

inter

A R T A C T U E L

126



RISQUES
ET DÉRAPAGES

1/2



Risques et dérapages, quelle thématique riche en ce qui concerne la création artistique ! Particulièrement à cause de leurs applications performatives, les pratiques du vivant comportent des agirs et des productions explorant souvent des limites, des zones où l'on s'implique, on se compromet, dans un univers toujours un peu plus relatif et dématérialisé de la culture.

Le risque se comporte un peu comme un trampoline. L'artiste explore et fabrique des données qui sont des propositions et des systèmes analytiques où des normes surgissent et occasionnent des questionnements et conditionnements de toutes sortes. À l'occasion, il y a dérapage : le malaise est relatif à un certain positionnement actif au sein de diverses normes. La culture, comme élasticité relative, suscite une incursion dans le langage. La relativité des positions et des relations rend subjectives les propositions des protagonistes qui, souvent, s'impliquent physiquement, psychologiquement, socialement, métaphysiquement...

Une grande responsabilité est aussi présente lorsque l'on s'inscrit à ce moment comme un « analyseur » des divers conditionnements tant en relation qu'en interaction. Au départ existe une intuition, un dérangement, un sursaut d'énergie, un choix, une décision à prendre, un risque ou une osmose, peut-être, à partager... Toute production artistique se tient au sein de limites à tolérer ou à franchir.

Ce numéro a principalement reçu un appui de la part des artistes de l'art action parce que leur motivation s'appuyait sur une implication objective de leur personne par leur corps, leur identité, leurs assises culturelles, leurs désirs autant que leurs hantises. Souvent, cette implication active suppose non seulement une sorte d'offrande de la part du producteur, mais aussi un trouble de la part du récepteur.

Le risque implique et interroge. Il montre de même la relativité des tabous et des références. Il est aussi un attracteur la plupart du temps par son positionnement en actes ou par sa capacité à faire naître, à occasionner un dés-ordre dans la cacophonie des gestes et actions, des énergies et implications. Ici encore, il est relatif ; il est diversifié.

La thématique de ce numéro d'*Inter, art actuel* reste ouverte. Elle est pleine, au sens d'ample. « Risques et dérapages » sera suivi d'un deuxième numéro.

Aussi, dans cette prochaine livraison, pour souligner le 100^e anniversaire de *Fountain* attribuée à Duchamp, des spécialistes questionneront cette icône de l'art du XX^e siècle. On pourra avoir des surprises... ► RICHARD MARTEL



RISQUES ET DÉRAPAGES 1/2

- 4 Appropriations culturelles et cercles d'empathie.
Le contrecolonialisme moral et ses dérapages
MICHAËL LA CHANCE
- 11 Le risque par accident
ÉRIC MADELEINE
- 12 Le danger de la sécurité
YANN MARUSSICH
- 18 L'usage des institutions culturelles comme
procédé de jaillissement de sens
ÉRIC MADELEINE
- 22 Désincarcérer les pensées et les corps
VÉRONIQUE BERGEN
- 25 Pour un monde meilleur : quelques réponses
aux dérives des « sociétés à risque »
MILDRED DURÁN GAMBA
- 32 Récit d'une pratique du risque
CHRISTIAN MESSIER
- 36 Résonance de la vie précaire. Pour un usage
éthiquement sensible du performatif
MÉLISSA CORREIA
- 42 Quel risque !?
RICHARD MARTEL
- 44 À tous risques, basta ! Brèves remarques
sur le risque en art depuis La Commune
MICHEL GIROUD
- 46 Le risque esthétique créateur
CHARLES DREYFUS
- 48 Wonder foule pour deux performeurs
SERGE OLIVIER FOKOUA
- 51 Mauvaises nouvelles des étoiles.
Suivi diagnostic du rapport
danger-art en ces sombres temps
SIMON LABRECQUE

> Serge III, *Solo pour la mort*,
Festival de la Libre Expression, 1964.

SOLO POUR LA MORT

Dans *Kanal Magazine* en 1989, Serge III raconte :
« J'avais un revolver de l'armée. Ben avait
annoncé Solo pour la mort, alors je suis entré en
scène, j'ai montré mon revolver, j'ai montré une
balle, j'ai mis la balle dans le barillet, je me suis
appliqué le canon sous le menton, et j'ai fait clic.
Le coup n'a pas marché, ma cervelle n'est pas
allée sur le plafond de la scène. À l'époque, je
l'ai fait pour plusieurs raisons. D'une part, c'était
une espèce de défi personnel. Je me suis dit : je
n'ai jamais gagné à la loterie nationale, je ne me
suis jamais fait rembourser un billet avec une
chance sur cinq. Donc un risque sur six, c'est
pratiquement négligeable. Et ensuite, j'ai voulu
faire quelque chose que personne n'avait jamais
fait sur scène. En fait, je pense que c'était surtout
un besoin de me prouver quelque chose, me
prouver que je n'avais pas peur et, d'un autre
côté, comme je l'ai fait de sang-froid, j'ai appliqué
le canon sous le menton en visant l'occiput à
travers la tête, de façon à ce que, si par hasard il y
avait la balle au mauvais endroit, je ne risque pas
d'en réchapper infirme. »

Cité dans Richard Martel, « Deux balles, deux trajectoires :
de Serge III à Chris Burden, de l'accidentel ! », *Inter, art
actuel*, n° 77, automne 2000, p. 67.





➤ Performance de Pascal-Angelo Fioramore, *Journal*, 8^e biennale d'art performatif de Rouyn-Noranda, 2016. Photo : Maryse Boyce.



➤ Détail de l'installation de Michelle Lacombe, *Bartolo di Fredi's Bloody Gash : la césarienne ou la chute de l'homme*, Le lieu, centre en art actuel, 2016. Photo : Patrick Altman.

TOPOS

- 54 **Risque global et dérapage géotrash** [Martin Bureau]
GUY SIOUI DURAND
- 58 **Adam et Ève dans un même corps : *queer the body*** [Michelle Lacombe]
NATHALIE CÔTÉ
- 60 **Remémorations, rêves, rites et résistances : retour sur la 8^e biennale d'art performatif de Rouyn-Noranda**
RICHARD LEFEBVRE
- 64 **Urbanisme alternatif et situationnisme local : la communauté comme œuvre chez Marc Boutin**
HÉLÈNE MATTE

IN MEMORIAM

- 68 **Sarenco et Arrigo Lora Totino. Les deux faces d'une même médaille**
GIOVANNI FONTANA

72 REÇU AU LIEU

La guerre des fleurs – Codex ferus, Domingo Cisneros • *Faire avec*, sous la direction de Véronique Leblanc • *Gestes en éclats : art, danse et performance*, sous la direction d'Aurore Després • *La performance, encore...*, sous la direction de Sylvie Coëllier • *Rivington School : 80s New York Underground*, Istvan Kantor, Toyo Tsuchiya • *Auto-Créative Art*, Gustav Metzger

3^e de couverture

**Inter, art actuel et VIVA ! Art action présentent
LE CONCOURS JEUNE CRITIQUE EN ART ACTION**

INTER, ART ACTUEL Directeur Richard Martel programmation@inter-lielieu.org > **Coordonnatrice à l'édition** Geneviève Fortin redaction@inter-lielieu.org > **Comité de rédaction** Mélissa Correia, Nathalie Côté, Chantal Gaudreault, Michaël La Chance, Luc Lévesque, Richard Martel > **Correspondant en France** Charles Dreyfus > **Comité de rédaction international** Allemagne Elisabeth Jappe, Helge Meyer Argentine Silvio de Gracia Belgique Philippe Franck Brésil Lucio Agra Canada Bruce Barber, Clive Robertson Chine/Singapour Cai Qing Colombie/France Mildred Durán Gamba Cuba Nelson Herrera Ysla Espagne Bartolomé Ferrando, Nelo Vilar France Paul Ardenne, Julien Blaine, Michel Collet, Jacques Donguy, Michel Giroud, Serge Pey Hongrie Balint Szombathy Indonésie Iwan Wijono Italie Giovanni Fontana Mexico Victor Muñoz Pays de Galles Heike Roms Pérou Emilio Tarazona Pologne Lukasz Guzek, Artur Tajber Portugal Fernando Aguiar Roumanie Gusztáv Útő Thaïlande Chumpon Apisuk Uruguay Clemente Padin.

Couverture Yann Marussich, *Bain brisé*, 2011. Photo : Emile Salquière **Conception graphique** Chantal Gaudreault **Assistant à l'infographie** Mathieu Fortin graphisme@inter-lielieu.org > **Révision et correction** Gina Bluteau > **Administration** Geneviève Roy administration@inter-lielieu.org > **Communication-diffusion** Patrick Dubé infos@inter-lielieu.org > **Impression** Deschamps Impression, 755, boulevard des Chutes, Québec > **Distribution Canada** Disticor Direct Retail Services, Unit B, 1000 Thornton Road South, Oshawa, Ontario, L1J7E2 www.disticor.com > **Distribution France** Les Presses du réel 35, rue Colson, 21000 Dijon, France, www.lespressesdureel.com > *Inter, art actuel* est publié trois fois l'an par les Éditions Intervention > *Inter* est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois SODEP, 460, rue Sainte-Catherine Ouest, bureau 716, Montréal, Québec, H3B 1A7 www.sodep.qc.ca et de Magazines Canada, 425, Adelaide Street West, suite 700, Toronto, M5V 3C1, Ontario, Canada www.magazinescanada.ca > La rédaction est responsable du choix des textes qui paraissent dans la revue, mais les opinions n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits doivent nous parvenir par courriel. Pour proposer un article, consultez notre site ou contactez la rédaction en tout temps aux coordonnées de la revue. Faites-nous connaître vos activités, proposez-nous vos publications, CD, DVD ou autres pour recension dans nos pages, en service de presse > **Droits d'auteur et droits de reproduction** : toutes les demandes de reproduction doivent être acheminées à Copibec (reproduction papier) 514-288-1664 (sans frais 1 800 717 2022) licences@copibec.qc.ca > *Inter* est subventionnée par le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des arts du Canada (Aide aux périodiques) et la Ville de Québec > ISSN 0825-8708 © Les Éditions Intervention > printemps 2017 > *Inter, art actuel*, 345, rue du Pont, Québec (Québec) G1K 6M4 > **Téléphone** 418-529-9680 > **Télécopieur** 418-529-6933 > www.inter-lielieu.org



Conseil des arts
et des lettres du Québec



Canada Council
for the Arts

Conseil des arts
du Canada





APPROPRIATIONS CULTURELLES ET CERCLES D'EMPATHIE LE CONTRECOLONIALISME MORAL ET SES DÉRAPAGES

► MICHAËL LA CHANCE

Vous vous entendez à beugler et, avec votre cendre, à faire obscurité ! [...] Ne gravite le monde autour de ceux qui inventent des vacarmes nouveaux mais bien autour de ceux qui inventent des valeurs nouvelles¹. Friedrich Nietzsche

Nous assistons à un désaveu des élites culturelles. Est-ce un effet prévisible de la démocratie lorsque l'opinion de chacun vaut autant que l'opinion de n'importe qui, lorsque la voix d'individus privés d'éducation et soumis au bombardement médiatique vaut autant, sinon davantage, que la voix des intellectuels suspects d'élitisme ? Est-ce un effet de la montée d'un conservatisme qui se méfie de la notoriété des intellectuels et de la culture comme porte-voix de la contestation ? Sont remis en question tous les acteurs de la culture, professeurs et écrivains, artistes et journalistes, etc.

Outre ce désaveu, il faut tenir compte du dérapage d'une certaine élite culturelle lorsque celle-ci s'est refermée sur elle-même. Nous avons assisté ces dernières décennies à la promotion par l'élite d'un idéal de société parfaite. Cette élite, ayant l'ouverture d'esprit de concevoir et de policer la société parfaite, est l'héritière de grands principes de civilisation et s'efforce de donner l'exemple. Cependant, cette promotion d'un idéal de société est mal perçue : elle se voit reprocher de ne pas donner l'heure juste sur les crises planétaires, de surestimer les ressources financières des États et de la planète, de ne pas mener les combats contre le système technoeconomique. L'élite culturelle serait trop occupée à défendre sa légitimité de classe et à se constituer en modèle d'ordre politiquement correct, en citadelle de la perfection morale, pour s'intéresser au sort des travailleurs et des petites gens, pour interroger le coût planétaire de notre mode de vie. Elle s'est donné pour tâche de donner des leçons au petit peuple, d'éduquer le public sur les valeurs d'une société cosmopolite. Cependant, dans cette démarche pour purger le monde de ses traits honteux, le sexisme et le racisme en premier lieu, certains membres s'en prennent aux représentations et non aux réalités socioéconomiques. Certes, il est primordial de changer les mentalités en ce qui concerne les femmes, les races, les religions, les homosexuels, les transgenres, etc., afin de construire un monde plus tolérant, mais cette élite s'acharne sur les individus, dont le pouvoir de changer la société est limité, et non pas sur les structures. Elle occulte ainsi le fait qu'elle n'aurait plus de pouvoir sur le réel : ce sont les banques et les *corporations*, ainsi que les médias qu'elles contrôlent, qui mènent le jeu.

Le malentendu s'installe, les efforts d'une élite pour ériger une société parfaite sont perçus comme une volonté de se créer une image bien-pensante, de dresser une façade humaniste. Les intellectuels œuvrent avec des perceptions et des idées, ce qui les conduit à croire que la société est composée de représentations. Ils font l'erreur de croire que le monde est structuré par des discours. C'est l'aporie de notre logocentrisme, lorsque nous présupposons que les repré-

sentations précèdent l'action, que la société est le produit de l'intelligence de l'homme et qu'il suffit de changer les représentations pour changer le monde. Pourtant, notre société n'est pas tant le produit de notre perception des choses que l'expression d'une machinerie économique et financière qui subvertit les institutions politiques : elle est cette machine. Pour des raisons qu'il faudrait analyser de façon approfondie, le milieu culturel a voulu se distancer du secteur économique pour affirmer son autonomie, pour revendiquer le pouvoir de ses outils symboliques et pour revendiquer une transcendance, alors qu'il serait la première incarnation de la société idéale, une nouvelle Église pour préserver ce qui reste de décence et de moralité dans le monde. Mais pendant ce temps, on ne défend plus les emplois et les ressources, on n'attaque pas de plein front la mondialisation néolibérale. Cette élite tient boutique dans les institutions culturelles ; elle proclame une nécessité de l'art, mais fait la promotion d'un art qui a perdu toute dimension critique, qui ne serait ni insurrection du cœur ni aventure spirituelle. Elle prétend tenir le flambeau d'un idéal d'humanité, mais n'a pas la crédibilité requise pour maintenir son statut souverain devant les idéologies sectaires ou encore devant les grandes compagnies qui exigent leurs profits.

Paul Rondin, directeur délégué du Festival d'Avignon, déclare : « La culture ne pouvait être qu'au cœur de la réflexion sociétale. Si je regarde ces dernières années, je trouve autour de moi des stratégies de boutiquiers, une course à la mode². » Une élite voudrait nous dicter quelles sont les émotions justes, mais elle n'interroge pas la condition humaine ; elle pratique une culture de l'indignation qui relègue au second plan la délocalisation des emplois, le chômage, la dette étudiante, les emprunts de l'État auprès des banques privées, les marchands d'armes, les fonds de retraite investis dans les hydrocarbures, les paradis fiscaux. Le milieu culturel se place dans une situation d'autosurveillance où le moindre mot, dans une phrase de travers, offre à des milliers d'entre nous, en déprise du réel, l'occasion de justifier notre rôle de gardien du sens et des valeurs.

Pourquoi tant d'empressement à se déclarer irréprochable ? D'où vient cette exacerbation ? Il semble que l'élite culturelle s'efforce d'exorciser une culpabilité qui lui vient de son passé colonialiste ; la culpabilité, aussi, d'être complice par son silence opportun de la course au profit de l'Occident capitaliste. Dans un monde qui ne fait plus de sens tant sont criantes les injustices et les inégalités, chacun se veut un pourfendeur de l'absurde, un expert à dénouer ce qui fait sens de ce qui n'en fait pas. Agitation hystérique et vigilance guerrière. Vous tenez le discours de l'émancipation moderne car, en tant que membre de l'élite, vous devez pleine allégeance à un humanisme progressiste qui ne vous coûte rien, mais, surtout, vous avez conscience de la fragilité du train de vie dont vous bénéficiez.

Certes, l'égalité des sexes et l'accueil des personnes déplacées en situation de détresse, pour ne nommer que ceux-là, sont des problèmes

par rapport auxquels il faut agir dans l'urgence. Mais est-ce agir que de réclamer la victoire du bien par dessus le mal, comme le font de nombreuses personnalités de l'élite ? Chacun fait connaître son indignation morale tout en restant derrière son clavier. Le temps de réaction de l'intellectuel est fulgurant, il a tôt fait de monter à sa tribune pour faire connaître son dégoût ; le dérapage est instantané, comme l'indique la loi de Godwin. L'indignation constitue un levier important pour corriger les injustices, mais parfois il s'agit de fausses indignations, utilisées pour affirmer sa supériorité morale, pour affirmer son appartenance à l'élite.

TENIR L'ART POUR ACQUIS

Il est très noble d'attribuer à la culture, à ses acteurs et à ses institutions la responsabilité d'éduquer les mentalités et, finalement, de façonner le corps social. Mais notre élite tend à surestimer l'importance de la culture dans nos sociétés technoeconomiques. Il y a une naïveté de l'élite cultivée qui croit que la place et l'importance de l'art et de la littérature sont des choses acquises, que la création artistique est le flambeau éternel de la société. En fait, les artistes le savent trop bien, la démonstration de l'importance des œuvres doit toujours être renouvelée. Nos défis artistiques sont plus grands que jamais, car c'est la profondeur des œuvres mais aussi les réflexions qu'elles suscitent qui, d'une génération à l'autre, légitiment la place de l'art dans la société.

Il est regrettable que les personnes les mieux outillées pour donner forme à des contenus disparates, pour exprimer les différences et les similitudes, soient devenues des censeurs. L'élite culturelle a renoncé à sa mission de donner forme à l'expérience humaine, ses membres éminents se percevant comme les guides éclairés qui sauront acheminer le genre humain vers une société parfaite. Elle s'improvise désormais censeur et maître à penser, avec d'autant d'empressement qu'elle sent que son statut symbolique s'effrite.

Il en résulte un rétrécissement des espaces où les différents points de vue peuvent se confronter, où les tenants d'opinions dissidentes et contradictoires peuvent se côtoyer. Peut-on discuter de sujets tels que la crise de la démocratie et de la société postdémocratique, le contrôle des institutions politiques par la finance et les lobbys, l'hypocrisie des États qui vendent des armes et envoient des convois humanitaires ? Les forums Internet, les réseaux sociaux, la twittosphère, ne semblent pas les meilleurs endroits pour accueillir ces discussions, qui dérapent rapidement vers l'insulte et la condescendance. Les tribunes intellectuelles ne valent pas beaucoup mieux : une divergence d'opinions fait de vous un « adversaire immoral », ce qui est un nom plus savant pour dire « fasciste », « raciste » et « populiste ».

Tout se passe comme s'il n'y avait qu'une position acceptable dans la pensée et le ressenti. Le moindre écart ne manquerait pas de ranimer les démons de l'histoire. Il n'y a plus de degrés dans l'ignominie : une faute de goût, disons, dans le registre de l'appropriation culturelle, fait de vous un complice du massacre de peuples entiers. Une image qui évoque de loin une souffrance ne manque pas d'être reçue comme si elle convoquait l'intégralité du trauma. Il semble que les membres de l'élite culturelle et de la classe dirigeante partagent une même culpabilité, parce qu'ils seraient d'anciens esclavagistes, ce qui expliquerait la riposte instantanée, le besoin de tenir la maison en ordre, la surenchère de l'altruisme. Ces nouveaux humanistes ont pris le rythme des *tweets* et des *likes*. Ils ne prennent pas le temps de convaincre, car ils trouvent plus expédient de rendre honteux : par ce que vous dites, vous vous révélez inhumains ; et moi, par ce que je ne dis pas, je serais en effet plus humain, d'autant que vous ne l'êtes. Crise du sens, crise d'humanité, la dissidence est placée dans un pilori moral. Elle cherche à maintenir un espace de la rencontre, à créer des formes pour recevoir l'altérité, à dessiner des contours pour exprimer les différences – mais, pendant ce temps, l'élite érige une cité culturelle où les justes pour-

ront se retrancher pour se mettre à l'abri du monstrueux qui se révèle dans l'humain. L'artiste avait entrepris de renouveler le langage de sa discipline, mais il a bientôt pris son matériau dans les sciences sociales, adhérant à des causes qui échappent à toute critique ou encore dont le jugement est ficelé dans un écheveau de bons sentiments³. Ainsi, une partie de l'art a cessé de prendre des risques, se donnant un squelette moral à toute épreuve dans son combat vertueux contre les préjugés ; cette partie de l'art est en constant dérapage. Un exemple de ce dérapage : il est certes important que je prenne conscience que certains sont moins privilégiés que je ne le suis, ce qui devient une obligation pour moi d'éprouver la honte de ne pas avoir expérimenté les mêmes difficultés, d'accepter dorénavant une censure qui devrait réduire cet avantage qui est le mien.

En 1793, les révolutionnaires les plus fervents craignaient d'être dénoncés à leur tour : le régime de la Terreur faisait en sorte qu'un mot, une pièce de vêtement, même un regard (échangé avec des individus entachés par le soupçon), pouvaient laisser douter de votre véritable allégeance patriotique. C'était tout ou rien. La terreur révolutionnaire s'est perpétuée sous une nouvelle forme : on a remplacé la notion de classe par celle de race ; on a remplacé l'activiste et son allégeance à une idéologie d'émancipation par la victime et un jeu de comparaison des misères. Vos revendications seront toujours disqualifiées. Le Mal est devenu le nouvel absolu, comme le signalait le philosophe Marcel Conche, et les victimes absolues capturent désormais le compas moral, affolent celui-ci. Le syndrome post-traumatique de l'Occident devient le cadre d'une tentative de reconstruction du sacré, dès lors qu'on a entrevu que « tout était possible ».

En 2017, on subit également une terreur du tout au rien. On a un déficit d'espaces de rencontre où différents points de vue, interrogations, inquiétudes et espoirs pourraient se côtoyer. Toutes les vues exprimées sont récupérées par les extrêmes : ou bien vous préconisez la soumission à tous les particularismes religieux, la dette infinie envers les victimes d'un passé colonial, ou bien vous préconisez la fermeture des frontières, le retrait des engagements internationaux, l'abolition des services sociaux, le musellement de la presse, etc. Quelles que soient vos convictions, et surtout vos interrogations, vous êtes invités à rejoindre un extrême ou l'autre : l'oscillation est violente et ne tolère pas de position intermédiaire. Tout attachement au territoire, à la langue, à l'histoire, aux traditions ou à la protection des ressources et de l'équilibre socioéconomique serait immoral et conduirait tout droit à répéter les tragédies du XX^e siècle. Les politiciens ne sont pas interviewés sur leurs programmes économiques : on veut sonder leurs politiques identitaires. Les livres ne sont pas évalués pour leurs qualités littéraires, mais en fonction de l'image de la société qu'ils projettent. Les artistes sont discutés en fonction des allégories sociales qu'ils abordent dans leur travail et non pas en fonction du travail lui-même. L'accélération médiatique produit de l'instantané moral, elle n'hésite pas à monter une phrase en épingle pour susciter l'indignation ou l'adhésion satisfait. C'est une forme de profilage où l'on transforme les dissidents en épouvantails, de nouvelles cibles dans une guerre que l'humanité se livre contre elle-même.

La course médiatique est avantageuse pour les politiciens lorsque ceux-ci abordent des sujets qui provoquent le débat – même si ces sujets ne font plus partie du débat public immédiat, par exemple la question de l'avortement réanimée pour l'utiliser en *wedge politics* – parce qu'ils savent que ces sujets vont créer des polarisations de l'opinion publique, que les marges opiniâtres vont se mobiliser pour aller voter. C'est le genre de risque que sont prêts à encourir les artistes et les responsables d'institutions culturelles alors qu'ils s'emploient à policer les perceptions et les croyances en ayant l'air de favoriser leur expression. Le milieu artistique, depuis qu'il s'est autorisé à donner des leçons, est déjà entré dans l'ère postvérité⁴. Aujourd'hui il n'est pas rare que

des artistes se définissent comme des redresseurs de perceptions : ils donnent des leçons, ils pratiquent le *shaming*, ils exhibent la position haute de l'indignation. Ainsi, à la RiAP 2016, l'artiste péruvien Frido Martín proposait une action collective avec des membres du public, parmi lesquels il évoluait avec un costume de superhéros énigmatique, pendant qu'une projection vidéo sur un mur rappelait que le gouvernement canadien identifiait les Inuits avec des médailles à numéro⁵. On ne pose pas la question du déroulement de la performance, le sujet évoqué devient la seule considération. Réciproquement, les artistes canadiens vont en Argentine ou au Chili pour faire des performances avec des allégories qui mettent en cause les dictatures militaires, des artistes français vont se produire chez les Américains pour leur faire honte sur le traitement réservé aux Premières Nations, etc. L'artiste du XXI^e siècle serait un justicier nomade qui divulgue à la face du monde un passé colonial, des violences répressives ou des aberrations bureaucratiques. Le fauteur de troubles s'est transformé en un justicier culturel, fer de lance d'un contrecolonialisme qui est devenu un colonialisme éthico-intellectuel. Georges Dumézil, dans ses entretiens avec Didier Eribon, avait prévu ce moment où l'intellectuel serait jugé non pas en fonction de son travail de longue haleine, mais selon l'exhibition de sa bonne conscience dans les médias⁶.

UN CAS DE DÉRAPAGE : UNE FAUSSE COIFFE DE PLUMES SIOUX

Le 8 janvier 2017, au MoMA PS1, l'artiste française Latifa Laâbissi entreprend de dénoncer le colonialisme américain en se présentant sur scène nue avec une coiffe de chef sioux. Cela fait plusieurs années qu'elle rejoue *Self Portrait Camouflage*, et l'occasion lui est donnée de donner ce spectacle en sol américain. À l'automne 2016, Rosy Simas, une danseuse sénéca résidente de New York, aperçoit des photographies qui accompagnent la promotion de cette performance au MoMA PS1. Sur le site web de PS1, la performance est annoncée comme suit : « *Performing the piece naked, in bright spotlight against a sterile white backdrop ; fully exposed to the world, Laâbissi becomes an object to be gazed at, studied, and scientifically dissected – evoking the imperialist custom of exhibiting indigenous people at World's Fairs* ». »

Ce qui retiendra l'attention de Rosy Simas, ce n'est pas tant la nudité de la Française, dont il est précisé d'emblée que ses parents sont d'origine marocaine, mais le fait qu'elle fait usage d'une fausse parure de chef sioux (tribu des Dakotas-Lakotas) lors de cette performance jouée à quelques reprises depuis 2006 en France⁸. Le 12 décembre 2016, Rosy Simas publie un texte⁹ sur Facebook qui exprime son malaise à propos de l'utilisation qui sera faite au MoMA, par une Européenne, d'un symbole important des cultures autochtones, dans le contexte d'événements où les artistes autochtones ne sont pas invités. Thomas Benjamin Snapp Pryor, qui a créé la série *American Realness*, entre en contact avec Simas, lui offre ses excuses, retire son soutien à l'événement prévu le 8 janvier, ajoutant à sa programmation un panel de discussion pour que les organisateurs et le public soient mis au courant des réalités de la culture autochtone et de ses symboles. Dans le désormais *Native American Realness, ISSUE Project* du 7 janvier, les participants sont invités à former un cercle et à écouter des prières indigènes pour parler d'appropriation et de racisme culturels.

Un participant du panel, Christopher K. Morgan, réitère son attachement au principe de liberté d'expression de l'artiste, mais souligne la nécessité de connaître les contextes culturel et politique des symboles convoqués dans une performance. Laâbissi produit un fac-similé d'une culture autochtone, alors que cette dernière, dont on ne retient que les objets les plus curieux, est exclue des musées. Comme dans la plupart des cas d'appropriation culturelle, il ne s'agit pas tant de s'approprier des éléments d'une culture que d'en offrir une caricature afin – c'est toute l'ironie de la chose – de se réclamer de leur authen-

ticité. Les objets sacrés ne sont plus que des tropes visuels fascinants, les Autochtones sont invités lorsqu'ils sont caricaturés. Sous prétexte de critiquer le colonialisme, Laâbissi perpétuerait cette fâcheuse tendance. En revendiquant sa libre expression, elle reconduit l'interdiction faite aux Autochtones de s'autoreprésenter.

Pour faire suite à la publication de Simas dans Facebook, Laâbissi écrit un texte intitulé *Lettre à Rosy* qui ne lui sera pourtant pas envoyé. Elle explique qu'elle n'a pas l'intention d'offenser les *American natives*, mais qu'elle est elle-même, en tant que femme arabe, une victime du colonialisme, ce qui donnerait une double légitimité à sa démarche. Curieusement, cette lettre sera plutôt jointe au dossier de presse après la prestation au MoMA, pour attester que le passage de madame Laâbissi à New York a suscité un « passionnant débat »¹⁰. Néanmoins, après quelques conversations téléphoniques de Simas avec le conservateur en chef Peter Eleey ainsi que Jenny Schlenzka, qui organisait la performance de Laâbissi, un dialogue sur Skype a été organisé, lequel a été observé par l'équipe de direction de PS1. Simas tentait de sensibiliser l'artiste française à la signification et au respect de la coiffe ; Laâbissi ne renonçait pas à en faire usage sur scène et réitérait qu'elle faisait partie des opprimés, qu'il lui était impossible de poser un acte colonial en raison de son héritage marocain. Elle revendiquait sa liberté d'expression pour critiquer le colonialisme¹¹. Il est à noter qu'après cet échange, le MoMA PS1 ne modifiera pas sa programmation, cependant il retirera du Web les images où Laâbissi apparaît avec une coiffe sioux. À noter aussi que Le Triangle à Rennes retirera de même les images de coiffe quelques semaines plus tard.

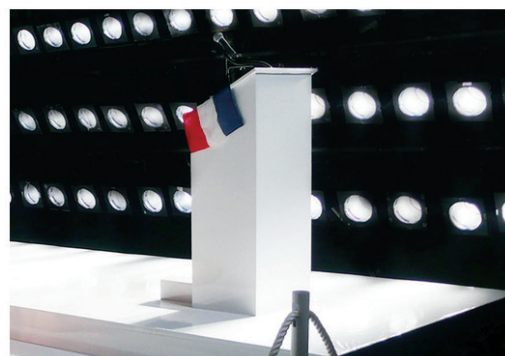
MOMA PS1

EXHIBITIONS CALENDAR PROGRAMS ABOUT SUPPORT VI

SUNDAY SESSIONS

Latifa Laâbissi, *Self Portrait Camouflage*

Sunday, January 8th, 2017
2PM

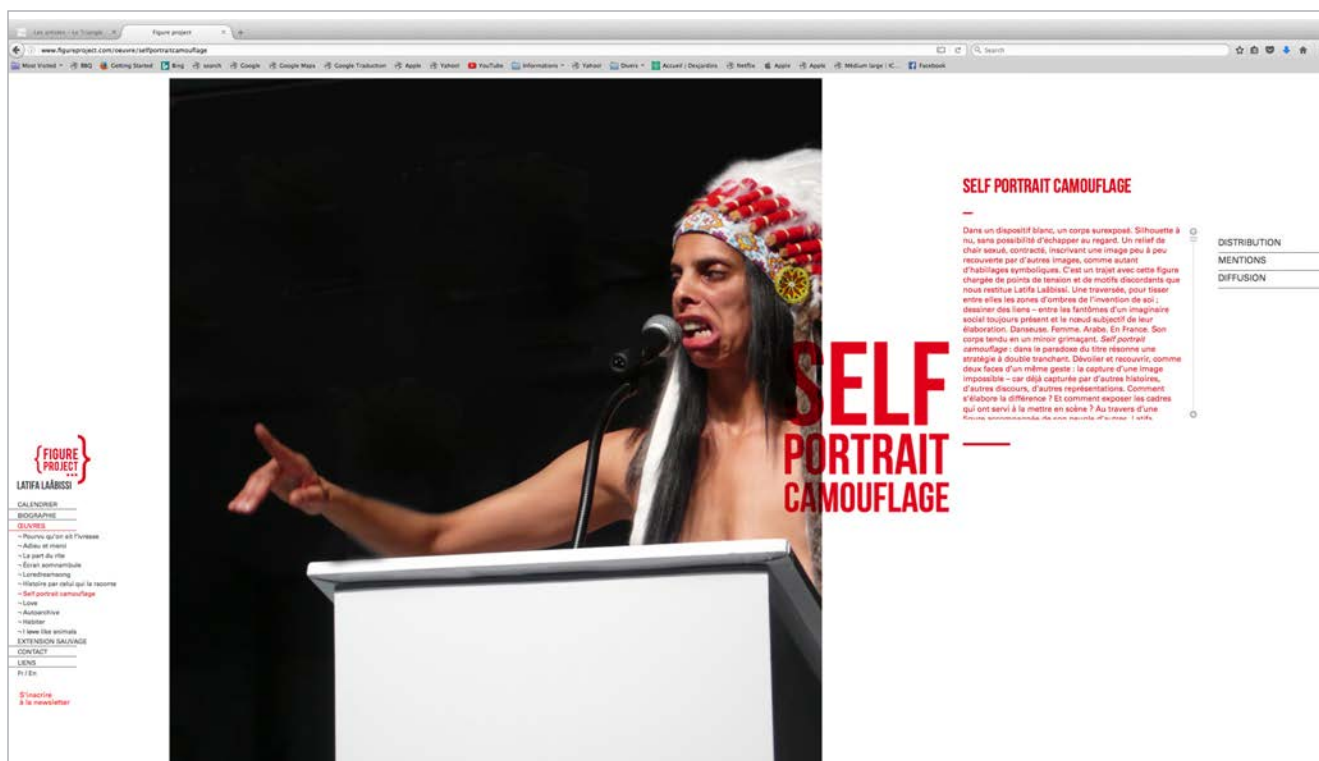


This event is now at capacity.

In her stark and highly personal full-length solo performance, the choreographer, Latifa Laâbissi—who was raised in France by Moroccan-born parents—uses tropes of caricature and the grotesque to conjure the silent aggressions and tensions at the heart of some immigrant experiences. Performing the piece naked, in bright spotlight against a sterile white backdrop; fully exposed to the world, Laâbissi becomes an object to be gazed at, studied, and scientifically dissected—evoking the imperialist custom of exhibiting indigenous people at World's Fairs. Against the backdrop of recent anti-immigrant populism in the U.S. as well as the rest of the Western world, Laâbissi's themes of 19th century representational politics and marginalization acquire new relevance.

A conversation with Latifa Laâbissi, Carole Maccotta, and Jenny Schlenzka follows the performance.

Self Portrait Camouflage, 2006
Conception and Direction – Latifa Laâbissi
Set Design – Nadia Lauro
Dramaturgy – Christophe Wavelet
Sound Design – Olivier Renouf
Lighting Design – Yannick Fouassier
Figures – Latifa Laâbissi and Nadia Lauro



La performance a donc lieu au MoMA PS1 le 8 janvier 2017. Laâbissi évolue nue sur scène avec la coiffe de plumes sur la tête. Elle monte sur une tribune où elle fait mine de discourir, enchaînant des contorsions de la bouche, gesticulant avec des grimaces des plus grotesques dans ce qui pourrait paraître une mise en abyme de l'indignation de tribune qui caractérise cette forme d'art¹². Elle fait une concession, du moins elle croit en faire une, en déposant la coiffe sur le sol avec ostentation, or c'est précisément ce qu'il ne faut pas faire. Quelques anciens Dakotas-Lakotas sont dans la salle, ils sont venus du Dakota spécifiquement pour assister à la performance, grâce à une mobilisation Gofundit. Pour certains d'entre eux, l'heure est grave, la réserve sioux de Standing Rock est fortement mobilisée contre un tracé de pipeline : leur culture est attaquée de toute part, dans ses territoires et symboles. Ces *gardiens de la culture* sioux prennent la parole pour réitérer l'importance de la coiffe de plumes et l'interdiction qui leur est faite de laisser tomber cette parure sur le sol. Lors de la session de questions et réponses après la performance au musée, la signification culturelle de cet objet sacré est de nouveau présentée, et il est formellement demandé à l'artiste française de cesser de faire usage d'une coiffe sioux, quand même ce ne serait qu'une copie.

La discussion au PS1 prend place dans un format très hiérarchisé, avec la conservatrice associée Jenny Schlenzka qui prend en charge les interactions frontales avec le public. Curieusement, les professionnels de l'art choisissent de faire face au public avec le décor tout de blanc de la performance comme toile de fond. L'artiste Janice Bad Moccasin fait remarquer que la coiffe est masculine, que d'en affubler une femme nue ne fait que renforcer des stéréotypes et sexualiser le corps des femmes autochtones. Elle exhorte l'artiste française de ne pas faire usage de ce symbole sacré. Ramona Kitto Stately dit à cette occasion cette phrase dont l'accent solennel rappelle Antigone devant Créon : « *Please leave that fallen warrior.* » Une invitation à laquelle Laâbissi n'entend pas donner suite : elle entend présenter cette performance les 19 et 20 janvier 2017 en France, à la Cité de la danse, à Rennes. L'art est un droit à la transgression, une femme arabe nue qui s'enfonce le drapeau français dans la bouche est une telle transgression. Elle considère que les Autochtones comme les Arabes ont été montrés dans des zoos humains,

une tradition de l'« exhibition de l'Autre » que l'on retrouvait dans les expositions universelles. Certes, l'exhibition des Indigènes a fait maintes fois l'objet d'actions chez les artistes autochtones, par exemple *Ethnographic Zoo* du Paiute Gregg Deal devant le musée de Denver en 2015.

La page web du Triangle de Rennes annonce la performance ainsi : « Coiffée d'un couvre-chef sioux, le visage grimaçant, Latifa Laâbissi s'expose sans retenue ni pudeur. Elle est allongée sur un sol blanc [...] »¹³. Ce qui est suggéré ici, c'est le contraste entre le corps exotique et le sol blanc. Le MoMA parlait de « fond d'un blanc stérile ». Il semble que la dénudation du corps indigène aurait un effet de retour du refoulé. Laâbissi en serait convaincue : l'exhibition de son corps nu ne manquerait pas, par un effet d'outrance, de créer un moment de vérité. Elle se réclame ainsi d'une stratégie du vrai apparue en politique dès la fin du XVIII^e siècle : il suffit d'exposer au grand jour les agissements honteux pour qu'ils s'abolissent d'eux-mêmes. Comme s'il suffisait pour l'artiste de répéter l'infâme, dans une stylisation parodique, pour le critiquer et finalement l'éradiquer.

Que pouvons-nous comprendre du titre *Self Portrait Camouflage* ? La coiffe sioux serait-elle une façon pour Laâbissi de se donner une allure de rebelle, une façon de justifier sa nudité, quand elle irait ainsi nue sur le sentier de la guerre pour attaquer les symboles de l'État français ? Dans un monde de l'art allégorique et mondain, ultracompetitif et superficiel, les artistes tentent d'exorciser le caractère artificiel de ce monde en mettant en scène une recherche d'authenticité qui se traduit par de nouvelles allégories de l'originel et du naturel. Tout le monde veut devenir chaman en forêt pour revenir en ville couronné d'authenticité et gagner des points dans la compétition à la notoriété entre collègues¹⁴. Malgré les exhortations des Lakotas qui se sont déplacés pour l'occasion, le MoMA reste sur ses positions, la commissaire Jenny Schlenzka maintient que Laâbissi, en s'exhibant nue, met en cause de façon efficace l'agression du regard colonial. Latifa Laâbissi le dit elle-même : « Dans ce solo, c'est précisément l'intolérable condition du corps colonisé, dénudé, devenu comme une chose, exposé au regard prédateur, qui m'a conduit [*sic*] à faire cette pièce »¹⁵. La vérité surgit lorsque la nudité de l'artiste suscite le voyeurisme, de façon à lui faire honte. Christopher Morgan, qui avait participé à *Native American*

Realness, reste attaché au principe d'une dimension transgressive de la performance et insiste sur ce point : « *I would hate to see an artist not want to be extreme.* » Cependant, il revient sur cette idée : il y a en chacun de nous une nécessité de développer un respect pour notre communauté et ses symboles.

Certains participants éprouveront le besoin de poursuivre la discussion. *Decolonizing Workshop for a Blade of Grass* le 12 janvier, dirigé par Rulan Tangen, un chorégraphe métis, s'interroge sur le peu de représentativité des artistes autochtones dans les événements d'art. Tangen s'étonne de la publicité qui bénéficiera à Laâbissi après cette polémique sur l'appropriation culturelle, alors que les artistes autochtones eux-mêmes n'ont pas cette visibilité.

