *Scores and Transcripts* (2012), Christine Sun Kim, qui est née sourde, combine et transforme divers types

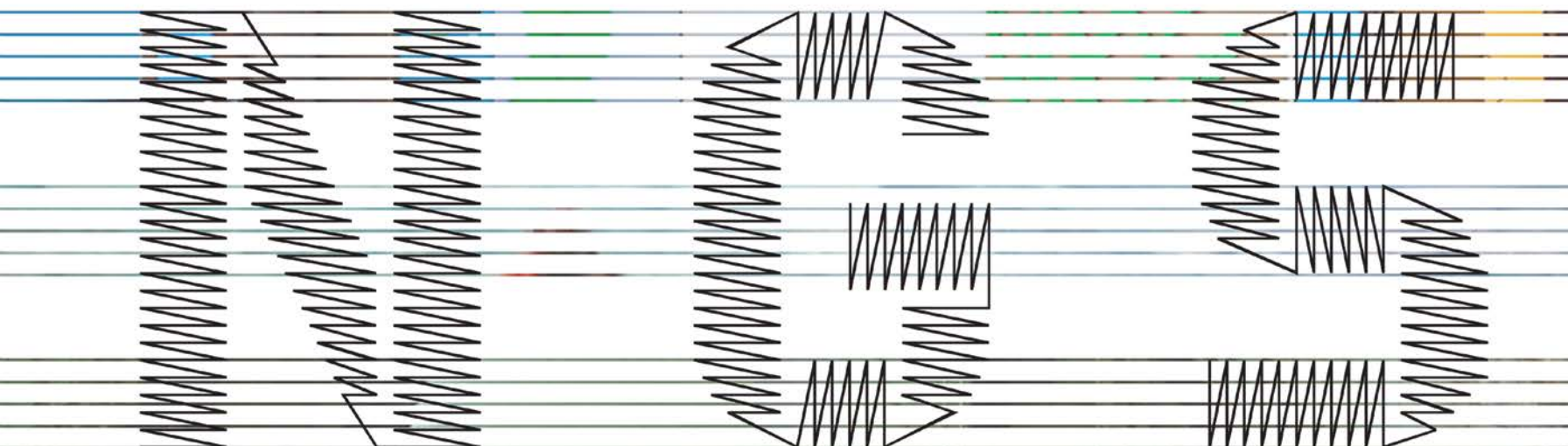
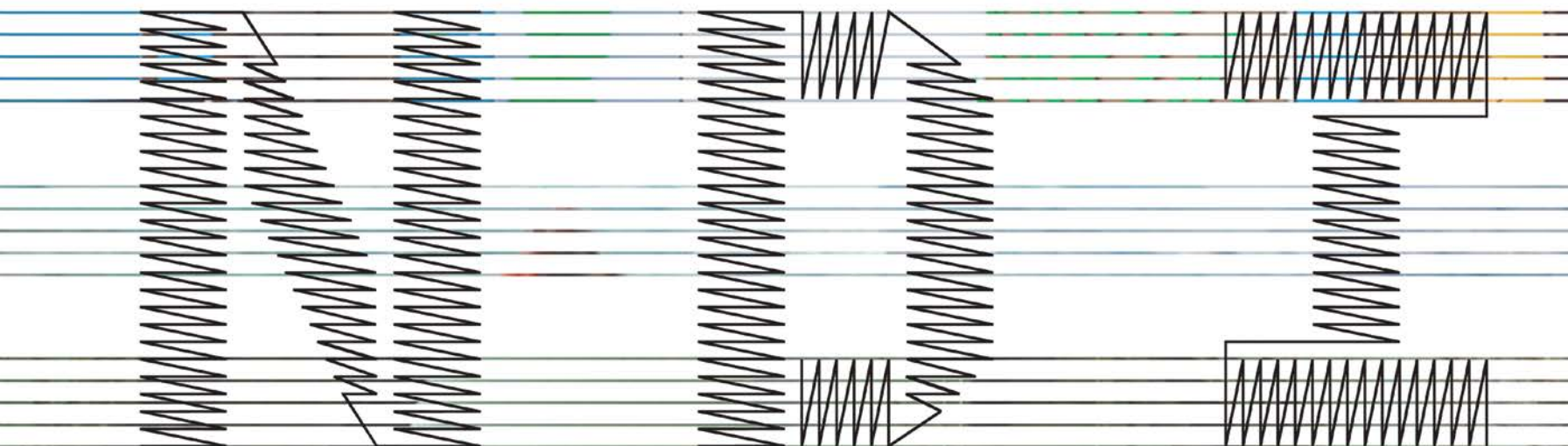
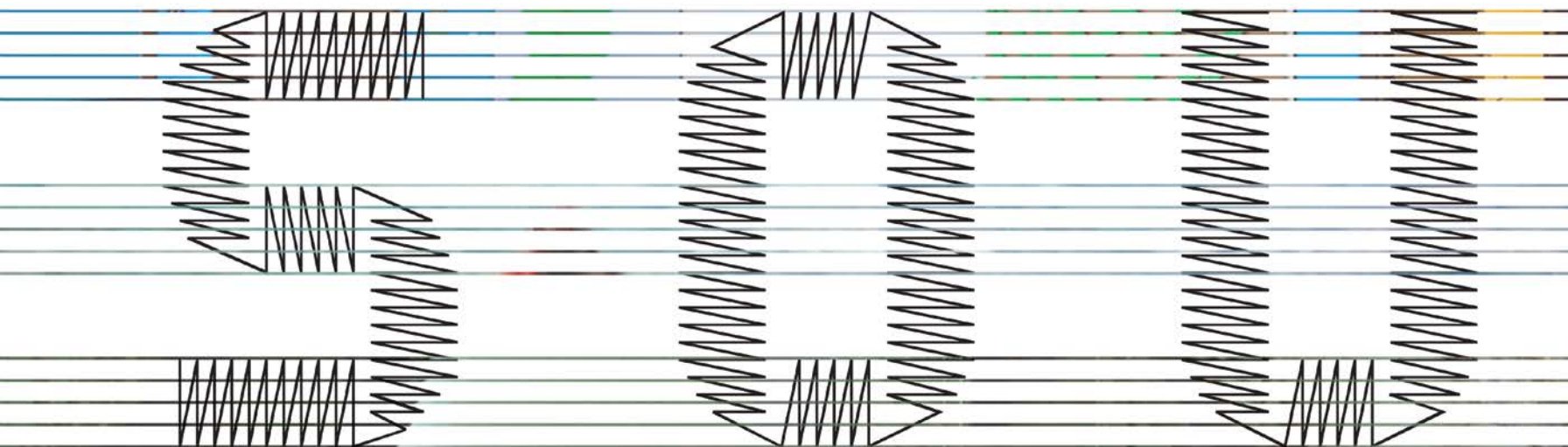
de notations lui permettant de communiquer : langage des signes, notation musicale, anglais écrit, etc. Tout cela forme une grammaire de « formes sonores » qui s'entrechoquent au fil des dessins qui composent cette pièce en quatre actes. D'autres installations prennent ancrage dans des appareils d'enregistrement, d'intensification sonore ou encore des instruments de musique altérés ou détournés de leur usage premier. C'est le cas, entre autres, de *Triplight*, de Camille Norment (2008) et de *Before Me*, de Richard Gare (2012).