Il est clair que cette polémique ne concerne pas seulement les artistes autochtones, leur présence dans les organisations culturelles et les nombreuses occurrences d'appropriation dont ils sont témoins : cela concerne tous les artistes puisque le statut de victime du colonialisme leur donnerait un droit de transgression, une position privilégiée pour critiquer les symboles nationaux ; cela concerne les artistes à partir du moment où ce statut devient nécessaire pour quiconque voudrait faire de l'art : « [M]a condition de femme artiste m'a conduite depuis le début de mon travail à consacrer totalement mon existence au statut du minoritaire¹⁶. » Une lecture restrictive de la postmodernité nous enseigne en effet que l'artiste ne se rend pas intéressant en montrant ses états d'âme, mais en faisant de lui-même l'ambassadeur des revendications d'une minorité. L'artiste Rosy Simas ne conteste pas nécessairement cette conception de l'art, elle n'en fait pas reproche aux conservateurs du MoMA PS1. Elle trouve néanmoins quelque peu étrange que le peuple autochtone, en tant que minorité, ne puisse entrer au musée qu'à la condition d'être caricaturé par un représentant d'une autre minorité – dont la légitimité serait mieux établie...

Bref, cette polémique concerne tous les artistes qui défendent leur droit d'expression en tirant une autorité morale de leur passé de victimes et d'opprimés, mais aussi les artistes qui éprouvent un malaise lorsque ce droit se transforme en obligation de travailler avec des allégories de l'oppression coloniale. Quels sont les risques réels, auxquels s'exposait Laâbissi, de porter à sa bouche un drapeau français lorsqu'elle le fait dans une institution subventionnée par la République ? Elle se met nue, précisément, pour vêtir ce geste dans l'exception que constitue le spectacle. Cette mise en scène d'une confrontation avec les figures de l'autorité se mérite une invitation du musée quand le contenu minoritaire que l'artiste peut offrir au musée s'accorde avec le narratif de décolonisation auquel adhèrent les conservateurs.

Self Portrait Camouflage pose de façon exemplaire la question du risque et du dérapage. L'utilisation d'un symbole sacré des Lakotas-Dakotas serait-elle vraiment nécessaire dans cette démarche de transgression contre l'État français ou cette utilisation se révélerait-elle plutôt un dérapage ? Tout est dérapage lorsque l'art n'est plus que manipulation d'allégories et marketing d'idéologies émanant des sciences sociales, selon des narratifs attendus par les programmeurs d'événements. Nous vivons une époque où l'artiste transforme l'art en médiation de l'art vers le public, ce qui a sa pertinence ; où il fait des perceptions identitaires son matériau¹⁷. L'obligation de parler d'identités ethnique et sexuelle conduit le plus souvent à des lynchages de personnalités ou autres mises à mort symboliques qui alimentent le spectacle qu'est devenu le milieu de l'art. Il semble alors que les causes les plus légitimes des politiques d'identité seraient instrumentalisées dans ce milieu, qu'elles aboutiraient à une stratégie qui consiste à « jeter un chat mort sur la table »¹⁸, selon le mot du stratège australien Lynton Crosby. Ces causes n'en restent pas moins légitimes, mais elles deviennent des accessoires – comme la coiffe sioux –, des moyens de détourner l'attention afin de passer sous silence ces autres causes que sont les paradis fiscaux, la corruption, le pouvoir démesuré des lobbys, les pesticides, la

surpêche, la catastrophe écologique en cours¹⁹... Il semble que, pour Laâbissi, la coiffe ne serait qu'un accessoire : une façon d'entrer dans un champ discursif, un trope visuel chargé de significations.

Certains artistes défendent leur liberté d'expression avec la plus grande véhémence, sans se poser de questions sur les stratégies de vérité et la symbolique du corps qu'ils utilisent. Ils ne se demandent pas ce qui constitue la charge de sens des mots et des images, et donc des objets qu'ils empruntent. L'artiste préfère-t-il être libre de dire tout ce qu'il veut avec des mots qui ne signifient plus rien ou se veut-il plutôt plein de tact et de précautions dans un monde dont les symboles sont lourdement chargés ?

CERCLES D'EMPATHIE ET POSITION DES CORPS

Afin de témoigner des valeurs autochtones, en soutien à Rosy Simas au MoMA PS1 le 8 janvier, un certain nombre de participants ont dû renoncer à se présenter à une performance d'art (sewing bee d'une durée de six heures) qui avait lieu à l'espace de performance PS122, en même temps. Il s'agissait d'*Umyuangvigkaq* (*Place pour rassembler les idées*), une performance-table longue organisée par Emily Johnson, une artiste yup'ik qui ne convoque pas le corps comme vérité d'une origine, mais met en œuvre l'expérience d'un espace d'accueil et d'un partage des voix. *Umyuangvigkaq* n'est pas un spectacle qui met le corps en scène, où celui-ci serait une forme en recherche d'inscription et de visibilité ; *Umyuangvigkaq*, c'est plutôt la forme que prend la rencontre. D'entrée de jeu, les participants qui franchissent la porte du Liberty Hall au Ace Hotel sont avertis qu'ils pénètrent en territoire de Mannahatta, l'habitat des Lenapes, dans un espace indigène d'échange et de partage. Cette discussion engage la position des corps dans l'espace : ceux qui veulent prendre la parole se déplacent vers le centre ; ceux qui restent en périphérie sont tenus de rester silencieux²⁰. La rencontre est une réflexion, mais aussi une réactualisation des protocoles d'accueil, des symboles d'hospitalité et d'amitié.

Les participants de la table longue sont invités à répondre à une série de « provocations ». Ainsi, Mique'l Dangeli, une artiste tsimshian, répandra du duvet d'aigle pour accueillir le groupe et demandera à celui-ci : « Quelle est votre responsabilité lorsque vous êtes accueilli ? Quelle conscience critique avez-vous de ce que cela signifie d'être invité²¹ ? » Nous sommes tous dans l'accueil de la Terre, nous devons transporter nos protocoles partout où nous allons. La « provocation » initiale de Karyn Recollet, une artiste crie qui réside en contexte urbain, sera une invitation à reconnaître que le terrain sur lequel nous nous tenons n'est pas une ardoise vide accessible à tous, une *carte blanche* pour faire tout ce que nous voulons. Recollet nous exhorte à reconnaître aussi notre appartenance au territoire comme une forme d'amour. Alors, la souffrance coloniale pourra être absorbée par notre amour de la Terre, nous pourrions combattre le colonialisme avec un amour décolonisateur. On notera combien cette position paraît antithétique aux grimaces de dégoût de Laâbissi comme expression primaire d'une révolte contre le « sol blanc ». Les projets artistiques qui veulent susciter l'indignation et détruire par la honte d'anciens mécanismes d'oppression contrastent fortement avec les projets artistiques qui choisissent la voie de la compassion, dans une mise en présence des participants qui est aussi une présence au monde.

À l'ère de l'atomisation des relations humaines, nous devons inventer de nouveaux espaces de rencontre, inaugurer de nouvelles pratiques du dialogue. On disait autrefois qu'il fallait « s'asseoir à la table » pour négocier. Aujourd'hui, il faut préparer le terrain et créer le lieu où nous pourrions exprimer nos désaccords, étape nécessaire si nous voulons créer du sens ensemble et reconsidérer – transvaluer – nos valeurs. Les artistes de la performance, les gens de théâtre, les éducateurs en milieu scolaire, auront un rôle à jouer pour créer ce que les Autochtones appellent des « cercles de réparation ». Il s'agit

de rassemblements qui peuvent accueillir le dissensus, de terrains de fiction pour mettre en scène les différences, de sphères de dissidence où la joie d'être ensemble devient un catalyseur pour filtrer une diversité d'émotions. L'architecture sera convoquée afin de créer des lieux où nos émotions apprendront à se côtoyer dans une discorde empathique²², où nous apprendrons à nous accorder dans le désaccord : « *to agree to disagree* », comme le disait le théologien George Whitefield.

Le format de la rencontre *Umyuangvigkaq* organisée par Emily Johnson nous invite à trouver un ancrage dans un lieu dont le centre favorise l'émergence de la parole. Ce format s'apparente au phénomène des tensions créatives, une conversation collective qui passe par les mouvements du corps et propose une expérience vécue de trois concepts fondamentaux : la réflexion, l'empathie et la curiosité²³. Nous sommes à la recherche de nouvelles façons de nous asseoir à la table, car le dialogue s'est enlisé dans la joute rationnelle et l'exhibition émotionnelle, dans l'indignation et la condamnation morale manipulées par les médias. Ainsi, le dialogue peut s'exprimer par le moyen d'interactions physiques : la performance constitue un dialogue synesthésique avec la Terre ; la danse devient l'expression d'une spiritualité ancrée dans un rapport à la nature. Ce sont des dialogues qui investissent les corps et la physicalité des lieux ; ce sont des négociations de la différence qui *prennent place*, qui sont poursuivies selon des voies sensibles et situées.

C'est ainsi que l'art doit jouer un rôle lorsqu'il s'agit de remettre l'empathie au cœur de la société²⁴. Dans de tels cercles d'empathie, les oppositions ne sont pas tant représentées que *situées* par des *acting out* affectifs et personnels. Le *dialogos* devient *diathymos*, la participation ne se faisant pas seulement à travers (*dia-*) la parole (*-logos*), mais aussi à travers l'expression des émotions (*-thymos*). L'affect partagé provoque des déplacements identitaires, il modifie l'expérience de soi comme sujet. Le participant redéfinit ce qu'il tenait pour évident, il travaille à produire un savoir situé et commun, à produire un monde commun.

Nous devons développer une réflexion critique sur ce qu'est devenue la culture ces dernières années. La culture, en partie, s'est refermée sur elle-même dans le projet d'ériger une cité culturelle sur un monde *tabula rasa*. Ses acteurs ont voulu incarner un idéal de société parfaite, se constituer comme modèle pour le reste de la société. Aujourd'hui, cependant, la culture doit retrouver son terrain si elle veut quitter ce dérapage. Il s'agit d'interventions qui engagent les corps dans l'espace, qui permettent à ceux-ci de rejouer des tensions, de reconnaître des territoires et de provoquer une émergence de la parole où peuvent s'exprimer des interrogations et des réticences. Comme le dit Quentin Condo, Mi'gmaq, « [n]ous voulons motiver les gens plutôt que les humilier, être stratégiques plutôt qu'impulsifs »²⁵. ◀

Notes

- 1 Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, M. de Gandillac (trad.), Gallimard, coll. « Idées », 1972, p. 168-169.
- 2 Paul Rondin, « A-t-on encore besoin du théâtre ? », *Commentaire*, vol. 1, n° 145, 2014, p. 111.
- 3 Le point tournant, pour certains critiques, aura été un spectacle de danseurs sidéens en 1993 : *Still/Here* de Bill T. Jones. Comment évaluer la prestation artistique de ces victimes d'une maladie terrible qui sont promises à une mort prochaine ? Porter un jugement critique, d'un point de vue esthétique, apparaît comme un manque de respect envers les personnes. Des chroniqueurs de l'époque avaient déclaré le spectacle non critiquable.
- 4 Cf. Jayson Harsin, « Regimes of Posttruth, Postpolitics, and Attention Economies », *Communication, Culture & Critique*, vol. 8, n° 2, 2015, p. 327-333.

- 5 Projection vidéo d'un article de Natasha McDonald Dupuis, « The Little-Known History of How the Canadian Government Made Inuit Wear "Eskimo Tags" » [en ligne], *Vice*, 16 décembre 2015, www.vice.com/en_ca/article/the-little-known-history-of-how-the-canadian-government-made-inuit-wear-eskimo-tags.
- 6 Cf. Georges Dumézil, *Entretiens avec Didier Eribon*, Gallimard, coll. « Folio », 1987, 222 p.
- 7 www.momaps1.org/sundaysessions/latifa-laabissi-self-portrait-camouflage.
- 8 La performance ne fait pas problème sur le sol français, où elle est soutenue par Les Spectacles Vivants au Centre Pompidou à Paris, une résidence d'écriture et de recherche chorégraphique au Centre chorégraphique national de Montpellier Languedoc-Roussillon et à l'Accueil studio au Centre national de danse contemporaine d'Angers. L'association Figure Project est soutenue par le ministère de la Culture DRAC Bretagne au titre des compagnies conventionnées, le Conseil régional de Bretagne et la Ville de Rennes.
- 9 www.facebook.com/rosysimas/posts/1015391139910213.
- 10 Cf. Christopher Green, « Against a Feathered Headdress : A Tale of Two Performance Festivals and Native American Voices (UPDATED) » [en ligne], *Hyperallergic*, 17 janvier 2017, www.hyperallergic.com/352026/against-a-feathered-headdress-two-performance-festivals-native-american-voices.
- 11 Cf. *ibid.*
- 12 www.vimeo.com/173735665.
- 13 www.letriangle.org/Self-portrait-camouflage.
- 14 Robert Jaulin a exposé cet opportunisme de l'ethnologue dans *La mort Sara : l'ordre de la vie ou la pensée de la mort au Tchad* (1967), CNRS, coll. « Bibliothèque Terre humaine », 2011, 317 p.
- 15 Latifa Laâbissi, « Lettre à Rosy » [en ligne], *Self Portrait Camouflage*, Le Triangle, décembre 2016, www.letriangle.org.
- 16 *Ibid.*
- 17 Cf. Michaël La Chance, « Le consensus, c'est du divertissement, pas de l'art : une critique de l'exhortation au vivre ensemble en regard de l'art performance », dans Francine Saillant (dir.), *Pluralité et vivre ensemble*, PUL, 2015, p. 249-271.
- 18 Cf. Kate Maltby, « "Hamilton" Is Trump's Dead Cat » [en ligne], *CNN*, 22 novembre 2016, www.cnn.com/2016/11/21/opinions/trump-dead-cat-hamilton-maltby.
- 19 « *It is a way of entering into a discursive field, a way of entering into a limited field equipped with visual tropes that are, themselves, loaded with meaning.* » L. Laâbissi, citée dans Macklin Kowal, « Profile : Latifa Laâbissi », *Movement Research Performance Journal*, n° 49, automne 2016, p. 19.
- 20 Cf. Vincent Schilling, « Nude Artist Wears Headdress, Producer Apologizes, Creates Native Program. Latifa Laâbissi Horrifies Native Attendees by Writting Naked, and Eating French Flag » [en ligne], *Indian Country Media Network*, 12 janvier 2017, www.indiancountrymedianetwork.com/culture/arts-entertainment/outrage-nude-artist-performs-headdress-moma-apologizes-creates-native-program.
- 21 « *What is your responsibility when you are welcomed ? How can you bring a critical consciousness to what it means to be a guest ?* » Mique'l Dangel, cité dans C. Green, *op. cit.*
- 22 Des architectes ont travaillé à créer des aires multiconfessionnelles comme le projet *Friday, Saturday, Sunday* des architectes Daniel Leon, Matthew Lloyd et Shahed Saleem. Cf. Anne Sheinman, « FridaySaturdaySunday : A 3 Faith Sacred Space » [en ligne], *The Jewish Chronicle*, 30 novembre 2012, www.thejc.com/videos/arts-videos/fridaysaturdaysunday-a-3-faith-sacred-space.
- 23 Le modérateur soumet des questions (par exemple : devant l'injustice et les préjugés, avons-nous besoin d'empathie ou d'indignation ?) en indiquant de quel côté de la salle se situe chaque option. Chacun prend position en se déplaçant dans la salle en fonction des marqueurs au sol (une ligne verte). Un micro circule, les participants de part et d'autre présentent leurs arguments (www.creativetensions.com).
- 24 Cf. Jeremy Rifkin, *Une nouvelle conscience pour un monde en crise : vers une civilisation de l'empathie*, Les liens qui libèrent, 2011, 656 p.
- 25 Quentin Condo, cité dans Élisabeth Kaine (dir.), *Voix, visages, paysages : les Premiers Peuples et le XXI^e siècle*, PUL, 2016, p. 156.

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

LE RISQUE PAR ACCIDENT

Cette action photographique a été réalisée en 1994 dans les environs de Deauville, en Normandie (France), sous la signature de « Made in Eric ».

Le principe de corps-objet prend en compte une posture comme potentiel structural pour lui faire endosser une fonction. Le *Corps-objet, barre d'obstacle hippique* est donc né de ce principe et d'une invitation à Deauville, région dédiée au cheval. C'est par la région que le principe a été entraîné dans cet imaginaire équin. Quand on cherche une idée originale, on y met toute son âme et toute son énergie ; on élabore chaque détail. Les bandes rouges ajoutées au corps n'ont pas pour but d'agrémenter l'image ; elles sont, à la mesure du principe de corps-objet, fonctionnelles. Elles se donnent donc à voir pour tromper l'animal. L'idée trouvée, celle-ci mobilise encore toute l'attention. On s'interroge sur la faisabilité. On cherche avec grand-peine un cavalier volontaire. Et c'est en place que l'on s'aperçoit, mais trop tard, que le risque arrive derrière au galop. ► ÉRIC MADELEINE



► Éric Madeleine, *Corps-objet, barre d'obstacle hippique*, 1994.



> Yann Marussich, *Traversée*, Théâtre de l'Arsenic, Lausanne, 2004. Photo : Isabelle Meister.

LE DANGER DE LA SÉCURITÉ

► YANN MARUSSICH

L'obscénité est dans l'hypocrisie des lois, l'abrutissement psychologique de la masse soumise, la limitation des mouvements de la chair au sein du champ social, la culture de la peur et de l'insécurité, l'étouffement planifié de l'expérience, l'infini des technologies qui perpétuent l'autorégulation et la discipline de foules fascinées par le spectacle de leur asservissement et la promesse d'une félicité nouvelle¹. Antoine d'Agata

Les assurances privées se sont réapproprié la notion du risque. De la même manière, la médecine s'est réapproprié le sens de la douleur et l'a transformé jusque dans nos perceptions. Mais le risque reste relatif. Les assurances ont su imposer une psychose autour du risque et créer un marché financier totalement spéculatif. Tout devient risque avec les assureurs. Ils ont su imposer aux politiques des lois, toutes aussi dangereuses les unes que les autres pour la liberté du corps de chacun. Les lois sur la sécurité empoisonnent les théâtres et les lieux culturels non seulement en contraignant les possibilités d'un artiste, mais en lui interdisant par exemple toute utilisation de feu ou d'animal. Je parle en particulier des lois suisses, pays où je vis, et de la France, où j'ai vécu également. Mais c'est aussi une pression financière énorme : mise aux normes coûteuse, frais de pompiers, frais de surveillance, etc. Tout ce budget de fonctionnement se fait au détriment du budget artistique et devient une manière de museler financièrement les artistes, sous couvert de sécurité. À ce mot, on ne peut rien opposer. On ne peut jamais dire qu'il y a abus. Ce serait remettre en cause cette grande mascarade aux bénéfices financiers inestimables, qui est régie par un conglomérat regroupant assureurs, banquiers, politiciens d'État et publicistes. Ils représentent les organes du pouvoir. La multiplication des lois fait la multiplication des bénéfices. De là, nous entrons dans l'abus de pouvoir. Mais plus un État a de lois, plus il est malade. Tellement malade que nous risquons sans cesse la contagion : la contagion de la bêtise, la contagion de la sécurité, la contagion de l'argent.

Il faut nous assurer pour tout parce que tout est devenu un risque. Tout mouvement est décortiqué et chaque partie de notre corps peut être assurée séparément, les prises de risque étant mesurées en conséquence. Le domaine de l'assurance envahit peu à peu chaque millimètre de notre corps et de notre espace vital. C'est un pas de plus vers une société de contrôle et de surveillance. Nous sommes dans la continuité de ce qu'annonçait Michel Foucault dans *Surveiller et punir* : la naissance de la prison, ce qu'il nomme le biopouvoir. Rien de nouveau. Juste le pire, mais en pire.



> Yann Marussich, *Autoportrait dans une fourmilière*, Festival de la Bâtie, Genève, 2003. Photo : Isabelle Meister.

Les religions posent également le problème du risque, mais depuis encore plus longtemps : le risque de l'enfer, par exemple, si l'on dépasse les limites de l'emploi du corps imposées par certaines doctrines. Je ne veux pas m'étendre sur la question, c'est un sujet en soi. Mais il est clair que les religions ont formaté profondément notre perception du risque et créé des dégâts graves sur notre perception de la liberté. Il faudra encore un siècle pour nous nettoyer des religions polluantes.

NOTES SUR MA PRATIQUE DU RISQUE

Je vois deux formes de risque : le risque physique que je m'impose et que j'impose, et le risque de ne pas pouvoir être totalement libre partout à cause de la censure sur la nudité. Mais je ne vais pas remettre ma culotte pour faire plaisir aux institutions ou aux États. Je ne pratique pas l'autocensure, mais je dois composer avec les règles et les tolérances en vigueur.

Tout le monde me parle du risque dans mes performances. La plupart du temps, cette vision du risque est totalement erronée. Ce que je risque vraiment, les gens ne le voient pas toujours...

Les vrais risques que je prends sont purement d'ordre physique. Ce sont mes choix, et ils correspondent à une volonté profonde de dépassement. J'ai une démarche qui veut montrer de manière vivante les possibilités infinies du corps, et ce, de manière poétique. Le corps. Sa présence au monde. Son infinie richesse.

Ce qui m'intéresse, c'est le risque dans son sens premier, le risque presque animal, le danger, celui qui est intrinsèquement lié au corps. Oui, le risque existe encore. Oui, le danger existe encore. Celui que les animaux sentent et que nous avons oublié parce que notre notion du risque est complètement faussée par les lois et les croyances qui ont fait du danger une vaste opération financière et sécuritaire, un gain en argent et une domination sur les autres, la masse. Sentir le risque, c'est d'abord une question d'instinct et de survie, un mécanisme naturel

du corps. Mais depuis longtemps, la nature est bafouée et méprisée. De fait, tout ce qui ne rapporte pas d'argent au pouvoir est méprisé.

Quand j'imagine une performance, je ne pense qu'à son aspect artistique et à mes capacités physiques à la réaliser. Ce n'est qu'ensuite que je considère son aspect réalisable en termes de loi, de matériel, de coût. Ce que je cherche aujourd'hui, c'est à être *irré récupérable*, dans le sens où personne, aucun État, aucun média, aucune publicité, ne pourra me récupérer.

PARTITION D'UNE PERFORMANCE QUI N'AURA PAS LIEU

*Le glissement de sens du terme « risque » passant de la référence à une probabilité à celle d'une menace ou d'un danger est le symptôme d'une société hantée par la sécurité mais simultanément lucide sur l'étendue des menaces*². David Le Breton

Le danger de la sécurité, c'est le titre d'un projet de performance qui m'est très cher, mais que je ne pourrai pas réaliser pour des raisons de sécurité. La législation sur les armes et leur utilisation dans un espace public m'interdit cette possibilité.

Je plante ici le décor : dans le fond d'un théâtre classique se trouve un mur de lumières de sortie de secours, toutes allumées. Je me tiens au milieu de la scène, debout et nu. Immobile. Devant moi : un micro sur pied. Au paradis (l'endroit tout en haut du public, au dernier balcon) est planqué un tireur d'élite. Alors commence une partition entre les coups de feu qui font exploser une à une les lumières, les textes qui dénoncent l'absurdité des lois concernant les théâtres (un audit de tous les techniciens de Genève et même d'autres pays) et la musique. Le texte serait enrichi de citations d'articles de presse et d'articles de loi, le tout lu en direct selon la partition, des textes en voix *off* pouvant intégrer cette partition. La loi en question interdit toute utilisation d'arme à feu de guerre avec des balles réelles. La loi genevoise interdit aussi les chiens d'attaque dans les théâtres, même avec un maître (chien professionnel).

Cette performance n'aura pas lieu. Mais il me tient à cœur de créer au fil du temps cette partition sur papier, qui deviendra l'œuvre même.

Je ne me lamente pas sur toutes les interdictions qui pèsent sur moi chaque fois que je fais des propositions de performance, mais je m'inquiète sérieusement du manque de liberté réelle de tout individu sur cette terre.

CE QUE J'AI RISQUÉ

Les exemples que je donne ci-dessous sont anecdotiques par rapport au nombre de performances que j'ai données à travers le monde. Ce sont des gouttes d'eau qui, peu à peu, se transforment en acide.

J'ai risqué de ne pas faire ma performance *Bleu Remix* lors du Live Art Festival de Glasgow (2008) sous prétexte que je ne voulais pas écrire et signer un document qui devait expliquer le processus chimique de mes préparations qui transformaient mes larmes, mes humeurs nasales, ma bave, ma transpiration, en larmes bleues, en humeurs nasales bleues, en bave bleue, en transpiration bleue. Je ne voulais pas livrer mes secrets, en gros. J'ai accepté, pour finir, de créer un document stipulant simplement une décharge quant aux conséquences de ma performance sur mon corps. Je déplore ici que l'aspect administratif se soit insinué de manière perverse dans une démarche artistique.

Des programmeurs ont voulu que je porte plainte contre les agissements d'un spectateur qui est intervenu dans la performance *Traversée*, ce qui a eu pour conséquence mon crâne ouvert, ma perte de connaissance et mon transfert à l'hôpital. J'ai refusé catégoriquement de porter plainte et leur ai dit que j'acceptais pleinement les conséquences des risques que je prenais en faisant participer le public. Je ne voulais pas entrer dans ce jeu absurde de la délation en répondant à leur peur.

J'ai présenté il y a quelques années *Autoportrait dans une fourmilière* en Angleterre (2005). Le ministère de l'Agriculture a voulu me poursuivre en justice parce que j'avais importé des fourmis sans autorisation. Je comprenais tout à fait les mesures prises par les autorités sanitaires pour empêcher toute invasion animale pouvant déséquilibrer

l'écosystème animal de l'île. Mais mes fourmis (*Aphaenogaster senilis*) ne survivraient pas deux semaines en liberté. Ce n'étaient pas les fourmis argentines qui avaient colonisé toute la Méditerranée, mais des fourmis pacifistes du désert espagnol, leur nature étant de ne pas s'agrandir et dépasser les 5000 individus, ce qui n'est rien à comparer à la moindre fourmilière de nos régions alpines, qui comprend quelques milliards d'individus dans à peine parfois un mètre cube de terre. La méconnaissance des subtilités des différentes espèces de fourmis et l'intransigeance des mesures de sécurité et des mesures de précaution font que toutes les espèces sont traitées sans distinctions. La SPA française voulait aussi interdire ma performance sous prétexte que j'écrasais des fourmis. C'était faux : d'une part, elles étaient bien traitées et, d'autre part, n'importe quel citoyen tue chaque jour des fourmis sans s'en apercevoir.

Restons en Angleterre. J'ai longtemps gagné ma vie comme directeur technique et éclairagiste. J'étais un jour en tournée à Londres pour un spectacle de danse dans un théâtre de renommée. Il fallait pour le spectacle un noir complet, détail stipulé en lettre majuscules, en gras et souligné. Quand nous sommes arrivés, le directeur technique nous a signalé qu'il était impossible de faire un noir complet et que même la loi stipulait qu'il fallait que le public fût éclairé à 30 %. Incompréhension. Engueulades. Nous avons clairement dit que nous annulions pour non-respect du contrat. Finalement, nous avons eu gain de cause, mais le directeur technique s'est complètement déresponsabilisé et nous a fait savoir qu'il ne serait pas responsable en cas de problème. Nous en sommes arrivés à de telles absurdités : la proposition artistique est censurée par la loi, de manière totalement perverse. Ce qui m'étonne dans ce cas, c'est le silence des artistes anglais qui acceptent ce genre de loi sans révolte.

La nudité. Je reviens toujours sur ce thème parce que je suis toujours confronté à un problème d'une absurdité flagrante chaque fois que je veux jouer dans une institution. Ma performance *Autoportrait dans une fourmilière* a été censurée au musée d'histoire naturelle, en 2004, non pas par les programmeurs, mais par le directeur lui-même,



> Yann Marussich, *Bleu Remix*, Festival Archipel, Genève, 2009. Photo : Isabelle Meister.

un mois avant la première, sous prétexte que je serais nu. Le musée abritait pourtant la plus vieille femme au monde, dans toute sa nudité – mais empaillée. J'en suis venu à me dire que c'est empaillé que je rentrerais dans un musée. Que reste-t-il de naturel dans un musée d'histoire naturelle ? Moi qui voulais rendre hommage à la fourmière qui me fascinait enfant et qui a disparu de l'entrée du musée, j'ai été pris d'une déception et d'une rage qui sont toujours aussi virulentes aujourd'hui. Je ne me rappelle plus le nom du directeur de l'époque, mais il est le représentant toujours vivant des conquistadors qui éliminaient les Indiens parce que considérés comme inférieurs – puisque nus –, réduits à l'état d'animaux. La conquête n'est pas terminée.

Je ne parle même pas de tous les pays où je ne peux pas présenter d'office mes performances sous prétexte que je suis nu. Mais plus près de chez nous, la France, où la nudité est encore autorisée sur scène, connaît aujourd'hui un retour au puritanisme. En effet, des programmeurs commencent à faire pression sur les chorégraphes qui voudraient présenter des spectacles avec nudité. Ils disent clairement que, s'il y a de la nudité sur scène, ils ne seront pas programmés. Il faut commencer à réagir.

Tout le monde dans le milieu culturel (directeurs techniques, directeurs artistiques, techniciens, artistes...) se pose la question : d'où viennent ces lois si absurdes ? Mais personne ne cherche à savoir vraiment.

Je n'en pouvais plus de ces lois sur la sécurité dans les théâtres et les lieux culturels qui empoisonnaient la créativité de toute une communauté artistique. Pour en avoir le cœur net, je suis allé voir un des responsables de la sécurité. Il a fini par cracher le morceau et me dire que les lobbies des assureurs suisses faisaient pression sur les autorités politiques, ne reculant pas devant des pots-de-vin glissés sous la table. Au Parlement fédéral suisse, le tiers des représentants siège à un conseil d'administration d'assurances privées ou reçoit des enveloppes cadeaux. J'appelle cela de la corruption. Le fait a été dénoncé dans un documentaire à la télévision nationale, mais sans conséquences sérieuses. Un vague débat, puis tout s'est éteint : tout est redevenu comme avant ; aucune mesure n'a été prise. Il y a trop d'argent en jeu pour changer les choses. Et tous les États pratiquent la corruption en toute impunité.

Je pourrais continuer longtemps, mais ces quelques exemples illustrent bien l'étranglement législatif qui se ressert autour des artistes en général. L'absurdité des lois est liée directement au marché financier autour du risque, et c'est cela même la grande obscénité. Le risque ne vient pas de nous : le danger, c'est le pouvoir ; c'est le pouvoir qui est obscène. Les lois sur la sécurité ne répondent pas à une réelle prise en compte de l'humain, mais favorisent un marché financier qui rapporte beaucoup d'argent, l'homme étant devenu une machine à servir le pouvoir. La question demeure : quoi faire face à cet étranglement législatif et administratif ? Quoi faire face à l'irrationalité grandissante des lois ?

Mais ce combat administratif reste long et coûteux. Les contrats doivent être de plus en plus précis. Il faut tout compartimenter, justifier, comptabiliser. Il faut désigner un responsable pour tout. Tout acte. Tout mouvement. Il n'y a plus de place pour l'imprévisible. Et c'est justement cela qui m'intéresse : l'imprévisibilité entre le performeur et le public, comme tout ce qu'il y a d'invisible. Je suis pour la prise de risque, une prise de risque qui nous pousserait à aller plus loin et à nous concentrer sur l'essentiel : notre évolution intérieure. Le reste n'est qu'agitation du monde sur lui-même.

Mon combat est de pouvoir rester nu. Coûte que coûte. Et de pouvoir me mettre dans des situations extrêmes en toute liberté afin de créer des chocs émotionnels, de créer des chocs visuels. Je veux continuer à me battre contre l'obscénité des rouages du pouvoir, tant politiques que financiers.

Et surtout rester imperturbable devant la peur du monde. Ne pas céder à la pression. ◀

Notes

- 1 Antoine d'Agata, cité dans « Antoine d'Agata : autoportraits et entretien », *De l'air, le magazine qui donne à voir*, n° 60, été 2015.
- 2 David Le Breton, *La sociologie du risque*, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1995, p. 23.

Né en 1966, **Yann Marussich** est un personnage à part dans la danse contemporaine et la performance. Depuis 1989, il a signé une cinquantaine de performances et de chorégraphies diffusées dans toute l'Europe, en Amérique du Sud et en Asie. De 1993 à 2000, il a parallèlement évolué dans le domaine de la programmation artistique en tant que directeur du Théâtre de l'usine (Genève). Il a également été le fondateur de l'ADC Studio (Genève) créé en 1993. Aujourd'hui, il se consacre exclusivement à la performance. En 2001, Yann Marussich signe *Bleu provisoire*, sa première pièce totalement immobile. Depuis, il s'enfonce dans l'introspection et la maîtrise de l'immobilité tout en confrontant son corps à diverses sollicitations, voire agressions : c'est là que se situe l'espace poétique du performeur, dans un contraste souvent violent entre ce que son corps subit et une impassibilité absolue d'où transparaît une grande quiétude. Son champ d'exploration se situe entre l'art corporel et le bioart.





> Yann Marussich, *Ex-Pression*, Galerie Ex-Machina, Genève, 2009. Photo : Lara Lemmelet.

L'USAGE DES INSTITUTIONS CULTURELLES COMME PROCÉDÉ DE JAILLISSEMENT DE SENS

► ÉRIC MADELEINE

Si le projet Non-sang a beaucoup plu artistiquement, il y a une certaine réticence concernant l'utilisation du sang. Ce n'est pas tant d'un point de vue de la chasse que cela coïncide – car le musée est naturellement ouvert à la discussion autour de ce sujet – que du quartier (Marais = quartier gay... Gay + sang = sida).

Voici le genre de courriel que l'on peut recevoir quand le projet qu'on propose est estimé présenter un trop grand risque de heurter le public. Quel était donc réellement ce projet ? Le projet *Non-sang* reposait sur l'intention de ne pas reconnaître les caractéristiques habituelles du sang. Il s'agissait, à partir d'un matériau éminemment connoté, de l'extirper de son interprétation invariable. Je désirais donc brancher directement à une veine un flacon pulvérisateur (nettoyant pour vitres) et l'utiliser comme pompe pour humidifier une vitre couverte de blanc de Meudon, pchit, pchit, pour ensuite essuyer cette vitre. Il s'agissait ici de ne retenir que le caractère aqueux du sang. Il me semblait plus spectaculaire de réussir à dépasser une chose extrêmement imprégnée et poisseuse que de me contenter d'un matériau raffiné ou spectaculaire. C'est ainsi que se caractérisait ce projet, que j'ai aussi nommé *Acte philosophal*.

Visiblement, anticipant les hypothétiques plaintes, le musée n'a pas su « s'extirper » de la situation, comme j'aurais pu le souhaiter. Il faut noter que les institutions culturelles n'hésitent plus à employer des raccourcis, démontrant ainsi leur peine à argumenter tant il est difficile parfois d'abonder dans le sens des plaintes qu'elles cherchent à éviter, tout ceci évidemment pour assurer le consensus. En d'autres termes, comme je me le suis déjà fait dire, « on ne veut pas d'histoires ». Mais comment élever l'individu, émanciper son esprit, sans faire d'histoires, en somme sans rien provoquer du tout ?





> Éric Madeleine avec Clémentine Corbeille-Obst, Arianne Foks et Vincent Labaume, *Entrebâillements sur une libre interprétation du fantôme de la liberté*, action d'ameublement, performance de 3h 30, Musée de la chasse et de la nature, Paris, 16 mai 2015. Photo : Chloé Silbano.

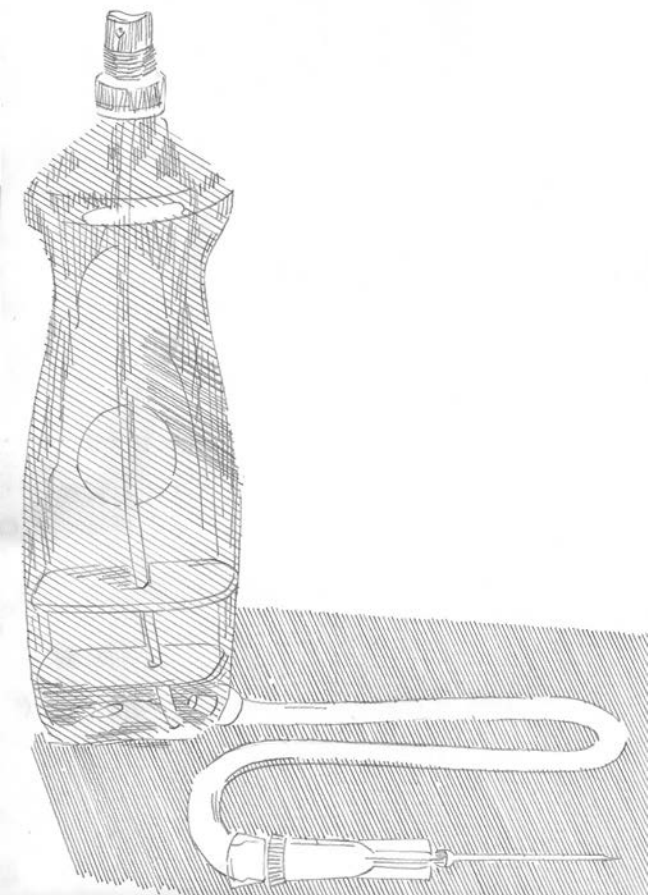


> Éric Madeleine, *Corps-objet marche*, performance de 8 heures. Vernissage *HORS LIMITEs, l'art et la vie 1952 - 1994*, 8 novembre 1994, centre Georges Pompidou, à l'invitation de Michel Journiac. Centre Pompidou – MNAM – Bibliothèque Kandinsky-Jacques Faujour.

D'autres questions se posent encore : y a-t-il d'autres manières de procéder que celle de justifier le bien-fondé des récriminations ? Chercher à les éviter, c'est finalement une manière de leur accorder audience, de se mettre à leur niveau, quand bien même il serait nécessaire de s'abaisser pour cela. En effet, peut-on couvrir intelligemment des doléances immotivées ? De plus, que s'agit-il d'éviter ? Ne récolter aucune critique ou intéresser le plus grand nombre ? On comprend très vite que la nuance n'est plus très bien prise en charge car, si l'on ne peut que souhaiter un art s'adressant à tous, on peut se demander si toutes les réactions sont plausibles. Or, une opinion se fait en deux secondes ; pas une création.

On peut par conséquent légitimement se poser la question : les responsables culturels assurent-ils leur fonction en n'en pensant pas moins, écrasés sous le poids d'injonctions politiques ou d'ambiances sociétales, ou ne se laissent-ils pas aller, petit à petit, nonchalamment, à des décisions sans remous, préférant simplement la tranquillité à la résistance ? Toujours est-il que les institutions culturelles se placent aux côtés des publics contre les artistes, plutôt que de soutenir les créations de ces derniers face aux opinions à l'emporte-pièce et aux idées toutes faites. Drôle d'usage et douteuses stratégies d'émancipation des publics, vous en conviendrez ! Ainsi, les artistes se retrouvent adversaires des lieux qui les présentent, devant dès lors camoufler leurs intentions, souvent ruser, quitte à ne pas révéler leurs arrière-pensées pour l'intervention effectuée. Quand leur proposition est rejetée et que les artistes peuvent changer de projet, toute la difficulté réside pour eux dans le fait de ne pas proposer une nouvelle intervention insipide qui serait pire parce qu'issue d'une abdication. Il faut donc prendre la censure comme un défi à relever, la prendre aussi comme un jeu et se dire que c'est souvent de la contrainte que naît la création. Ici, la contrainte, c'est l'adversité.

Je dus par conséquent me pencher sur une nouvelle idée, laissant ainsi mon projet premier de « non-sang » au stade de dessin.



> Éric Madeleine, *Non-Sang*, 2015.



> Éric Madeleine, *Entre les lignes* (entrebâillements sur une libre interprétation du fantôme de la liberté), 2015.

Faire une nouvelle proposition n'a pas pour nature de prendre le projet rejeté et de l'arranger, de l'aménager. À partir du moment où ce dernier a été refusé, il y a de grandes chances qu'une copie de celui-ci, même éloignée, subisse à son tour le même sort. Néanmoins, il faut garder en tête l'ancien projet pour penser le suivant comme en écho. Ce nouveau projet ne porte pas seulement intrinsèquement le sujet, l'orientation et le sens qu'il propose, mais aussi le sujet, l'orientation et le sens de la succession, les deux projets étant désormais liés l'un à l'autre. C'est pourquoi j'ai choisi de redémarrer à partir d'une scène des *Fantômes de la liberté* de Luis Buñuel. Non pas que je ne sois adepte des citations et des reprises – loin de là – mais, parfois, l'occasion l'exige. C'est une scène qui présente des personnes se réunissant à table non pour manger, mais pour déféquer. Cette inoubliable séquence, où l'on voit des gens parler de déchets quand habituellement à table on parle de nourriture et où un homme finit par s'isoler au petit coin pour aller y manger, remet en cause nos us et coutumes les plus élémentaires. Pensant performance et n'ayant aucun goût pour le travail de comédien, je substituai les dialogues en appuyant par l'autre côté, la bouche et le principe d'évacuation : le bâillement permet de se substituer au dialogue et de se répandre aussi parmi le public qui sait être empathique. Présenter une citation me permettait somme toute de donner le *la* à mon travail avec une scène qui m'avait marqué enfant – sans doute la première étincelle à mon cerveau d'artiste – tout en me prémunissant : je savais bien que, si je devais essayer encore une fois un refus, les dirigeants du musée auraient, en toute conscience, censuré par la même occasion Buñuel...

Pourquoi préférer l'acte de manger et cacher celui de faire ses besoins ? Je perçois parfaitement les réticences causées par nos habitudes, mais enfin, d'un côté, on a l'idée de « faire ses besoins » et, de l'autre, l'idée de « consommer ». Quand on sait que le mot *consommer* a pour étymologie *consumere* qui veut dire « détruire », on peut dès lors présumer que tout le monde opte pour la coutume de Buñuel.

Pour ce faire, il faut bien entendu savoir s'extirper, se désincarcérer de ses carcans, de ses interprétations habituelles.

Je ne pense pas que les décideurs du musée soient arrivés jusqu'à cette conclusion, mais ils ont pourtant accepté le projet de la « chasse d'eau ». Il faut pourtant reconnaître que, si l'on se laisse aller, à son tour, à ses idées reçues, le sujet du « non-sang » semble bien plus anodin que cette citation du *Fantôme de la liberté*. Comment donc expliquer cette validation ? Comment concevoir que cette autorisation ait eu lieu, tant leur précaution est grande afin d'éviter tout dérapage ? Pourquoi avoir laissé passer cette surenchère ? Je crois comprendre qu'il est toujours difficile de dire « non » deux fois. Et en définitive, la vigilance s'érode quand on est dans une logique de tranquillité. On n'a pas le réflexe de faire face.

La relation aux institutions culturelles est donc un affectant fluctuant de la création, comme peut l'être un outil ; comme un Robert Ryman qui s'érode, à force, et fait varier sa création. L'usage des institutions nous réfrène et nous infléchit, pour nous faire évoluer dans des directions parfois inenvisagées. ◀

Éric Madeleine est un artiste qui a initié son travail sous le nom de Made in Éric, qu'il a porté de 1990 à 2000. De passage au Québec à plusieurs reprises, il est venu la première fois en 1991 avec le collectif Human Tools, puis en 2001 en son nom propre, toujours au centre en art actuel Le Lieu, durant le festival Arts d'attitudes. La même année, à Montréal, il a participé au Mois de la photo sous le thème « Le pouvoir des images », à la maison de la culture Côte-des-Neiges. Se définissant comme producteur de gestes, sculpteur de compétences et tailleur de coutumes, il vient de sortir un recueil réunissant quelques actions et performances questionnant les écritures de la performance, au travers de textes et de dessins : *Je suis le cerveau du délibéré, encellulé au-dessus des incisives* (Al Dante, 2014).

censure, des répressions, de l'élargissement des procédures de dénonciation : les autorités religieuses, le pouvoir politique, les structures de l'État, conservent le monopole de la censure légitime, mais ils se voient épaulés, relayés par une autosurveillance généralisée, une police des mœurs intériorisée par les citoyens. La nouveauté a pour nom le règne du flicage généralisé, la double logique d'une vidéosurveillance, d'un contrôle des comportements, des œuvres, des écrits, et d'une reconnaissance d'un droit – limité – à l'expression. Une autre mutation de taille a trait à l'immédiat devenir public des œuvres via le Net et à l'extension de la proposition artistique, lesquels vont de pair avec l'expansion des procédures de surveillance, la collusion entre le marché de l'art et le néolibéralisme, les fallacieuses pratiques d'une transgression qui répond au conformisme de la rentabilité et les histrions de la provocation assujettis au système.

L'enjeu serait-il de produire un irrécupérable, une « part maudite »² irrattrapable par le système, sans pour autant emprunter la voie d'une provocation – souvent désormais vide de sens – qui a fait son temps ? L'éthique de l'art, du non-art revendiqué comme art, des interventions, de l'art généralisé, me semble être celle qui œuvre à la consistance intrinsèque du geste créateur, lequel n'a guère à se soucier de son horizon de réception, de l'indignation ou de l'approbation qu'il peut produire sur telle ou telle sensibilité. L'enjeu actuel enjoint de s'en tenir à un art des marges – quand bien même l'*underground* est immédiatement reversé dans la centrifugeuse-broyeuse du système –, de se mettre en risque en travaillant à éveiller les consciences ou, au contraire, en césurant l'œuvre de toute fin qui la dépasse, ce qui implique de se tenir sur la ligne des attracteurs étranges, d'une affirmation de l'endoconsistance de son champ de création en ne le subordonnant pas à des critères extraesthétiques, publicitaires, politiques, éthiques.

L'ART COMME PRATIQUE DE DÉSOBÉISSANCE CIVILE

L'œuvre porte en elle une charge politique, éthique, sociale, libératoire, mais n'est pas sous condition d'une finalité sociale extérieure. Se tenant hors de toute instance de jugement, hors de tout tribunal, développant des puissances et non un pouvoir de domination, elle s'excepte des débats d'opinion tout en gardant un principe de responsabilité éthique. Loin de rogner les ailes du droit à la liberté d'expression, ce principe de responsabilité éthique consacre la liberté du créateur assumant le risque de heurter, de susciter des controverses. L'œuvre doit se poser en faisant fi de la police actuelle des pensées, en ne transigeant point avec le contexte du politiquement ou artistiquement correct et du sécuritaire. Afin de ne pas se retrouver dévitalisée ou récupérée par le système, la performance doit éviter de nombreux écueils, danser sur une ligne de crête. Elle doit porter sa radicalité à ses limites ; poser une dénonciation, une attaque ou une proposition affirmative dans un espace-temps qui entend ne pas être instrumentalisé par l'état de choses ; ne pas consonoer avec la saturation des images, l'empire médiatique ; creuser une voie exploratoire dans l'ombre et non dans la lumière des *sunlights* ; se réinventer sans cesse ; semer les chiens de garde du pouvoir, les sentinelles du consumérisme, les multitudes de groupes de citoyens défendant leurs valeurs religieuses, politiques, idéologiques ; torpiller l'art marketing ; tenir le cap sur ce qui nous désentrave ; césurer lors de la genèse créatrice l'acte artistique de ses retombées, de ses liens au-dehors ; inventer des forces expressives, des formes inédites, des sons, des langages qui crèvent la surface des choses, des nouvelles manières de voir, d'entendre, de lire, de penser, de sentir qui ne s'encombrent pas des appropriations de l'œuvre en aval. Une fois l'œuvre lâchée dans l'espace public, ces nouvelles manières s'offrent comme autant de danses qui, sans garantie aucune de se dérober au retour de manivelle, parient pour la radicalité d'une expression à la hauteur du sauvage.

En d'autres termes, on aiguïsera l'intempestivité d'une œuvre éphémère ou non, on la soustraira à l'empire marchand, en ayant des années-lumière d'avance ou de retard sur ce que le système attend, dès lors que l'œuvre en sa souveraineté, au sens où l'entend Bataille, est inassimilable, qu'elle est, pour son créateur et ses spectateurs, un scandale, un cri, une palpitation de l'être. Cela revient à pratiquer l'art comme une désobéissance civile, une aventure intensive, à sauter toujours ailleurs, non parce que l'époque l'exige, mais parce que l'expérience artistique le requiert comme son oxygène. Comme la taupe, on creusera des brèches qui ne soient pas immédiatement traçables ou lissables sur l'empire de la toile et qui se détournent de l'obsession du public, de l'audimat. Que le public soit une minorité *underground* ou le grand public, la démarche est la même, ne différant que quantitativement. L'obsession du public traduit l'importation en art du schéma nodal de l'économie marchande : la rencontre de l'offre et de la demande. Être à même d'œuvrer, comme le comité invisible, dans les sous-bois de l'ordre symbolique, dans la clandestinité, au centre de l'acte, dans la diagonale des médiatisations nivellantes, nécessite de pulvériser l'ego, les normes imposées au vivant, les limites étriquées du corps discipliné ; de frayer un devenir impersonnel, à la hauteur d'un manifeste de l'anonymat ; de créer en résistant aux sirènes de l'ordre mondial, celles de l'épuisement par complaisance à l'horizon d'attente.

TRACER DES LIGNES D'ERRE

Créer, écrire, peindre, composer, danser, performer pour les animaux, disait Deleuze, pour les analphabètes, pour ceux qui n'ont rien, pour personne, pour la vie, les disparus, les morts, les fleuves, les montagnes, la fête de la pensée qui valse. Les caméras de surveillance à briser sont celles qui réticulent un espace public devenu panoptique, un espace privé que les sociétés de contrôle actuelles rendent public. Mais ce sont aussi nos caméras, nos micros mentaux, nos réflexes de Pavlov intériorisés comme manifestations de liberté qui doivent implorer. Les champs des performances, des autres pratiques esthétiques, s'emportent alors sur des « lignes d'erre »³ inanticipables, à tout le moins difficilement anticipables par les *big data*.

Leur éthique est celle de la vigilance : dynamiter, bousculer localement, dans des lieux hors lieux, la « silicolonisation du monde »⁴, des corps et des esprits augmentés – augmentés artificiellement par des capteurs, une hyperconnexion, c'est-à-dire diminués pour ce qui est de l'être au monde, du rapport au sensible, à la matière. Mordre l'époque à la nuque revient à faire pousser des ronces dans les yeux de Big Brother, du géant Argus, qui nous traquent.

Bien loin de la libération à laquelle œuvre l'Internationale Situationniste, de la vie devenue art, de l'art dans l'existence quotidienne invoqué par Guy Debord, le spectaculaire intégré triomphe, phagocytant bien des pratiques artistiques qui se pensent francs-tireurs. La question de fond se formulera ainsi : l'œuvre peut-elle se prémunir a priori contre les réappropriations qui en trahissent le sens, détenir en elle de quoi se protéger des récupérations idéologiques, religieuses ou morales de tous bords ? Les exemples paradigmatiques avancés sont souvent ceux de Wagner, de Nietzsche, de Heidegger, qui ont fait l'objet d'une compromission ou d'une valorisation par le national-socialisme. Dans l'humus du plan de création wagnérien, dans la teneur musicale de ses œuvres et dans ses écrits, on trouve des schémas qui préfigurent, pavent la voie de l'antisémitisme. Les luttes entre les races ont été démontrées par plus d'un. Des herméneutes de droite ou des fers de lance de l'anti-nietzschéisme ont porté le même diagnostic sur Nietzsche : louables (pour les premiers), coupables (pour les seconds), seraient les écrits de l'auteur de *Par-delà le bien et le mal* et d'*Ainsi parlait Zarathoustra* puisqu'ils font l'apologie de la volonté de puissance entendue comme volonté de volonté, éloge des forts

contre les faibles. Selon la même grille d'analyse, l'auteur d'*Être et temps* aurait produit une pensée porteuse de schèmes conceptuels protofascistes. La querelle divise ceux qui pensent qu'en soi, l'œuvre porte ces dérives et ceux qui soutiennent que l'infinité des lectures possibles forme un dehors qui échappe à l'œuvre. Certes, il est des œuvres qui ne s'avancent pas masquées et revendiquent une position d'extrême-droite, antisémite, islamophobe ou sexiste. Mais, en arrière des controverses qui ont touché pour des raisons diverses, voire opposées, Sade, Jünger, Céline, Drieu la Rochelle, Richard Millet, Renaud Camus, Jean Genet, Tony Duvert, pour s'en tenir aux écrivains, et des rappeurs comme Eminem, la question reste double : celle de la responsabilité de l'artiste face à son temps, face à ses héritiers, et celle d'un déni de la liberté d'expression dans les gouvernances totalitaires, dans les sociétés d'hypercontrôle. La dénonciation a frappé bien des créateurs accusés de misogynie, d'antisémitisme larvé, d'homophobie, de blasphème, d'islamophobie, d'apologie de la pédophilie, les accusations venant tantôt de la censure étatique, d'un tribunal consensuel majoritaire, tantôt de groupes minoritaires qui s'estiment offensés, lésés. Le procès peut s'ouvrir du vivant du créateur ou des décennies après sa mort.

S'il est des gestes artistiques qui, en fonction des thèmes qu'ils traitent, des moyens expressifs choisis, encourent moins que d'autres le risque d'une mise au pilori – prononcée par diverses instances, diverses sensibilités –, si l'on en vient à rêver d'une œuvre portant en elle un noyau irréductible, étanche à toute récupération, à toute instrumentalisation, ne se compromettant en rien, activant une critique, une puissance de subversion, une visée émancipatoire, une charge corrosive à l'endroit de ce qui nous aliène, la plurivocité inhérente à toute création et l'infinie palette des réceptions possibles interdisent la production d'un irrécupérable en droit et, davantage encore, celle d'un irrécupérable en fait. Au fil de l'histoire, en raison des changements dans les contextes sociaux, géopolitiques, et dans les mentalités, les représentations évoluent alors que les seuils de tolérance, les tabous, les zones sensibles, se déplacent. Ce qui était au-delà de tout soupçon dans un passé proche ou lointain peut se retrouver sous les feux de condamnations qui relèvent soit d'une ligne éthique, soit d'une ligne idéologique ; condamnations tantôt « fondées », motivées par un tort subi par les victimes, tantôt prétextes pour abattre un adversaire. De tout temps, le pointage d'un contenu offensant (l'État, une religion, des valeurs...) a été l'auxiliaire de la répression, l'alibi de l'incarcération des artistes opposants, de Mandelstam, Yánnis Rítsos, Nâzim Hikmet et Víctor Jara à Salman Rushdie, Aslı Erdoğan et Dareen Tatour, pour n'en citer qu'une poignée.

De l'ordre de la performance ou non, l'œuvre n'a pour éthique que celle de la radicalité de ses moyens et de ses fins : son jaillissement a pour aliment, pour moteur, l'urgence d'exprimer un irréprésentable, un indicible, un inaudible, un impensable. Ses lignes de création se tiennent du côté du funambulisme, du « pèse-nerfs » d'Artaud. Pour émerger, les gestes artistiques ont à se battre contre le poids des clichés sédimentés, contre la pesanteur des idées reçues, des opinions, des transcendances, des stéréotypes – y compris ceux de leur propre discipline. Ils ne naissent qu'au cœur du brasier, composant leur propre langage à l'écart du commerce de la communication, des savoirs indurés, sans s'encombrer de leur après, des réceptions qui sonneront l'hal-lali ou les encenseront. Comme le dit Deleuze, leur surrection naît d'un problème, d'un point de crise qui emporte tout, savoirs comme certitudes. L'œuvre est la fille d'une faille, d'une puissance qui prend le créateur de court, à revers, et lui intime de riposter. Se mettant dans sa création, l'artiste lui donne une endoconsistance venue du sentiment d'une nécessité absolue à devoir répondre à la montée du chaos par une œuvre, un « chaosmos » qui, loin de mettre le chaos à distance, lui donne une cohérence (plastique, sonore, scripturale...) sans l'étouffer. La menace du chaos qui guette les créateurs s'aventurant

aux extrêmes n'a rien en commun avec la menace, justifiée ou fantasmatique, dont s'estiment victimes des récepteurs. La création ne vit pas l'oreille collée à son aval. Tenterait-elle de devancer les interprétations dont elle sera l'objet, de prévoir, comme un joueur d'échecs, les rétorsions, les manœuvres que l'horizon du public lui réservera, elle deviendrait métacréation, s'enfermerait dans une démarche réflexive totalisante, branchée sur ses futurs, son après, gagnant en aval, en impossible contrôle de ses conséquences, ce qu'elle perd en jaillissement spontané en amont. Elle n'a point à être le gardien d'elle-même, de ce qui ne lui appartient pas, au sens où les forces de l'inconscient, de la dépossession, ont œuvré à sa genèse. Qu'elle monte à l'impersonnel et laisse passer en elle le non humain ! Ce qui échappe à son contrôle n'implique pas un principe d'irresponsabilité : l'œuvre est responsable devant elle-même, devant les forces de vie qu'elle convoque.

Plus que jamais, le danger qui guette les pratiques est celui d'un art apprivoisé, dégriffé, mis au service du système ; un art qui mord, agresse, guerroe, pensant subvertir le système, alors qu'il s'emploie à le conforter, alors que ses gestes supposés insurrectionnels alimentent ce qu'il entend faire bouger. Il est des fauves qui pensent rugir alors qu'apprivoisés ; ils assurent la perpétuation de l'ordre et donnent l'illusion d'un biopouvoir tolérant les critiques, les contestations. Il s'agirait de mettre au jour les mécanismes qui concourent à l'illusion perceptive, à l'autoaveuglement : comment les artistes proclament-ils une position d'énonciation mineure, alors qu'ils sont avalés par l'étalon majeur ? Comment se voient-ils comme des éclaireurs sécessionnistes, des défricheurs, des acteurs d'un contrepouvoir, alors qu'ils sont l'instrument de la perpétuation de la domination ? Ce tour de passe-passe d'une sophistique sommaire a pour dogme de donner la parole aux individus, de laisser les citoyens s'exprimer sur la toile afin de mieux les museler, les localiser, les administrer. Le bond de côté exigé pour échapper au formatage des pensées, des manières de sentir, de créer, n'est comptable que de lui-même, dans l'attention portée à ce qui augmente nos puissances de joie, d'existence. ◀

Notes

- 1 Alain Badiou, *Que pense le poème ?*, Nous, 2016, 176 p.
- 2 Georges Bataille, *La part maudite : essai d'économie générale*, Minuit, 1949, 255 p.
- 3 Cf. Fernand Deligny, "Voix et voir", « Les cahiers de l'immuable », vol. 1, *Recherches*, n° 18, avril 1975, repris dans F. Deligny, *Œuvres*, L'Arachnéen, 2007, p. 811.
- 4 Éric Sadin, *La silicolonisation du monde : l'irrésistible expansion du libéralisme numérique*, L'Échappée, 2016, 291 p.

Née à Bruxelles, **Véronique Bergen** est philosophe, romancière, poète. Docteure en philosophie, auteure d'essais philosophiques (*L'ontologie de Gilles Deleuze, Résistances philosophiques, Le corps glorieux de la top-modèle, Comprendre Sartre, Fétichismes, Djelem, djelem : les Roms, entre stigmatisation et résistance...*), de romans (*Kaspar Hauser ou La phrase préférée du vent, Aujourd'hui la révolution : fragments d'Ulrike M., Marilyn, naissance année zéro, Janis Joplin : voix noire sur fond blanc...*), de recueils de poèmes, de monographies, et membre du comité de rédaction de la revue *Lignes*, elle collabore à diverses revues dont *La nouvelle quinzaine littéraire*, *Art Press*, *Diacritik*, *L'art même* et *Lignes*.



La révolution véritablement révolutionnaire se réalisera, non pas dans le monde extérieur, mais dans l'âme et la chair des êtres humains. Aldous Huxley

► Tania Bruguera, *Tatlin's Whisper #5*, 2008. Photo : Tate Photography/Sheila Burnett, © the artist and Tate Modern.

POUR UN MONDE MEILLEUR QUELQUES RÉPONSES AUX DÉRIVES DES « SOCIÉTÉS À RISQUE »

► MILDRED DURÁN GAMBA

Empruntant un vers de *La tempête* de Shakespeare¹ pour son titre et reprenant Voltaire² pour la version française, Aldous Huxley écrit en 1932 son roman le plus célèbre : *Brave New World*. Traduit en français comme *Le meilleur des mondes*³ et en espagnol comme *Un mundo feliz*, Huxley y dépeint une société dystopique qui, dans un État hiérarchique très stricte, contrôle la production technogénétique des êtres triés, conditionnés à accomplir un rôle social spécifique et voués à devenir des « membres convenables et heureux de la société ». Le contrôle exercé n'est pas seulement d'ordre social, politique ou

technoscientifique ; les plaisirs, le savoir et même le bonheur sont aussi régulés dans ce « monde possible » décrit par Huxley. La manipulation, la surveillance et la coercition, instruments « légitimes » du pouvoir, permettent de garantir la devise planétaire de ce meilleur des mondes : « Communauté, Identité, Stabilité ».

Ces mécanismes de contrôle répandus et légitimés dans ce Londres futuriste, propres aux régimes totalitaristes et aux états policiers de notre monde non fictionnel, visant à garantir la stabilité sociale, l'ordre et le progrès, deviennent « nécessaires » et « justifiés » dans les sociétés

postindustrielles qualifiées dès 1986 de « sociétés à risque » ou « sociétés de la catastrophe » par le sociologue allemand Ulrich Beck. En analysant les nouveaux dangers liés à la production de substances toxiques dans l'agriculture, il affirme : « La société du risque a tendance à générer un totalitarisme "légitime" de la prévention qui sous couvert d'empêcher que ne se produise le pire, finit par créer [...] les conditions d'apparition de ce qui est encore pire⁴. »

C'est alors qu'il décrivait cette nouvelle société à risque qu'une dérive du progrès technoscientifique, la catastrophe produite à Tchernobyl, a eu lieu. Cet événement à risque improbable fait écho à l'idée propre aux sociétés qui ne produisent que des « événements incertains » et soulignée par Jean Baudrillard dans *La transparence du mal* : « L'enjeu de la technique et des sciences semble être plutôt de nous affronter à un monde définitivement irréel, au-delà de tout principe de vérité et de réalité. La révolution contemporaine est celle de l'incertitude⁵. »

Cette peur, liée à l'incertitude et à l'échec du progrès, nourrit un « besoin » de protection qui deviendra quelques décennies plus tard un nouveau prétexte pour « légitimer » une prévention sécuritaire gouvernementale et institutionnalisée, cette fois-ci déclenchée au début du XXI^e siècle face aux vagues successives d'attentats terroristes (à New York, à Madrid, puis à Londres et plus récemment en France et en Allemagne, mais aussi dans certains pays des continents africain et asiatique). Cette atmosphère déstabilisante devient un terrain fertile pour les « sociétés de contrôle » décrites dès les années quatre-vingt-dix par Deleuze.

Victimes d'atteintes à la vie privée, aux droits et à la liberté d'expression, nous sommes observés en permanence : 1309 caméras de vidéosurveillance sont installées dans différents quartiers de Paris⁶ et, au Royaume-Uni, la proportion de une caméra pour onze habitants le place comme l'un des pays les plus surveillés au monde⁷ ; nos conversations téléphoniques, administratives ou commerciales sont désormais enregistrées ; nos courriels seraient suivis par des autorités et institutions de surveillance étrangères... Face à ce contrôle exacerbé, à cette vidéo-cyber-surveillance massive et tolérée, à cette incertitude du danger généralisé des dérives technoscientifiques et des menaces terroristes, nous sommes confrontés à différentes situations déstabilisantes qui mettent en danger et qui transgressent nos habitudes, nos comportements et les conventions établies. Le propos de ce texte est de comprendre différentes positions et stratégies d'artistes contemporains face à ces nouveaux risques et restrictions. Quelques fissures, contrepoints et révoltes restent néanmoins possibles. Nous en étudierons les mécanismes discursifs et opérationnels par les pratiques et propositions de Melanie Gilligan (Canada), de Ghazel (Iran et France), d'Andres Salgado et Raphaël Faon (Colombie et France) et de Tania Bruguera (Cuba).

DES NOUVELLES FORMES DE RÉVOLTE ET DE RÉSISTANCE

Dans les années soixante-dix, Daniel Ellsberg aux États-Unis dévoila aux médias écrits des informations classées du Pentagone sur la politique adoptée lors de la guerre de Vietnam, devenant ainsi l'un des premiers lanceurs d'alerte du monde contemporain. Il a ouvert la voie à ce type singulier de contestation. À partir des actions spécifiques de Julian Assange, de Chelsea Manning et d'Edward Snowden, nouveaux lanceurs d'alerte, Geoffroy de Lagasnerie développe une théorie sur ces révoltes exprimées de façon anonyme et individuelle : en quoi se démarquent-elles de cet autre type de révolte que sont les rassemblements populaires non violents et les grandes mobilisations comme Occupy Wall Street, les Printemps arabes ou les mouvements des Indignés en Espagne ? Pour De Lagasnerie, ces actes de résistance isolés et menés par Assange, Manning et Snowden constituent des « nouveaux

modes de subjectivation »⁸ permettant un nouvel art politique qui déstabilise la sphère politique.

Face à cette surveillance de masse des structures gouvernementales de sécurité et d'information, et inspirés par les actions dissidentes des lanceurs d'alerte, par la fuite d'informations cybernétiques ou encore par l'analyse du jeune sociologue et philosophe français Geoffroy de Lagasnerie dans son ouvrage *L'art de la révolte*, Andres Salgado et Raphaël Faon créent leur vidéo *Released*⁹(2016) en se basant entre autres sur l'utilisation de techniques logarithmiques. Leur production artistique se décline en différentes techniques : photographie, sculpture, vidéo ou installation. Avec *Released*, ils s'interrogent sur les nouvelles représentations d'un monde où la diffusion et le partage de la vérité font des lanceurs d'alerte des traîtres condamnés à fuir pour éviter l'emprisonnement. Grâce à un programme codé, *Released* représente une nouvelle cartographie du monde où les frontières géographiques, les flux d'informations numériques, les alertes sur WikiLeaks et la fuite des lanceurs d'alerte cherchant l'exil sont diffusés de façon intermittente. Cette œuvre répond, comme l'affirment les artistes, à un « désir utopique d'un monde sans frontières, d'un monde où tout, comme les données numériques, serait en mouvement et en reconfiguration perpétuelle »¹⁰. Dans cette vidéo, les alertes sur WikiLeaks sont diffusées tel un fil d'actualité, « de manière à ce que les visiteurs soient interpellés par la nature des secrets qui suscitent l'indignation ». Salgado et Faon soulignent ainsi leur propre révolte. Ils partagent les sentiments à l'origine de l'ouvrage de De Lagasnerie :





l'empathie et l'admiration pour le courage de ces actes ; la colère et l'indignation vis-à-vis la dureté de l'appareil répressif étatique, déployé pour les punir. Ils rendent un hommage à ces femmes et ces hommes qui tracent la voie pour nous faire réagir ; ils rendent visibles les ficelles qui nous gouvernent en nous encourageant à comprendre autrement le monde.

L'EXPÉRIENCE DU RÉEL FACE AUX CONTRAINTES ET AU CONTRÔLE

Partant des rapports de domination, Tania Bruguera, quant à elle, entame une réflexion sur les limites et dérapages du pouvoir, ainsi que sur l'expérience directe et la peur. Dans cette perspective, il nous est indispensable de faire appel à la notion d'« anatomie politique » développée par Michel Foucault. Pour lui, le corps se trouve inséré dans un champ biopolitique où il établit des rapports avec d'autres corps. Foucault les définit comme rapports de pouvoir à l'intérieur desquels s'exercent des formes et des pratiques de domination. Dans ses différentes analyses sur la folie ou le système pénal, le philosophe signale tout au long de l'histoire les différents traitements auxquels sont soumis les individus. Dans un corps social qui les punit et rejette, ces corps sont soumis à l'exil, à l'assassinat, à la torture ou à la purification et, finalement, à l'enfermement. Dans son étude du système carcéral français réalisée dans les années soixante-dix, *Surveiller et punir*, Foucault évoque cette condition inébranlable de ce qui relève pour lui d'une technologie politique de punition du corps, véhiculée par une « économie politique du corps » faisant appel à des méthodes correctrices douces et marquées par la soumission et la docilité des corps¹¹.

En explorant les rapports de force, Tania Bruguera place le corps comme élément essentiel d'un acte de correction exercé par les forces du pouvoir étatique. L'artiste cubaine souligne le déséquilibre entre les relations de domination, de docilité et de révolte. Bruguera réfléchit sur l'excès de contrôle des forces de l'ordre face aux rassemblements collectifs et propose un renvoi frontal et cru du réel avec son œuvre « Tatlin's Whisper #5 »¹² (2008). Dans cette action plus que littéraire – c'est d'ailleurs le cas pour une grande partie de sa production –, des policiers à cheval contrôlent et exercent leur force sur le public en



> Andres Salgado et Raphaël Faon, *Released*, 2016.



> Tania Bruguera, *Tatlin's Whisper #5*, 2008. Photo : Tate Photography/Sheila Burnett, © the artist and Tate Modern.

employant des techniques appliquées aux foules : ils déterminent la circulation du public, lui imposent la place qu'il doit occuper dans l'espace, le divise et décide de ses mouvements. Une improvisation d'une « correction spectacle » contemporaine qui n'est pas destinée à la foule mais qui se sert et se nourrit de celle-ci à ainsi lieu. Bruguera décontextualise le geste, mais aussi les protagonistes de l'action : les spectateurs du centre d'art, par la volonté de l'artiste, se substituent aux manifestants ou à la masse. Le rôle de la police montée londonienne devient incongru, son pouvoir est amplifié face à des spectateurs surpris qui se font malmenés en attendant de découvrir une production artistique. Le policier à cheval n'accomplit pas un acte de dissuasion. Le déséquilibre des forces opère comme un mécanisme permettant la puissance du souverain. Dans un souci d'exploiter le réel et d'éviter sa représentation, Bruguera provoque une expérience directe qui s'inscrit dans une démarche qu'elle développe depuis les années quatre-vingt-dix et qu'elle nomme « art de comportement » ou « art de conduite » (*arte de conducta*). En rendant tangible ce rapport involontaire domination/soumission subi par les groupes lors des manifestations, elle déclenche le risque très improbable que cette situation arrive à un

public amateur en art. L'expérience qui lui est imposée rend possible la construction plus que symbolique d'un événement qui ne serait pas autrement arrivé dans sa quotidienneté.

Une autre façon de confronter le réel est développée par Ghazel qui s'interroge sur les rapports entre l'art et sa manière d'interagir avec le social. Partant de sa propre condition d'étrangère perpétuelle et d'une problématique liée à l'immigration, à l'exil et à l'exclusion, elle privilégie les expériences de vie intimes. En 1997, Ghazel se voit refuser sa carte de séjour. Confrontée au risque d'expulsion, elle reçoit une lettre de la préfecture de police lui demandant de quitter le territoire français. Cette expérience est à l'origine de *WANTED (Urgent) Project*. « Femme cherche mari non raciste, URGENT », « Femme (31 ans) cherche mari : grand ou pas grand, rigolo ou pas rigolo, fumeur ou pas fumeur », sont quelques exemples des annonces et affiches élaborées par l'artiste afin de pouvoir effectuer un mariage blanc lui permettant d'obtenir un passeport pour échapper à l'expulsion. Cette œuvre se poursuit dans différents contextes jusqu'au jour où elle obtient sa carte de résidence. Ayant ses papiers, elle inverse alors les rôles et propose de se marier avec des étrangers en situation irrégulière.

Dans une sphère d'insolence politique et iconoclaste de corps, de dérision de soi et d'empathie envers autrui, Ghazel, avec un humour corrosif, utilise son corps, la vidéo, l'installation, le langage, comme autant de moyens pour effectuer son travail artistique. Son processus de création, développé dans un souci constant du social et de l'éthique, se nourrit de cinéma d'auteur, d'émissions grand public et de situations urbaines. Elle avait développé à New York et à Téhéran plusieurs ateliers avec des prisonniers. Ce travail se prolonge avec son projet réalisé avec des demandeurs d'asile et des clandestins qui ont choisi de partager avec elle leur histoire et leurs expériences découlant de l'affranchissement des frontières géographiques, sociales et identitaires.

Selon le Haut Commissariat des Nations Unies pour les réfugiés, depuis 2014, plus de 10 000 migrants sont morts en Méditerranée¹³, très proches de leur point d'arrivée, spécialement les côtes italiennes. C'est précisément en Italie, presque une décennie plus tôt et avec des

survivants de ce processus d'immigration clandestine, que Ghazel réalise *Home*¹⁴, une vidéoperformance présentée lors du 37^e Festival international de théâtre de la Biennale de Venise en 2005. Au cours d'un atelier effectué avec des réfugiés vivant dans l'illégalité en Italie¹⁵, ceux-ci, à visage couvert, partagent leurs expériences s'articulant autour de la notion de foyer, de leurs frustrations, mais aussi de leurs rêves et de leurs espoirs par le biais de performances, de dessins ou de récits. En leur permettant de s'exprimer librement et avec une grande économie de moyens, Ghazel les place au centre de sa proposition : ce sont eux qui donnent le rythme et deviennent le noyau de son projet artistique. La connivence, l'empathie et le respect qui émanent de son travail résument le rapport qui se crée entre l'artiste et les clandestins. La révolte de l'artiste face à ces situations précaires et fragiles est véhiculée grâce aux rencontres et aux échanges avec les invités, protagonistes de ses vidéoperformances.



> Ghazel, *WANTED (Urgent) Project*, 1997-2007. Premières affiches réalisées en 1997 après la réception d'une lettre d'expulsion de la préfecture de Montpellier.



> Ghazel, *WANTED (Urgent) Project*, Biennale de Sydney, 2006.



> Melanie Gilligan, *The Common Sense*, 2014-2015. Vue de l'installation présentée au Frac Bretagne pour *Incorporated!*, Les Ateliers de Rennes, 2016.
Photo : Aurélien Mole. Courtoisie de l'artiste, Galerie Max Mayer (Düsseldorf).

DES RÉVOLTES FACE AUX RISQUES TECHNOSCIENTIFIQUES

Melanie Gilligan fait un contrepoint aux tactiques évoquées en s'attelant à l'exploitation de la fiction. Son œuvre, indissociable de son travail d'écriture (théorique, critique, scénarios de film...) qui occupe une partie primordiale de sa pratique artistique, s'exprime grâce à la vidéo, à l'installation, à la performance ou à la musique. Ses vidéos sont marquées par l'esthétique des séries télévisées et sont structurées à partir d'une multiplicité de récits chargés d'étrangeté ayant lieu dans un futur fictionnel proche. Ceux-ci invitent au questionnement et à une profonde réflexion sur la construction des rapports humains au sein des sociétés capitalistes. La révolte de Gilligan transite dans le domaine du sensible. Avec *The Common Sense*, elle se focalise sur un terrain complètement ignoré des rapports financiers, économiques et politiques : celui des émotions. C'est par celles-ci que l'artiste canadienne peut explorer et remettre en question avec acuité les rapports de force et de pouvoir, les systèmes économiques et gestionnaires ainsi que les atteintes et dérives scientifiques et technologiques.

The Common Sense (2014-2016), présentée à « Incorporated ! », la dernière Biennale d'art contemporain de Rennes (France)¹⁶, est une série de films au sein d'une vidéo-installation constituée d'une grande structure métallique couvrant l'espace d'exposition et supportant différents écrans de télévision. Divers épisodes explorent les façons

employées par la technologie pour modifier les comportements et attitudes interrelationnels par un dispositif mobile appelé « The Patch » qui permet le partage immédiat et collectif des émotions. Si, dans le Centre d'incubation et de conditionnement de Londres-Central d'Aldous Huxley, l'État conditionne la population depuis l'enfance en utilisant, parmi d'autres procédés, « la plus grande force moralisatrice et socialisatrice », l'hypnopédie, afin d'inoculer des modes de conduite, de modeler et de formater l'esprit et l'identité des nouveaux individus, dans l'univers fictionnel de Gilligan, le dispositif technologique employé n'est pas imposé : chacun est « libre » de le prendre et de le porter. Une forme de libre arbitre est ainsi préservée dans ce futur où différents temps marquent le rythme de multiples histoires qui s'entrecroisent. Ce dispositif n'est pas coercitif et ne suggère pas non plus des idées de valeur dans le système sociétal, mais permet un partage collectif de quelque chose qui perd son caractère intime et privé et qui conditionne et modifie les rapports en société : l'émotion. Paradoxalement, ce partage collectif de sentiments ne permet pas une meilleure communication et ne favorise pas de meilleurs rapports humains ; ce sont les entreprises et les dirigeants qui tireront le plus de bénéfices de cette évolution technologique.

La notion de risque nous renvoie au domaine de l'incertain et de l'imprévisible marqué par l'émotion : l'angoisse, l'anxiété, la peur... Les situations de risque décrites précédemment nous suggèrent des corps surveillés en permanence, malmenés, ayant vécu et défié des dangers



improbables ou provoqués, liés au désir d'une vie meilleure. Quant aux artistes performeurs, ils ne s'obstinent plus à ressentir dans leur propre chair des sensations qu'ils veulent partager et transmettre au spectateur ; le public découvre et ressent lui-même directement. Les artistes deviennent ainsi des guides incitateurs d'expériences. Claire Bishop avait remarqué ce déplacement qui a eu lieu depuis les années quatre-vingt-dix alors que la performance prenait une nouvelle tournure : le corps de l'artiste n'était plus le noyau exclusif objet/sujet de l'œuvre. Pour elle, il ne s'agit plus du corps individuel du performeur, mais d'un « corps collectif »¹⁷.

Grâce au renvoi du réel, au dégoût, au sarcasme, au recours à la fiction ou à la décontextualisation du geste, les propositions des artistes évoquées dans ce texte tracent différentes voies avec divers moyens pour structurer, repenser et remettre en question nos modèles de réalité. De nouvelles pistes pour contourner et franchir les limites, pour matérialiser les révoltes, pour tendre des ponts de connivence et d'empathie face aux situations complexes du monde actuel, sont ainsi proposées. Ces artistes déploient des mécanismes visant à aborder, à comprendre et à ressentir autrement le réel. Ils soutiennent et encouragent de nouvelles formes de révolte et soulignent des tactiques qui défient les peurs, les risques, les dangers. Nous pourrions retrouver ici cette autre forme de révolte, l'ironie, exploitée par Huxley comme outil métaphorique afin de construire un monde meilleur, en quête de courage et de bonheur perpétuel. ◀

Notes

- 1 « *How many goodly créatures are there here ! / How beauteous mankind is ! O brave New World ! / That has such people in't !* » William Shakespeare, *The Tempest*, acte V, sc. 1.
- 2 « Tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles. » Voltaire, *Candide*.
- 3 Aldous Huxley, *Le meilleur des mondes*, J. Castier (trad.), Plon, 1933, 331 p.
- 4 Ulrich Beck, *La société du risque : sur la voie d'une autre modernité*, L. Bernardi (trad.), Flammarion, coll. « Champs essais », 2001, p. 142. Édition originale : *Risikogesellschaft*, Suhrkamp Verlag, 1986, 391 p.
- 5 Jean Baudrillard, *La transparence du mal : essai sur les phénomènes extrêmes*, Galilée, coll. « L'espace critique », 1990, p. 48-49.
- 6 Cf. Benoît Hasse, « Bientôt, Paris sera surveillée par 1309 caméras », *Le Parisien*, 7 septembre 2015.
- 7 Cf. Elsa Trujillo, « Royaume-Uni : les caméras de surveillance sur le déclin ? », *Rsln Mag*, 6 février 2015 ; [en ligne], consulté en décembre 2016, www.rslnmag.fr/royaume-uni-les-cameras-de-surveillance-sur-le-declin.
- 8 Geoffroy de Lagasnerie, *L'art de la révolte : Snowden, Assange, Manning*, Fayard, coll. « À venir », 2015, p. 14.
- 9 Cette vidéo d'une durée de 15 minutes a été présentée lors de l'exposition *L'art de la révolte*, du 22 avril au 8 mai 2016 au Centre Georges-Pompidou à Paris.
- 10 Communication avec les artistes par courriel, réalisée en janvier 2017.
- 11 « Mais on peut sans doute retenir ce thème général que, dans nos sociétés, les systèmes punitifs sont à replacer dans une certaine "économie politique" du corps : même s'ils ne font pas appel à des châtiments violents ou sanglants, même lorsqu'ils utilisent les méthodes "douces" qui enferment et corrigent, c'est bien toujours du corps qu'il s'agit – du corps et de ses forces, de leur utilité et de leur docilité, de leur répartition et de leur soumission. » Michel Foucault, *Surveiller et punir : naissance de la prison* (1975), Gallimard, coll. « NRF », 1991, p. 30.
- 12 Cette œuvre a été présentée au Turbine Hall de la Tate Modern à Londres. Cette œuvre fait partie de la série *Tatlin's Whisper*, en référence à la tour de Tatlin, prévue pour la 3^e Internationale communiste mais n'ayant jamais été réalisée, elle devient le symbole de la frustration utopique d'une révolution socialiste manquée.
- 13 Cf. Cécile Ducourtieux, « L'Italie est redevenue la porte d'entrée des migrants en Europe », *Le Monde*, 8 juillet 2016 ; [en ligne], www.lemonde.fr/europe/article/2016/07/08/crise-des-migrants-la-faillite-europeenne_4965920_3214.html.
- 14 Cf. Christian Kravagna, « Ghazel : Home » [en ligne], *Nafas Art Magazine*, décembre 2008, consulté le 21 janvier 2017, www.u-in-u.com/nafas/articles/2008/ghazel/. Christian Kravagna est professeur d'études postcoloniales à l'Académie des beaux-arts de Vienne, en Autriche.
- 15 Ils provenaient de l'Afghanistan, de l'Albanie, du Congo, de l'Iran, de la Côte d'Ivoire, du Kosovo, du Kurdistan et de la Roumanie.
- 16 Incorporated! 5^e édition des Ateliers de Rennes - biennale d'art contemporain, se déroula du 1^{er} octobre au 11 décembre 2016.
- 17 Bishop parle d'une nouvelle forme de performance : la performance déléguée. Il s'agit des actions liées à une sorte d'« installation vivante ». Les artistes proposent aux gens de présenter leur propre identité (à partir de leur classe sociale, genre, sexualité, âge). Parfois, une rémunération est proposée par les artistes, le cas le plus connu étant celui de Santiago Sierra. Dans le cas de Ghazel, nous pourrions parler de performance déléguée, car les clandestins partagent des expériences liées à leur propre expérience identitaire. Mais il n'y a aucun engagement moyennant une rétribution économique, la performance résultante est le fruit d'un travail et d'un échange qui ont lieu lors de l'atelier proposé par l'artiste et auquel les immigrés ont accepté volontairement de participer. Chez Bruguera, on ne peut pas parler forcément de performance déléguée. Il y a un déplacement et une imposition des rôles, c'est le public qui se voit imposer une expérience inattendue. Cf. Claire Bishop, « Cuaderno : performance delegada. Subcontratar la autenticidad », *Otra Parte, revista de letras y artes*, n° 22, 2010-2011 ; [en ligne], consulté en novembre 2016, www.revistaotraparte.com/n%C2%BA-22-verano-2010-2011/cuaderno-performance-delegada-subcontratar-la-autenticidad.