Prolongeant cette idée de détournement, le *Motor-Matter Bench*, de Sergei Tcherepnin (2013), transforme un ancien banc du métro new-yorkais en boîte d'amplification sonore. Dès que quelqu'un s'y assoit – ce que d'aucunes hésitent à faire – il se met à jouer une musique qui semble littéralement émaner du corps de celui qui y prend place. Orchestrant des environnements qui réagissent aux passagers, cette œuvre attire

l'attention sur les variations et la matérialité sonores qui voyagent à travers les objets et les corps. Puis, dans l'escalier Bauhaus reliant les deuxième et troisième étages du MoMA, Florian Hecker ferme le circuit avec *Affordance* (2013), véritable investigation dans l'univers du son subjectif; un répartiteur sonore fait alterner trois pistes électroacoustiques en corrélation avec l'espace et la présence physique du visiteur. Une expérience holistique qui clôt admirablement un parcours inventif et exigeant pour les fous d'art à la recherche de sensations renouvelées... et renouvelables. À l'infini.

Marie Claude Mirandette

N.D.L.R. L'exposition *Janet Cardiff : The Forty Part Motet*, au Cloisters, Metropolitan Museum of Art, New York, était présentée du 10 septembre au 8 décembre 2013. *Soundings : A Contemporary Score*, a été présenté au Museum of Modern Art, à New York, du 10 août au 3 novembre 2013.