Mildred Durán Gamba, d'origine colombienne, est critique d'art et commissaire d'exposition indépendante. Elle détient un doctorat en histoire de l'art de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, consacré aux expressions de violence dans l'art contemporain d'Amérique latine. Elle poursuit son projet de recherche autour du geste comme expérience sémiologique chez les artistes performeurs extraoccidentaux, sélectionnée en 2013 par le Centre national des arts plastiques (CNAP) du ministère de la Communication et de la Culture français, dans le cadre du « Soutien pour le développement d'une recherche aux auteurs, théoriciens et critiques d'art ». Elle a récemment été invitée en tant qu'éditrice internationale pour le numéro « Performance, acciones y activismo » de la revue des arts visuels *ERRATA* de Bogota, Colombie.



> Christian Messier, *Extase, un chien écrasé qui scintille*, Folie/Culture, Québec, 2012. Photo : Ivan Binet.

RÉCIT D'UNE PRATIQUE DU RISQUE

► CHRISTIAN MESSIER

Qu'est-ce qu'un risque ? N'est-ce pas le potentiel à la fois de la réussite et de l'échec ? En ce sens, je dirais que toute ma pratique artistique se fonde sur le risque. Il me semble même que l'art implique nécessairement le risque. J'ai du mal à concevoir une œuvre dont la finalité puisse être entièrement et précisément connue de la part de l'auteur avant que celui-ci ne procède à sa réalisation. La seule possibilité à mes yeux serait de produire des œuvres en série comme un produit, comme une marchandise. Je ne parle pas ici d'une œuvre en multiple comme l'estampe, mais plutôt d'objets réalisés à partir d'une recette dont le résultat est exactement celui attendu. Comme je le disais, je conçois l'art comme une pratique de création qui ne peut être possible sans l'inattendu, la surprise et, donc, le risque.

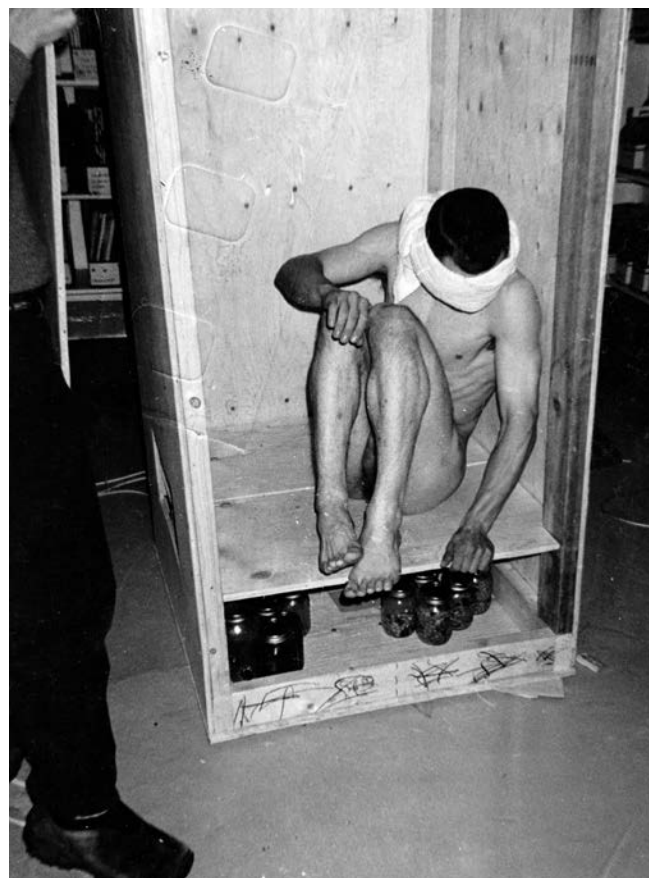
L'idée du risque m'a vite collé à la peau en ce qui concerne ma pratique en performance, mais j'aimerais expliquer, dans ce récit de mon parcours artistique, que cette étiquette relève d'un certain malentendu et que le risque n'est pas tant celui d'actions qu'il serait plus juste de qualifier d'éprouvantes que les enjeux que celles-ci ont imposés. J'aimerais aussi préciser une chose avant d'aller plus loin : ce récit ne constitue pas une recherche au sens universitaire du terme, mais plutôt une réflexion sur un sujet qui me préoccupe et que j'aborde selon une logique intrinsèque à ma démarche. Il n'est pas universel ou vérifiable. Je n'ai pas suivi les protocoles de recherche prescrits par les universités, mais plutôt les miens, c'est-à-dire l'intuition, la naïveté, les sentiments et émotions, les projections que je me fais des sensations d'empathie éprouvées par les spectateurs et quelques données scientifiques et philosophiques que j'arrange à mon avantage. Je ne crois pas être tenu, comme artiste, de respecter des citations, mais plutôt d'envoyer les projecteurs sur un univers que j'ai organisé autrement, à ma manière, et cela, malgré mon antiméthode, avec beaucoup de soin. Comme je l'écrivais plus tôt, il s'agit ici d'un récit qui s'attarde principalement sur trois performances que j'ai réalisées, soit celles pour la Rencontre internationale de performance de Québec en 2000, la Manif d'art 3 en 2005 ainsi que l'événement *Extase, un chien écrasé qui scintille*, organisé en 2012 par Folie/Culture. Ces trois performances ont toutes les trois posé des assises à ma pratique artistique.

CINQ JOURS DANS UNE CAISSE DE BOIS

Le premier projet a été réalisé à la Rencontre internationale d'art performance de Québec en 2000. Il s'agissait d'un projet d'enfermement, comme plusieurs autres artistes l'ont fait avant moi d'ailleurs, à commencer par Chris Burden¹. Les balises de mon projet étaient définies d'avance : une caisse de bois de 30 x 30 x 84 pouces (0,76 x 0,76 x 2,1 mètres) me servant d'habacle ; j'allais me nourrir uniquement d'eau et de légumineuses transvidées dans des pots Mason qui allaient me servir, une fois vides, à faire mes besoins. J'étais nu, une caméra filmaient l'intérieur de la caisse et diffusait l'image sur une vieille télévision en noir et blanc encastrée dans la caisse. Le séjour devait durer exactement cinq jours. Performance très éprouvante, mais pas vraiment sous le signe du risque. Cependant, tout ne s'est pas déroulé comme prévu. L'intention de départ a connu une transformation en cours de route. Le projet consistait à rendre visible l'expérience d'une personne qui passe cinq jours dans une caisse, un peu comme un cobaye de laboratoire. Mais de l'intérieur, je pensais plus à la pièce *White Light / White Heat*² de Chris Burden et à la présence invisible que sa performance évoquait. J'ai donc transformé mon projet avec le peu de moyens qui étaient à ma disposition. Sur le module auquel était branchée la caméra de

surveillance, il y avait un interrupteur. Celui-ci permettait soit de montrer l'image d'une seule caméra, soit de faire le relais entre quatre. Si je mettais l'interrupteur à la deuxième position, j'apparaissais à l'écran de télévision une fois sur quatre, car une seule caméra était branchée. Cela a été la première étape de ma disparition au profit de la manifestation de ma présence invisible. Les deux derniers jours, il n'y avait plus que de la « neige » dans la télévision. Ma présence se manifestait désormais uniquement dans l'imagination des gens.

Il y a eu ce moment révélateur où quelques personnes se sont collées sur la boîte pour sentir ma présence. Je sentais aussi la leur et, même si je ne donnais aucun signe de vie, je savais qu'elles ressentaient ma présence, du moins, en imagination. J'avais l'impression que cette caisse de bois irradiait d'une aura qu'on ressentait avec beaucoup plus de force que si l'on me voyait avec les yeux. Je ne considère pas avoir pris de grands risques lors de cette performance, mais j'ai découvert une forme d'interrelation qui allait changer ma pratique artistique, autant en performance qu'en peinture, en m'amenant graduellement à travailler en fonction des facultés d'empathie du spectateur. Pendant ces années où l'esthétique relationnelle était très populaire en art contemporain, pratique que je considérais comme étant trop souvent la simpliste illustration d'une relation humaine, voilà que je l'abordais aussi, mais par l'invisibilité, l'absence et, surtout, le ressenti. Le risque dans ce projet a été de quitter le plan initial en cours de route pour aller ailleurs. J'ai appris à être alerte face à mes intuitions et à chercher à être surpris par ce qui se passait. Je crois que j'ai décidé à ce moment que l'intention d'un artiste n'était pas garant du sens de l'œuvre et qu'il



► Christian Messier, Rencontre internationale d'art performance, Québec, 2000. Photo : Andréanne Béland.

ne fallait pas s'y accrocher. L'œuvre d'art s'était confirmée pour moi comme un ensemble de phénomènes insaisissables qui échappent même aux intentions de l'artiste. En fait, la seule façon de l'apprécier à sa juste valeur était justement de s'ouvrir à l'inconnu qu'elle propose, de prendre le risque de se confronter, comme artiste et comme spectateur, à des choses insécurisantes.

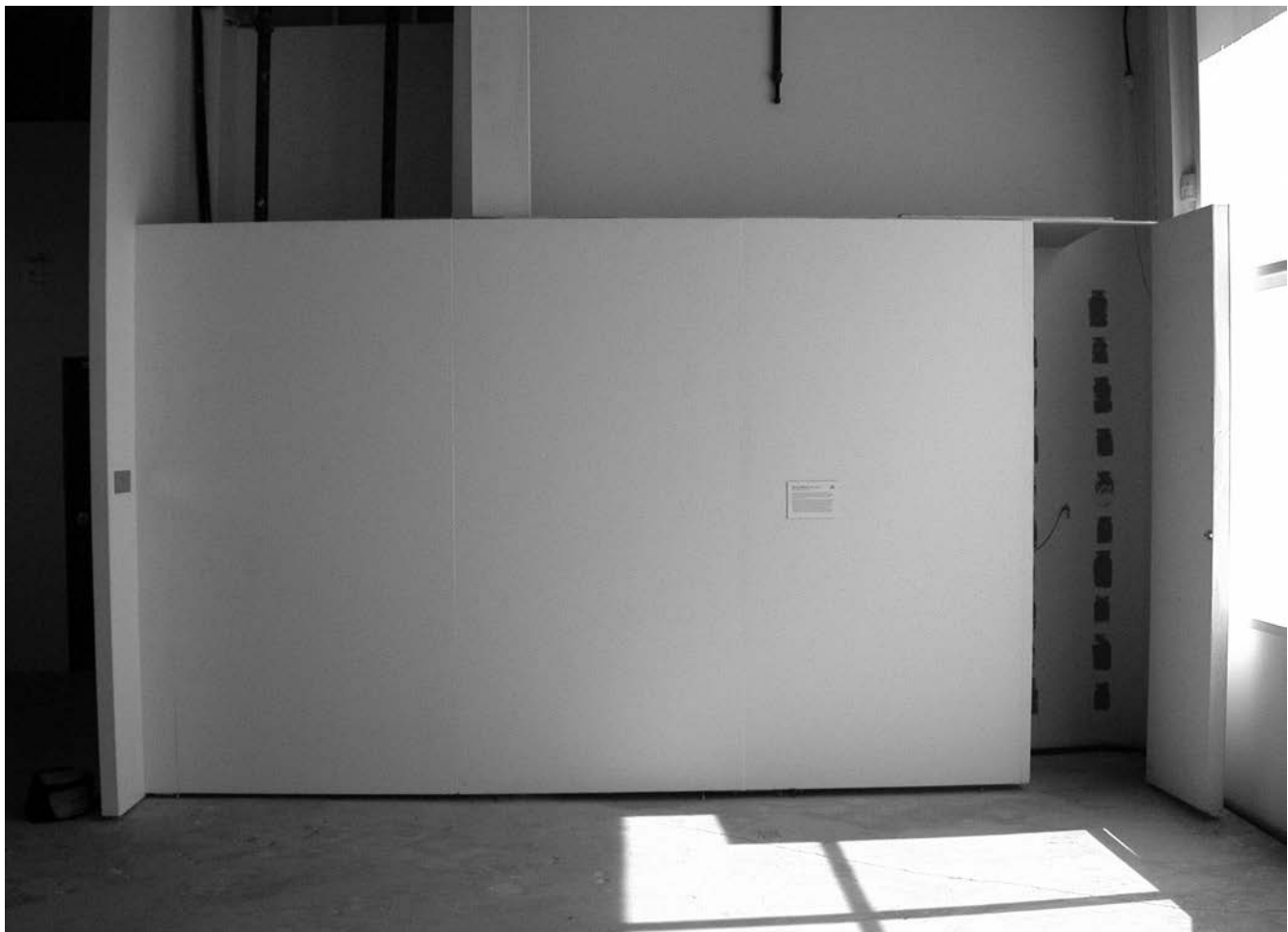
QUATORZE JOURS DERRIÈRE UN MUR

Le deuxième projet dont j'aimerais parler est celui que j'ai réalisé à la Manif d'art en 2005 et qui consistait à demeurer 14 jours derrière un mur. Encore une fois, les balises étaient définies d'avance : mon espace était large comme la distance entre mes deux coudes, la longueur était d'environ 14 pieds (4,3 mètres) et la hauteur était de 8 pieds (2,4 mètres) ; mon menu était constitué d'arachides, d'eau et d'une orange par jour. Pas de caméra cette fois-ci. Je reprenais ma découverte de la dernière fois, c'est-à-dire la présence invisible. Le spectateur de son côté devait se trouver devant un mur blanc et s'imaginer une personne pourtant réellement là de l'autre côté de la surface vide, sans indice autre qu'un cartel qui explique le projet. Théoriquement, l'œuvre fonctionnait. Possiblement que l'expérience qu'on en faisait rejoignait aussi mon intention. Le problème, c'était l'aspect sensationnaliste de la durée. Je ne pouvais pas supporter que l'on parle d'exploit où que l'on se soucie de mon expérience, alors que ce que je souhaitais, c'était créer une expérience chez le spectateur où perception et imagination se confrontent. Il y a eu quelques articles qui mentionnaient mon projet et je comprenais bien que la raison était l'aspect éprouvant de mon expérience. Les gens sont bien libres d'interpréter ce qu'ils veulent, et je suis le premier à dire qu'une œuvre se doit de rester ouverte, mais un artiste a aussi le droit de refuser certaines pistes d'interprétation. Ce projet m'a permis

de me positionner par rapport à l'aspect sensationnaliste dont certaines de mes performances étaient imprégnées. Le problème à mon avis n'a jamais été le spectaculaire, mais plutôt la gratuité, la grossièreté, la facilité et l'aspect séduisant dans lesquels peuvent tomber de telles actions.

Encore une fois, mes moyens étaient très limités pour changer quoi que ce soit dans le projet et, pourtant, j'ai réussi à mon avis à le détourner. Plutôt que de m'en tenir à ma première intention, j'ai poussé l'idée du sensationnalisme jusqu'à parodier mon œuvre. C'est la veille de ma sortie officielle, sortie qui était attendue par les médias, que j'ai eu l'idée de m'évader. C'était parfait ! L'évasion désamorçait la durée et installait un doute sur mon réel séjour derrière le mur. L'œuvre à l'aspect minimal et austère devenait un canular qui n'avait plus rien à voir avec la forme habituelle de ce type de performance de longue durée. Encore une fois, il n'y avait pas réellement de risque, du moins pas de risque conscient, mais j'ai su rester alerte aux imprévus et me réajuster par rapport à des problèmes et à des réflexions qui me sont arrivés.

Cette performance a été la dernière d'une durée de plusieurs jours. Une des dernières aussi avec une forme plus minimale, c'est-à-dire une seule action dans un temps déterminé. Par la suite, j'ai plutôt mis l'accent sur la construction de scénarios qui se sont mis à gagner en complexité. C'est dans cette démarche qui se confirmait de plus en plus que le vrai risque, celui de l'inconnu, a commencé à se manifester ainsi qu'un plaisir grandissant à élaborer mes œuvres. Je parle de plaisir parce que, malgré le côté désagréable de plusieurs actions éprouvantes, par exemple manger un oignon cru, il y avait une grande stimulation à assembler les morceaux d'un casse-tête inédit. Si les chatouilles sont, paraît-il, la simultanéité des sensations de douleur et de caresse, le risque est à mon avis le mariage de la peur et de l'excitation. Dans les deux cas, on en retire un plaisir.



> Christian Messier, Manif d'art 3 (Cynismes ?), Québec, 2005. Photo : Ivan Binet.

La complexité des scénarios était la solution pour enrayer le piège de la gratuité des actions plus « extrêmes ». Ces actions étaient des moments forts dans une partition, un peu comme il y en a dans une pièce de musique ou un film. Le risque, lui, se trouvait dès lors dans la possibilité de manquer de justesse au moment de présenter la performance. Il se trouvait entre autres, et se trouve toujours, dans le fait de ne pas répéter. Certaines actions sont testées lorsqu'elles demandent une certaine maîtrise technique, mais je ne pratique jamais une performance dans son ensemble, sauf en visualisation. Et ce n'est pas par orgueil ou par principe quant aux traditions de cette forme d'art qui me paraissent en fait assez machistes, mais plutôt parce que ce risque de ne pas tout à fait maîtriser la séquence que je vais réaliser m'amène à être plus présent d'esprit ainsi qu'à porter attention aux détails en temps réel et au rythme que le contexte présent demande. J'ai déjà réalisé la même performance à quelques reprises, mais le contexte change tellement d'une fois à l'autre qu'il y a une adaptation nécessaire ; comme elle est en grande partie imprévisible et que cette imprévisibilité est très excitante, l'adaptation se fait en temps réel, au risque de manquer mon coup. Et cela arrive.

Il y a un autre risque que je trouve intéressant par rapport aux actions qui se veulent intenses : c'est la possibilité qu'elles puissent être tournées en ridicule ; que j'y mette tout le sérieux possible, mais qu'à mon insu, l'aspect dramatique soit désamorcé et devienne risible. Ce danger guette n'importe qui s'y adonnant. Le moindre décrochage et c'est gâché. J'ai vu plusieurs performeurs devenir la caricature de ce qu'ils essaient de faire et j'imagine que cela m'est aussi arrivé. Comment savoir ? Le propre du ridicule est de faire rire sans s'en rendre compte. Toujours est-il qu'il s'agit sans doute du plus grand risque qui guette les artistes « extrêmes ». Se blesser est une bien petite douleur si on la compare à celle de faire rire alors que l'on cherche à créer le sublime. Mais quelle satisfaction lorsque cela réussit et que le public est touché !

LE FEU

La seule action que j'ai réalisée et qui a été à mon avis un réel risque pour mon intégrité physique m'a tout de même laissé une impression très forte. C'était un moment où le calme n'avait d'autre choix que d'égaler l'ampleur du danger. Il s'agit de la performance que j'ai réalisée à l'événement *Extase, un chien écrasé qui scintille*, organisé en 2012 par Folie/Culture. Le contexte était particulier. J'étais au beau milieu d'une peine d'amour complexe et plutôt violente, en un certain sens. Je n'ai jamais essayé de représenter explicitement mon état ou même de faire référence à ma situation personnelle, mais je bouillais à l'intérieur de moi et je n'ai pas non plus dissimulé dans cette performance cette hargne qui m'habitait. Je me rappelle que j'avais littéralement envie de faire violence au public et d'être le plus déraisonnable possible. Je ne me suis pas gêné. Mais, étonnamment, le laisser-aller n'est pas allé jusqu'au pur dévouement. Je n'ai pu m'empêcher de construire un scénario rempli d'interférences, d'une part pour éviter la gratuité de mes actions, ce qui me paraît aujourd'hui paradoxal vu mon état du moment, et d'autre part pour le simple plaisir d'élaborer une structure cohérente et assez complexe. Peut-être finalement que ce plaisir m'aidait à penser à autre chose. Je me suis tout de même tendu un piège dans lequel je ne crois pas avoir mis ma vie en jeu, mais un réel danger de brûlure très grave existait. Ce danger était dans cette action de l'ordre du dévouement, comme si le lendemain n'importait pas. J'avais une image spectaculaire en tête, qui devait se concrétiser à tout prix.

Il y avait tout de même certains principes à suivre. L'un d'entre eux était le fait que devenir une torche humaine en performance ne pouvait selon moi être réalisé dans l'esprit d'un trucage. Le danger devait être réel. Ce n'est pas par orgueil que j'ai appliqué ce principe, mais pour le sens de l'action elle-même. Si j'avais utilisé des dispositifs cinématographiques comme le gel qui crée du feu froid ou des produits ignifuges,

cela aurait eu un certain impact visuel, mais pas un impact empathique, du moins pas autant. Cette performance devait être aussi déraisonnable que la fureur que je portais, et c'est ce qui est arrivé. Mon dispositif consistait à avoir quelques épaisseurs de vêtements humides et à me mouiller les cheveux avant d'enduire les manches de ma chemise d'essence à briquet et d'y mettre le feu. Je dois aussi mentionner que je n'avais pas fait de test avant. Je me rappelle vaguement d'une réaction dans la première rangée lorsque j'ai allumé le briquet. J'imagine qu'une grande tension s'est créée dans la salle. En ce qui me concerne, je suis entré dans un intense état de concentration. Je devais rester calme à tout prix, sinon le pire pouvait m'arriver. Lorsque j'ai commencé à sentir une trop grande chaleur, j'ai levé les bras, ce qui était le signal pour envoyer la musique et pour que les volontaires viennent *trash* sur la scène alors que j'éteignais le feu du mieux que je pouvais.

Cet épisode était déraisonnable et irresponsable. Il aurait pu très mal tourner. Et pourtant, j'ai vécu un grand moment de liberté. J'ai fait quelque chose qui allait à l'encontre des principes de la société et, même si c'était stupide et démesuré, j'ai partagé ce moment avec plusieurs personnes. Je reste fier d'être allé à l'encontre de la norme et d'avoir offert ce moment de démesure. Je sais que j'ai fait violence au public ce soir-là, mais je crois que c'était nécessaire pour lui offrir cette expérience inédite. Je crois aussi que, malgré tout, j'ai gardé tout le long le respect que je lui devais et que jamais mon égo n'a parlé, mais un désir d'offrir cette œuvre que j'avais élaborée.

Je prends moins de risques de ce type aujourd'hui, d'abord parce que je ne suis pas continuellement en peine d'amour – de toute façon, celle-là aura été la seule de cette intensité ; aussi parce que le risque ne doit pas nécessairement être aussi spectaculaire pour avoir autant de sens. Le simple passage d'une idée à sa manifestation dans le monde concret est tellement imprévisible qu'il s'agit déjà d'un grand risque que tous les artistes, je l'espère, connaissent et apprennent à aimer.

Je n'ai jamais vraiment compris à quoi pouvait servir une étude de marché, un mode d'emploi ou une méthode. Le monde peut tellement nous réserver de surprises. Je n'arrive pas à concevoir que je pourrais suivre une formule pour prédire un résultat qui m'éloigne de l'étonnement. Les artistes parlent depuis longtemps du lien entre l'art et la vie. À mon avis, il se trouve dans le risque. ◀

Notes

- 1 Chris Burden est un artiste connu entre autres pour son exploration de la douleur en performance dans les années soixante-dix. Le projet d'enfermement dont il est question ici est *Five Day Locker Piece* (1971) qui, comme le titre le dit, consistait à ce qu'il reste enfermé cinq jours dans un casier.
- 2 *White Light / White Heat* (1975) est une performance de Chris Burden réalisée à la galerie Ronald Feldman, qui consistait à ce qu'il reste sur une tablette triangulaire dans l'espace de la galerie sans bouger, sans manger, sans parler et, surtout, sans voir personne ni être vu par personne. Il est resté sur cette tablette qui le cachait pendant 22 jours.

Christian Messier vit et travaille à Montréal. Il pratique la performance et la peinture avec comme préoccupation la présence humaine se manifestant par les spécificités du corps en performance et par l'humour grotesque en peinture. À l'aide de l'expression non verbale, il cherche à faire résonner la présence avec l'empathie du spectateur. En performance, il a participé à plusieurs festivals dans une douzaine de pays ainsi qu'aux principaux événements à travers le Canada. En peinture, son travail a été présenté dans un grand nombre de centres d'artistes au Québec. Il est représenté par la galerie Laroche/Joncas. Il a aussi été l'auteur du magazine *Web Punctum* qui traitait des arts visuels au Québec.



> *action little journey*, 4e/48 LEGS performance (legspperformance.com) - une initiative collective, Espace Cercle Carré, Montréal, 7 février 2015. Photo : Léa le Bricomte.

RÉSONANCE DE LA VIE PRÉCAIRE POUR UN USAGE ÉTHIQUEMENT SENSIBLE DU PERFORMATIF

► MÉLISSA CORREIA

Que révèle une pratique du corps qui s'engage à éprouver et à faire éprouver des actes aux potentialités scandaleuses ? Que manifeste un corps qui extrême l'extrême violence sociale où une relation à autrui s'avère radicalement opposée au caractère égalitaire de l'humain ? Que tente d'inscrire une partition du performatif qui amplifie une oscillation par le déploiement d'une déshumanisation ou qui réitère les abus ? Dans quelle inextricable circularité, en reproduisant une idéologie qui offre à voir le pire des devenirs, nous enlisons-nous ? Est-ce au regard du frottement progressif, historique, des usages du corps vers la politique, par un *dépassement* de l'art, qu'il y a le plus de risque de

dérapiage ? Quels sont les risques d'une pratique qui engage en même temps une *négativité* ou autrement dit à « étudier adéquatement un monde »¹ tout en prenant le pari d'y répondre ? De quoi peut exactement se désentraver le corps face au contrôle endémique ? Est-il possible de faire en sorte qu'il soit moins facile d'accepter la marque du formatage de la violence comme un fait social allant de soi ? Est-ce que l'art repose sur le récit d'une production normative de la violence pour une grande part inaperçue ? Quelle pratique d'art est plus embourbée dans la violence, par une mise en jeu du risque, que celle du performatif ?

Cette correspondance entre comment la souffrance nous est présentée et comment notre sensibilité est affectée ou encore, comment « tenir compte de la souffrance d'autrui et s'en soucier »², invite à poser à nouveau la question que Judith Butler formule ainsi : « Que signifie devenir éthiquement sensible ? » (*to become ethically responsive*), dans *Vie précaire* (2004)³. Ou plus précisément encore : « Qu'est-ce qui fait qu'une telle exigence peut avoir lieu », en art ?

Et si, en définitive, le performatif n'avait pas tant à faire avec la protection élitiste des privilèges de l'art que, plus opportunément, avec la nécessité de se défaire des grignotages de liberté pour ne faire aucune concession face à l'effritement des droits, sur fond d'inflation du contrôle et de l'omniprésence des instances de sécurité largement répandues et légitimées ?

Être un corps, c'est se heurter sans fin et sans interruption à une altérité. Être un corps performatif, c'est s'exposer, prendre le risque de s'engager dans le réel, de s'y embourber. Prendre position, de qui fait l'expérience de la violence, c'est non seulement s'embourber intentionnellement dans les codes établis de cette violence, mais aussi être intensivement animé de la violence qui est à l'œuvre en soi. Dans son ouvrage *Ce qui fait une vie*⁴, Judith Butler signale : « Ce "se heurte à" est l'une des modalités qui définissent le corps. Et, pourtant, cette altérité importune à laquelle se heurte le corps est souvent ce qui anime la capacité de répondre (*responsiveness*)⁵ au monde⁶. » C'est bien en quelque sorte parce que l'artiste, parce que le je « se heurte », donc, aux mesures coercitives, ainsi qu'à leur violence qui est réitérée et omniprésente, qu'une réponse en actes peut advenir, être située. Néanmoins, Butler souligne qu'il est extrêmement difficile pour quelqu'un qui fait l'expérience de la violence et qui est en situation de souffrance à cause d'une violence vécue qui enlève, empêche, dérape, « de demeurer sensible aux égales exigences d'autrui »⁷. Un sujet qui fait l'expérience de la violence encourt par conséquent le risque épineux de reproduire la violence⁸, et de ne pas être dans un combat visant à demeurer sensible à la vicissitude d'une condition d'égalité entre les humains.

Être un corps, c'est être exposé au façonnement et aux normes sociales qui traversent également l'étendue des pratiques. Être un corps performatif, c'est être constamment en dialogue, en négociation et, parfois aussi, en confrontation avec des contextes définis comme conditions de production. À la fois façonné mais non déterminé par ce qui est indéniablement en œuvre au cœur même de nos existences et de nos vies, un usage du vocabulaire corporel peut *performer* la gradation des impacts comme affirmer la mise à exécution d'une différence. Le langage du corps est autant en mesure d'exhiber un seuil de tolérance à la violence que de s'affirmer distinct et d'entamer la recherche d'un amarrage hors de certaines catégories de façonnage qui n'agissent pas de manière déterministe. Le corps peut donc articuler une réponse face aux pouvoirs arbitraires qui nous façonnent, ou créer une issue à la violence de la normativité, des injonctions et des prescriptions sociales, ou encore instaurer une expérience *incorporée* par le récit d'un repositionnement, d'une autodétermination. Compris comme un véritable vecteur d'expériences, à la fois canal et filtre d'une subjectivité, le corps performatif a la capacité de loger son questionnement au plus près de ce qui structure, formate, forge et fragmente son expérience ; au plus près des systèmes de contraintes productives qui modèlent aussi les individus. Autrement dit, le corps est en mesure d'actualiser une distance, un écart. Dans une perspective de recherche, de création ou d'immersion, le corps peut ainsi énoncer un territoire existentiel qui vise l'établissement d'une exigence de transformation de l'espace vécu de la violence.

Il faut ici décrypter le sous-entendu d'une espérance de déprise, processuelle et contextuelle, au sens le plus fort, par le refus de la vali-

dation de toutes formes de domination, de persécution et de profilage. D'un point de vue politique et de ses interactions avec autrui, cette aspiration vise l'établissement d'un rapport à soi aussi adéquat et achevé que possible. L'exigence de transformation de ce qui fait violence ne s'inscrit dès lors pas tant en fonction d'une possible transgression ou franchissement des habituelles normes que dans un questionnement vis-à-vis leur violence et leur pouvoir inhérent de sanction sur la vie, hors de tout statut. La condition de libération est donc celle d'une transformation de la subjectivité ou de l'idée que le sujet se fait de lui-même, dans un premier temps, et de l'idée, par voie de conséquence, que le sujet se fait d'une relation « éthiquement sensible » par rapport à autrui. C'est là toute l'ambivalence constitutive du concept d'entreprendre une requalification d'une position qui « mesure au plus juste la place qu'on occupe dans le monde et le système de nécessité dans lequel on est inséré »⁹. L'exigence est désormais celle d'une prise de position « au plus juste » sur ce qui fait violence et, rétrospectivement, sur ce qui fait mémoire.

Assurément, le performatif s'inscrit par des actes, individuels ou collectifs, dans le cours de nos existences, aux prises avec l'idée d'un impouvoir, sous l'emprise de limitations, de restrictions et de privations. Pour venir à bout de cette imposition inhibitrice, de cette puissance si faible qui tente de nous déterminer et qui nous entraîne obstinément dans une errance, le performatif s'avère en mesure d'actualiser un nouveau rapport à l'historicité de la violence – qui semble interminable. Aujourd'hui, au temps de la gouvernance coercitive par individualisation, par intériorisation de la surveillance et de la normativité sociale, par et sur les individus eux-mêmes, privilégier la pratique du performatif sur le mode d'une résistance signifie de concevoir le blocage d'actions réitérées qui reproduisent la violence afin de tendre à une effectivité dans le cours de nos existences.

Cette idée d'insertion chirurgicale où l'artiste s'expose inévitablement à la coercition intégrée des individus et aux instances sécuritaires du politique, qui se perçoivent de façon encore plus évidente lorsqu'il s'agit d'échapper à une arrestation ou à une éventuelle poursuite judiciaire, revient alors à chercher à contrecarrer ce qui motive leur violence, à stopper ce qui la maintient. En ce sens, la violence est moins relocalisée que prise en charge dans un processus ardu de déprise. Faire un usage du corps et de notre susceptibilité à répondre (*answerability*)¹⁰, qui tente certes de venir loger sa voix au cœur des murmures et du bruitage infini mais, plus sûrement encore, pour s'opposer à une irréversibilité qui présuppose une réactivité « extrême » et la menace d'une radicalité de nos mentalités et de nos comportements, qui hante nos sociétés.

Pour venir à bout, donc, des conditions de (re)production de la violence, qui vont de pair avec les enjeux d'une culture de la manipulation, sous le régime de la pire tyrannie culturelle des images et de la reprise où le temps et l'espace du vécu sont façonnés, reprogrammés, retranscrits, pour être souvent affirmés, extrémisés ou inhibés – à l'instar d'une « dépendance aux connexions de surface » qui institue un *continuum addictif*¹¹ auquel on ne semble plus pouvoir échapper.

À propos de cet embourbement dans la violence, Butler mentionne : [L]a non-violence comme « appel » (*call*) éthique ne saurait être comprise si ce n'est en vertu de la violence impliquée dans le façonnement (*making*) et le maintien du sujet [...]. C'est précisément parce qu'on est embourbé dans la violence que la lutte existe et que naît la possibilité de la non-violence. Être embourbé dans la violence, cela signifie que le combat est rude, difficile, inconfortable, chaotique et nécessaire, celui-ci ne se confond pas avec un déterminisme – l'embourbement est la condition de possibilités du combat pour la non-violence, et c'est aussi pourquoi le combat échoue si souvent. Si ce

n'était le cas, il n'y aurait pas du tout de lutte, mais seulement répression et quête [...]»¹².

« Appel à la non-violence »¹³ est le titre du dernier chapitre de *Ce qui fait une vie* de Judith Butler. Cet « appel » (*call*) est, chez Butler, « au cœur du projet politique de la reconnaissance de la précarité radicale des vies humaines, une reconnaissance qui va de pair avec la nécessité de leur protection contre la violence de pouvoirs arbitraires »¹⁴. Cet agir dérive donc, chez l'auteure, « de l'appréhension d'une condition généralisée de précarité, ou, en d'autres termes, du caractère radicalement égalitaire de la possibilité de deuil »¹⁵. En l'occurrence, la possibilité d'une ontologie du langage du corps sous-tend ici la question de l'appréhension d'une vie. Prendre acte de la *blessability*, de l'*injurability* et de la violence ouvre la voie de la persistance corporelle. Le sujet qui s'y expose encours le risque de tenter de s'en déprendre, de s'en prémunir, de faire la tâche temporelle qui consiste à vivre, à poursuivre et par conséquent à persister, afin de rompre avec le cercle fermé de la réflexivité ou avec les impensés de la violence.

Autant la reconnaissance de la précarité sociale (*precarity*)¹⁶ ou existentielle (*precariousness*) d'une vie, de la vie nue, est importante chez Butler dans sa manière d'appréhender l'égalité et la justice puisqu'au cœur d'un renouvellement de la pensée politique, autant cette notion de précarité chez Agamben, comme il nous le précise dans *Le feu et le récit*, a trait à une idée de la justesse, de l'écrit, du récit. Pour lui, précaire « signifie ce que l'on obtient à travers une prière (*praex*, requête verbale distincte de *quaestio*, une requête faite avec tous les moyens, fussent-ils violents) et qui pour cette raison se révèle fragile et aventureux »¹⁷. L'auteur ajoute : « L'usage de l'art, c'est le style, la possession parfaite de ses moyens, où l'absence du feu est assumé de manière péremptoire, parce que tout est dans l'œuvre et que rien ne peut lui manquer »¹⁸. Le point de corrélation entre Butler et Agamben est la reconnaissance de la précarité d'une vie, de la vie nue ou de ce qui est précaire. C'est pourquoi une actualisation du « faire avec non-violence » est possible ; c'est pourquoi la réponse, voire le récit que l'on obtient, est distincte de la violence, du vécu. Une lutte contre la violence, pouvant être actualisée, manifestée, mais aussi être *performée*, est alors possible au cœur de la tâche du corps, de la vie et de l'usage de l'art.

Quant à la gestion et à la vision politique contemporaine de la survie et de la reconnaissance de la précarité, Butler écrit, cette fois dans *Qu'est-ce qu'une vie bonne ?* : « On peut bien survivre sans être capable de vivre sa vie. Et dans certains cas, il ne vaut certainement pas la peine de survivre dans de telles conditions. Ainsi, nous avons besoin d'une revendication plus forte en faveur d'une vie vivable : c'est-à-dire d'une vie qui puisse être vécue »¹⁹. » En ce sens, cet appel est donc une revendication : « [L]a non-violence n'est pas un état pacifique, mais un combat social et politique destiné à rendre la rage articulable et efficace – c'est un "*fuck you*" soigneusement élaboré »²⁰. »

Sans contredit, toute tentative de frottement avec la violence des pouvoirs arbitraires n'est pas sans risque. Alors, les instances d'art et de contrôle, de part et d'autre, se montrent dans une sorte de reprise de contact qui s'avère, par contre, sans aucune relation. Agamben nous précise cette notion de contact en ces termes : « Le contact n'est pas un point de tangence ni un *quid* ou une substance où les deux éléments communiquent : il n'est défini que par une absence de représentation, que par une césure. Là où une relation est destituée ou interrompue, ses éléments seront en ce sens en contact, car ce qui est montré entre eux, c'est l'absence de relation »²¹. »

Outil de protestation ou écran transmetteur de situations et d'histoires enracinées dans un contexte social, l'usage du corps, qui implique une politique de non-violence, est nécessairement une extériorisation. L'exigence de ne pas laisser à la normativité le soin de définir l'agir est en apparence modeste, alors que cela suppose de redonner un sens à l'incohérence, de refuser toutes formes d'assujettissement et

de révéler par le biais de sujets tabous, conflictuels et difficiles un processus en cours et ouvert. En filigrane, le recours au récit ou à l'énonciation d'un dégoût de la banalité des injustices, d'un sarcasme vis-à-vis les contradictions du politique, d'une affirmation engagée par rapport à une expérience ou à une réalité vécue, tend alors vers la manifestation d'une attention envers la position d'autrui, qui s'effectue non seulement en termes d'interdépendance, mais de focalisation aiguë sur la viabilité de cette *performativité*, de cette intervention critique, en marge d'une certaine acceptabilité de la violence, « quand les formes du pouvoir contemporain organisent nos vies, quand elles leur attribuent des valeurs variables, quand elles instituent partout des inégalités »²²...

Cette position, éloignée de certains consensus ou conventions, implique conséquemment de composer, sur le vif, avec l'éventualité d'un danger. Assurément, le jeu s'apparente à une ivresse, à une fixation, à une intoxication, dont l'intensité demeure associée à la nécessité d'être conscient d'un risque existant. Passer par le risque d'éprouver en soi-même cette ambiguïté de faire usage de soi s'incarne, se concrétise, et ce, sans forcément engager l'autre à participer de façon directe. L'occasion est saisie de rejouer, de postuler des hypothèses, d'archiver des actions alternatives, de dupliquer à l'identique un état du moment, donc de *décontextualiser* un geste, voire, *in fine*, de dénoncer et, mieux encore, d'être un changement. Pour l'heure, la prédominance de l'initiative, du geste, avant d'apparaître telle une émission renouvelée d'un sens poétique et d'une redéfinition des normes ontologiques du performatif, consiste souvent à tenter d'expirer un peu plus loin l'invisible. Cela dit, être dans une relation indicielle, porteuse d'un indice de dissidence, d'indépendance, d'irrégularité, etc., n'ouvre pas pour autant la voie à une immodération de la violence ou à celle d'une recevabilité de l'irrévérence, quand bien même cette action résulterait d'une problématique vécue, réelle, avant de devenir l'objet d'une affaire polémique, d'une persécution, d'une arrestation policière ou d'un acharnement tant médiatique que politique.

L'intensité avec laquelle un artiste tente de réagir peut être considérée comme déplacée, vaine ou, pire, démesurée. Être dans la réaction s'avère déstabilisant, souvent trop bruyant. Ne pas être dans la rectitude du « correct » suscite un malaise. Dans ce registre, le corps individuel *performe* avant tout, parfois même « sur un mode situationniste engagé »²³, sans filtre, ni spectacularisation, ni nécessairement par désir d'insolence aiguë, contre un certain déni ou une paralysie sociale. On rappellera aussi que la création de situations relevant d'une volonté de dépassement peut sembler un exercice violent où l'artiste paie de sa personne puisqu'il a opté pour le sabotage, la dérive ou le désœuvrement qui font partie du risque que prend quiconque remet en question les idées reçues sur la sécurité et la conformité. On utilisera à cet effet les termes d'épreuve du contact direct, d'*engagement corrélié à l'actualité* la plus brûlante et invitant à une prise de conscience au sujet de laquelle Paul Ardenne indique, à juste titre, que « le critère d'expérience (de *experiri*, en latin, « faire l'essai de ») prend toute sa consistance, un critère pour l'occasion décisif, et incontournable »²⁴. L'agir s'affirme donc dès lors et *a posteriori* par tout ce qui est mis en œuvre par l'artiste dans un contexte pouvant être avilissant, néfaste et hostile, et qui, dans tous les cas, formate, pour faire l'essai d'une « réalité vécue comme une offre d'événement, comme le référentiel »²⁵. Faire l'essai revient à faire l'usage d'un *corps retrouvé*, d'où le renouvellement d'un rapport ex æquo à autrui est alors possible.

D'une manière certaine, s'exposer à des seuils de tolérance, de reconstitution, au risque d'une *performativité* de la violence, est le pari de la convocation. Dans sa livraison et sa résonance directes, l'instance d'une « identification collective » à la violence reconstituée est performée « dès lors que [l'artiste] partage, dans sa chair propre les mêmes signes de déchéance sociale que l'autre opprimé »²⁶. Cette recherche d'identification exacerbée par la violence, par et surtout avec le corps



> karen elaine spencer, *hey! jean* (likewritingwithwater.wordpress.com), dans le cadre de Revus, Galerie B-312, 2012. Photo : Jack Locke.

exposé, tend parfois vers un sens plus profond de responsabilité. L'ancrage d'une criarde radicalité peut apparaître dans une perspective de dérèglement excessif, ritualisé, cynique ou nihiliste au sein d'une corporéité sociale empreinte de récits, de collectivités et de communautés, autrement dit faisant état des ratages, des déroutes et de la misère qui mettent le spectateur en face d'un constat névralgique de l'ordre social. Il s'agit alors d'offrir une « hors-copie du réel », soit une copie extrême et conforme à un vécu – pouvant être d'une marginalité régressive, morbide, abjecte, crue – tout en voyant se profiler le récit énigmatique, ici par l'aveu d'une entrave issue d'un préjudice, d'un cadre normatif dominant, d'une dévorante actualité manifeste et manifestée.

L'artiste qui entend faire usage d'une identification à la violence repousse du même coup le seuil de notre propre tolérance et polarise significativement notre attention. Notre sensibilité est alors affectée par cette présence *hic et nunc*, désespérément liée au momentané de la représentabilité d'un certain champ de réalité perceptible, d'une réponse qui se déploie en actes. Le caractère représentable, c'est-à-dire la possibilité de montrer, de rendre présent, de jouer pleinement cet usage de soi, se *présente* justement comme une adresse destinée à contrecarrer d'autres atrocités occultées ou états de crise. Le stratagème utilisé comme tentative d'opération vise l'émergence d'un constat significatif ou encore entend résorber un manque, une négligence, une invisibilité. La mise en jeu ultime d'une radicalité extrême, d'un acte offensif de défense, peut alors avoir lieu au risque de tout et même, en dernier ressort, un peu à l'image d'une politique de la terre brûlée, au risque de la vie²⁷. La pratique du performatif n'a de cesse de nous présenter le corps en train d'affirmer une position, de prendre position, donc, et où la singularité de l'être s'expose constamment à une limite existentielle. Faire usage d'une « esthétique de la limite dépassée », à outrance, ou ne tendre qu'à ce qui est intensément excessif agirait de manière similaire aux comportements à risque. « En quoi cela pose-t-il problème ? », nous demande Paul Ardenne, après avoir préalablement écrit : « Dans ce *rapt* de nous-mêmes une fois notre corps aux prises avec l'"extrême". Dans la perte de toute rationalité qui nous saisit alors. Dans l'addiction instantanée faisant le vide autour d'elle, de même qu'opère une drogue puissante pour ne plus laisser que la vie nue²⁸. » À faire exister la violence dans toute sa complexité, ces actions concourent à la création d'un effet d'empathie et, assurément, à celui d'un imaginaire social duquel elles sont issues et dans lequel elles s'inscrivent inévitablement.

Ce que l'on exige, ce que l'on réclame contre les pouvoirs arbitraires de la coercition, ce n'est pas tant une tactique pour relocaliser l'intensité de la violence. L'enjeu d'un agir ou d'une exécution constamment en rupture est bien plus souvent celui d'une série de déplacements significatifs des normes explicites ou tacites, répétées, résultant d'une subjectivité éthique et d'une attention portée envers les possibilités constitutives de notre humanité. Reste à savoir à quel degré d'altérité, et donc de risque, l'acte performatif tente de s'inscrire et de nous confronter, de nous rendre « éthiquement sensibles ». Est-ce par une recherche de tolérance, de reconnaissance et de solidarité envers autrui ou par celle d'une inclusion et d'une autodétermination des individus ? Bref, le risque se mesure aussi en fonction de notre implication envers autrui.

La question du vécu, selon laquelle l'opacité de la vie semble constituer le nœud, l'obscurité qui renferme tout l'enjeu du partage de la vie privée, corporelle, un enjeu « en tant que tel éminemment partageable »²⁹ – bien que l'« extranéité » et la « clandestinité » du corps performatif s'inscrivent dans la sphère d'une politique de l'intime – ne disparaît jamais tout à fait et demeure sans solution, en glissement, en dérapage, même dans le partage. Dès le prologue de *L'usage des corps*, Agamben nous pose cette question : « Que signifie le fait que la vie privée (et la vie corporelle) nous accompagne comme un passager

clandestin³⁰ ? » À cette question, il répond par cette énigme, à la page suivante : « La vie est ici vraiment comme le renard volé que l'enfant cache sous ses vêtements et dont il ne peut avouer le vol bien qu'il lui lacère atrocement la chair³¹. » Ce « passager clandestin » qu'est la vie, et autant dire la violence de nos existences, signifie pour Agamben, « d'abord, qu'elle est séparée de nous comme un clandestin et, en même temps, qu'elle est inséparable de nous puisque, comme un clandestin, elle partage secrètement notre existence »³². Il ajoute : « C'est comme si chacun sentait obscurément que l'opacité de la vie clandestine renferme en soi un élément authentiquement politique [...] et que cependant, si l'on essaie de le partager, il échappe obstinément à toute prise et ne laisse derrière lui qu'un reste dérisoire et incommunicable³³. » Cet « élément authentiquement politique », telle la violence du temps et de l'espace d'un vécu dit intime, personnel, de la vie corporelle, humaine, est à certains égards similaire à cette possible (sur)charge ; à ce que l'on essaie de partager obstinément ; à ce qu'on échoue parfois ; à ce que l'on risque, forcément aussi, dans la pratique du performatif.

Tout l'enjeu des usages est de savoir ce sur quoi une manifestation qui est apte à se propager et qui est liée au syndrome post-traumatique de la violence est en mesure d'être (re)politisée, d'offrir un changement. Chez Butler, cela n'a rien à voir avec une purgation ou une expiration de la violence, qui est du domaine de la normativité, ni même avec une moralisation du sujet par le désaveu de la violence qui l'afflige. Le processus itératif, ou le fait de réitérer plusieurs fois des passages à l'acte, engage le questionnement d'une « absence de relation » avec le pouvoir étatique, qui se capture lorsqu'il y a interdiction, voire interruption, lorsque les autorités perçoivent ces actions comme inappropriées. Résister en personne signifie « devenir éthiquement sensible » à la violence des instances qui régularisent et légalisent la violence. Résister en personne équivaut aussi à se prémunir du caractère inexorable d'une intensification visuelle du sensationnel, de la marchandisation du corps, de la surenchère des individualités et du redoublement intensif des identités.

Le performatif, comme toute expérience intensifiée de soi, se retrouve ainsi également canalisé, relancé et interprété dans le champ discursif de l'art autour des notions de singularité, de récit et d'affirmation à leur paroxysme. À coup sûr, à l'ère de la politique postfactuelle, la réinjection du « dire vrai » et la politisation de la vie sont plus que jamais d'une importance criante. En même temps, nos existences sont conviées à la soumission, au pouvoir endémique du contrôle, à la police des mœurs, au pilori de la censure, conduisant au marasme, sinon à l'uniformisation. La *politisation du propos* en art, au sens non péjoratif du terme, en appelle à une réorientation tant de l'analyse réflexive que du jugement, ce dernier compris comme une instance éthique et non la condition d'une finalité extérieure. Faire preuve de discernement préconise d'investiguer la manière dont une action peut affecter autrui ; de prendre en compte la manière dont le *je* engage, moindrement, fréquemment ou pas, une situation de complicité ou de réciprocité ; de réfléchir à la manière d'actualiser une forme d'hospitalité³⁴. « Le feu est caché sous la cendre », dit le proverbe pour exprimer un affect, une intensité dont on n'arrive pas à se défaire, à se *déposséder*. En ce sens, la décharge ou la mémoire de la violence reste un récit actif – notamment celui d'une indignation, d'une révolte « articulable » – dans l'exercice de cette liberté de « résistance » à la violence. L'intensification du vécu – « en tant que tel éminemment partageable » – s'ajoute donc à une multitude de possibilités autres, pour peu que, dans notre inclination proclamée à la liberté et à notre individualité, nous ayons le souci d'être impliqués dans la position de l'autre, qui est notre égal.

Par ses rites spécifiques, le performatif constitue un terrain permanent de légitimation – et de déni – de ses propres actions de violence et de recherche pour penser en actes la dyade *liberté-scandale*.

Repenser la liberté et le fait d'être libre, comme une condition de solidarité et de reconnaissance de la violence des pouvoirs étatiques, du fanatisme et de la coercition, paraît une option plus consistante et affirmative que la posture de la passivité, de la tolérance. Cependant, si l'exigence de l'autre à notre égard est destinée à nous atteindre, il faut bien qu'elle soit médiatisée d'une manière ou d'une autre, relocalisée dans le domaine de l'apparaître. Ce qui importe ici est de savoir comment, dans le contexte d'un avenir qui semble nous mettre en péril, envisager une persistance au-delà du terrain instable où se joue et se négocie au présent le performatif, et rien d'autre, dans toute l'envergure de la socialité. Politique de la non-violence, la pratique du performatif l'est au sens d'un combat permanent, d'une lutte pragmatique et constitutive, lorsque celle-ci s'affirme dans la poursuite d'un conflit, le plus extrême, dans sa forme libre et instantanée contre l'amnésie généralisée. ◀

Notes

- 1 Dans un texte clé, Brian Holmes mentionne, en regard de l'artiste engagé, que celui-ci « cherche, en même temps, à exprimer cette négativité (voire la négation du capitalisme dans sa totalité) dans des méthodes esthétiques qui permettent d'étudier adéquatement un monde dans lequel naît une subjectivité nouvelle, laquelle ne serait pas uniquement destructive, mais à l'origine d'une nouvelle vie sociale ». (Brian Holmes, « Travailler l'événement : les quatre vecteurs des mouvements sociaux contemporains », dans Vicky Chainey Gagnon (dir.), *Résistance : et puis nous avons construit de nouvelles formes / Resistance : And Then, We Built New Forms*, Manif d'art, 2014, p. 37-53.)
- 2 Judith Butler, *Ce qui fait une vie : essai sur la violence, la guerre et le deuil* (ÉO : *Frames of War : When Is Life Grievable*), J. Marelli (trad.), Zone, 2010, p. 65.
- 3 Judith Butler, *Vie précaire : Les pouvoirs du deuil et de la violence après le 11 septembre 2001*, Éditions Amsterdam, 2005, 196 p.
- 4 Judith Butler, *Ce qui fait une vie : essai sur la violence, la guerre et le deuil* (ÉO : *Frames of War : When Is Life Grievable*), J. Marelli (trad.), Zone, 2010, 176 p.
- 5 « Il s'agit ici de la disposition à former des affects en réponse à un événement ou aux événements qui font le monde. Ce terme se traduit, ici, selon les exigences du contexte, tantôt par « réponse » ou « capacité à répondre », tantôt par « sensibilité morale » ou « sensibilité affective au monde » pour éviter la confusion avec un autre sens du mot « sensibilité » employé plus loin pour traduire le substantif anglais *sentence*, qui caractérise les êtres vivants doués de sensation. » Joëlle Marelli, « N.d.T. », *ibid.*, p. 38.
- 6 *Ibid.*
- 7 *Ibid.*, p. 177.
- 8 Butler écrit à ce sujet : « Si un sujet particulier se considère par définition comme blessé, ou même persécuté, alors quels que soient les actes de violence qu'il commet, ils ne peuvent passer pour le fait de "causer des blessures", puisque le sujet qui les commet est par définition empêché de faire quoi que ce soit d'autre que de souffrir de ses blessures. Il en résulte que la production du sujet à partir de son statut de "blessé" crée alors un terrain permanent de légitimation (et de déni) de ses propres actions violentes. Tout comme le sujet souverain dénie la *blessabilité*, la restituant dans l'autre comme un dépositaire permanent, le sujet persécuté peut dénier ses propres actes violents, puisque aucun acte empirique ne peut réfuter la présomption *a priori* de victimisation. » (*Ibid.*, p. 172.)
- 9 Michel Foucault, *L'herméneutique du sujet*, Gallimard et Seuil, 2001, p. 518.
- 10 Judith Butler, « *Rassemblement ; pluralité, performativité et politique* ». Chapitre 3 : Vie précaire et éthique de la cohabitation, Éditions Fayard, 2016, p. 137-138.
- 11 « Agamben décrit volontiers le monde en tant que camp de concentration pharmaceutique auquel s'ajoute une dépendance psychotropique aux images ainsi qu'une dépendance aux connexions de surface : le tout constitue un *continuum addictif* duquel nous ne pouvons échapper. » Michaël La Chance, « Microactivismes : nouvelles subjectivations entre médias sociaux et rituels », *Inter, art actuel*, n° 108, printemps 2011, p. 42.
- 12 J. Butler, *op. cit.*, p. 165.
- 13 « "Claim" : "réclamation", "demande", "exigence", "revendication", "argument", "titre", "appel". Tous ces sens [sont] valides dans les différentes manières que l'auteur a de recourir à ce terme pour développer sa pensée sur le thème de la non-violence [...] » J. Marelli, « N.d.T. », *ibid.*, p. 159.
- 14 *Ibid.*, 4^e de couverture.
- 15 *Ibid.*, p. 176.
- 16 « La précarité sociale (*precarity*) caractérise aussi la condition politiquement induite de précarité (*precariousness*) maximale des populations exposées à la violence arbitraire de l'État, qui n'ont souvent d'autre option que d'en appeler à cet État même pour la protection dont ils ont besoin. Ils en appellent donc à l'État pour qu'il les protège, mais l'État est précisément ce dont ils doivent être protégés. Être protégé de la violence par l'État-nation, c'est être exposé à la violence exercée par l'État-nation, de sorte que recourir à l'État-nation pour être protégé de la violence, c'est précisément échanger une violence potentielle contre une autre. » *Ibid.*, p. 30.
- 17 Giorgio Agamben, *Le feu et le récit*, M. Rueff (trad.), Rivages, 2014, p. 13.
- 18 *Ibid.*, p. 15.
- 19 J. Butler, *Qu'est-ce qu'une vie bonne ?* (ÉO : *One Lead a Good Life in a Bad Life ?*), M. Rueff (trad.), Payot & Rivages, 2014, p. 88-89.
- 20 *Ibid.*, p. 175.
- 21 Il poursuit : « Ainsi, lorsqu'une puissance destituante montre la nullité du lien qui prétendait les tenir ensemble, vie nue et pouvoir souverain, anomie et *nomos*, pouvoir constituant et pouvoir constitué se montrent en contact sans aucune relation : mais par là même, ce qui avait été séparé de soi et capturé dans l'exception – la vie, l'anomie, la puissance anarchique – apparaît maintenant dans sa forme libre et inentamée. » (G. Agamben, *L'usage des corps : Homo Sacer*, IV, 2, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2015, p. 371.)
- 22 J. Butler, « *Qu'est-ce qu'une vie bonne ?* », *op. cit.*, 4^e de couverture.
- 23 Paul Ardenne, *Art, le présent : la création plasticienne au tournant du XXI^e siècle*, Regard, 2009, p. 408.
- 24 *Id.*, « L'art dans l'espace public : un activisme » [conférence], dans Léna Massiani, *Les Plumes : l'œuvre dans l'espace public / Le public dans l'espace de l'œuvre*, Actes de colloque, Espace de recherche et de diffusion des doctorants en études et pratiques des arts de l'UQAM, 2011, p. 8.
- 25 *Id.*, *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Flammarion, 2002, p. 38.
- 26 Notre traduction. Nelly Richard, « The Rhetoric of the Body », dans Amélia Jones et Warr Tracey, *The Artist's Body*, Phaidon Press Limited, 2002, p. 245.
- 27 Au sujet par exemple d'actes performatifs d'immolation, voir Michaël La Chance, « "Ne vois-tu pas que je brûle ?" Les dépouilles de feu », *Inter, art actuel*, n° 221, automne 2015, p. 34-37.
- 28 P. Ardenne, *Extrême esthétique de la limite dépassée*, Flammarion, 2006, p. 436.
- 29 G. Agamben, *L'usage des corps*, *op. cit.*, p. 22.
- 30 *Ibid.*, p. 21.
- 31 *Ibid.*, p. 22.
- 32 *Ibid.*, p. 21.
- 33 *Ibid.*, p. 21-22.
- 34 « L'hospitalité, c'est la culture même et ce n'est pas une éthique parmi d'autres. En tant qu'elle touche à l'éthos, à savoir à la demeure, au chez-soi, au lieu de séjour familial autant qu'à la manière de se rapporter à soi et aux autres, aux autres comme aux siens et aux étrangers, l'éthique est hospitalité, elle est de part en part co-extensive à l'expérience de l'hospitalité, de quelque façon qu'on l'ouvre ou la limite. Mais pour cette raison même, et parce que l'être-soi chez soi (l'ipséité même) suppose un accueil ou une inclusion de l'autre qu'on cherche à s'approprier, contrôler, maîtriser, selon différentes modalités de la violence, il y a une histoire de l'hospitalité, une perversion toujours possible de La loi de l'hospitalité (qui peut paraître inconditionnelle) et des lois qui viennent la limiter, la conditionner en l'inscrivant dans un droit. » Jacques Dériada, *Cosmopolites de tous les pays, encore un effort !*, Galilée, 1997, p. 42-43.

Mélissa Correia est artiste, intervenante de proximité et éducatrice basée à Montréal. Elle a été coordonnatrice de services et de formations interdisciplinaires au RAIQ, conceptrice d'ateliers de création au MNBAQ et documentaliste dans des centres d'artistes comme La chambre blanche et Le Lieu à Québec. Elle a signé les textes *Territoires de l'agir*, *Le performatif du désœuvrement, pour une esthétique du dénuement, de la vie nue*, *Usages, intoxication et inclusion d'une corporéité sociale* et *Hypothèses de désœuvrement*. Ses recherches portent sur les artistes activistes œuvrant auprès des personnes en situation d'itinérance et sur les pratiques du performatif en contexte urbain, de précarité et de dépossession.

QUEL RISQUE ! ?

► RICHARD MARTEL

Oui, pour ce texte, je mets un point d'exclamation et un d'interrogation tellement le risque est ambivalent. Il peut être destructeur ou agir comme tremplin vers le non connaissable, l'indéterminé... Au tout début de notre aventure – je parle de la revue *Inter, art actuel* principalement –, le fait de vouloir proposer un renouvellement langagier à partir d'une certaine reconnaissance, d'une certaine « certitude », d'une idéologie programmant des effectifs de création en fonction d'une « modélisation », n'a pas été considéré comme valable.

Nous courions le risque de ne pouvoir être acceptés dans le registre des pratiques artistiques *habituelles*. Je retiens ici le concept d'habitude auquel j'oppose une forme d'esthétique de laboratoire, une sorte d'expérimentation, un désir métaphysiquement orchestré pour nous faire connaître et localiser les normes et conditionnements, où une certaine liberté se trouve relativisée selon ce qui est acceptable ou non. Nous savions aussi que tout était relatif et que ce concept pouvait se soustraire dans la fabrication des matériaux culturels à une orientation, à une planification, ce qui posait la question de l'origine du pouvoir, des conditionnements et des hiérarchies.

Jouer à la roulette russe comme l'a fait – à ce qu'on dit – Serge Oldenbourg en 1964 se voulait un geste radical où le thanatos frôlait l'accomplissement. Le processus de la création reste toutefois ambivalent ; il se situe à la marge de ce qu'il convient de conserver, mais aussi de proposer comme autre possibilité.

Le principe alternatif – comme le courant électrique – nous apprend de la structure ce qui est « acceptable », « tolérable ». C'est un positionnement qu'insinuent des directives et qui nous met analytiquement dans une situation plus ou moins incontrôlable. Lorsque se pose la question d'un désir, ce positionnement suppose un ailleurs potentiel, une divergence de points de vue, de valeurs... Donc, « la police n'est pas loin » ! Or, cette certitude, elle aussi, reste un phénomène culturel relatif, aléatoire. On le sait, certaines positions esthétiques culturellement acceptables dans une zone spécifique peuvent être inadmissibles ailleurs, dans un autre contexte. Ce même contexte étant déterminant, l'effort artistique peut s'imbriquer à partir de la destination, mais aussi s'ajuster selon les caractéristiques et situations historiques dont il faut déstabiliser les modes d'articulation, dégager les structures conventionnelles...

À ce moment, une question paradoxale peut être posée : est-ce l'artiste qui fait l'« œuvre » ? Ou est-ce l'institution qui la reçoit ou la dissémine qui lui octroie le statut d'« œuvre d'art » ? On nous a habitués à considérer l'hégémonie institutionnelle dans la propagation des gestes et des systèmes artistiques. Que se passe-t-il si une proposition artistique ne convient pas aux exigences muséologiques, par exemple ? Que se passe-t-il si l'institution ne peut « digérer » une proposition spécifique ?

Le risque suppose un conditionnement et un désir de « liberté » ! C'est un « analyseur » qui situe les enjeux et les normalisations. On doit en comprendre les exigences, mais aussi les moyens d'en contourner les mécanismes de légitimation comme d'exclusion. Le risque demeure présent mais, tôt ou tard, des valeurs culturelles seront soumises au questionnement. On en conçoit les limites et les prospectives.

Un postulat : si être artiste comporte de proposer des « renouvellements » et des propagations sociales en esthétique, s'il convient de « produire » de l'art, se pose alors la question du « destinataire ». Or, si l'on part du principe que l'on doit mettre l'art où il ne se trouve pas, il est clair que cela pose un autre questionnement : faut-il mettre l'art où il y en a déjà (le musée par exemple) pour acquérir un certain réconfort ou encore courir le risque de rester dans une marginalité et attendre plus tard une légitimité ? Historiquement par exemple, sur le plan des pratiques retenues par les institutions d'enseignement « officielles » dans les années soixante et soixante-dix principalement, les supports artistiques se réduisaient presque essentiellement à la peinture, à la sculpture, à la gravure ; même la photographie restait confinée à une technique et non à une pratique considérée comme légitime dans la hiérarchie des systèmes esthétiques.

Aussi, nous avons couru un certain risque en mettant le corps de l'artiste au premier plan dans les débuts des pratiques performatives. Nous avons compris que ces pratiques en art vivant avaient la possibilité de faire éclater les académismes institutionnels pour ainsi rendre valables des organisations plastiques dématérialisées et déstabilisantes. À ce sujet, le langage a dès lors pu concocter des nominations nouvelles. Par exemple, j'ai souvent mentionné que le passage de la notion d'œuvre d'art à celle de *proposition artistique* correspondait à des pratiques innovatrices tout en légitimant leur existence dans le champ de plus en plus ouvert et dématérialisé de la culture.

C'est l'esprit du laboratoire qui oriente alors le positionnement artistique. C'est un gage de renouvellement et de modification, même si le risque de passer « inaperçu » plane sur le propos et ses mécanismes de situation. Ce concept de *situation* colporte des agirs et propositions inscrits dans l'environnement culturel. Il offre un potentiel de recadrage pour intervenir au sein de divers mécanismes selon, encore ici, le contexte d'action.

Il faut pouvoir se faire confiance dans les entreprises démesurées et fluctuantes des pratiques éclatées, même si cela ne correspond pas nécessairement à ce qui est acquis dans la culture « officielle ». Il s'y trouve des unités transformables ainsi qu'un potentiel d'émerveillement ou de restriction, au sens de la valeur et de l'implication.

Si l'on estime qu'une production a une incidence dans le positionnement comme activité qui propose un dégagement dans les structures conventionnelles et une inscription dans l'enveloppement institutionnel, on confirme ainsi que l'acte d'art implique une certaine connaissance qui affirme un *directionnisme* analytique. On en arrive dès lors à considérer comme une affirmation, et donc comme un potentiel de désaliénation et une euphorie – au sens de capacités délirantes –, ce qui semble une forme de définition d'œuvre – au sens de contribution dépassant les normes catégorielles dans la culture, de proposition supplémentaire dans l'étalement des productions multiples. Un pas de plus et l'on pourrait en arriver à considérer que seul ce type de production pourrait constituer l'essentiel de ce qu'est une œuvre : remplir une fonction dans les rapports humains, offrir une offrande dans des moments d'effervescence artistique. Un autre pas de plus et, tout au contraire, l'on arriverait à dévaloriser le potentiel affirmatif

dans les engrenages sociaux des œuvres conservées au sein des institutions muséales, la contemplation esthétique prenant le dessus sur l'énergie créatrice.

Bref, l'art est actuel lorsqu'il *prend position*. La plupart du temps, cette implication s'est faite dans la cacophonie des diverses orientations des artistes. « Qu'il n'y ait d'art qu'actuel ! » L'actuel, au sens de l'acte, si l'on admet une certaine implication dans l'espace-temps, vise un positionnement qui peut comporter un risque de se voir attribuer une valeur non considérée dans le système « exemplariste » des institutions officielles.

De même, lorsqu'on dit que quelque chose n'a pas de sens, c'est probablement qu'il en a plusieurs ou que ce sens semble absent dans les réseaux d'information officiels. Ici aussi, on court un risque de ne pas saisir l'implication et la dimension insurrectionnelle et positive de l'acte. Tout comme les jeux de cartes, sa manipulation est relative et son ajustement, processuel. L'acte ne figure pas comme un acquis, mais cherche une issue, une manière de considérer son implication et son application, telle une strate dans l'engrenage, tel un grain de sable dans le mécanisme... En conservant l'expérimentation et les divers niveaux de manipulation, on puise dans des relations pleinement politiques, on poursuit une trajectoire dans l'aléatoire, une vie comme « œuvre d'art » !

Le risque fait partie intégrante de la création. Il impose une restriction face aux exigences institutionnelles : ne pas savoir quoi faire ; faire autre chose, comme le préconisait Filliou ; réaliser l'improbable ; mettre l'imagination au pouvoir, comme lors de mai 68 ; s'impliquer tout en conservant une certaine autonomie parce que l'univers de la création est plein de subjectivités. Mais cela inclut aussi la personne qui commet cet acte, qui côtoie les divers degrés de dépenses énergétiques créatrices.

Dans l'autogestion et les milieux alternatifs, il est possible de présenter des productions radicales qu'il est souvent impossible de présenter dans des conditions académico-institutionnelles. Mais le risque est tout autant du côté de l'artiste que de l'organisme qui le programme... au risque de passer pour un provocateur ou un perturbateur ! Les conditionnements sociaux sont des incubateurs et fonctionnent à partir de normes. Quant aux mécanismes potentiellement insurrectionnels, ils entrent difficilement dans le corpus en démonstration. Dans le magma diversifié des choses culturelles, il peut se trouver des dérapages, mais aussi des renouvellements.

Avec l'implication de l'artiste, il y a une reformulation potentielle pour affirmer la relativité des options esthétiques tout en suscitant des anomalies où, paradoxalement, les divers types de conditionnement sont vérifiés. Celles-ci apparaissent comme une « innovation », avec des aspects négatifs ou positifs, c'est pourquoi elles sont des archétypes spécifiques et agissent pour « conduire » la transformation.

Le risque fait partie de l'énoncé, mais il s'accomplit dans un système relationnel et agit comme événement. Il peut aussi, lors de certaines occasions, métisser : le destinataire devient alors participant. Par exemple, lors de cette fameuse soirée de 1964 où Oldenbourg a joué à la roulette russe, Ben, s'étant bandé les yeux, s'est par la suite dirigé vers le public en faisant tourner une hache. Certes, le risque était alors plutôt du côté du public, mais il était aussi un partage ! C'est intéressant de remarquer que ce risque, dans cette soirée du Festival de la libre expression à Paris, se situait également du côté du public : la

prestation d'Oldenbourg par rapport à celle de Ben en est la constatation évidente. Et il y avait plusieurs dizaines – centaines, peut-être ? – de personnes !

La question de la responsabilité doit donc être posée, principalement celle de l'artiste puisque, de toute façon, c'est lui qui orchestre la livraison, même s'il y a plus ou moins intégration du public. Jusqu'où peut-on molester ou impliquer – de diverses manières – le spectateur, le destinataire ? Or, ce destinataire s'implique par le fait qu'il « interprète » à sa façon la réception de l'événement ou de la performativité. C'est ambivalent. Tout univers culturel possède des tabous, normes, habitudes, conditionnements. Le phénomène artistique reste avant tout subjectif et suppose de prendre position. À certaines occasions, le message peut obtenir une lecture contraire à la motivation de son émetteur : dérapage et confusion potentiels dans les jugements ; inversion dans l'analyse. Toute production artistique se constitue comme un interrogatoire.

Dans la création, il y a le risque. Dans la livraison du performatif, particulièrement, ce risque est étendu : il implique tout autant le producteur que l'organisme qui le programme et le public qui le reçoit et, principalement, le vit. Les frontières s'abolissent. Une osmose peut surgir des diverses manipulations, selon l'intension mais aussi la situation et le contexte de présentation. Le relatif comme principe d'échange suggère l'abolissement des différences et suscite la mixité des genres dans des zones participatives potentielles.

En fait, je pourrais même aller jusqu'à dire que le risque fait partie de l'acte de création. Il est ambivalent et permissif. Il procure un désir. Une implication lui est de même nécessaire, tel un surgissement tellurique dans la symphonie du réel. ◀

Photo : Serge III, *Solo pour la mort*, Festival de la Libre Expression, 1964.

Richard Martel est né en 1950. Il investit les arts visuels et la poésie comme la théorie et l'organisation, notamment en art action. Il a présenté ses œuvres et projets, surtout en performance, soit près de 300 performances, dans plus de 40 pays. Il a aussi produit des vidéos et des installations vidéo. Il est directeur de la revue *Inter, art actuel* et du Lieu, centre en art actuel avec qui il organise la Rencontre internationale d'art performance dans la ville de Québec. Il écrit, coordonne et produit des livres et DVD avec l'équipe des Éditions Intervention. Il préconise les rapports entre l'art et la poésie.

À TOUS RISQUES, BASTA !

BRÈVES REMARQUES SUR LE RISQUE EN ART DEPUIS LA COMMUNE¹

► MICHEL GIROUD

Pissarro et ses amis impressionnistes sont injuriés et menacés d'exécution par la critique académique nationaliste, pour atteinte à l'honneur de la France, dans les années 1870 ! C'est un crime pictural que de ne pas suivre l'académisme national étatique. Courbet est, lui, directement assassiné par le gouvernement Thiers – la sordide III^e République : une infâme saloperie ! Courbet, responsable des beaux-arts pendant La Commune, demande à ses collègues de ne pas abimer la colonne Vendôme, qui est déjà en cours de démontage et peut-être de destruction lorsqu'il intervient et critique sévèrement leur acte absurde contre ce symbole napoléonien. Il exige la plus grande prudence pour démonter et préserver l'obélisque. Résultat : il est attaqué par le stupide et médiocre gouvernement Thiers (versailleurs), accusé d'actes terroristes et destructeurs, avec immédiatement procès et poursuites contre les propriétés de son père et ses propres œuvres disponibles. Plus encore, il est menacé d'emprisonnement ! Alors, il fuit en Suisse, à La Tour-de-Peitz (qui jouxte Vevey), comme de nombreux exilés communs. Il réalise même une ultime sculpture, rarissime dans son œuvre, érigée non loin de la Fondation Nestlé ! Exilé, il meurt d'hydropisie, accablé par l'angoisse des poursuites. Bien sûr, n'oublions pas le scandale – tardif – de *L'origine du monde* – tableau commandé par un riche collectionneur arabe et discrètement caché par un paravent, réservé à certains amis. Aujourd'hui, cette œuvre – érotique, sexuelle – est le clou du musée d'Orsay ! À mourir du furieux fou rire furax absolument totalement total ! Vive la France, vive l'académisme, vive la tyrannie, vive la censure, vive l'idolâtrie !

Voici la « suite » de la *commedia dell'arte*.

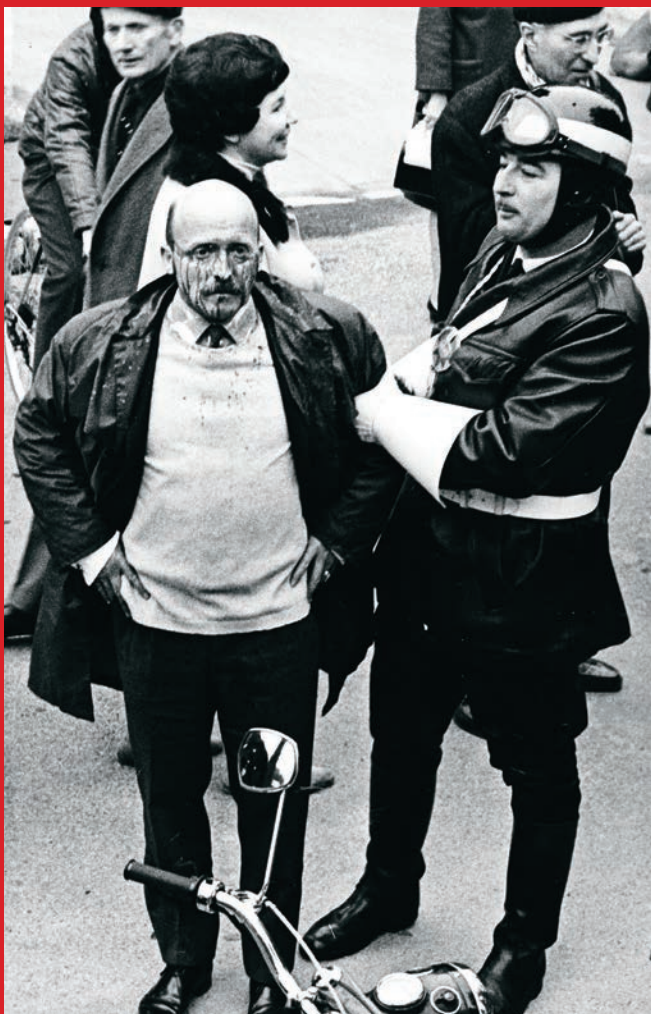
Satie et *Vexations* (1893) : joué seulement en 1963 à New York, grâce à La Monte Young et à John Cage (une petite ritournelle de 3 minutes, répétée 840 fois pendant 19 heures en continu). Marcel Duchamp et *L'erratum musical* (1913) : l'ami de Satie et de Cage offre à ce dernier, en 1948, une copie manuscrite de sa partition (et une deuxième version en 1959). MD invente la musique aléatoire selon le principe ludique du hasard ou de l'indétermination, un scandale absolument totalement total ! Un disque vinyle est réalisé à New York et édité par Gino Di Maggio de Mult(h)ipla en 1975, à Milan. Mais il ne faut pas oublier l'acte *actif* et sournoisement violent, corrosif, du père Marcel : la fameuse *Fountain* signée « Mutt » en 1917 à New York. Cette action pulvérise l'hypocrisie faux-cul des artistes soi-disant libres. Censure absolue ! Cet objet-gag – dard – est devenu une idole muséale, comme *L'origine du monde*. Du tabou à la sacralisation : double absurdité, double crétinerie. Picabia invente pour sa part en 1917 à Paris le fameux tableau collectif au cours d'une soirée privée, *L'œil cacodylate*, constitué seulement de la signature de ses amis lorsqu'ils entrent dans le salon. Picabia, comme Man Ray et Duchamp, ne vaudra pas grand-chose jusqu'aux années soixante.

Et pour aller vite, n'oublions pas, *surtout*, l'acte *obscène* de Christian Dotremont qui expose en 1949 un tas de patates qui, bien sûr, vont germer : scandale, l'œuvre est retirée ! Christian Dotremont dit, par ailleurs, qu'il faut ôter la muselière des musées. On pourrait continuer avec son ami le poète Marcel Broodthaers et son fameux *Département des aigles*. Parlons aussi du scandale de Klein : la *Symphonie monoton* (un son continu, en 1959), le *Monochrome bleu* (selon la formule IKB, brevet déposé par Yves Klein) et *Le jardin électronique*, réalisé *post-mortem* par Luc Ferrari pour un jardin électronique sur un des toits du Musée d'art moderne et d'art contemporain de la ville de Nice. Toujours à Nice, n'oublions pas Ben et ses nombreuses provocations dans les années soixante ainsi que le jeu assez absurde de mon cher ami Serge III avec la roulette russe (un revolver chargé d'une seule balle).

Vite, vite, on arrive à Bruno Mendonça et au Festival de pétanque artistique de Lalinde² en septembre 1984, où je suis avec Ben et plein d'amis : Bruno décide de jouer le rôle du cochonnet, enfoui dans un



> Pierre Pinoncelli, *Attentat culturel contre André Malraux*, Musée Chagall, Nice, 1969. Collection MAMAC, Nice.



> Pierre Pinoncelli, *Attentat culturel contre André Malraux*, Musée Chagall, Nice, 1969. Arrestation par Roger Gailleux.

trou, seule sa tête émergeant (le cochonnet), le cou protégé par une minerve. Le risque était énorme – bien qu'il fût casqué. Enfin, parlons un peu de mon vieux pote Alain Gibertie qui s'est suicidé en un ultime acte d'art action programmé jusqu'à la mort immédiate : un coup de fusil quand la porte s'ouvre, un coup de revolver sur la tempe et plein de petites bougies sur le plancher. Mais avant cet acte « absolu », j'ai été le témoin à Périgueux, sur son territoire, dans une soirée consacrée à l'art action, d'un acte qui aurait bien pu devenir mortel : un acolyte a fait tomber sur son crâne une série de verre épais d'environ un mètre carré, bien horizontalement – sinon c'était le fracas du crâne ! Enfin, à Toulouse, dans un lieu alternatif privé avec Serge Pey et El coyote, nous avons fomenté une longue action contre l'injustice et la censure, où Alain a risqué de s'étouffer, car il était suspendu au plafond³.

Bien sûr, parlons du dernier scandale du Niçois Pierre Pinoncelli qui, d'abord fin soixante, envoie un sachet de sang sur le visage du ministre de la Culture (André Malraux) et de la provocation comme un des beaux-arts⁴. Mais Pierre poursuit jusqu'au bout son aventure, jusqu'au procès (perdu), en brisant à coups de marteau la *Fountain* de Duchamp en 2005-2006, lors de l'exposition *Dada*. Pinoncelli, criminel de l'art, sacrilège ! Il casse une idole ! Vostell, lui, a dit dans les années

soixante qu'il fallait pisser dans l'urinoir ! Le Wolf a été l'auteur d'une longue série de scandales entre 1959 et 1969.

Conclusion *rapido* : le risque, où est-il ? Dans la provocation punk ? Dans la rébellion adolescente et jeuniste ? Dans le coup de feu terroriste anarcho-crétin ? Faut-il rappeler l'affaire Sade ? Son œuvre longtemps interdite, éditée lentement depuis les années trente grâce à Pauvert, il est accusé de pornographie comme son ami, l'éditeur Éric Losfeld⁵ qui, lui, mourut des suites des nombreux procès qu'il endura. La vraie révolte, celle de Camus, celle de Lecoïn⁶, celle de l'abbé Pierre, celle de Garry Davis, la révolte absolument totalement totale⁷ est celle de l'artiste vivant qui consacre sa vie à l'insoumission, à l'objection de conscience et à la désobéissance civile ; l'artiste vif, vivant, vivace, dont l'art, comme le dit si bien mon oncle Robert Filliou⁸, est de transformer sa vie en un art de la paix⁹.