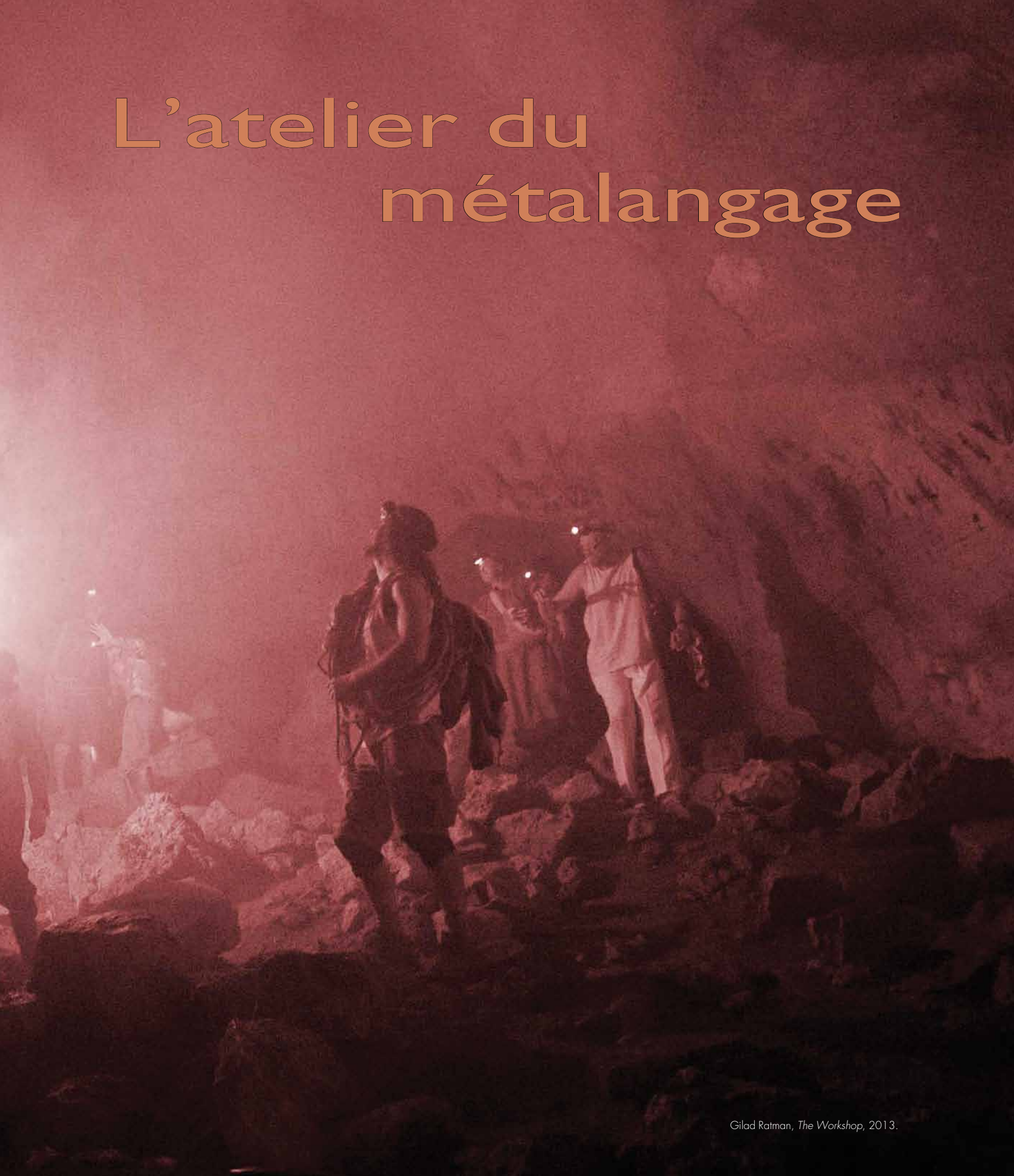








L'atelier du métalangage



« If my purpose is to subvert the language of power structures, and this is my goal as an artist, then yes, insanity is one of the tools by which power is subverted.¹ »

Gilad Ratman, artiste connu plus particulièrement pour ses installations vidéo, présentait au pavillon israélien des Jardins de la Biennale de Venise une exposition solo intitulée *The Workshop*. Les sujets privilégiés par Ratman concernent la notion de frontière, la confrontation nature/culture, l'homme présocial², ainsi que les dispositifs de communication. Dans un esprit critique, l'artiste remet ici en question les « standards narratifs³ » qui servent le politique. L'œuvre présentée à Venise se démarque tant au niveau de sa forme que de son contenu. En effet, en multipliant les stratégies, Ratman tente, avec cette l'installation, de tendre un piège aux normes narratives omniprésentes dans l'environnement social. L'artiste introduit, dans un premier temps, une multiplicité de parcours internes à l'installation, le lieu divisé en plusieurs paliers se prêtant à ce jeu. De plus, l'œuvre comporte différents volets et réunit des médiums aussi variés que la sculpture, l'installation et la performance. La vidéo demeure toutefois l'outil de prédilection de l'artiste. De plus, l'artiste israélien semble chercher un moyen efficace en vue de détourner les limites imposées par les récits du réel, en soumettant aux spectateurs un univers parallèle particulier, tourné dans des paysages naturels désertiques, où errent des êtres hybrides, mi-bestioles mi-humains.