Notes

- 1 En 2018, Michel Giroud publiera son ouvrage rétrospectif prospectif *200 ans d'interdits et de scandales en art & cie made in France*, à propos de la tyrannie des divers pouvoirs et de ses 60 ans d'insoumission (1958-2018). Cf. aussi Félix Guattari, *Les trois écologies*, Galilée, 1989, 72 p.
- 2 Voir à ce sujet l'article paru dans *Kanal*, n° 5, septembre 1984, et le DVD *Bruno Mendça : le voyageur de l'art* (2010), un film de Patrick Rebeaud.
- 3 Cf. Patrick Rebeaud, *Alain Gibertie, « vivant » : le mouvement Fluxus vu aujourd'hui* [DVD], La vie est belle films associés, 2001.
- 4 Cf. Thomas de Quincey, *De l'assassinat considéré comme un des beaux-arts* (1854), Gallimard, 1963, 293 p.
- 5 Cf. Éric Losfeld, *Endetté comme une mule* ou *La passion d'éditer*, Belfond, 1979, 270 p.
- 6 L'œuvre complète de Louis Lecoïn sera publiée pour les 100 ans de la « victoire/défaite » du 11 novembre 1918, dans la collection « L'écart absolu » aux Presses du réel.
- 7 Artaud le Momo a subi la plus longue censure avec sa dernière œuvre radiophonique de 1947-1948, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, publiée en vinyle en 1974 grâce à Giscard d'Estaing.
- 8 Cf. Robert Filliou : *The Secret of Permanent Creation*, M HKA et Mousse, 2016, 320 p.
- 9 À paraître fin 2017, le dossier concernant Robert Filliou, Joseph Beuys et le Dalai Lama à propos de la biennale L'art de la paix et de l'aventure de la FIU (Free International University), dans la collection « L'écart absolu » des Presses du réel.

Michel Giroud est peintre oral et tailleur en tout genre (paroles, mots, lettres, écritures, gestes, voix, cris, sonorités, dessins, schémas, partitions, objets, assemblages, dispositifs, vidéos, *podcasts*, actions interactives, conférences-actions, interventions...). Historien et théoricien des avant-gardes (Dada, Fluxus et compagnie), auteur d'essais variables (sur Audiberti, Nougaro, Raul Hausmann, Bryen, Wolf Vostell, Filliou, Dufrène, Artaud...), fondateur et directeur de *Kanal*, journal du Tour de France (des compagnes et des compagnons des arts intermédias et transmédias, 1984-1994), il est également entrepreneur de toutes sortes : fondateur de festivals (Mille voies / 1000 voix, Poitiers, 1997...), de l'Université nomade (depuis 1990), de journaux éphémères et de livres d'artistes (*KaO*, *Non Stop News*, *Mille voies / 1000 voix*...). Il est aussi le fondateur du Musée des musées amusées (MMAM) en 2000, *in Alpina*.

LE RISQUE ESTHÉTIQUE CRÉATEUR

► CHARLES DREYFUS

Qu'est-ce que je risque ? Je risque surtout de me noyer à vouloir trop analyser la double approche du risque lui-même, un danger éventuel plus ou moins prévisible. De plus, le terme *risque* évoque le processus d'une action engagée pour atteindre un objectif très difficile. Cela demande un acteur capable de rompre de façon radicale avec le conformisme qui l'entoure. L'artiste reste-il un éternel adolescent ? Le rebelle juvénile n'a rien de suicidaire. Au contraire, il expérimente, il vit la vie ; il imagine qu'elle devrait être à chaque instant comme il la souhaite, comme il l'aime. Rien ne l'arrête, allant même parfois à mettre en danger sa propre existence pour atteindre une haute densité émotionnelle, relationnelle, physique, cognitive.

Alors que sa communauté d'appartenance ne voit dans le risque qu'une double nature propre à son âge – un moyen d'apprentissage et une forme d'opposition –, le jeune, lui, en devient le héros. Dans l'acceptation du processus de dépassement naît la notion du possible qui s'identifie à l'action elle-même. Il est trop tard, il est déjà parti en vrille vers divers types d'actions. Ses aspirations se sont emparées de la conscience du possible. Elles ne peuvent, depuis lors, que s'inscrire dans une discontinuité et dans un avenir.

À chaque époque, un objectif peut être détecté chez le héros à tendance rebelle. Pour les années cinquante, c'est James Dean qui défie la famille traditionnelle. Revenu de son service militaire en Allemagne, « Elvis the Pelvis » n'existe plus : la transgression du mouvement de son bassin laisse la place au *show-biz* bien pensant ; toute sa fraîcheur transpirant une sexualité sans entraves est lessivée. Ensuite, ce sont les fleurs dans les cheveux, puis les épingles à nourrice au travers du nez.

Comment peut-on appliquer dans le domaine de l'art le risque ? Comme un mode de conduite s'inscrivant dans le processus de réalisation d'une action ? Comment échapper à l'idée que ce serait une simple lutte propre au système capitaliste, dans lequel les forces économiques coexistent par compétitivité ? Pour Marcuse comme pour Adorno, toute action reste potentiellement une mise en cause permanente de la domination organisée qui, dans le meilleur des cas, fait apparaître l'espoir d'une libération. L'art n'étant, pour eux, que l'expression du refoulé, il devient de même une espérance de libération qui ne peut se jouer que dans les conditions de la répression, l'aliénation étant le pilier central de ce discours où tout aboutit à trouver ou à retrouver, c'est selon, la liberté. Cette dernière est ainsi comprise comme une sorte de négation absolue de l'aliénation.

LE RISQUE DE RESTER À JAMAIS INCOMPRIS

Certains échappent à la compétition de survie purement économique, comme c'est le cas du rentier Raymond Roussel. À 19 ans, il reçoit la révélation de son génie au cours de la crise durant laquelle il éprouve « une sensation de gloire éternelle ». Il traîne son « étoile au front » sans se soucier matériellement du lendemain. Il œuvre par un travail sans pareil et reste, de fait, hors compétition. Par rapport à son domaine, la littérature, il lui faut tout de même clamer que personne, jusqu'à présent, ne s'est encore engagé aussi profondément que lui dans ce qu'il a entrepris. Il cherche à savoir, auprès d'illustres auteurs comme Pierre Loti, ce qu'ils ont ressenti lorsqu'ils ont commencé à écrire semblable illumination.

Pourvu de multiples dons, pianiste, tireur au pistolet, joueur d'échecs et dans l'intimité prodigieux faiseur d'« imitations » – il s'entraînait parfois pendant sept années pour imiter parfaitement une personne –, il sera frappé par la cruelle désillusion, jusqu'à la maladie, devant la totale indifférence que suscita son premier ouvrage, *La doubleure*. Alors que l'ouvrage lui avait donné une pleine conscience de son génie et qu'il songeait déjà au fait qu'une rue porterait son nom, « il [lui] est arrivé de [se] rouler par terre dans des crises de rage, en sentant qu'[il] ne pouva[i]t parvenir à [se] donner les sensations d'art auxquelles [il] aspirai[t] »¹. On connaît son environnement familial et social, sa mère qui voyage en Inde avec son cercueil et les marottes de son fils qui font parfois penser à Marcel Proust – sans parler de sa vie sexuelle à grand risque pour l'époque, qu'on pense à Oscar Wilde qui constate de son cachot que seuls ceux qui n'ont pas d'imagination sont justes. Michel Leiris le décrit comme une personne affable. Charlotte Dufrène, la femme « paravent », rappelle ses manies vestimentaires : un faux col mis une fois, une cravate mise trois fois... Il faisait coudre à la doubleure de ses vestons un petit carré de tissu blanc sur lequel il ajoutait une barre chaque fois qu'il portait ce vêtement pour s'assurer qu'il ne le porte jamais plus de quinze fois : « Je suis sur des œufs... Tout est neuf aujourd'hui. »

Il influence d'autres domaines, comme ne peut que l'avouer Marcel Duchamp, lui-même : « Ça a été fondamentalement Roussel, le responsable de mon *Verre*, *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Dans ses *Impressions d'Afrique*, j'ai trouvé la façon de m'y prendre. Roussel m'a montré le chemin². » Suivent André Breton, Michel Foucault...

Tout reste à dire. Il n'y a pas si longtemps, en 1989, on découvre une malle dans un garde-meuble avec nombre de ses manuscrits. N'a-t-il pas lui-même, avec tant d'autres trouvailles sorties de son esprit de finesse débordant, déposé un brevet sur l'utilisation du vide ? Jacques Caumont retrouve dans les dessins d'Henri-Achille Zo³, que l'on croyait avoir été recruté par un détective privé, 59 images dotées du procédé Wilson-Lincoln – en pliant l'image en accordéon, deux images apparaissent comme lorsque l'on se déplace devant un lenticulaire – avec autant de phrases à double entente, d'où le titre de l'exposition au musée Niépce de Chalon-sur-Saône en 2000. « C'est toi Zo, là, sur l'écheveau du cas Roussel / Cet oiseau, là, sur les chevaux du carrousel. » La langue des oiseaux nous attend au tournant, dérapage garanti. Raymond Roussel n'a aucune chance de rester puéril en sa demeure. Il ne s'accommodait jamais de l'incertain, un risque partagé, somme toute, avec la postérité⁴.

L'INSTITUTION SE DÉFEND DU RISQUE EN CENSURANT

A contrario, que risque l'institution ? Était-il vraiment nécessaire de censurer une création radiophonique qui était une commande de l'Office de radiodiffusion-télévision française, *Pour en finir avec le jugement de dieu* d'Antonin Artaud, enregistrée les 22 et 29 novembre 1947 ? Elle a été censurée la veille de sa diffusion, le premier février 1948, par le directeur en place de la radiodiffusion française. Il faudra attendre 1973 pour que son apologie du corps « atomique », du corps sans organes, familiarisé par la suite par Deleuze et Guattari, puisse être accessible

au commun des mortels : « L'homme est malade parce qu'il est mal construit. Il faut se décider à le mettre à nu pour lui gratter cet animalcule qui le démange mortellement, dieu, et avec dieu ses organes. Car liez-moi si vous le voulez, mais il n'y a rien de plus inutile qu'un organe. Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes, alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté. Alors vous lui réapprendrez à danser à l'envers comme dans le délire des bals musettes, et cet envers sera son véritable endroit⁵. »

Katherine Dreier vote « non » à *Fountain* et s'en excuse, après coup, auprès de Duchamp. Sur le coup, elle ne pouvait déterminer entre la part de provocation et celle d'un canular. C'est plutôt un coup tactique qui s'attaque de front à l'institution, dans un premier temps à l'organisation « libérale » des Indépendants, puis à celle plus coriace du musée lui-même : « Raconte ce détail à la famille : les Indépendants sont ouverts ici avec gros succès. Une de mes amies sous un pseudonyme masculin, Richard Mutt, avait envoyé une pissotière en porcelaine comme sculpture. Ce n'était pas du tout indécent, aucune raison pour la refuser. Le comité a décidé de refuser d'exposer cette chose. J'ai donné ma démission et c'est un potin qui aura sa valeur dans New York. J'avais envie de faire une exposition spéciale des refusés aux Indépendants. Mais ce serait un pléonasme ! Et la pissotière aurait été "lonely". À bientôt. Affect, Marcel⁶ ». Lors de ma visite à l'exposition *Duchamp* au palais Grassi de Venise (juin 1993), je rencontre Jean-Jacques Lebel. Il me fait remarquer que le risque de Duchamp d'imposer son idée de *ready-made* est doublé par l'idée de faire entrer la sexualité la plus crue au musée. Son urinoir renversé, plus que l'image d'un bouddha, serait une apologie des « femmes fontaines ».

L'ACOGITIVISME D'HENRY FLYNT

Le risque de la persuasion, c'est de se persuader soi-même. Je n'aime pas trop les égos qui usent, comme Isou, de très, très nombreux néologismes. J'y vois un trop grand recul par rapport à la langue déjà si riche. Henry Flynt, lui, se définit comme un « *anti-art activist and exhibited* ». Ce n'est pas le lieu ici de passer en revue les diverses étapes de sa culture acognitive : « *general acognitive culture* », « *veramusement* », « *brend* », d'autres s'y sont risqués⁷. On peut pointer du doigt le risque de solipsisme esthétique ; on peut mettre en parallèle le langage privé de Wittgenstein, « je sais ce que je veux dire par "mal de dents", mais l'autre ne peut pas le saisir », ainsi que le relativisme hédoniste de Kant. Je me risquerais à mon tour dans la distinction que fait Pascal entre l'« esprit de géométrie » et l'« esprit de finesse ».

Henry Flynt est entré à Harvard à 17 ans avec comme professeurs Willard Van Orman Quine en logique et John Tate en théorie algébrique des nombres. Il aurait pu suivre seulement leurs traces pour ensuite éventuellement les dépasser. Pascal écrit : « Tous les géomètres seraient fins s'ils avaient la vue bonne, car ils ne raisonnent pas faux sur les principes qu'ils connaissent, et les esprits fins seraient géomètres s'ils pouvaient plier leur vue vers les principes inaccoutumés de la géométrie. [...] Dans l'esprit de géométrie, les principes sont palpables mais éloignés de l'usage commun ; dans l'esprit de finesse les principes sont dans l'usage commun et devant les yeux de tout le monde⁸. » Mais Flynt papillonne à Harvard et se risque dans le *cognitive nihilism*. Je le remercie pour ce risque qui met de l'avant de façon intime, sans peur et sans reproche, l'introspection sur lui-même qui aura produit le fin musicien que l'on connaît, à mille lieues de sombrer dans l'irréparable bêtise des autres qu'évoque Baudelaire.

LE RISQUE LORSQUE L'EFFICACITÉ N'EST PAS DOUTEUSE

Que voudrait dire le risque s'il n'y avait plus d'avenir ? Dans l'émission radiophonique de Jean Amrouche de 1953 sur l'art et l'angoisse⁹, Georges Bataille parle de l'art vulgaire de la trompette guerrière. Ce serait la forme d'art la plus accessible aux hommes les plus simples. Ce son de trompette, comme on peut le constater, joue le plus parfaitement sur eux. Sur le champ de bataille, tous ces gens qui sont sensés être dans l'angoisse trouvent dans ce son une façon de la surmonter.

Ce commencement d'ivresse devrait à mon sens – je me risque – servir de modèle lorsqu'on s'engage dans ce qu'il est convenu d'appeler, faute de mieux, la performance, l'art performance, l'art de la performance. On ne pense plus alors que vivre, c'est déjà mourir, aux trompettes du jugement dernier. Dans ce commencement d'ivresse, seul l'instant présent compte, et le souci de l'avenir est tout à fait levé. On risque bien sûr moins que la chair livrée aux canons. Mais le performeur, comme les hommes les plus simples, peut se jeter dans l'absurdité du combat. ◀

Notes

- 1 Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Union générale d'édition, 1963, p. 29.
- 2 Marcel Duchamp, cité dans James Johnson Sweeney, *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, vol. XIII, n°s 4-5, 1946 ; repris dans *Marchand du sel*, Terrain Vague, 1959, p. 113-114.
- 3 Cf. R. Roussel, *Nouvelles impressions d'Afrique*, suivi de *L'âme de Victor Hugo : ouvrage orné de cinquante-neuf dessins signés H.-A. Zo*, Alphonse Lemerre, 1932, 314 p.
- 4 Cf. Jacques Caumont, *L'écheveau du cas Roussel*, Musée Nicéphore Niépce, 2000, s. p.
- 5 Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu. Œuvres complètes*, t. XIII, Gallimard, p. 104.
- 6 Lettre du 11 avril 1917 à Suzanne Duchamp, retranscrite dans M. Duchamp, *Affectionately, Marcel : The Selected Correspondence of Marcel Duchamp*, Ludion Press, 2000, p. 47.
- 7 Cf. Barbara Fourbi, « Pour une culture acognitive : l'art Fluxus d'Henry Flynt », *Philosophie*, n° 27, Vrin, décembre 2006, p. 197-213.
- 8 Pascal, *Pensée*, B 1.
- 9 Jean Amrouche, « L'art dans ses rapports avec l'angoisse, analyse et débat avec Georges Bataille » [émission radiophonique], *Des idées et des hommes*, RTF, 19 septembre 1953, 29 min 47 s, www.youtube.com/watch?v=VPXYQLAGJZ4.

Charles Dreyfus, né le 2 mars 1947 à Suresnes, détient un DEA en histoire de l'art et un doctorat en philosophie (*Fluxus : l'avant-garde en mouvement*, Les presses du réel, 2012). Il performe depuis 1974 (Concert Fluxus avec Ben au Festival d'automne). Il s'est produit au moyen de toutes les formes de poésie dans plus de 20 pays à travers le monde (Doc[k]s, Polyphonix, Danae, ASA, NIPAF, RIAP...). Il écrit sur l'art depuis 1971 (rédacteur en chef de *Kanal Magazine* et actuellement correspondant pour la France de la revue d'art contemporain *Inter, art actuel* de Québec). Son art, le plus souvent à base de mots et d'objets *ready-made*, ne ressemble à rien d'autre qu'à lui-même, engagé dans une métaphore que lui seul peut distiller. Son œuvre entière ramène le spectateur vers la métamorphose d'une apparence à une idée. Parmi les collections publiques qui accueillent ses œuvres : le Fonds national d'art contemporain et le FRAC Franche-Comté. Vingt-quatre de ses œuvres sont présentement exposées au Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg (16 septembre 2016-26 mars 2017). Dernières parutions : *La vérité* (Dernier Télégramme, 2015), *Métaphonie : itinéraire dialogique* (Le Manuscrit, 2016) et *Un c'est cent* (Imprimerie Alsace-Lozère, 2016).



WONDER FOULE POUR DEUX PERFORMEURS

► SERGE OLIVIER FOKOUA

La cinquième édition du festival RAVY (Rencontres d'arts visuels de Yaoundé) a rassemblé au mois de juillet 2016 à Yaoundé, au Cameroun, plusieurs artistes venus des quatre coins du monde. L'un des moments marquants de cet événement restera l'après-midi du samedi 30 juillet, ponctué par les performances des artistes Jelili Atiku du Nigeria et de Snake du Cameroun, au lieu-dit avenue Kennedy.

Le performeur Jelili Atiku était très attendu par les festivaliers, les organisateurs et les amateurs d'art performance, mais pas par le public : les populations de Yaoundé ne savent pas grand-chose de l'art performance. À la limite, elles ne savent même pas ce que c'est, et c'est ce qui cause problème. Comment montrer des performances à un public qui est complètement profane ?

L'art performance n'a pas encore été adopté par le grand public à Yaoundé. Malgré qu'il existe quelques artistes locaux qui en ont fait leur *daily duty*, cette pratique reste toutefois très embryonnaire et mal connue par le public.



> Snake, Rencontres d'arts visuels de Yaoundé, 2016.



Avant, pour voir des expositions d'art, il fallait se rendre dans un musée ou dans une galerie. Les visiteurs se comptaient alors sur les doigts de la main. Les salles d'exposition ont longtemps été considérées comme un milieu réservé à une certaine élite. L'art était alors classé à tort comme quelque chose de bourgeois, d'inaccessible et d'incompréhensible par le commun des mortels. C'est alors que certains artistes se sont mis à développer une autre dynamique où ce n'est plus le public qui va à la rencontre de l'art, mais l'inverse.

L'art contextuel s'est alors imposé à nous, cet art qui sort des institutions muséales pour aller à la rencontre du regardeur, vers le réel, vers la vie ordinaire. En France, à Marseille, il existe un festival de performance nommé Préavis de désordre urbain. Il en existe un autre à Johannesburg en Afrique du Sud nommé Infecting the City. Ces noms à eux seuls sont évocateurs de ce que peut faire l'art qui va à la rencontre du public.

Dans un livre de Paul Ardenne sur l'art contextuel, il y a un passage qui dit : « Les populations se sentent terrorisées. [...] L'effet provoqué est celui de l'encerclement, le sentiment, celui d'une liberté d'aller et de venir brusquement confisquée¹. » En fait, nous sommes dans une société où chaque chose est organisée et ordonnée. Débarquer d'on ne sait où pour faire irruption dans la vie des gens de façon spontanée est très problématique. Le changement d'atmosphère ou de décor est souvent perçu comme un affront, et l'artiste est la plupart du temps prié de ramasser ses cliques et ses claques, et de foutre le camp. C'est un peu comme l'instinct grégaire chez les animaux sur la notion de territoire. On se méfie du passant, on ne sait pas qui il est ni même ce qu'il fait là, surtout si sa démarche artistique est trop hermétique. Au lieu de séduire, elle devient provocante et peut conduire parfois à la grogne ou à la violence. Paul Ardenne dit aussi : « Une œuvre d'art mobile, c'est l'art mis à la portée de tous, déplacé vers la rue et l'espace public, perturbant le quidam rétif aux questions esthétiques². » Parfois, le gant que l'artiste propose trouve des mains à sa pointure, et l'accueil se fait chaleureux ; mais il peut arriver que les choses tournent



> Jelili Atiku, Rencontres d'arts visuels de Yaoundé, 2016.

mal, soit parce que la démarche est mal aimée, soit parce qu'elle n'est tout simplement pas comprise.

On se souvient qu'en 2014, le festival RAVY avait invité l'artiste espagnol Valentin Torrens qui avait alors choisi de faire sa performance devant une banque, dans cette même avenue Kennedy à Yaoundé. La foule, parce qu'elle ne comprenait pas ce qu'il faisait, s'est mise à le brutaliser et à le violenter au point où la performance s'est achevée en queue de poisson.

Je me demande toujours ce qui se passe dans la tête de quelqu'un qui regarde quelque chose sans en comprendre le sens. À Yaoundé, beaucoup de gens viennent voir les performances de rue par curiosité, mais après ils veulent bien savoir ce qui se passe. Ne leur dites surtout pas que c'est de l'art, ils ne vous croiront pas. Ils se font leur petite idée, et cela jase fort dans la foule et plus tard dans les chaumières : un fou ou un sorcier a fait un cérémonial en plein carrefour. D'aucuns ont vite conclu que le public était sous-développé mais, lorsqu'on baigne dans l'ignorance, on peut facilement prendre des vessies pour des lanternes, et les conséquences peuvent être graves.

En 2015, l'artiste congolaise Julie Djikey fait une performance à Kinshasa où, à moitié nue, elle recouvre tout son corps d'huile moteur et déambule le long des rues. Des gens dans le public la prennent en photo avec leur iPhone et, deux jours plus tard, elle circule dans les médias sociaux avec en intitulé : « Une femme signe un pacte diabolique et devient folle. » Quelle inculture !

En 2014, l'artiste Christian Etongo fait une performance dans une rue au Cameroun, et la population le prend pour un bandit. Le public est prêt à le lyncher pour de vrai ; une dame appelle les gendarmes qui accourent et viennent d'après eux sauver le performeur de la justice populaire. C'est jubilatoire de constater que l'artiste a réussi à entraîner tout un monde dans son jeu, au point où il n'y avait plus aucune limite entre l'art et la vie réelle. On n'a plus en face de soi des spectateurs, mais des participants, sauf que, dans ce jeu, l'artiste aurait pu vraiment se faire tuer par un public déchaîné.

Avant l'arrivée de Jelili Atiku à Yaoundé en juillet 2016, quand nous lui avons demandé par courriel s'il préférerait faire sa performance dans une salle ou dans la rue, il a instantanément répondu « la rue ». Cela ne nous a pas surpris du tout, car nous savions déjà que la rue était son terrain de prédilection. Il compte à son actif les rues de Lagos, de Séoul, de Berlin, de Vancouver, de Londres, de Marrakech, de Chicago, de New York et bien d'autres. Mais les contextes sont complètement différents. Un acte performatif n'est jamais perçu de la même façon selon la zone géographique. Rappelons qu'en 2015 à Lagos, au Nigeria, Jelili a été arrêté par la police et incarcéré pendant une semaine pour avoir fait une performance mal reçue. L'affaire a d'ailleurs provoqué une forte indignation sur le Web, et des mouvements se sont formés pour réclamer sa libération immédiate. Beaucoup de grandes villes africaines, à l'instar de Lagos ou d'Yaoundé, baignent dans une psychosociopolitique constante, au point où tout attroupement sur la place publique est problématique. Tout groupuscule dans les rues est vu comme une conspiration qui menace le pouvoir en place. Les dirigeants qui se sentent coupables et redevables au peuple redoutent d'être à tout moment renversés par une rébellion. D'emblée, notre projet d'organiser des performances dans la rue allait à l'encontre des dispositions gouvernementales.

Jelili Atiku était donc très attendu par les amateurs d'art performance, d'autant plus qu'il était déjà venu à Yaoundé en 2012 pour le même festival et qu'il avait fait une forte impression. Nous étions tous excités à l'idée de faire performer Jelili, mais cette excitation était mêlée à une grande angoisse. Avant et pendant l'événement, il y avait un tic-tac qui trottait dans nos têtes en permanence. Programmer Jelili et Snake sur l'avenue Kennedy était un véritable défi puisque nous ne pouvions prévoir avec certitude l'issue de la situation. Tout pouvait arri-

ver. L'enjeu était énorme. Premièrement, la population pouvait devenir incontrôlable et ingérable. Deuxièmement, la police pouvait débarquer à tout moment et tout arrêter. Mais aussi, l'un des artistes pouvait se lancer dans un zèle exagéré, au point de mettre en danger sa vie ou celle du public. Toutes ces hypothèses étaient à prendre en compte.

Il convient de préciser que l'avenue Kennedy qui avait été choisie comme théâtre des hostilités était en soi un lieu d'effervescence. Cette avenue chargée d'histoire est toujours bondée de monde et comporte un trafic fou. C'est le lieu par excellence du *business*, mais aussi du marché noir. C'est un véritable espace de rencontre pour les jeunes des générations sacrifiées qui, très souvent malgré eux, sont devenus des voyous et des bandits de grand chemin. C'est donc dans ce lieu aux allures de coupe-gorge qu'il fallait tenir le pari : programmer deux artistes, Snake et Jelili, qui, eux aussi, ne sont pas des enfants de chœur ; deux habitués du *show on the street* ; deux artistes dont on connaît la posture radicale, le discours engagé et le courage à toute épreuve. Assurément, nous nous attendions à un cocktail explosif.

Politique de proximité oblige, nous étions décidés à réaliser l'opération, même si cela relevait d'une véritable gageure. Et finalement, nous l'avons fait. Les deux performances ont battu un record d'affluence. Il y avait une foule immense. À certains moments, il était impossible de voir le performeur en action tellement le rideau humain autour de lui était massif et compact. Cet après-midi-là, les deux artistes ont secoué l'avenue Kennedy. Jelili, qui trônait au beau milieu de la chaussée, a causé un embouteillage monstre. Les klaxons des véhicules et les invectives de la population s'entremêlaient dans un brouhaha général. On avait l'impression que le temps s'était arrêté. Au milieu de tout cela, Jelili était zen, impassible, et continuait son *show* comme s'il ne voyait et n'entendait rien du paysage qui se démontait autour de lui. Comme il fallait s'y attendre, la police a débarqué, mais le sang-froid des artistes est resté inébranlable. Ils se comportaient comme les eaux d'un ruisseau dont les rochers tentent inutilement de freiner la progression. Il y avait de tout dans la rue cet après-midi-là. Contre toute attente, Jelili a *customisé* le monument de JFK qui se dressait à l'entrée de l'avenue qui porte son nom. Snake, quant à lui, a allumé un immense cercle de feu et s'est mis à sauter et à danser dedans comme un possédé. À la fin, il s'est fait hisser sur une gigantesque croix, en guise de sacrifice, en plein cœur de l'avenue, dans une atmosphère d'hécatombe caractérisée par un amas de fumée noire et épaisse. Tout le monde était pétrifié. L'émotion était à son comble.

Les deux actes performatifs portés par ces deux artistes ont définitivement laissé sur cette avenue une marque indélébile. Pas par des traces physiques puisqu'il n'en reste rien à ce jour, mais par le souvenir qui habitera dans la mémoire collective. ◀

Photos : Martial Taguena.

Notes

- 1 Paul Ardenne, *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Flammarion, 2002, p. 169.
- 2 *Ibid.*, p. 154.

Serge Olivier Fokoua est né en 1976 à Douala. Il vit et travaille entre le Cameroun et le Canada. Il a reçu une formation artistique lors des ateliers Renc'Art organisés par l'ambassade d'Espagne à Yaoundé. Il a également participé à des cours de perfectionnement en *management* culturel à Hambourg, en Allemagne. Travaillant principalement autour d'installations et de performances, Serge Olivier Fokoua touche à tout ce qui implique les arts visuels. Il a participé à nombre d'expositions et de projets artistiques au Cameroun, au Nigeria, en Afrique du Sud, au Sénégal, en France, en Allemagne, en Pologne, au Japon, au Canada et en Finlande. Il a obtenu une bourse pour une résidence au Vermont Studio Center, aux États-Unis, en 2013. Membre cofondateur du collectif Les palettes du Kamer, il est depuis 2008 le directeur artistique du festival RAVY (Rencontres d'arts visuels de Yaoundé).



MAUVAISES NOUVELLES DES ÉTOILES SUIVI DIAGNOSTIC DU RAPPORT DANGER-ART EN CES SOMBRES TEMPS

► SIMON LABRECQUE

► Maude Demers, *Pourrie*.

Montréal, le 27 septembre 2016

Cher Michaël La Chance,

Je vous écris à l'occasion du dixième anniversaire de la publication d'*Œuvres-bombes et bioterrorisme : l'art au temps des bombes*, parue aux Éditions Intervention à Québec en 2007. J'aimerais vous dire l'importance qu'a acquise et que garde votre livre pour mon propre travail. Plus généralement, j'aimerais surtout énoncer son importance pour quiconque cherche à penser le nouveau rapport danger-art depuis sa parution. Je voudrais aussi dire quelques mots sur le sort que nous réservons au symbolique au Québec, au creux de la vallée du Saint-Laurent. Par la présente, je désire donc modestement contribuer à poursuivre vos riches analyses.

L'EXEMPLAIRE KURTZ

En 2006, j'avais appris par votre plume dans *Inter* le sort qui était fait depuis 2004 à Steven Kurtz du Critical Art Ensemble, en Nouvelle-Angleterre. Vous situiez avec précision l'effarante et effrayante série d'événements (le décès de sa femme, Hope, puis l'alerte lancée au FBI par les premiers répondants, l'investissement des lieux par une escouade en habits Hazmat et les dédales des procédures judiciaires qui ont suivi, de l'accusation de bioterrorisme à celle de fraude pos-

tales) dans le sillon de la panique sécuritaire étatsunienne, dont l'intense surgissement demeure symbolisé par la date du 11 septembre 2001. Depuis, j'ai pu noter un fait alors inaperçu : le FBI a fouillé la maison des Kurtz au lendemain de la diffusion internationale, dans *Newsweek*, des photographies de soldats américains humiliant des prisonniers irakiens à Abou Ghraïb ! Le climat était alors assurément anxiogène sur le « front intérieur » de la « guerre au terrorisme ». Une telle conjoncture peut expliquer, sans toutefois justifier, les dérapages, bien entendu.

Dès la parution de votre premier article sur Kurtz, je me suis intéressé aux enjeux du bioart, un champ de pratiques dont vous m'avez appris l'existence. Je fus encouragé dans mes recherches par votre article suivant, sur les armes biologiques, paru dans le numéro d'*Inter* consacré à l'art biotech et au posthumain. J'ai songé dès ce moment à faire du bioart, et en particulier de la figure de l'amateur comme agent subversif le sujet d'une éventuelle thèse de doctorat ; en vérité, j'ai seulement travaillé sur cette figure et sur l'amateurisme plus généralement lors d'une recherche postdoctorale, en 2015. À répétition, mes efforts pour concentrer mes analyses sur une seule forme d'art dérapent vers des questions plus formelles, peut-être parce que je garde en mémoire l'exemple impressionnant de votre livre, qui oscille de manière véritablement productive et fluide entre les cas empiriques d'œuvres et de pratiques et les considérations analytiques nuancées sur les modes

d'abstraction ainsi mis en jeu. Les « cas » que vous avez sélectionnés et sur lesquels vous avez travaillé dans *Œuvres-bombes* sont d'une force heuristique remarquable ! J'ai encore à apprendre les ressorts d'un choix si efficace.

En 2007, je commençais mes recherches pour un mémoire de maîtrise en science politique à l'Université Laval, sous la direction de Diane Lamoureux. Je m'intéressais alors aux usages des concepts de micro-politique et de performativité dans le milieu de l'art action de la ville de Québec depuis 1980. Je voulais mieux comprendre les moyens discursifs mis en œuvre par les artistes et leurs alliés pour politiser les performances ; je voulais comprendre les conditions de possibilité de l'énonciation plausible des effets transformateurs de l'art sur les normes sociales et l'expérience tant individuelle que collective. J'avais découvert l'art action quelques années auparavant grâce à un exemplaire d'*Inter* acheté à la tabagie du coin Saint-Joseph et du Pont. En lisant et en regardant les images, j'avais été à la fois attiré et troublé, car je ne comprenais pas de quoi il s'agissait. J'ai ensuite assisté à quelques performances au Lieu. Tout cela me semblait fort risqué ! Depuis, je résume à qui me le demande ce qu'est une performance par cet exemple : je mange une ampoule électrique.

En 2008, en supplément au « risque universitaire » que constituait le choix d'un sujet encore marginal dans le champ politologique, mais apprivoisé grâce aux travaux d'Ève Lamoureux sur l'engagement des artistes en arts visuels, j'ai alors pris le « risque disciplinaire » – fort léger, je l'admets – de proposer une recension de votre ouvrage à la revue *Anthropologie et sociétés*. Il me semblait que votre analyse du sort réservé au symbolique dans les sociétés contemporaines non seulement pouvait, mais aussi, *devait* intéresser les anthropologues. La revue a accepté avec enthousiasme. Dans la recension, j'insistais sur l'exemple de Kurtz, qui était alors toujours aux prises avec des procédures judiciaires. C'était avant qu'il ne soit innocenté, en 2009, après une remarquable campagne internationale d'appuis symboliques, mais aussi matériels et financiers. À mon sens, votre analyse était l'occasion pour les sciences sociales de ressaisir avec finesse les nouveaux processus de rabattement des symbolisations par un littéralisme délirant.

PERVERSIONS LITTÉRALISTES

Reproduire un test d'arme chimique avec une bactérie inoffensive ou reproduire une photographie d'Abou Ghraib à Wall Street, serait-ce véritablement menacer la sécurité du public ? De tels rabattements sont troublants pour qui cherche à politiser ses interventions, en art comme en politique, car ils imposent une sorte d'autolimitation ou d'autosabotage dans l'énonciation de sa puissance. L'euphémisme devient un impératif : fais en sorte de ne pas trop insister sur la puissance subversive de tes actes ou sois prêt à la renier, car tu pourrais être pris au sérieux plus que tu ne l'espères et traité en conséquence, c'est-à-dire comme un ennemi de la société, un danger public, un trouble à l'ordre public.

Dans un retournement digne des meilleures intuitions de Jean Baudrillard, l'ordre dominant et ses forces armées donnent encore plus l'impression de croire aux potentiels effets subversifs et transformateurs des forces émancipatrices que les artistes et activistes qui se réclament de cette dernière catégorie ! Ce faisant, l'ordre établi démontre peut-être qu'il est beaucoup plus créatif qu'on aimerait le croire... Les anglophones ont un proverbe qui évoque une part de l'enjeu : « *Be careful what you wish for.* » Nos désirs peuvent effectivement se réaliser plus intensément et littéralement que nous le souhaitons en vérité.

Depuis la publication de votre livre, ce littéralisme sélectif – peut-être involontaire ou inconscient, mais assurément pervers – des forces de l'ordre à l'endroit des actions symboliques et des provocations semble s'être singulièrement intensifié. Récemment, des anarchistes ont voulu plaider devant des tribunaux que leur engagement poli-

tique s'inscrivait légitimement dans l'ordre constitutionnel canadien et était donc protégé par la Charte des droits et libertés ! N'était-ce pas là une façon pour l'État de leur faire admettre qu'ils ne représentent en vérité aucun danger véritable pour lui puisque, s'ils représentaient une menace sérieuse pour les institutions existantes, l'État serait justifié de les surveiller et de les poursuivre, selon ses propres règles visant d'abord la préservation du système avant celle des libertés qu'il encadre mollement par temps pacifiés ?

Sur la scène artistique québécoise, il suffit ici d'évoquer quelques noms pour donner une idée de cette intensification du déni des symbolisations : le procès du maquilleur d'effets spéciaux Rémy Couture pour « corruption des mœurs » en 2012 (déclaré non coupable par un jury) ; le retrait de la projection murale symboliquement incendiaire *Murs aveugles* d'Isabelle Hayeur par la Biennale de Montréal en 2014 ; ou, de manière plus complexe vus les rapports coloniaux mis en jeu, les virulentes polémiques autour des projections du film *of the North* de Dominic Gagnon en 2015 et 2016.

PSYCHIATRISATION ET « DÉRANGEOSITÉ »

Il manque bien sûr un événement et un nom propre à cette courte liste qui prétend à l'exemplarité mais non à l'exhaustivité : le procès pour « menaces de mort à l'endroit d'enfants » fait à l'ancien étudiant en arts visuels David Dulac, qui fut déclaré coupable lors d'un premier procès en juillet 2013. Le tribunal de deuxième instance a réaffirmé ce verdict en 2014, et ce n'est qu'en 2015 que trois juges de la Cour d'appel, le plus haut tribunal de la province, sont parvenus à tirer cette « affaire » au clair, c'est-à-dire à départager, enfin, le littéral du symbolique, l'intention criminelle de la fiction provocatrice, la menace de la satire. Ce partage semblait clair pour plusieurs depuis le début, mais pas pour les services d'aide psychologique et de sécurité de l'institution qui avait contacté la police, ni pour le Directeur des poursuites criminelles et pénales, ni pour les juges qui ont maintenu Dulac en « détention préventive » pendant près de *quatre mois*, soit de son arrestation fin mars 2013 jusqu'à la fin de son premier procès – ni pour les influents animateurs de radio de la ville de Québec, voire ceux qui auraient menacé de s'en prendre à Dulac lorsqu'il a été question qu'il performe au Lieu, peu après sa condamnation. « L'affaire Cantat » ne nous avait-elle prévenus, à partir du milieu du théâtre, et en particulier du théâtre de Wajdi Mouawad, des risques liés à la mise en scène de criminels véritables ? Je ne sais pas si Dulac a été réinvité à performer depuis qu'il est redevenu un non-criminel, un citoyen « ordinaire »...

Ce « cas » me semble crucial pour continuer le travail diagnostic et analytique entamé dans *Œuvres-bombes*. D'une part, on y voit clairement l'effet du maladif littéralisme que vous remarquiez en 2007 et même avant. Le petit bout de papier de l'étudiant, projet de performance pour une exposition de finissants, a été lu par plusieurs personnes comme un énoncé d'intention littéral, au tout premier degré – un peu comme un enfant qui pleure puisqu'il nous croit lorsque nous lui affirmons avoir enlevé son nez de son visage avec notre main. Certaines instances ont préféré ne pas courir le risque du deuxième degré, de la lecture généreuse, de la représentation ou de la satire, « au cas où »... Ces instances ont littéralement appelé la police, craignant le « passage à l'acte » d'un étudiant réputé « silencieux », à l'humour noir et décapant. Une évaluation psychiatrique du jeune performeur a même été exigée après son arrestation. Il fut jugé apte à subir son procès, mais sa peine a inclus un suivi psychologique obligatoire d'au moins une rencontre.

Ici, d'autre part, on voit aussi à l'œuvre un phénomène qui n'est pas strictement nouveau, mais dont il n'était pas encore question dans *Œuvres-bombes*. Je le décrirais comme une psychiatrisation de la recherche du danger, y compris lorsqu'il y va d'une tentative d'« autothérapie par l'art », pour reprendre la belle expression du

psychiatre français André Gassiot au terme de son travail sur le « cas » Antonin Artaud¹. Pour sa part, Céline Bellot, criminologue et professeure à l'École de service social de l'Université de Montréal, considère que, depuis les années quatre-vingt-dix, le droit pénal est de plus en plus utilisé par les États pour contrôler les « populations marginalisées ». Ce faisant, ce droit se serait transformé d'un « outil de contrôle de la dangerosité » en un outil de contrôle de la « dérangeosité »². Je vous soumetts que ce passage est aussi à l'œuvre dans le voisinage des arts contemporains, peut-être de manière singulière au Québec.

N'a-t-on pas un récit collectif d'émancipation articulé autour d'artistes plus ou moins « fous » ? Plus qu'un danger, Dulac était en fait un *dérangement* pour le service d'aide et le service de sécurité de l'Université. Tout risque n'est-il pas un dérangement plus ou moins probable de la routine pacifiée, de la fluidité normée qui ne s'instaure et ne se maintient que par une sourde mais brutale violence ? Face au louche commis de la tabagie Saint-Joseph qui se précipite vers moi lorsque je feuillette un exemplaire du numéro d'*Inter* sur le dépouillement pour me dire que « dans les musées, un David ou un Michel-Ange, c'est beau pour vrai » et que « l'art contemporain, c'est laid », mon rythme cardiaque s'accélère ; je mobilise toutes mes forces pour *activement ignorer* et donc *nier* celui avec qui je suis tenu de commercer si je veux ma dose saisonnière d'art action. Peut-être travaillait-il à un projet de performance ironique inséré dans le quotidien ?

LE DANGER, L'IRLANDE, BEUYS ET LA BEAUCE

En mentionnant du même souffle Dulac et Artaud – et en reconnaissant que leurs vies sont incommensurables, si ce n'est qu'en raison du fait que le dernier a été interné neuf ans –, je suis toutefois amené à projeter dans le passé ce passage d'un souci du danger à un souci de *ce qui* et de *qui* dérangeant. À mon sens, la grandeur de votre ouvrage sur le sort réservé au symbolique dans notre conjoncture est aussi de nous inviter à reconsidérer le passé. De surcroît, j'aimerais suggérer qu'aujourd'hui comme hier, ce qui dérange dans certaines remises en jeu de l'ordre des représentations par les moyens de l'art, c'est peut-être précisément une certaine recherche du danger, au sens « métaphysique », voisin de la peste noire³ dont Artaud parlait déjà dans *Le théâtre et son double*, publié en 1938 mais écrit en 1935.

Dans un mythe d'origine peu discuté, je situerais la véritable naissance de l'art action non pas du côté de Dada ou des futuristes, non plus dans la mystique de Giordano Bruno, mais du côté d'Artaud, justement. Pour le dire autrement, je situerais la naissance d'une certaine *forme* d'art action, celle qui émerge du théâtre plutôt que des arts visuels, d'une dissémination des scènes plutôt que de la négation de la scène, il y a aujourd'hui 79 ans, en septembre 1937, lors du voyage d'Artaud en Irlande. C'est bien connu, ce voyage sur l'île d'Émeraude sera l'occasion de l'« effondrement » d'Artaud : après avoir passé du temps sur l'île d'Aran, au large de Galway sur la côte atlantique, il sera arrêté par la police à Dublin pour trouble de l'ordre public. Mis sur un cargo américain, il sera débarqué au Havre le 30 septembre 1937 et immédiatement interné, notamment en raison de son agressivité sur le bateau. Son « délire de persécution » et ses autres souffrances feront en sorte qu'il ne sortira de l'asile qu'en 1946. Il mourra deux ans plus tard, le 4 mars 1948. On raconte cependant qu'il aurait conduit son propre corbillard...

Je vous soumetts qu'en rapportant en Irlande la « canne de saint Patrick », qu'il aurait découverte lors de son voyage mystique et révolutionnaire au Mexique l'année précédente, Artaud préfigurait les performances cosmographiques qui auraient lieu 30 ans plus tard, comme le « bâton eurasien » (1967-1968) de Joseph Beuys, qui cherchait à unir l'Orient et l'Occident. Artaud, dont la mère était grecque de Turquie et qui se présentait comme un ressortissant grec dans les premières lettres écrites après son internement – unissant en lui Orient et Occident –,

travaillait plutôt le lien transatlantique entre Europe et Amérique, marqué par les sanglantes violences coloniales et le transfert de puissantes formes de souveraineté politique⁴. Inaugurant la performance véritablement métaphysique, celle qui cherche véritablement à rencontrer l'ordre symbolique en corps à corps, cependant, Artaud inaugurerait aussi l'histoire de sa psychiatrie.

Après l'Irlande et *sans la psychiatrie*, ne se serait-il pas retrouvé devant l'obligation de poursuivre sa manœuvre nomade de par le monde ? Savait-il que Christophe Colomb était réputé avoir séjourné et prié à Galway ? Depuis 1992, une plaque commémorative y raconte : « Sur ces rives, autour de 1477, le marin génois Cristoforo Colombo a trouvé des signes certains de terres par-delà l'Atlantique. » J'aime penser que c'est précisément pour cela qu'Artaud rapporta du Mexique un artefact qu'il jugeait irlandais, croyant que la canne de saint Patrick avait été apportée par Colomb le colon.

Je dérape, sans doute, mais, après l'Irlande, il me semble qu'Artaud serait venu vérifier de quoi il en retourne au juste dans cet obscur pays des Appalaches, à cheval sur la Beauce et Bellechasse, au sud-est de Québec, où se trouvent les villages d'Armagh et de Frampton, mais aussi de Saint-Malachie, du nom de l'évêque moyenâgeux d'Armagh en Irlande, à qui l'on a attribué une apocalyptique « prophétie des papes » à la Renaissance. C'est délirant, assurément, mais je lierais aussi tout cela au fait que Dulac vient justement de la Beauce... Quelle canne, quelle magie reste-t-il à déterrer et à performer dans ce coin de pays ?

DETTE SYMBOLIQUE

J'ai pensé que ces quelques considérations pouvaient vous intéresser, vous qui citiez récemment Artaud dans vos textes sur les dépouilles de feu (*Inter*, n° 121) et les arts cosmodernes (*Inter*, n° 123). Il s'agit à la fois de penser et de poétiser un peu... Peut-être sauront-elles également intéresser le comité de rédaction du numéro d'*Inter* sur le thème « risques et dérapages » ? Il me semble important que ce numéro souligne le dixième anniversaire d'Œuvres-bombes puisque ce livre a inauguré les recherches contemporaines sur les œuvres et les pratiques qui font « littéralement l'effet d'une bombe ». Advenant une publication de la présente lettre, je demande qu'on verse ma rémunération d'auteur à David Dulac, comme reconnaissance de dette. Je n'ai pas son adresse en ma possession, mais je crois que vous pourrez l'obtenir par M^e Véronique Robert, son avocate.

Mes plus sincères salutations,
Simon Labrecque

Notes

- 1 André Gassiot, « Introduction », dans Antonin Artaud, *Lettres (1937-1943)*, S. Malausséna (dir.), Gallimard, 2015, p. 27.
- 2 Céline Bellot, « La judiciarisation des problèmes sociaux : le cas de l'itinérance et de la protection de la jeunesse », conférence présentée au Sommet du Tribunal des droits de la personne, citée dans Tribunal des droits de la personne, *Bilan d'activités 2012-2013*, Montréal, 2013, p. 64.
- 3 Cf. Antonin Artaud, « Le théâtre et son double », Œuvres, É. Grossman (dir.), Gallimard, 2004, p. 528-529.
- 4 Sur l'importance du colonialisme et de la décolonisation dans l'œuvre, voir Frédéric Neyrat, *Instructions pour une prise d'âmes : Artaud et l'envoûtement occidental*, La Phocide, 2009, 76 p.

Simon Labrecque est professeur à temps partiel à l'École d'études politiques de l'Université d'Ottawa. Il est aussi chercheur postdoctoral indépendant. Ses travaux portent notamment sur la politisation des pratiques artistiques performatives et sur l'esthétisation de l'histoire de la pensée politique en Amérique du Nord. Il est membre du comité de rédaction et contributeur régulier de la revue électronique *Trahir*. labrecque_8@hotmail.com



► Martin Bureau et Luc Renaud, image fixe extraite du documentaire *Playa Coloniale*, 81 min., 2012.

Les pratiques de certaines œuvres et de certains créateurs comportent souvent une part de risque et, par là, de dérapage. Quelques-uns de ces dérapages sont d'ordre éthique ou stylistique. D'autres s'avèrent géopolitiques. C'est sous cet angle que la trajectoire engagée de l'artiste québécois Martin Bureau, appuyé par les reflets socioartistiques de son court documentaire *L'enfer marche au gaz* (2015) sur les courses de démolition de bolides¹, nous entraîne dans de significatives zones de créativité turbulentes, caractérisées par un engagement *glocal* et un style *géotrash*.

RISQUE GLOCAL ET DÉRAPAGE GÉOTRASH

► GUY SIOUI DURAND

Le terme *glocal* fait partie d'un slogan altermondialiste qui invite à penser globalement, mais à agir localement pour changer les choses. Sous cet angle, les œuvres de Martin Bureau s'ancrent dans des milieux de proximité, là où il vit, pour ensuite trouver des échos planétaires. Son art s'immisce tantôt dans la salle paroissiale du club de l'âge d'or de Saint-Jean-de-l'île-d'Orléans (*Panique au village*, 2006), tantôt au sein de la réserve amérindienne de Matimekossh (ancienne ville de Schefferville) dans le « Nitas-sinan », territoire nordique des Innus (*Une tente sur Mars*, 2009). Il nous transporte également à Varadero, plage réservée aux touristes dans l'île de Cuba (*Playa Coloniale*, 2012), au village de Saint-Cyprien sur la Rive-Sud, dans l'arrière-pays de Lévis (*Roasted Globalization*, 2013), en Cisjordanie occupée (*Ils n'ont demandé à personne / They Asked Nobody*), à la ville minière de Rouyn-Noranda en Abitibi (*WALL and*

Co., 2015) ou bien, enfin, à Saint-Félicien, au Lac Saint-Jean (*L'enfer marche au gaz / Hell Runs on Gazoline*, 2015).

Mis ensemble, ces lieux de nomadisme artistique, concrètement ancrés dans des enclaves géographiques *locales*, dégagent une vision du monde *globale* – d'ailleurs explicite dans le titre de son installation vidéo *Roasted Globalization* pour la Manif d'art à Québec – dans la mesure où la stratégie et les réseaux de circulation de ses œuvres les transmutent du local au global devant de multiples publics, lors de renommés festivals et expositions².

ROASTED GLOBALIZATION

À cette géopolitique de la création et de la circulation entre les divers territoires de ses œuvres, ajoutons le style qui, de manière constante, se caractérise par des frontières, des murs, des blocus, des réductions comme lieux et surtout milieux de vie, ce dont l'artiste n'a de

cesse de rendre visibles par des célébrations plastiques puissantes. Marqué par l'art transdisciplinaire, Bureau intègre l'essentielle transgression à la célébration plastique par l'appel à la réflexion sur l'essence des phénomènes. C'est la dimension *géotrash*.

STYLE GÉOTRASH

L'appellation *géotrash* nous introduit au cœur du style des œuvres de l'artiste. Contraction des mots *géographie* (comme espace habité, paysage approprié, territoire cartographié, exploré et exploité), *trash* (signifiant hachuré, non raffiné, cru, réaliste, sans romantisme) et *crash* (en tant que choc, fracas, catastrophe, apocalypse), la notion rime avec l'expressivité des déchets, des déchirures, sinon d'une esthétique de la catastrophe qui chemine sur les routes transdisciplinaires alternatives et formelles des séries de peintures, des documentaires ainsi que des installations multimédias de Bureau.

Il y a d'abord cette adéquation entre contenant et contenu, entre matériaux, techniques et technologies, entre propos et messages. La liaison artistique média-message – pensons à la géniale formule du sociologue canadien Marshall McLuhan : « *The medium is the message*. » – n'a de sens qu'en fonction du contexte. Ensuite, le contexte n'est pas uniquement celui de l'art pour l'art ; il est bien sociétal.

Cette créativité transdisciplinaire mise en œuvre appartient dès lors à la fonction déviante de l'art. Plutôt que de s'inscrire dans le discours, Bureau en fait émerger un de manière visuelle. Son travail est bien un mode distinct de réflexion par l'image – c'est de l'art visuel –, mais aussi un parcours commun dans l'aventure des idées. Ses œuvres investissent certes par l'art les territorialités inhérentes au circuit de l'art desservi par les galeries, les centres et les écrans des festivals. Mais elles le font *a contrario* – selon le sens défini de l'espace public par le philosophe et sociologue critique, héritier de l'École de Francfort, Jürgen Habermas –, en « publicisant » une autre approche visuelle et intelligible des territorialités que celle offerte médiatiquement par les publicités et propagandes occupant ces espaces : depuis des périphéries régionales.

Le style *géotrash* de Martin Bureau amplifie la critique crue des conséquences et des aliénations géopolitiques de la planète sous le contrôle des pouvoirs dominants. Ses documentaires, séries de peintures et installations multimédias opèrent comme une contre-visualisation, un contre-entendement, une *contre-expérience par l'art de la globalisation géopolitique*. Paradoxalement, ce style, loin de déshumaniser, produit d'étonnantes accointances humanistes avec les « damnés de la terre » qu'il peint, dessine, enregistre et filme.

Entre 2006 et 2017, l'artiste a sillonné tantôt des villages québécois, tantôt des réserves amérindiennes, tantôt des insulaires cubains ou des enclavés palestiniens. Il a observé les deux hémisphères dans leur évolution environnementale, il s'est encore immiscé dans l'édifice politique où loge le Parlement à Québec. Il y a circulé avec en main un crayon, un pinceau ou une caméra. En émanant d'étonnantes œuvres politiquement porteuses de dérapage.

Prenons comme amorce son œuvre controversée *Quart de piasse* ou *Hommage à sa Gracieuse Majesté* (2009-2017) dont les éléments contextuels, stylistiques et idéologiques réapparaissent en tout ou en partie dans l'ensemble de ses projets³. Mais les dimensions *géotrash* et *glocale*, intrinsèques au parcours artistique de Martin Bureau, sont aussi perceptibles dans sa série picturale *La tempête parfaite / The Perfect Storm* (2012) et la saga de *L'incendie du Parlement* (2014).

En art, l'impensable, l'illégal et l'inexistant prennent place. Une géopolitique tout artistique s'y esquisse, peut-être plus incisive que dans les faits réels quant aux rapports de pouvoir, aux frontières, barrières ou limites à ne pas franchir,

au regard des foudres que l'artiste s'attire. Nous sommes en 2009. L'organisme Folie/Culture⁴ commande à plusieurs artistes d'intervenir *in situ* dans le quartier Saint-Roch à Québec. On retrouve dans ce quartier populaire autant de centres d'artistes que d'organismes populaires et de personnes dites « désinstitutionnalisées ». Martin Bureau est un des créateurs invités.

Il crée pour l'événement un trou d'homme (*manhole*) sur le modèle des couvercles métalliques pour bouche d'égout des rues. Sauf que... Son couvercle rond, un peu comme plusieurs de ses peintures sous forme de tondo, prend plutôt la forme d'une gigantesque pièce de 25 cents qu'il appelle communément *Quart de piasse* ou officiellement *Hommage à sa Gracieuse Majesté*. Or, l'œuvre n'est pas présentée au vernissage tant sa charge symbolique frappe dru, franchissant les barrières admises par les tenants du pouvoir ! Trois vecteurs vont concourir à la controverse géopolitique : une iconographie illégale selon la loi, des références historiques et géographiques conflictuelles et une relecture identitaire collective entre les peuples dits « fondateurs ».

Le premier élément de la controverse géopolitique est de facture formelle. *Quart de piasse* est de la fonte frappée d'une icône iconoclaste. Bureau, concrétisant étonnamment bien l'esprit d'une œuvre non réalisée par une artiste innue originaire de Mashteuiatsh et décédée en 1993⁵, y fusionne le faciès de la reine d'Angleterre avec un panache de caribou en lieu de couronne. Que voilà une effigie illégale ! Selon la Loi sur la monnaie et la législation concernant les autres symboles liés à la royauté du Commonwealth britannique dont fait partie le Canada, il est criminel de modifier la monnaie canadienne. Ainsi, la fonderie qui devait couler l'œuvre en bronze refusera la commande, rendant impossible la livraison à temps de l'œuvre pour l'événement d'art dans la rue. Il y a donc ici censure de la production de l'œuvre – qui sera réalisée ultérieurement.

La deuxième composante tient au message géopolitique d'ordre historique (un changement de dates) et aux rapports politiques entre Canadiens, Québécois et Autochtones sur le même territoire. En modifiant la date de frappe de la monnaie, normalement l'année de sa production



> Martin Bureau, *Roasted Globalization*, vue partielle de l'installation, Manif d'art 7 (Résistance), Québec, 2014.



par la séquence 1759-2009, l'artiste rappelle un repère historique, 1759, l'année de la bataille des plaines d'Abraham⁷. En liant cette année à 2009, l'année de l'événement, Bureau ramène dans les consciences le fait que les Québécois sont toujours partie prenante du Commonwealth britannique – la reine Élisabeth II étant aussi la reine du Canada. Au contentieux du Canada – « Kanata », en langue wendat (huronne) – et du Québec – « Gépèg », en langue micmaque –, province aux fortes velléités nationalistes, il faut ajouter les revendications territoriales des dix Premières Nations que la Loi sur les Indiens (datant de 1876) a mis « en réserves ». À ce condensé de conscience historique collective, on pourrait encore renchérir et ajouter le sort réservé aux caribous et par là, métaphoriquement, aux autres formes de vie de la faune, de la flore et des aires géographiques environnementales.

Enfin, il y a sur l'œuvre contraction des écritures en un nouveau mot : « KWEBEC ». En fusionnant les appellations algonquienne *Kwe* (pour dire bonjour) et iroquoienne *Kébec* traduite par *Québec* (chez les francophones) ou *Quebec* (chez les anglophones), Martin Bureau met en évidence la quête identitaire entre les nations, qui sévit depuis les référendums perdus de 1980 et 1995 ainsi que la crise de Kanesatake-Oka de 1990. Ce n'est point un hasard. Un peu à l'avant-garde parce que bien avant les documentaires – et autres publications – de quête identitaire collective sur les Amérindiens, qui sont diffusés ces dernières années (*Paroles amérindiennes*, *Québécoisie*, *L'empreinte*⁸), *Quart de piasse* ou *Hommage à sa Gracieuse Majesté* fait plastiquement écho au documentaire *Une tente sur Mars* que l'artiste, en duo avec le géographe Luc Renaud, diffuse la même année⁹.

Mars, la planète rouge, dit-on. Quelle idée d'y apercevoir une tente ! De retour sur Terre, la « terre rouge » identifierait le territoire amérindien. Métaphore ? Pas tant, pour peu que l'on se transporte au réel centre géographique du Québec, à Matimekosh, réserve innue, autrefois Schefferville. Aux alentours de la réserve, les résidus de forage des anciennes mines de fer en ont fait un paysage martien. C'est là que



> Martin Bureau, installation permanente du tableau *L'incendie du Parlement*, Assemblée nationale du Québec, 2014.



> Martin Bureau, *Hommage à sa Gracieuse Majesté*, 2009.

Martin Bureau, en complicité avec son ami et géographe Luc Renaud, capte l'attente de souveraineté au quotidien des Amérindiens, Innus et Naskapis, pour le Nitassinan, leur territoire. L'œil du peintre se transpose à l'objectif de la caméra, ce qui lui permet des cadrages et une photographie de tournage aux images picturales, époustouflantes, dans *Une tente sur Mars*. Entre la propagande de la quête du Nord (colonisation et industrialisation) des années cinquante à quatre-vingt, sur fond capitaliste de l'exploitation minière et forestière des multinationales, et la résilience des Autochtones surgissent les soubresauts géopolitiques

propres à la facture du documentaire, mais aussi à l'inspiration que l'on retrouve dans nombre des toiles de l'artiste.

Le dérapage de 2009 lié à la censure d'*Hommage à sa Gracieuse Majesté* qui a eu lieu à Québec, où il vit et œuvre, cette même ville dont la mairie a fait démolir brutalement sur la Place Royale en 2015 l'œuvre d'art public *Dialogue avec l'histoire* de l'artiste français Jean-Pierre Raynaud, trouve sa contrepartie en 2017 alors que l'œuvre est paradoxalement sélectionnée pour l'exposition collective *Tous, des sang-mêlés* qui prend place au Musée d'art contemporain du Val-de-Marne (MAC VAL) en banlieue de Paris¹⁰ !

La tempête parfaite / The Perfect Storm est une série de peintures rondes, des tondi, créées en 2011-2012. Comme Bureau l'explique clairement sur son site web (martinbureau.com), « [l]e concept [...], tiré initialement de la météorologie, décrit un événement dans lequel une rare combinaison de circonstances viendra aggraver une situation à une échelle démesurée. L'expression a depuis été récupérée par tous les champs de la connaissance, de l'économie à la sociologie, constituant une thèse privilégiée de scénarios catastrophiques ».

En s'inspirant de la terminologie de la météorologie qui nomme les ouragans selon la logique de l'abécédaire, il montre dans sa série de peintures de nombreuses vues satellites de villes et d'endroits emblématiques d'un point de vue social ou géopolitique. La série, posant un regard comme celui des satellites, des microscopes ou même des pilotes sur le point de larguer leur bombe, est dramatisée par la matérialité des couleurs, le pictural se démarquant à peine des images pixelisées.

Ce style *géotrash* crée, nous dit encore l'artiste, « une grille rhizomatique laissant entrevoir la tension qui peut lier ces endroits entre eux ». Voilà une « parfaite » création artistique appréhendante, et nous avec, la géopolitique des changements climatiques qui, de plus en plus, sont de l'ordre des activités humaines plutôt que de la seule régulation de l'univers.

Le 20 septembre 2014, Martin Bureau installe en permanence sa grande fresque picturale *L'incendie du Parlement* à la bibliothèque de l'Assemblée nationale du Québec. Controverse : annulation du vernissage par les autorités à la suite d'une véritable saga politicienne.

L'incendie du Parlement semble de facture classique. Picturalement, l'œuvre renvoie à deux faits historiques de l'histoire de l'art québécois : l'incendie des quartiers Saint-Roch et Saint-Jean de Québec en 1845, et l'incendie du Parlement

alors qu'il siégeait à Montréal en 1849. Ces deux séismes ont été immortalisés par le peintre Joseph Légaré. De plus, l'impressionnante peinture reflète l'actualité récente de l'incendie du Manège militaire en 2008, tout à côté. Mais sa politisation origine de sa genèse, de son propos et de son entrée dans l'édifice du Parlement.

Déjà, la genèse géographique locale, le lieu même où la peinture a été créée, initie son statut insolite. C'est dans un lieu délabré que Bureau a peint *in situ* sa grande fresque picturale, soit dans les locaux du projet du Diamant d'Ex Machina au carré d'Youville. En effet, l'œuvre révèle un fait inouï : depuis plus de 50 ans que les Québécois ignorent que le deuxième étage de l'édifice à côté du Théâtre Capitol est vide à cause de propriétaires spéculateurs.

Qui plus est, dans le démarchage pour « infiltrer » l'édifice parlementaire emblématique de la vie démocratique politique, l'œuvre passe par un collectionneur renommé qui, après son acquisition, en fait don à l'institution. Or, ce collectionneur n'est nul autre qu'un ancien ministre de la Justice, ayant exercé au Parti libéral, en désaccord avec l'actuel gouvernement libéral au pouvoir. Informées, les autorités, sans compromettre leur acquisition, annulent la cérémonie du vernissage.

Mais peut-être que l'annulation était liée à la signification explicite de l'œuvre ? Au regard de l'artiste et citoyen, le sujet est la corruption généralisée du monde politique, conduisant au brasier de l'institution parlementaire. Il entendait placer l'œuvre dans le lieu démocratique alors que le Québec était plongé médiatiquement en pleine commission sur la corruption (commission Charbonneau). Le propos a pu agacer bien des élus... Par contre, le secrétaire général de l'Assemblée nationale ainsi qu'une bonne part du fonctionnariat ont éprouvé une grande sympathie et compréhension à l'égard de l'œuvre critique.

En fin de compte, ces tribulations pour garder dans l'anonymat le plus possible l'œuvre – on peut toujours, une fois les mesures de sécurité passées, aller voir *L'incendie du Parlement* – ne circonscrivent-elles pas une autre prise de conscience géopolitique par l'art de dérapage, mais cette fois à proximité, localement ? ◀

Notes

- 1 Prix Videre 2016 en arts visuels de la Ville de Québec.
- 2 Pour n'en nommer que les principaux, mentionnons le Symposium international d'art contemporain de Baie-Saint-Paul (1997 et 2006), la Manifestation internationale d'art de Québec (2003, 2008 et 2014), le festival Regard sur le court métrage au Saguenay (film d'ouverture, 2015), le plus gros festival documentaire en Amérique du Nord, les Hot Docs à Toronto (première mondiale, 2015), le Festival de Cannes dans le volet « Talent tout court » (2015) ainsi que le festival 48 images seconde, panorama du cinéma québécois à Florac, Lozère (avril 2017).
- 3 *Panique au village*, 2006 ; *Une tente sur Mars*, 2009 ; *La tempête parfaite / The Perfect Storm*, 2012 ; *Playa Coloniale*, 2012 ; *Roasted Globalization*, 2013 ; *Ils n'ont demandé à personne / They Asked Nobody*, 2015 ; *La fin du dialogue : le mur*, 2015 ; *L'enfer marche au gaz / Hell Runs on Gazoline*, 2015 ; *L'incendie du Parlement*, 2014-2015.
- 4 Folie/Culture produit plusieurs événements originaux, sondant les possibles rapprochements mais aussi les limites face à l'acceptabilité de l'anormalité, notamment chez celles et ceux qui vivent l'exclusion à cause de problèmes de santé mentale ou autres.
- 5 *Hommage à sa Gracieuse Majesté*, fonte et feuille d'aluminium, tondo de 57 x 3,5 cm, 2008. L'exposition collective réunira une soixantaine d'artistes internationaux autour d'une exploration des questions liées à l'identité culturelle dans une perspective postcoloniale.
- 6 Voir les dessins préparatoires (1993) de Diane Robertson pour le projet *Quatre trente sous pour une piasse*, dans Sonia Pelletier (dir.), *Sur les traces de Diane Robertson*, Paje, 1994, p. 56.
- 7 L'affrontement amorce la Conquête anglaise qui sera validée par le Traité de Paris en 1763 et qui mènera à la fusion du Bas- et du Haut-Canada en 1840 ainsi qu'à la Confédération canadienne en 1867.
- 8 *Paroles américaines* de Pierre Bastien, première mondiale en ouverture du festival Présence autochtone, Les indépendants associés, 2013 ; *Québécoisie* de Mélanie Carrier et Olivier Higgins, Mōs films, 2103 ; *L'empreinte* de Carole Poliquin et Yvan Dubuc, mettant en vedette Roy Dupuis et présenté à la télévision de Radio-Canada, Les productions Isca, 2015.
- 9 *Une tente sur Mars* de Martin Bureau et Luc Renaud, Les films du 3 mars, 2009.
- 10 *Tous, des sang-mêlés*, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, Julie Crenn et Frank Lamy (commissaires), du 22 avril au début de septembre 2017. Il est à noter que le musée est dirigée par Alexia Fabre qui a été commissaire de « L'art de la joie », la Manif d'art 8 de Québec.

Wendat (Huron), **Guy Sioui Durand** est un complice intellectuel de l'univers des multiples formes d'art vivant, d'art en action, d'art performance et de manœuvres artistiques en contextes réels depuis 1976. Une suite d'événements, de publications et d'influences des années 1990-1994 est à la base des conception et mise en pratique de ce qu'il nomme aujourd'hui, au regard amérindien, « harangues performées » – alors appelées « conférences-performances ».



> Martin Bureau, image fixe extraite du documentaire *Ils n'ont demandé à personne / They Asked Nobody*, 10 min., 2014.



ADAM ET ÈVE DANS UN MÊME CORPS QUEER THE BODY

► NATHALIE CÔTÉ

Avec l'installation *Bartolo di Fredi's Bloody Gash : la césarienne ou la chute de l'homme*, Michelle Lacombe propose sa relecture d'une fresque italienne du XIV^e siècle, illustrant la création d'Ève. En plus des enjeux que soulèvent les scarifications que se fait subir l'artiste dans son travail de performance et l'incision réalisée pour l'installation présentée au Lieu, ce sont aussi les qualités propres à la peinture et à la photographie qui interpellent

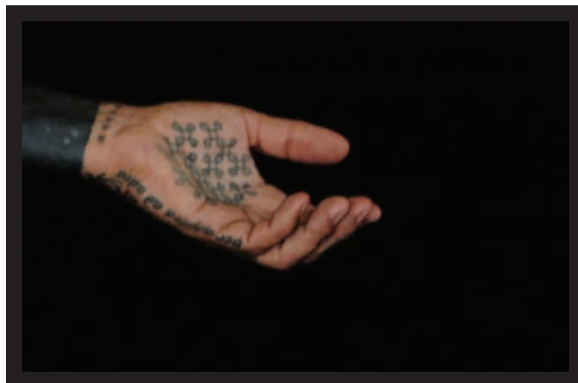
Une des fresques de l'église collégiale Santa Maria Assunta en Toscane, *La création d'Ève* (1356–1367) de Bartolo di Fredi représente une figure divine qui, de la main droite, donne la bénédiction, alors que de la main gauche, elle guide Ève, figure biblique chrétienne qui, pleinement constituée, émerge du flanc ouvert d'Adam. L'incision dans le corps d'Adam rappelle les premières césariennes, dont on croit généralement qu'elles étaient pratiquées uniquement sur des femmes mortes ou mourantes au quatorzième siècle, époque où la fresque a été réalisée. Cette réalité historique, actualisée par le passage de l'incision au corps féminin, associe la marque corporelle présente dans le tableau à la mort de la source de vie. Telle qu'elle apparaît sur la fresque, la création de la femme est reliée à la mort de l'homme, faisant de ce dernier le véhicule sacrificiel de la femme en tant qu'avenir.

Cette proposition est à l'intersection d'un questionnement sur l'histoire de l'art, la peinture religieuse et les enjeux sur le contrôle du corps, comme l'envisage l'artiste qui revisite le tableau de la création d'Ève en le réduisant à ses éléments les plus simples : un paysage et deux personnages.

L'ensemble est mystérieux. Une grande toile aux motifs floraux stylisés, inspirés de ceux de la fresque italienne, a été réalisée avec l'aide d'un des collaborateurs de l'artiste et sert, en quelque sorte, de décor. Devant cette toile, des photographies sont présentées sur deux cimaises installées pour l'occasion. Les noirs très mats des photographies leur confèrent une dimension presque picturale.

À droite, deux mains photographiées évoquent le geste de Dieu créant Adam : ce sont les mains du chirurgien qui a supervisé l'opération et du tatoueur, auteur de la scarification. À gauche, une grande photographie d'un corps allongé, celui de l'artiste, montre le chirurgien ganté de noir, gants typiques des tatoueurs, en train de faire l'intervention chirurgicale. Cette dernière photographie ne se regarde pas sans une certaine appréhension, sans un frisson.

L'installation crée des effets contradictoires. Un sentiment esthétique est suscité par les qualités de la grande fresque végétale, par sa beauté presque paradisiaque et par la profondeur des noirs des photographies. Mais les pulsations de la cicatrice rouge de sang rebutent. En fait, comme le souhaite l'artiste, le paysage permet de mieux supporter la photographie représentant l'incision.



UNE VIOLENCE SYMBOLIQUE

Pour Michelle Lacombe, cette prise de position traite de la violence, mais ici la violence est symbolique. « L'incision a été réalisée par un professionnel », rappelle-t-elle. « C'est une violence consensuelle. La vraie violence, c'est celle du traitement du corps de la femme. La violence, c'est lorsque les femmes n'ont pas le choix. »

L'artiste dénonce ici les souffrances des femmes soumises aux chirurgies à une époque où, lors des césariennes, la médecine sauvait les enfants plutôt qu'elles. Il est aussi question de création : création de l'homme et de la femme issue de l'histoire biblique, et création traditionnellement attribuée selon le genre.

Dans la fresque du XIV^e siècle, Ève est représentée sortant littéralement de la côte d'Adam, l'ouverture dans le corps étant visible. Il n'est pas étonnant que cette image ait hanté Michelle Lacombe lorsqu'elle en a fait la découverte. Dans sa propre version de la création d'Ève, l'artiste se retrouve dans la posture d'Adam avec une ouverture du même côté.

Mais l'incision faite par le chirurgien ne donne naissance ni à un enfant – comme le ferait une femme lors d'une césarienne – ni à Ève – comme dans le récit biblique. Cette incision donne plutôt naissance à un objet esthétique : les photographies, la grande toile, l'installation.

Pour Michelle Lacombe cependant, il s'agit de fusionner les genres : « J'essaie de faire un corps où peuvent exister les deux genres. Je suis à la fois Adam et Ève. J'aspire à confondre la création "genrée". » Cette proposition se veut aussi une critique de l'histoire de l'art comme construction sociale dominée par la création masculine, la main de Dieu représentant l'autorité en art... Ce travail s'inscrit dans la remise en question des genres qui traverse toute la société actuelle où, selon la théorie *queer*, les genres, contrairement aux sexes biologiques, sont des constructions sociales.

LA DIMENSION POLITIQUE DE LA PERFORMANCE

L'artiste pratique depuis dix ans le *body art*. Les tatouages et plusieurs scarifications sur son corps marquent son parcours depuis la fin de ses études aux beaux-arts à l'Université Concordia. Quand on envisage l'art corporel, on pense à Orlan et à ses multiples chirurgies plastiques. On pense aussi à Stelarc qui se fait poser divers appendices robotisés et à tant d'autres qui, depuis les années soixante, poussent les limites de leur corps. Les modifications corporelles, tatouages, *percing* et scarifications sont maintenant répandus, voire populaires. De rituels ancestraux, ces altérations sont aujourd'hui des marques d'affirmation individuelles.

La scarification est, dans cette installation, un des motifs de l'œuvre. Elle est son explication, sa raison, son sujet. Elle est aussi un dessin, un trait inscrit à même le corps de l'artiste, un motif repris de la fresque ancienne. Une ligne qui n'a rien d'ornemental. Elle s'apparente davantage à une cicatrice chirurgicale qu'à une fantaisie.

Pour l'artiste, c'est un geste politique : « L'art n'est pas neutre. La nature même de la perfor-

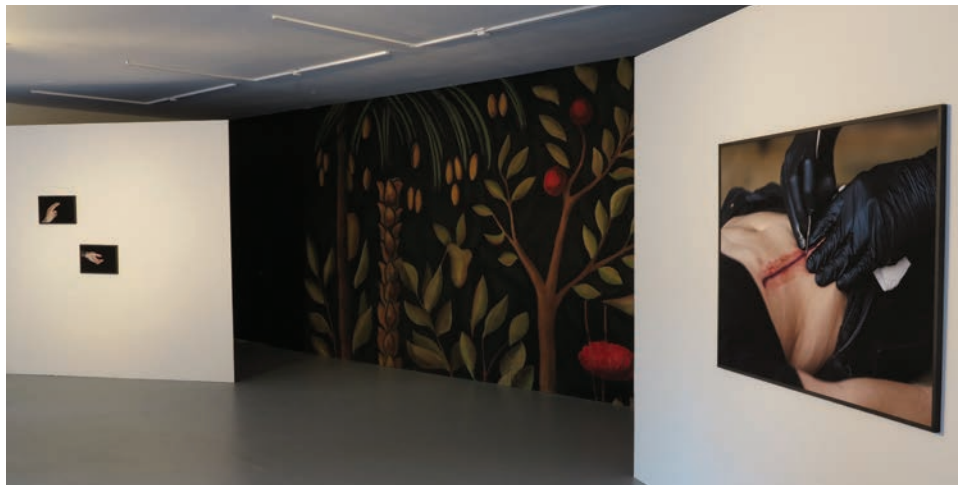
mance est politique parce qu'elle s'articule souvent dans des réseaux parallèles aux institutions et parce qu'elle n'appartient pas seulement à l'univers de l'art. »

UNE DOUBLE MISE EN SCÈNE DE LA SCARIFICATION

Dans cette installation de Michelle Lacombe, la scarification n'est pas présentée comme une action en temps réel, mais dans sa trace photographique. Elle est, en fait, doublement mise en scène. Elle est mise en scène une première fois lors de la chirurgie effectuée devant le photographe et, une seconde fois, dans le dispositif de présentation.

Ce sont deux façons de mettre l'action à distance, de la médiatiser pour l'intégrer dans un récit historique sur la création d'Ève et dans un discours sur la remise en question des genres.

Pourtant, peut-être bien plus que le discours, c'est la sensualité des matières, des couleurs et des formes qui prédomine, qui produit un effet. C'est la qualité picturale des photographies qui étonne, les noirs, les verts, les rouges de l'ensemble où rien n'est laissé au hasard.



Et ce dispositif s'avère, en fin de compte, générateur d'une interrogation sur la dimension fictive de la peinture et sur ce témoin de l'instant qu'est la photographie. La cicatrice, quant à elle, comme trace à même le corps, comme objet esthétique, questionne les limites de l'art et celles de l'engagement de l'artiste dans son œuvre.

L'installation présentée au Lieu est une variation du projet d'abord exposé à la galerie Plein sud de Longueuil en 2015, où l'artiste avait d'ailleurs obtenu le prix Plein sud remis à des artistes de la relève. ◀

Photos : Patrick Altman.

En 1998, Nathalie Côté obtenait une maîtrise en histoire de l'art de l'Université de Montréal. Elle a été successivement critique d'art au magazine *Voir* de Québec et au journal *Le Soleil* de 1998 à 2008. Elle publie régulièrement des textes dans les revues d'art et est actuellement coordonnatrice du journal communautaire *Droit de parole*, le journal des luttes populaires des quartiers centraux de Québec.



REMÉMORATIONS, RÊVES, RITES ET RÉSISTANCES RETOUR SUR LA 8^e BIENNALE D'ART PERFORMATIF DE ROUYN-NORANDA

► RICHARD LEFEBVRE

Quatre jours durant lesquels artistes et public sont venus souffler les bougies d'une huitième biennale d'art performatif. Quatre journées au beau milieu desquelles L'Écart, le centre d'artistes de la rue Murdoch, inaugurait sa nouvelle enseigne, une œuvre lumineuse de Dominique Pétrin intitulée *C'est tout simplement notre métier*, qui célèbre le voisinage de l'art actuel avec la culture populaire du quartier Noranda. Aiguillé par le désir de comprendre et d'interpréter ce qui s'est passé, je reviens ici sur la douzaine de performances et d'événements de cette biennale.

> Olivier de Sagazan. *Transfiguration*.

Selon la perspective historique proposée par RoseLee Goldberg, la tradition de la performance d'art a maintenant un siècle¹. Dans *Making Performance Art*, l'artiste transdisciplinaire britannico-colombien John G. Boehme s'est employé à faire une revue de ses moyens dans une suite de tableaux minimalistes. Avec ses allures bon enfant ainsi que la présence malaisante et tonitruante de son corps impossible à zapper, Boehme fait ressortir, par exemple, la qualité plastique de l'espace de la salle - jusque-là invisible - en sectionnant en deux triangles, à l'aide d'un fil de craie bleue, sa surface rectangulaire, ou en ajoutant à cet espace physique le volume d'un lieu virtuel par l'image réfléchie sur un écran plat; il donne corps à la durée en endiguant le passage du temps - qui échappait jusque-là à l'attention - lorsqu'il fait, par exemple, avec son accent à couper au couteau, la lecture de l'annuaire téléphonique régional, ou encore lorsque, dans une séquence interminable inversant la pyramide de la compétition, il décerne un à un des rubans de couleur à chaque spectateur.

L'expérience de la durée est aussi un type d'action privilégié par Marc-Olivier Hamelin et Pier-Antoine Lacombe dans l'exécution de *Prendre congé*, une performance dans laquelle ressortaient l'introversion, le cryptage et la passivité agressive. Au moyen d'actions isolées espacées de longues attentes et de non moins longs silences entrecoupés par la lecture à voix haute d'énoncés en langue finnoise, le couple rouyn-norandien évoque l'excursion de camping par un dispositif qui rappelle davantage les formes théâtrales de représentation du lieu.

Proche du spectacle théâtral aussi, l'action envoûtante d'Olivier de Sagazan dans *Transfiguration* ne s'aventure pas au-delà de l'espace étroit d'une scène savamment éclairée et nettement séparée d'un public plongé dans la pénombre. Accroupi devant de grandes feuilles d'acier bleu qui résonnent comme un formidable instrument à percussion, l'artiste français fait naître entre ses mains, avec de la glaise épaisse, des appendices protéiformes, créatures sorties de césariennes, chimères qu'il écrase ensuite avec le poing comme un potier éternellement insatisfait, faisant de son propre corps le canevas d'une action sculpturale en constante transformation. Bien qu'il répète cette action à travers le monde depuis presque vingt ans et qu'elle ait

été visionnée des millions de fois sur Youtube, la performance de *Transfiguration* demeure, à certains points de vue, inmaîtrisable : aveuglé par l'argile, plongé dans des épisodes d'apnée, Sagazan œuvre à l'aide de l'intuition, sans une conscience critique qui naîtrait de la vision de son travail de modelage.