Un langage universel

Le récit proposé par Ratman est celui d'une communauté de gens de tout horizon, entreprenant une excursion dans des tunnels souterrains à partir d'une grotte du Mont-Carmel, qui surplombe la ville israélienne d'Haiifa. L'embouchure de ce parcours sinueux est située directement sous le pavillon d'Israël. Les voyageurs percent un trou dans le plafond de la cavité et atteignent le plancher du bâtiment vénitien. La percée ouverte sur le sol du hall du pavillon, ainsi que les débris conservés pour l'installation *in situ*, témoignent du périple de ces gens, créant l'illusion de l'existence d'un

véritable tunnel sous l'architecture. La vidéo montre ensuite les participants qui envahissent rapidement le premier étage puis s'accaparent de matériaux déposés dans un coin de la pièce pour un atelier de sculpture⁴. Au même moment, un protagoniste s'approprie une table d'arrangement sonore, trouvée dans une caisse de bois contenant des microphones et des câbles. L'installation du deuxième niveau, composée de deux écrans horizontaux juxtaposés, montre les participants installés sur ce même étage quelques mois auparavant, façonnant leur autoportrait dans de l'argile, puis terminant leur geste en enfonçant un micro dans la tête ainsi sculptée. Cette dernière action préfigure le point culminant de l'événement, soit une performance vocale du groupe. Les sculpteurs communiquent en effet avec leur propre portrait par des cris primaires, voire bestiaux, qui s'apparentent par moments à des lamentations.

L'ensemble de ces bruits dissonants forme une trame désorganisée. Il s'agit toutefois d'un chaos de courte durée puisque le mixeur, installé devant l'ouverture du premier étage, s'affaire à produire un tout autre sculpture, celle du son. Une vidéo située à l'entrée du pavillon reprend d'ailleurs cette configuration spatiale, agissant en tant que miroir pour le spectateur qui, comme l'arrangeur sonore, peut à son tour interpréter le fil des événements qui se déroule sous ses yeux. À partir des bruits émis par ses collègues, le mixeur arrive à concentrer le flux sonore en une seule trame harmonique rythmée et envoûtante, interpellant les passants qui déambulent sur le site de la Biennale. Le spectateur, qui à cette étape est à même de reconstruire le récit de l'exposition, peut ainsi reconnaître le rôle phare de la figure du mixeur. Il est en effet le liant de tous les segments de l'installation vidéo. Dès lors, cette sculpture sonore se révèle être celle d'un langage universel, créé par la réunion du métalangage individuel engagé par chacun avec son portrait dans une forme condensée. Ainsi, selon la démarche de Ratman explicitée précédemment, le nouveau langage sonore remixé se veut conçu en dehors des codes et des normes de

l'homme « civilisé », pour sa part soumis à une forme de contrôle exercé par la circulation des flux médiatiques.

L'œuvre comme stratégie de détournement

L'œuvre présentée par Ratman à la Biennale de Venise reconstruit les étapes d'une manifestation orchestrée par l'artiste dans le pavillon des *giardini*, quelques mois avant l'ouverture de l'exposition internationale. Cette suite d'événements – de l'expédition dans les souterrains jusqu'à l'atelier de sculpture en question – constitue la matière première de l'œuvre, désormais véhiculée en quatre segments vidéo distincts, dans une installation postévénementielle exploitant les trois niveaux du bâtiment. Dans cette optique, la méthode employée par Ratman pour questionner les mécanismes conventionnels de la narration passe d'abord par l'optimisation de l'espace en tant qu'outil spatial de découpage antihierarchique.

En effet, l'artiste tente de déjouer les standards narratifs – exerçant une forme de contrôle infiltrante dans la société – en proposant un modèle alternatif de narration. Cette forme de subversion s'observe notamment dans la mise en exposition fragmentée d'Edelsztein. Les éléments se trouvent détachés les uns des autres – que ce soit les différentes vidéos ou encore les autoportraits sculptés par les participants – et sont disposés de manière à former un parcours écartant toute lecture linéaire. D'autre part, la dimension subversive de l'atelier de Ratman s'exprime également par la sélection de participants au physique atypique, artistes et non-artistes. En effet, selon Ratman, l'utilisation de la laideur et des insanités comme vocabulaire formel dans sa pratique relève d'un mode de résistance face aux normes de beauté esthétique prédominantes, circulant en tant que sous-texte du discours social. L'artiste israélien rompt ainsi avec les standards de beauté esthétique de la « belle nature » et les catégorisations « art » et « non-art ». Il tente d'emprunter un tout autre chemin, notamment par l'emploi de matières brutes, créant une



Gilad Raitman, *The Workshop*, 2013.





Gilad Raman, *The Workshop*, 2013.



esthétique de l'ordre du grotesque, qui privilégie le laid et laisse de côté les finis visuellement attrayants.

La grotte, un environnement subversif

Dans le monde actuel, l'univers des cavernes, des grottes ou des tunnels comporte une dimension subversive concrète⁵. Cette riche imagerie évoque les galeries souterraines utilisées comme refuge ou base d'activités par des terroristes, ou encore la fuite de criminels ou d'immigrants illégaux tentant d'atteindre un autre territoire ou de disparaître temporairement de l'inventaire du globe.

Intéressé par l'origine des choses, Ratman tente ici, par plusieurs choix formels, de dissocier son art des systèmes de classement. L'artiste fait notamment de la grotte un élément esthétique dont émerge un discours sur le lien entre les êtres. Le tunnel, reliant la grotte à une autre, incarne ainsi le passage entre deux différentes nations qui se rejoignent désormais, outrepassant les limites territoriales. Cette forme de contestation par l'artiste israélien a pour effet de remettre en question les fondements mêmes de la Biennale de Venise, dont les pavillons nationaux reproduisent dans un même lieu le découpage des frontières internationales et des relations politiques intergouvernementales.

La position réfractaire adoptée par Gilad Ratman face au pouvoir des dispositifs narratifs introduit un langage sonore primaire qui soulève néanmoins plusieurs questions pertinentes quant aux répercussions directes des systèmes de communication dans notre vie. Il est toutefois possible de se questionner quant à la possibilité réelle d'instaurer un langage loin de toute normalisation et récupération institutionnelle.

Julie Richard

1 Faye Hirsch, « Going Underground in Venice: An Interview with Gilad Ratman », Art in America, 11 juin 2013, <http://www.artinamericamagazine.com>.

2 La conception de l'homme présocial chez Ratman renvoie à un état bestial de l'humain. Il s'agirait, d'un être non corrompu par la civilisation, un homme primitif évoluant dans un « âge d'or » naturel. L'homme présocial de Ratman présente une parenté avec le mythe du « bon sauvage » de Jean-Jacques Rousseau. Voir le *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755).

3 Nous entendons par « standards narratifs » les normes instituées par les stratégies de communication du politique investissant les médias et absorbées par les médias de masse. Elles ont pour but la construction et la circulation d'un discours cohérent et répétitif, prenant la forme d'une narration diluée dans le paysage ambiant.

4 L'intégralité de l'expédition est diffusée en continu à la mezzanine du pavillon.

5 Trujillo fait mention dans un article de l'existence continue de grottes dans différentes civilisations au cours de l'histoire, servant de passage entre deux pays, tel le tunnel Cenote Tajma Ha, au Mexique. L'auteur aborde également l'utilisation des grottes par Al-Qaïda après les attentats de septembre 2001 dans le but de se cacher et de continuer ses opérations à l'abri des missiles américains. Voir Diego Trujillo, « Caves, superpower and cities », dans *Gilad Ratman : The Workshop*, Catalogue de l'exposition tenue au pavillon national d'Israël lors 55^e Édition de la Biennale de Venise, du 1^{er} juin au 24 novembre 2013, Tel-Aviv, Éditions Braverman Gallery, 2013, p. 98-101.

N.D.L.R. L'exposition *Gilad Ratman, The Workshop*, commissariée par Sergio Edelsztein, a été présentée au Pavillon d'Israël, dans les Jardins de la Biennale de Venise, du 1^{er} juin au 24 novembre 2013.

LA ROUTE DE L'ART CONTEMPORAIN DANS LES LAURENTIDES



En tant que montréalaise relocalisée récemment dans les Laurentides (2012), la revue d'art *ETC MEDIA*, spécialisée en art actuel depuis 27 ans, publie *La Route de l'art contemporain dans les Laurentides*, une brochure qui donne l'heure juste sur ce qui s'y expose et se présente d'actuel, en arts visuels, sur un territoire de quelque 22 000 km².

S'adressant à l'amateur d'art, cette publication concerne néophytes, spécialistes et créateurs, résidents des Laurentides, de Montréal, ou d'ailleurs. Elle annonce les programmations annuelles, de janvier à décembre 2014, de 8 lieux culturels et leurs dizaines d'exposants, 2 circuits d'art public, et de 27 créateurs recensés sur le territoire laurentien. Sont retenus : des lieux d'expositions, des événements, des circuits, des promenades, des ateliers, des projets d'art en nature, et de nombreux programmes et ateliers éducatifs qui proposent un art de recherche et des pratiques actuelles.

Une distribution des 20 000 exemplaires s'effectuera au fur et à mesure de 2014, dans les Laurentides comme dans tout le Québec, auprès de lieux culturels et de tourisme. Les informations quant aux programmations des lieux d'expositions, et sur les artistes de la région, seront mises à jour régulièrement, tout au cours de l'année 2014. Voir : www.etcmontreal.com, onglet Brochure.



Consulter la collection complète de ETC en ligne sur Érudit
www.erudit.org
Érudit est un consortium interuniversitaire constitué de l'Université de Montréal, de l'Université Laval, et de l'Université du Québec à Montréal. Reconnu comme étant la plus importante plateforme de revues francophones en Amérique du Nord, Érudit rassemble en un seul point près de 150 éditeurs canadiens universitaires et culturels, y compris les plus prestigieuses presses universitaires canadiennes de langue française.

Reconnues pour leur contenu d'exception et la qualité rigoureuse de leur production numérique, les collections Érudit sont résolument uniques. Ancrées dans la communauté savante francophone de l'Amérique du Nord, elles offrent également un espace aux publications écrites en anglais ou publiées par des chercheurs internationaux





Le site à consulter pour tout savoir sur l'art actuel au Québec —
rcaa.org — 514.842.3984

FORMATS

Librairie spécialisée en art actuel, littérature théorique et critique —
librairieformats.org — 514.842.5579

Deux initiatives au service de l'art actuel



REGROUPEMENT DES CENTRES D'ARTISTES AUTOGÉRÉS DU QUÉBEC

2, Sainte-Catherine Est
espace 302
Montréal QC H2X 1K4





© Jean-Pierre Gauthier, *Orchestre à géométrie variable : murales sonores 1 et 2*, 2009, installation cinétique, dimensions variables

DÉMARCHES² : Exposant deux
Collection Landriault-Paradis

Commissaire : Johanne Lamoureux

Jusqu'au 20 avril 2014

Jean-Pierre Gauthier
Ceci n'est pas une machine

Commissaire : Marie-Ève Beaupré

24.05.2014 27.07.2014

495, avenue Saint-Simon, Saint-Hyacinthe
www.expression.qc.ca

EXPRESSION
Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe

FOREMAN

ÉNERGIE

JIM HOLYOAK
TORONTO

GEOFFREY JONES
MONTREAL

THOMAS KNEUBÜHLER
MONTREAL

THE OTOLITH GROUP
LONDRES, GB

8 janvier -
15 mars 2014

Commissaires
Gentiane Bélanger
Geneviève Chevalier
Vicky Chainey Gagnon

Une production de
la Galerie d'art Foreman
de l'Université Bishop's

Jim Holyoak, *Lyncanthrope (détail)*, 2013

GALERIE D'ART FOREMAN DE L'UNIVERSITÉ BISHOP'S
2600, rue Collège, Sherbrooke (Québec) J1M 1Z7
t. 819.822.9600 * 2260
www.foreman.ubishops.ca

Étudier l'histoire de l'art

Pour la passion de la culture et de la recherche



Vue de l'exposition *basculer*, Galerie de l'UQAM, 2007.

Nos diplômés du baccalauréat sont nombreux à œuvrer dans le domaine de la culture et des arts visuels. Nos étudiants intéressés par la recherche poursuivent à la maîtrise et au doctorat en histoire de l'art ou en muséologie.

Programmes offerts au 1^{er} cycle

- Baccalauréat en histoire de l'art (avec ou sans concentration en muséologie et diffusion de l'art)
- Certificat en histoire de l'art
- Certificat en muséologie et diffusion de l'art
- Majeure en histoire de l'art
- Mineure en histoire de l'art

DATES LIMITES D'ADMISSION:

Hiver:

1^{er} novembre (temps complet et partiel)

Automne:

1^{er} mai (temps complet) et

1^{er} août (temps partiel)

INFORMATION:

prog.histoire.art@uqam.ca

514 987-3673

www.histoiredelart.uqam.ca

UQAM

ART
SOUTERRAIN

En collaboration avec
QUÉBECOR

01 - 16
MARS 2014

ART SOUTERRAIN

ÉDITION

6



**FESTIVAL
D'ART
CONTEMPORAIN**

THÈME

ENRACINEMENT



Sur le circuit du
réseau souterrain
de Montréal

GRATUIT

Jeffrey Poirier



artsouterrain.com



Partenaires d'expérience



Partenaires publics



Partenaires médias



Partenaires culturels



CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL





ETC MEDIA

Canada

1 an	28 \$
2 ans	45 \$

Tarif étudiant*

1 an	20 \$
2 ans	37 \$

*avec copie de carte étudiante

OBNL

1 an	35 \$
2 ans	65 \$

Institution

1 an	50 \$
2 ans	95 \$

Étranger

1 an	58 \$
2 ans	104 \$

ETC MEDIA

C.P.660, Succursale de la Station

Prévost, QC J0R 1T0 Canada

www.etcmontreal.com

450-335-0951

Jusqu'au 2 mars 2014

Le pastel – matière lumineuse
Société de Pastel de l'Est du Canada



8 mars au 27 avril 2014

En un mot...

Velibor Božović – Kyla Mallett – Carol Wainio

VERNISSAGE : Dimanche 9 mars, à 14 h

3 mai au 22 juin 2014

Storytelling

Manifestation d'art contemporain autochtone

2^e édition – en collaboration avec Art Mûr

VERNISSAGE : Dimanche 4 mai, à 14 h

Image: Carol Wainio, *Puss in the Subcontinent 11*

HEURES D'OUVERTURE :

Lundi au dimanche, de 13 h à 17 h

Mercredi de 13 h à 21 h

Fermé le samedi en juin, juillet et août

Entrée libre - accessible par ascenseur

INFO : 514 630-1254

Galerie d'art Stewart Hall

176, chemin du Bord-du-Lac

Pointe-Claire, Qc H9S 4J7

www.ville.pointe-claire.qc.ca



ASSURart

PARTAGE VOTRE PASSION

Service de courtage d'assurance
complet pour les entreprises
et les particuliers qui œuvrent
dans le milieu des arts

Collections privées et corporatives

Galleries

Ateliers d'artiste - Œuvres de commande (1%)

Restaurateurs d'objets d'art

Organismes à but non-lucratif (OBNL)

1 855 382-6677

www.assurart.com

Division de

S&C ASSURANCE INC
CABINET DE SERVICES FINANCIERS

PROFESSION
ARTISTE

MA CRÉATION,
MES DROITS :
C'EST MON AFFAIRE
ET J'Y VOIS!

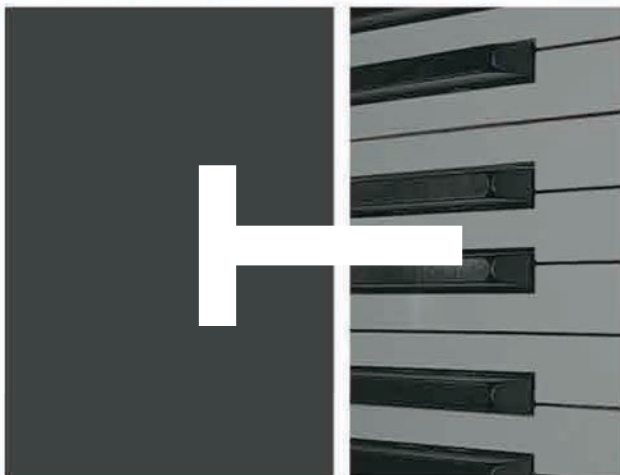
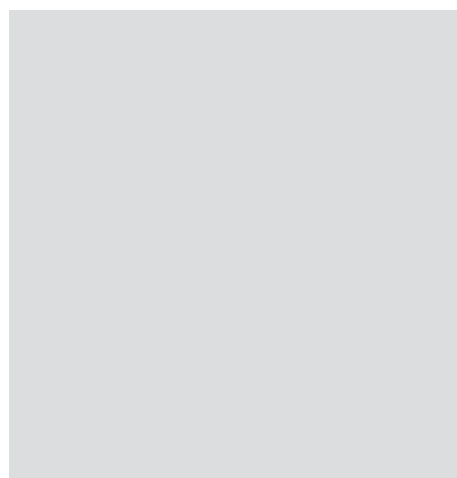
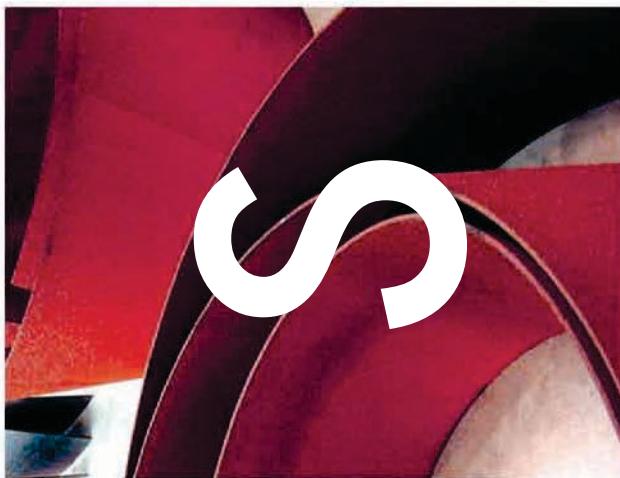
www.RAAV.org

raav@raav.org

LE GROUPEMENT
DES ARTISTES EN ARTS VISUELS
DU QUÉBEC

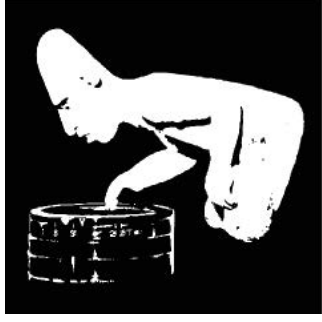


www.etcmontreal.com



32^e FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM SUR L'ART

FIFA



BILLETS DISPONIBLES
DÈS LE 26 FÉVRIER!

32nd INTERNATIONAL FESTIVAL OF FILMS ON ART



MONTRÉAL | 20-30 MARS 2014 | www.artfifa.com

230 FILMS DE 25 PAYS : ARCHITECTURE, ART CONTEMPORAIN, ARTS MÉDIATIQUES, BD, CINÉMA, DANSE, DESIGN, HISTOIRE DE L'ART, LITTÉRATURE, MUSIQUE, PEINTURE, PHOTOGRAPHIE, POÉSIE, SCULPTURE, THÉÂTRE ET BIEN PLUS...

PAPIER 14

FOIRE D'ART
CONTEMPORAIN
D'ŒUVRES
SUR PAPIER

CONTEMPORARY
ART FAIR
OF WORKS
ON PAPER

Présenté par / Presented by



25 - 27 avril / April 2014

Montréal - Québec - Canada
Quartier des spectacles
papiermontreal.com

Produit par / Produced by
L'Association des galeries d'art contemporain — AGAC



CANADIANART

LE DEVOIR
Libre de penser

COLLABORATEURS

Anne-Marie Bouchard est docteure en Histoire de l'art. Spécialiste de l'art social, de la Photographie et de la culture visuelle des XIX^e et XX^e siècles, elle mène parallèlement à ses recherches historiques une activité de critique en art contemporain. Elle est chargée de cours à l'Université de Montréal et directrice adjointe de *ETC MEDIA*.

Sophie Castonguay
www.sophiecastonguay.ca

Ludovic Fouquet est le fondateur de la compagnie Songes Mécaniques, dédiée aux spectacles multimédia. Ses projets croisent théâtre, image, danse et technologie. En tant qu'auteur, il collabore à diverses revues dont *ETC MEDIA* et *JEU*. Comme chargé de cours (Paris 3, Paris 6, Université Laval), il enseigne les relations entre scène, arts et technologie.

Rosanna Gangemi est née à Turin (1976), a grandi en Sicile et a étudié à Rome, où a cofondé en 2004 la revue internationale d'art contemporain *DROME magazine*, dont elle est rédactrice en chef. Sociologue des médias, journaliste, essayiste et conférencière, elle s'intéresse aux relations entre les langages artistiques et les mutations de la société moderne et contemporaine. Depuis 2012, après une année parisienne, elle vit résolument à Bruxelles.

Formée en Design, Histoire de l'art (baccalauréat, maîtrise et PhD en cours) et Cinéma (mineur et maîtrise), **Marie Claude Mirandette** fut conservatrice des Arts graphiques au Musée des Beaux-arts de Montréal, puis professeur d'Histoire de l'art et de cinéma au collégial. Collaboratrice de longue date à de nombreuses revues et journaux, elle est adjointe à la rédaction à la revue *Ciné-Bulles*.

Chloé Pirson est docteur en Histoire de l'Art. Elle se consacre à l'étude des patrimoines artistiques complexes au départ des modèles anatomiques (*Corps à Corps. Les Modèles anatomiques entre art et médecine*, Paris, Mare et Martin, 2009) jusqu'aux expressions actuelles conjuguant art et science (*Art Orienté Objet*, Dijon, Les Presses du Réel, 2013). Son domaine de recherche est l'étude transdisciplinaire de l'image du corps, la sémiotique des représentations du corps anatomique ou médicalisé et du corps mis en scène.

Julie Richard est étudiante à la maîtrise en Histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal. Ses recherches portent sur les formes de résistance employées par les femmes artistes de l'avant-garde historique et leur appropriation de médiums alternatifs en art, telle la poupée. Elle s'intéresse par ailleurs à la mise en scène dans les arts visuels en tant que langage autonome et structurant.

Sylvie Tourangeau est artiste, auteure, commissaire et développe une pédagogie en art performance. Depuis 1978, son travail met au premier plan le potentiel de transformation de l'action performative alors que ses ateliers collectifs et ses *coaching* individuels créent un espace actif d'expérimentation de la conscience performative. Considérée comme une pionnière de l'art performance au Canada, elle a aussi publié des livres d'artistes, près d'une cinquantaine d'articles sur un ensemble de performeurs importants. Elle prépare un ouvrage avec le collectif TouVA sur le mode performatif transmis lors de ses formations.

Pau Waelder is an art critic, curator and researcher in digital art and culture. Among his latest projects are the conferences *En_lloc* (Now_Here), *Digital Culture* (Fundacio Pilar i Joan Miro a Mallorca). As reviewer and editor, he has collaborated with several art magazines. He is New Media Editor at *art.es* magazine.

SEUL PROGRAMME DE MAÎTRISE
EN ARTS VISUELS OFFERT
À DISTANCE
DANS LA FRANCOPHONIE

VILLA CHERCHE
ARTISTE
+1 855 656 3580

Villa James, Percé, (QC) G0C 2L0, Canada.



Superbe villa baignée de lumière, vue imprenable sur rocher Percé, cherche artistes professionnels voulant approfondir leur démarche artistique sans quitter leur lieu de résidence. **Condition : étudier à la maîtrise interdisciplinaire à l'Université Laval.**



UNIVERSITÉ
LAVAL

Québec, Canada

WWW.ULAVAL.CA/MA-VILLA