Une activité toute aussi irréfléchie anime la performance intitulée *Les apophyses et les pensées magiques*, du collectif québécois B.L.U.S.H., non pas limitée à l'indépassable plan du corps auquel Sagazan accroche ses masques éphémères, mais déployée dans le volume architectural de la salle. Électrisée par la composition musicale de Marie-Hélène Blay (accompagnée à la batterie par Carl Desjardins et Audray Boivin-Laframboise au tuba), la performance visuelle et sculpturale d'Annie Baillargeon et Isabelle Lapierre connote le primitivisme, en premier lieu par l'impulsion créatrice sans entrave, giclante et dégoulinante, qui correspond à une expression primaire (à l'opposé du discours rationaliste, de la forme maîtrisée et de l'art figuratif), et en second lieu par l'emploi délibéré et ironique des icônes de l'ère préhistorique, comme l'accoutrement de Baillargeon et Lapierre en femmes du Magdalénien. Confrontés à la menace des obus erratiques chargés de matières colorées, les spectateurs sans parapluie s'y reprennent plusieurs fois à reculer pour éviter d'être peints dans le tableau !

Les spectateurs ont encouru un péril bien plus grave dans l'exécution de *Journal* par Pascal-Angelo Fioramore. Pour prendre part à la performance du Montréalais, ils ont été invités à descendre dans les caves de L'Écart et se sont entassés dans une pièce semblable à une crypte où s'est échouée l'enseigne d'un bar mythique du quartier Noranda, *L'Émeraude*, aujourd'hui disparu. Fioramore a pris un malin plaisir à rappeler que l'endroit n'avait qu'une seule sortie de secours. Sur une scène surélevée, la tête enfoncée dans les tuiles du plafond trop bas, l'ex-Abdigradationniste a lu quelques lignes d'un journal intime minable, trébuchant dans les trépiers, s'étranglant dans les câbles, renversant les ampoules, multipliant par dix les risques de court-circuit électrique et d'incendie. C'est par un coup de théâtre imprévu que s'est clos le numéro : alertée par la fumée qui s'échappait du clavier renversé sur le sol, la directrice artistique de la Biennale a actionné promptement un extincteur, et la salle a été évacuée !



► Pascal-Angelo Fioramore, *Journal*.
Photo : Maryse Boyce.



> John G. Boehme, *Making Performance Art*.



> B.L.U.S.H., *Les apophyses et les pensées magiques*.



> Marc-Olivier Hamelin et Pier-Antoine Lacombe, *Prendre congé*.



> Terrance Houle, *Ghost Days*.

Au tournant du 20^e siècle, la danseuse états-unienne Loie Fuller avait créé, au moyen d'un artifice de bâtons escamotés sous une robe réfléchissant les faisceaux chromatiques de l'éclairage électrique, des effets optiques inédits que le cinématographe, également intéressé par le mouvement et la lumière, a immortalisé sur la pellicule, et que Henri de Toulouse-Lautrec a tenté de capturer dans des lithographies colorées. Le poète Stéphane Mallarmé avait bien vu le modernisme de l'invention, écrivant à son propos qu'il comportait « une ivresse d'art et, simultanément, un accomplissement industriel »². Bien qu'elle réanime, dans *Loie Fuller: Research*, le mémorable numéro de *Serpentine Dance*, la chorégraphe et danseuse européenne Ola Maciejewska donne les marques d'une distanciation par rapport au mythe. Maciejewska se présente dans l'éclairage neutre de la salle chargée d'une robe noire d'un diamètre qui paraît prodigieux et qui absorbe la lumière incidente plutôt qu'elle ne la reflète. Elle manipule cette robe comme un accessoire de magie ou un objet de culte, la déploie sur le plancher, déroulant, rajustant et lissant les plis, sans

que les bâtons logés dans les replis ne révèlent leur présence. Dans cette séquence d'action où elle orbite tout autour, Maciejewska transmet à la robe inerte une existence indépendante et sculpturale. Dans le mouvement suivant, elle se glisse sous le crêpe jusqu'en son centre et, par ses actions, lui insuffle volumes et mouvements, réanimant la chorégraphie de l'époque. L'exécution de la performance se termine par une action qui inverse le sens des préparatifs lorsque l'interprète, comme dans un geste de récrimination, frappe la robe sur le sol, ce qui a pour effet d'en révéler – par le claquement des bâtons – le secret. La citation de *Serpentine Dance* subit donc des déplacements majeurs, parmi lesquels, notamment, le langage gestuel apparaît détaché de la technologie.

Le *Prologue* que Hélène Bacquet a fait entendre au cours d'une performance poétique pourrait être la partition d'un chœur citoyen. *Prologue* est un long poème engagé qui a été inspiré à cette auteure d'origine française habitant actuellement à Rouyn-Noranda par les paroles entendues lors des sessions du

Bureau d'audiences publiques en environnement (BAPE) sur le projet d'agrandissement de la mine à ciel ouvert dans la ville de Malartic. La procédure rigide du BAPE prévoit que le citoyen « s'informe, prend connaissance, pose des questions » : les commentaires sont censurés. L'exercice démocratique auquel sont conviés les citoyens se transforme ainsi, explique Hélène Bacquet, en exercice pseudo-démocratique, où dominent les réponses et le langage techniciste des experts. Le poème choral qu'elle livre est une suite anaphorique où se déclinent les mots interrogatifs. Transportée dans le contexte de la performance, la forme interrogative des séances du BAPE prend un nouveau sens, qui remet en cause la procédure et les normes. « Commentaire ? » demande l'auteure à la fin d'une strophe, introduisant le mot tabou sous la forme réglementaire de la question. « Est-ce que je peux poser une troisième question ? » demande-t-elle encore, cherchant à intoxiquer la procédure par son propre régime. Interrogeant enfin l'adéquation du décorum avec l'activité cognitive authentique, elle demande : « Est-ce



> Ola Maciejewska, *Loie Fuller : Research*. Photo : Maryse Boyce.



> Antonija Livingstone, *Culture, Administration & Trembling*. Photo : Maryse Boyce.

que la période de questions se terminera quand il n'y aura plus de questions ? ». Le questionnement rhétorique d'Hélène Bacquet met en relief la déréalisation des enjeux sociaux et environnementaux par les institutions censées en être les instances arbitrales.

C'est aussi une prise de conscience politique que Terrance Houle a proposé avec *Ghost Days*. Lors d'un entretien consacré à son parcours d'artiste, Houle - un membre de la nation kainai de l'Alberta - a rapporté les enseignements de son père, lequel pratiquait la danse du soleil et se guérissait des blessures émotives et spirituelles au moyen du lavement dans la boue, de la prière et du chant. C'est un rite inspiré de cette tradition que l'artiste a effectué au centre de l'installation qu'il a érigée à L'Écart, où il a élevé un remblai de terre et peint à l'aérosol un bison grandeur nature, l'animal totem de son clan. Durant la première partie de son intervention, Houle a transposé ses gestes invocatoires en ondes sonores en se servant d'un thérémine. Il a ensuite adressé une lamentation à la Montagne des Morts (*Mountain of the Dead*), un sommet

rocheux auquel les chasseurs acculaient les bisons dans la chasse ancestrale pour la subsistance. Houle exprime dans cette oraison une sombre réflexion sur un monde que désertent la lumière et l'esprit :

... All the good things are asleep in the human mind.

It's made more room for the dark to walk around...

Dans la deuxième partie de son intervention, Houle se dévêt pour procéder à une ablution de terre, accomplissant ainsi un rituel privé de guérison traditionnel, qui prend, dans le contexte de la performance publique, la dimension d'un rituel social.

Le temps d'une soirée, les activités se sont déplacées au Centre d'exposition de Rouyn-Noranda pour la présentation, par la chorégraphe Antonija Livingstone et ses collaborateurs - notamment les danseurs Stephen Tompson et Sébastien Provencher - de *Culture, Administration & Trembling*. Dans le format habituel, les artistes livrent deux fois le cycle de la performance à un public différent au cours d'une même soirée;

mais au Centre d'exposition, les séances se sont enchaînées devant un même public pendant près de 140 minutes, créant, par l'action de la reprise et de la durée, un effet de spirale et d'insularité temporelle entraînant les spectateurs dans une participation accrue. L'action prend place dans un environnement visuel rappelant les jardins à la française que Dominique Pétrin a créé par l'assemblage et le collage, sur les murs et au plancher, de languettes de papier sérigraphié. Dans la première partie du cycle, les performeurs, qui ont échangé la bi pour la quadrupédie et se sont dépouillés en partie de l'habitue de l'espèce humaine, frayent avec les autres « présences » conviées par Livingstone - un colimaçon, deux chiens chihuahuas et trois serpents - dans un étrange carrousel qui révèle la verticalité des corps mus par le désir. Invitée à parler de ses propres créations au cours d'un entretien organisé par L'Écart, Livingstone a critiqué l'industrie culturelle qui, dit-elle, isole l'artiste et confine le spectateur dans un rôle passif. La deuxième partie du cycle de la performance offre précisément une alternative à ces rôles conventionnels. Les performeurs s'agrègent en couples dans la posture de l'allaitement au masculin (*male breastfeeding*), une posture qui remet en cause le modèle hétéronormatif à la base de la connectivité sociale, puis ils rassemblent des spectateurs volontaires en leurs molécules, formant graduellement des grappes de couples, des « sculptures d'amour », comme les a appelées Maryse Boyce⁴, et configurant à la longue un grand corps collectif horizontal qui présente l'aspect d'un serpent. La performance au Centre d'exposition a culminé dans l'action impromptue d'un coït métaphorique lorsque le python royal géant a longuement enlacé le serpent humain formé par les spectateurs et les performeurs. Dans l'utopie post-humaniste qu'instille *Culture, Administration & Trembling*, l'espèce humaine ayant perdu ses privilèges échappe aussi au pouvoir de la technologie et des normes, et réinvente ses modes de coexistence dans le monde. ◀

Photos : Christian Leduc, sauf indication contraire.

Notes

- 1 Roselee Goldberg, « One Hundred Years », *Art and Performance : Live*, Adrian Heathfield (éd.), New-York, Routledge, 2004, p. 176-181.
- 2 Stéphane Mallarmé, « Les fonds dans le ballet », *Œuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1945, p. 307.
- 3 Maryse Boyce, « À la rencontre de la performance », *Baronmag* [en ligne], réf. du 29 déc. 2016, accès : www.baronmag.com/2016/10/biennale-dart-performatif-de-rouyn-noranda-la-rencontre-de-la-performance

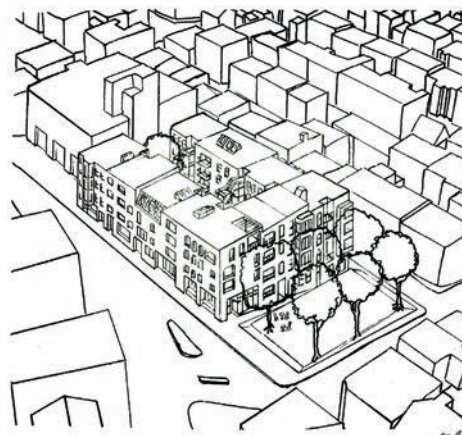
Richard Lefebvre est professeur de littérature et s'intéresse aux arts actuels. Ses articles ont été publiés dans les revues canadiennes *Voix et images*, *Voix plurielles*, *Recherches amérindiennes au Québec* et *Inter, art actuel*.



Le 13 janvier 2017, plus de 150 personnes sont passées au Lieu pour souligner l'ouverture de *La ville affrontée*. Jusqu'au 5 février, date de la fin de l'exposition, il y a eu un important achalandage et plusieurs visiteurs ont eu l'occasion de rencontrer l'artiste. Artiste ? À plus de 70 ans, c'était la première fois que Marc Boutin s'exposait de la sorte. Son œuvre criante d'actualité résonne pourtant avec des enjeux artistiques, en particulier en ce qui a trait à l'engagement social et à l'urbanisme.

URBANISME ALTERNATIF ET SITUATIONNISME LOCAL LA COMMUNAUTÉ COMME ŒUVRE CHEZ MARC BOUTIN

► HÉLÈNE MATTE



Ce qui est marquant dans l'œuvre de Boutin, c'est sa perspective sur la ville, tant sur le plan idéologique que pictural. Non seulement il développe une vision d'un urbanisme convivial basée sur la démocratie directe, mais il sait la dessiner avec finesse. C'est cette perspective raffinée, ce regard généreux, qui a motivé *La ville affrontée*. Même s'il ne s'est jamais revendiqué comme tel, Marc Boutin est fondamentalement un artiste. Il a notamment la capacité de saisir la beauté du quotidien par des scènes urbaines de quartiers populaires ou de banlieues lointaines – comme il aime à le dire – et cette capacité à saisir la beauté

lui permet de ne jamais être vaincu par le désenchantement. En cela, le dessin participe à une démarche globale, engagée. Plus encore, les principaux matériaux de Boutin étant la critique et l'imagination, son art est une affaire sociale et son œuvre, la communauté. Une « communauté affrontée », une communauté dissidente, une communauté utopique mais néanmoins réelle, une « communauté qui vient », comme le disent certains philosophes.

Architecte et géographe urbain de formation, Marc Boutin est journaliste et activiste social. Au sein du journal *Droit de parole* depuis 1974, il couvre ce qui relève de l'urbanisme et

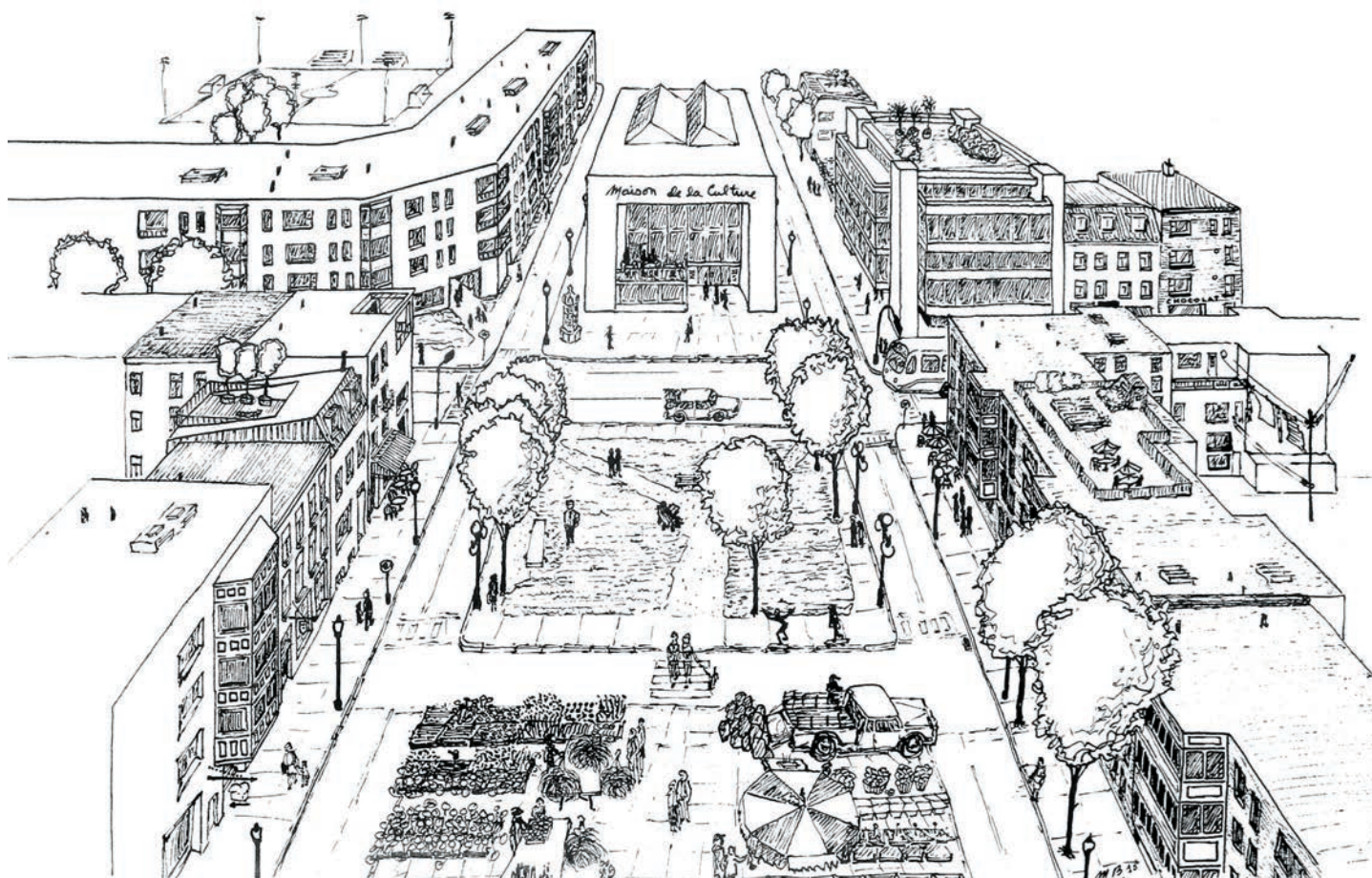
de l'engagement citoyen. Membre actif de la société civile, il s'est engagé dans divers organismes préoccupés par les luttes urbaines tels qu'Opération Soleil, le Comité des citoyens de l'Aire 10 et le Comité populaire. Boutin est l'un des fondateurs du Fonds de solidarité populaire ainsi que de l'Université populaire de Québec. Il témoigne : « La question des luttes urbaines a toujours servi de toile de fond à mon cheminement. Elle a été déterminante dans mes choix autant académiques que professionnels et artistiques. Et, dans mon cas, il faut ajouter une précision territoriale et parler de luttes urbaines au centre-ville de Québec. J'y suis né,

j'ai vécu plus de 20 ans dans une ville d'une densité démographique à faire rêver et, à partir de 1965, j'ai assisté à un massacre, à un exode et à un détournement de sens dont je ne me suis jamais remis. »

Beaucoup de militants de la génération de Marc Boutin méritent admiration et reconnaissance. Ce qui fait la particularité de Marc Boutin cependant, c'est la quantité de traces qu'il a produites au cours des années : des plans, des écrits et des dessins qui forment un important corpus. Il n'a jamais revendiqué le titre d'artiste, mais il y a là une œuvre considérable. Cette œuvre est en diapason avec certaines pratiques contemporaines axées sur la communauté. À sa manière, elle fait aussi écho aux préoccupations de l'Internationale Situationniste pour l'urbanisme, la dérive, la psychogéographie et la dissidence. Plus que la manifestation d'un talent individuel, l'œuvre de Boutin est le fruit d'efforts collectifs, témoignant d'une volonté de vivre-ensemble, de mieux-être et d'autodétermination. Ensemble, les créations de Marc Boutin forment un puissant corpus permettant d'imaginer la ville autrement, de considérer l'utopie non pas comme un rêve, mais comme un éveil vers ce qui est à notre portée. « Soyons réalistes, demandons l'impossible » devient chez Boutin : « Soyons idéalistes, ensemble, exigeons le possible. » Oui, « ensemble », parce que c'est dans l'engrenage d'un processus communautaire n'ayant de cesse que Marc Boutin crée. Souvent portées par un mouvement citoyen ou réalisées lors de séances collectives de dessins

d'observation dérivant d'un quartier à l'autre, ses œuvres tendent vers un mieux-être général, un vivre-ensemble assumé. Ainsi, le titre de l'exposition, *La ville affrontée*, réfère à *La communauté affrontée* de Jean-Luc Nancy. L'auteur y énonce que « c'est avec cela qu'il faut travailler : avec la communauté affrontée à elle-même, avec nous affrontés à nous, l'avec affrontant l'avec. Un affrontement, sans doute, appartient essentiellement à la communauté : il s'agit à la fois d'une confrontation et d'une opposition, d'une venue au-devant de soi-même pour se défier et s'éprouver, pour se diviser dans son être d'un écart qui est aussi la condition de cet être »¹.

Avec l'hommage rendu au travail de Marc Boutin, c'est l'implication citoyenne en général qui est saluée. À l'instar des luttes urbaines menées au cœur de la ville de Québec (quartier chinois, école Saint-Roch, mail Saint-Roch, Grande Place, école Saint-Jean-Baptiste, îlot Esso, centre Durocher, etc.), ces projets alternatifs sont rarement sortis vainqueurs. Certainement, la lutte de la rue Saint-Gabriel a permis de sauver une partie du faubourg Saint-Jean qui devait entièrement faire place à des autoroutes ; bien entendu, au bout de 30 ans de revendications, l'îlot Berthelot est demeuré un espace ouvert à tous ; mais des 16 îlots du quartier chinois dans



Saint-Roch, il n'en reste qu'un ; et la saga de l'îlot Irving n'a été qu'une série de gifles – sinon de coups de dynamite – à la face des citoyens. Pourtant, les luttes ne sont jamais vaines. Elles sont en elles-mêmes le contraire de l'échec. Manifestes de la vigilance et de la démocratie citoyenne comme rapport de force, elles sont un désaveu de renoncement. Les plans d'urbanisme alternatif réalisés par Boutin participent à ses luttes en spatialisant le rapport de force qui s'y joue. Rassemblées au sein d'une exposition au cœur de la ville qui les a motivés, ils invitent à penser, sinon à vivre une psychogéographie de Québec en passant par des zones d'affrontement.

Marc Boutin est de tous les fronts. Marc Boutin a du front. *La ville affrontée*, par des originaux et des reproductions grand format de projets et de dessins, illustre son sens immodéré pour les luttes urbaines et son amour inconditionnel pour la ville de Québec, mais aussi sa fougue, sinon sa hargne bien sentie. En démontrant la force critique et l'intelligence des propositions de ce généreux visionnaire, l'exposition rend hommage à la ténacité et à l'engagement du militant. Plus encore, elle le dévoile en tant qu'artiste. Le vivre-ensemble, une œuvre d'art ? Peut-être qu'à l'exemple des avant-gardes modernes, c'est la résistance, l'ébranlement d'un consensus morne, la dénonciation de normes causant l'injustice, qui s'imposent ici. La manière n'est pas de l'ordre du style mais de l'opération. Le renouvellement esthétique est ici un objet social, un sujet en mouvement. La dialectique *art et vie* trame l'espace de la ville. Un aussi profond enjeu demeure superficiel lorsqu'il est balisé par les institutions et récupéré par des entreprises qui se disent créatives. L'art revendiquant la vie ne se résigne pas à peindre les palissades entourant les trous béants qu'ont laissés des promoteurs pressés de démolir des bâtiments patrimoniaux. L'art revendiquant et la vie qui exige l'art ne sauraient être réduits uniquement à l'éclairage de façades ou à la décoration du mobilier urbain. Ces derniers invitent à la visite guidée, standardisée, faisant de l'habitant un touriste en sa demeure. De toute préfabrication, l'aspect expérimental est retiré de l'expérience.

Contre cette banalité conventionnée, la dérive et l'insurrection proposées par le situationnisme sont des options toujours valides. Elles ont pris part à l'effervescence de mai 1968, mais qu'en reste-t-il ? Quels visages auraient-elles aujourd'hui ? La jeunesse est minoritaire, et la ville amadou sa relève artistique en égrenant, individu par individu, des subventions : ce n'est plus dans une seule génération qu'il faut espérer. Heureusement, elle n'a pas le monopole de la rébellion. La collectivité, dans sa multiplicité, doit prendre les choses en main. Il y a encore de ceux qui sont mémoires vivantes et qui savent lutter. Jean-François Nadeau, en jugeant l'évolution de la ville de Laval depuis quelques dizaines d'années et la politique municipale en général, le constate : « Aujourd'hui comme hier, la fermeté de ceux qui gouvernent est construite de

l'inertie de ceux qui en souffrent. Faire ce qu'il faut pour que les choses cessent de s'organiser sans la participation de ceux qui sont appelés à les subir, voilà un vrai défi stimulant pour notre temps². » C'est ce défi que tâche de relever Marc Boutin et nombre de ses complices depuis tout ce temps.

Certes, l'optique des luttes a changé. Il ne s'agit plus seulement de détruire ou de défigurer un art bourgeois pour faire place au nouveau. Comme le démontre les plus récents enjeux, il est plutôt question de consolider le patrimoine, de « faire avec », de considérer avec respect les ressources existantes, de les optimiser socialement. Ainsi en est-il des (feux) contre-projets visant à conserver le centre Durocher ou la façade de l'église Saint-Vincent-de-Paul. Ainsi en est-il des terres des Sœurs de la Charité qui, plutôt que de devenir une banlieue sinistre conçue par des promoteurs malades, doivent conserver leur fonction pour servir un projet agricole, local et écologique. À l'art bourgeois, les avant-gardes ont opposé des pratiques où sont interreliés l'art et la vie ; à la culture marchande mondialisée, il faut opposer ici et maintenant une agriculture locale autogérée : « Le rêve a son point de départ dans la réalité et se réalise en elle³. »

À sa manière, Marc Boutin propose une imagination au pouvoir. Ses œuvres permettent du moins d'imaginer un contre-pouvoir, fruit d'une observation sensible et critique. Or, si le regard se fait réquisitoire, il peut aussi être tendre et raffiné. C'est aussi cela que nous renvoient les dessins de Boutin : un regard saisissant l'ampleur de la beauté des paysages ou des quartiers populaires. Son art pictural, figurant des scènes quotidiennes, a tout de ce qui est communément nommé « art populaire ». Dans son cas, surtout en considérant ses plans de géographe, ses caricatures, ses articles, ses actions, l'expression *art populaire* outrepassa son sens, car l'art de Boutin est par, sur et pour le populaire. Outre ses publications dans *Droit de parole*, il a aussi illustré des livres. Quelques-unes des images qui côtoient les mots de Jean Cimon, de Renaud Pilote ou de Gilles Simard participent à l'exposition. Une série colorée au pastel sec, tout à fait inédite, est également présentée. Toujours, l'œil est vif, et l'humour parfois corrosif n'ébranle pas la justesse du trait. Dans ses contre-projets d'urbanisme comme dans ses scènes de ville ou de « lointaines banlieues », les œuvres picturales de Marc Boutin sont empreintes de délicatesse. Mais de son art, il y a un aspect plus caché encore : sa poésie, intimiste, se fait discrète. Signée du nom de Provençal Doyle, elle s'est néanmoins fait entendre de la bouche de son auteur lors d'un récital organisé par le collectif Ramen, en continuité avec l'exposition.

Alors que le « cœur du quartier Saint-Sauveur », le centre Durocher et le moral de ceux qui le défendaient se font démolir, alors que le journal *Droit de parole* est en péril, alors que les promoteurs immobiliers et les politiciens usent impunément, encore et toujours, de stratégies et de

chantage éhontés pour faire aboutir des projets saugrenus, il est temps de saluer son courage militant, sa créativité autant que sa persévérance et, pourquoi pas, d'élever au rang d'art l'affrontement de la communauté contre ceux, sots ou corrompus, qui travaillent à sa décomposition.

Plusieurs luttes sont à venir ou à faire à Québec. L'îlot Saint-Vincent-de-Paul deviendra-t-il un grand cube hôtelier privatisant l'horizon ? Un certain millionnaire étend son ombre en érigeant des tours. Surtout, il a l'intention de transformer les terres agricoles des Sœurs de la Charité en un quartier immobilier, alors qu'il est impératif de conserver leur vocation. Encore, le déménagement du marché du Vieux-Port prive les citoyens d'un accès à une alimentation locale et conviviale. Les transformations annoncées autour du bassin Louise devraient faire réagir le comité de citoyens. Des gens font entendre leur désaccord, ils souhaitent être impliqués dans les prises de décision concernant leur quartier et leur ville. Marc Boutin est de ceux-là et fréquente assidûment les assemblées citoyennes. Or, plus qu'une voix critique, c'est un œil visionnaire qu'il lance sur Québec. Ses plans ont déjà inspiré l'aménagement du parc Saint-Roch. Ses idées pourraient-elles donner naissance à d'autres projets novateurs axés sur le mieux-être des citoyens ? Déjà dans les années quatre-vingt, il planifiait un trajet de tramway et de transport en commun à Québec. Le sujet hante aujourd'hui l'actualité tandis que l'imagination de Boutin défriche ailleurs. Ailleurs, mais toujours en pensant à la géopolitique locale, son œil-architecte ouvre de nouvelles perspectives. Il imagine la Citadelle de Québec vidée de ses soldats : elle devient une cité dont les logements sont dédiés aux familles, dans un quartier sans voitures, partagé entre les piétons et les calèches, au grand bonheur des touristes, mais aussi des habitants. Les matériaux de Marc Boutin sont la critique et l'imagination, son art la communauté. ◀

Photos : Patrick Altman.

Notes

- 1 Jean-Luc Nancy, *La communauté affrontée*, Galilée, 2001, p. 51.
- 2 Jean-François Nadeau, « Le printemps », *Le Devoir*, 5 décembre 2016, p. A3.
- 3 Gilles Ivain, *Formulaire pour un urbanisme nouveau* [PDF en ligne], consulté le 5 décembre 2016, www.larevuedesressources.org/IMG/pdf/internationale_situationniste_1. Ce rapport, adopté en 1953, a été publié dans le premier bulletin central du regroupement en 1958.

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

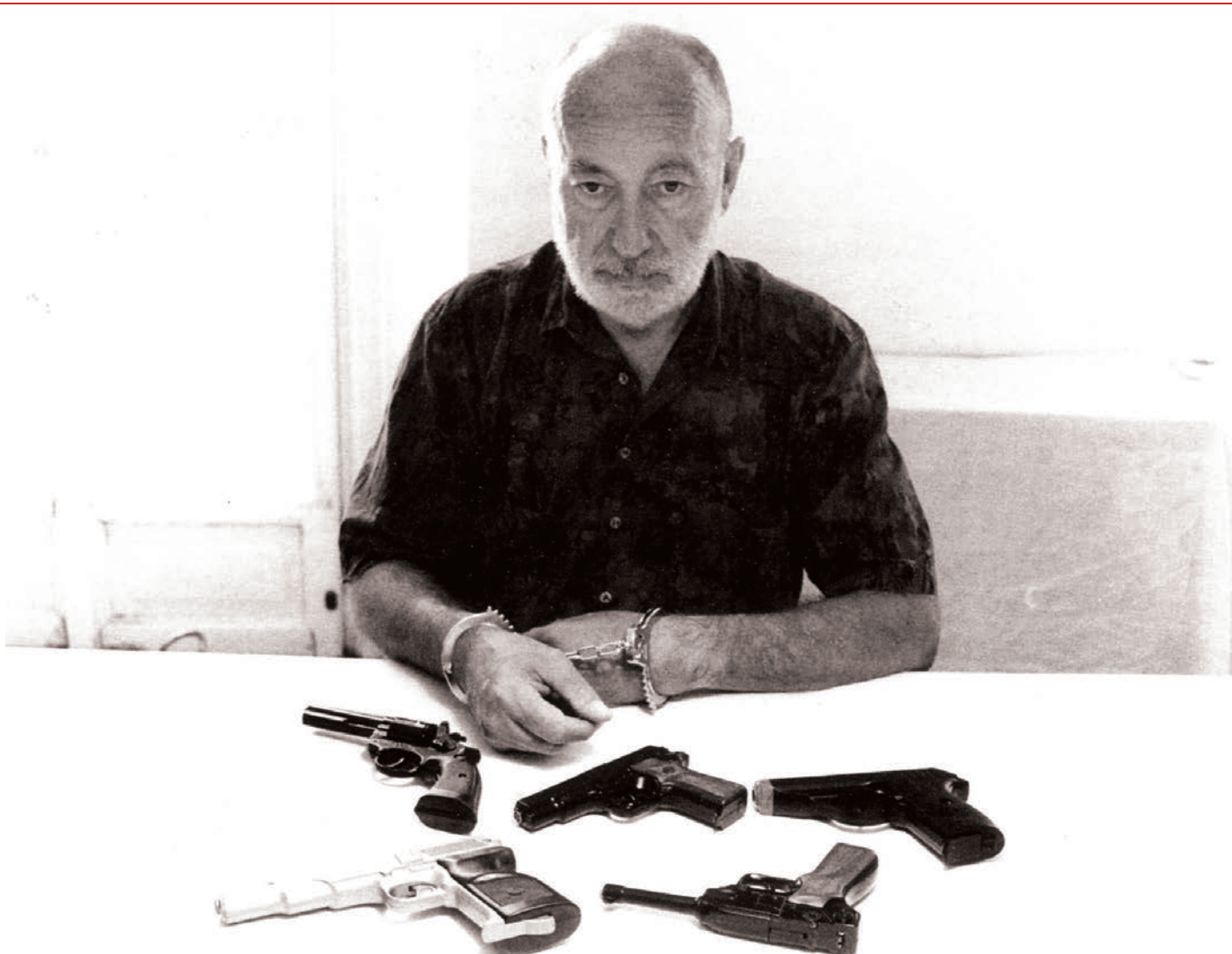


ARTS VISUELS CIEL VARIABLE ESPACE ESSE ETC MEDIA INTER LE SABORD TICARTTOC VIE DES ARTS ZONE OCCUPÉE CINÉMA 24 IMAGES
 CINÉ-BULLES CINÉMAS SÉQUENCES CRÉATION LITTÉRAIRE CONTRE-JOUR ENTREVOUS ESTUAIRE EXIT LES ÉCRITS MŒBIUS
 XYZ. LA REVUE DE LA NOUVELLE CULTURE ET SOCIÉTÉ À BÂBORD! L'ACTION NATIONALE LIBERTÉ L'INCONVÉNIENT NOUVEAU PROJET
 NOUVEAUX CAHIERS DU SOCIALISME RECHERCHES SOCIOGRAPHIQUES RELATIONS HISTOIRE ET PATRIMOINE CAP-AUX-DIAMANTS CONTINUITÉ
 HISTOIRE QUÉBEC MAGAZINE GASPÉSIE LITTÉRATURE LES CAHIERS DE LECTURE LETTRES QUÉBÉCOISES LURELU NUIT BLANCHE SPIRALE
 THÉÂTRE ET MUSIQUE CIRCUIT JEU REVUE DE THÉÂTRE LES CAHIERS DE LA SQRM THÉORIES ET ANALYSES ANNALES D'HISTOIRE DE
 L'ART CANADIEN ÉTUDES LITTÉRAIRES INTERMÉDIALITÉS TANGENCE VOIX ET IMAGES

LA CULTURE EN REVUES

LES REVUES
 CULTURELLES QUÉBÉCOISES
SODEP.QC.CA

sodep
 Société de développement
 des périodiques
 culturels québécois



> Sarenco, *Le poète terroriste prisonnier politique*, Milan, 2005.

SARENCO ET ARRIGO LORA TOTINO

LES DEUX FACES D'UNE MÊME MÉDAILLE

► GIOVANNI FONTANA

Pendant près de 50 ans, Sarenco et Arrigo Lora Totino ont combattu sur le front de la recherche poétique. Parfois, ils l'ont fait avec un ton dur et sarcastique. Mais quand, en 2015, Giorgio Maffei et Patrizio Peterlini, directeurs du livre *Arrigo Lora Totino : la parola come poesia segno suono gesto, 1962-1982*, ont demandé à Sarenco un texte à insérer dans la publication, ils ont reçu une lettre qui a révélé un ton absolument inhabituel pour un esprit rebelle comme le sien, toujours à l'opposé des conventions. C'est une lettre qui, en fait, raconte une histoire de l'art et des sentiments humains extraordinaires. Je pense que c'est très utile de retranscrire ce message dans son intégralité, car il résume bien l'atmosphère particulière des expérimentations poétiques du XX^e siècle en Italie.



Livre publié à l'occasion de l'exposition consacrée à Arrigo Lora Totino à Turin (Associazione Barriera, septembre 2015).



> Arrigo Lora Totino et l'idromégaphone, 1968.

Cher Arrigo,

De nombreuses années se sont passées depuis que tu as commencé ton activité artistique avec ta revue et, ensuite, ta première anthologie internationale de poésie concrète (1966, si je me souviens bien). C'étaient des années où les controverses entre poètes étaient (presque) féroces. On n'arrêtait pas de s'insulter et on se mitraillait d'attaques ! Pour me confronter à toi et à tes poètes concrets, j'ai fondé ma propre revue, Amodulo, à l'opposé direct de la tienne, Modulo. Parfois, on a juste besoin d'un « alpha » personnel pour créer une histoire de l'art n'ayant jamais pénétré le marché ! Nous nous sommes battus pendant des années, invoquant les raisons les plus ineptes, sans tenir compte de notre grande capacité de création et de notre immense désir de renverser le monde de la poésie et de l'art. Tu as commencé avant moi, pour des raisons d'âge, mais, si mon calcul est bon, il y a plus de 50 ans que nous créons, que nous nous battons, que nous polémiqons, que nous tentons de continuer à vivre dans une société qui n'aime pas les poètes (concrets ou visuels, c'est la même chose). Après tant d'années, je dois avouer que je suis jaloux de toi, en particulier en ce qui concerne ta poésie sonore (ou phonétique, si tu préfères) et ta capacité performative extraordinaire.

Aujourd'hui âgés, nous sommes devenus de bonnes personnes parce que l'énergie de la jeunesse a diminué, mais aussi à cause de difficultés physiques et de diverses maladies.

Nous nous sommes laissés et nous nous sommes retrouvés, convaincus, jusqu'à la fin, que la qualité novatrice de notre travail aura continuellement été la cause de nouvelles rencontres. Deux autres grands poètes, l'un à tes côtés (Adriano Spatola) et l'autre à mes côtés (Eugenio Miccini), nous ont déjà précédés vers le joyeux enfer des poètes. Mais nous sommes encore en vie, mon ami, et nous ne mourrons pas si facilement !

Patrizio m'a demandé d'écrire une page et demie sur toi pour ton nouveau livre en préparation. Mais je suis fatigué de parler de la théorie et de l'esthétique. Je veux juste parler des choses et des sentiments qui nous aident à mieux vivre ces derniers millénaires qui nous restent à vivre !

SARENCO

Arrigo Lora Totino, déjà malade depuis un certain temps, a répondu à cette lettre, entre autres avec ceci :

Ta lettre m'a profondément ému. [...]

Merci encore pour les belles paroles et pour la compréhension que tu as toujours montrée, même dans les moments où il semblait que nous voyagions dans deux mondes parallèles, mais à la fin, comme tu le vois, ces mondes se rencontrent et continuent à croire en tout ce qu'ils ont créé.

*Je t'embrasse très fort,
ARRIGO*

Arrigo Lora Totino (1928) a disparu le 12 septembre 2016. Le 6 février 2017, Sarenco (Isaia Mabellini, 1945) nous a laissés aussi. Dans leur vie, tous les deux ont réussi à attirer l'attention des domaines de recherche en poésies visuelle et sonore ainsi qu'en art de la performance.

En 1961, Arrigo Lora Totino fonde la revue *Antipiugliù*. Il commence à travailler en tant que poète concret et sonore en 1962-63. Il se met en contact avec d'autres auteurs qui cheminent sur le même parcours. Parmi eux, il y a Henri Chopin, qui dirige la revue *Cinquième saison*, et Pierre Garnier, qui vient de composer son *Souffle manifeste* (1963).

En 1969, la qualité et l'importance de ses contacts internationaux l'amènent à prendre en charge l'organisation de l'exposition de poésie concrète à la Biennale de Venise. Il obtient tout de suite une bonne visibilité dans les champs visuel, sonore et performatif.

En tant que poète et interprète, spécialiste attentif de l'avant-garde historique, il publie en 1978 une collection monumentale d'enregistrements sonores pour les éditions Cramps Records de Milan : *Futura, poesia sonora*. Cette anthologie de sept 33 tours, avec une présentation critique et historique de poèmes représentatifs du futurisme italien et russe, de l'expressionnisme, du dadaïsme, du surréalisme, du lettrisme et du concrétisme, présente pour la première fois « Pour en finir avec le jugement de Dieu » d'Antonin Artaud.

Parallèlement, Sarenco lie son activité artistique à l'organisation d'événements, de festivals, d'expositions, et à la création d'éditions. Il fonde et dirige en 1968 la revue *Amodulo* et les éditions du même nom, en 1971 (jusqu'en 1986)

la revue *Lotta poetica* avec Paul de Vree et en 1972 les éditions Sarmic avec Eugenio Miccini. Sur le plan sonore, il suffit de se rappeler la série de disques longue durée *Radio Taxi*, publiée en collaboration avec les éditions Morra de Naples. En tant qu'artiste visuel, il faut mentionner ses nombreuses expositions, y compris sa participation à la documenta 5 de Kassel en 1972 et sa propre salle à la 49^e Biennale de Venise, dirigée par Harald Szeemann (2001).

Sa poésie en est une de protestation, de lutte culturelle et créative, toujours en opposition aux conventions inutiles et à l'arrogance des pouvoirs institutionnels. Il est un poète anarchiste, comme il le dit parfois lui-même. Diplômé en philosophie, il travaille directement dans le difficile domaine des arts, ce qui est certainement plus pratique qu'un diplôme en

philosophie pour devenir un révolutionnaire de la pensée. Génie polyvalent et agité, constamment en colère contre le monde, Sarenco dit de lui-même qu'il est furieux et infidèle. Il a un caractère opposé à celui d'Arrigo Lora Totino, élégant et poli, mais il est certainement d'une grande générosité, bien qu'il fasse de son mieux pour ne pas paraître ainsi.

Dans les années quatre-vingt, il commence à voyager entre l'Asie et l'Afrique, à la recherche de connaissances et de sollicitations culturelles. Il avait besoin d'une nouvelle énergie. De ces voyages proviennent des œuvres aux techniques ethnographiques : la sculpture en bois peint, le tissage sur cadre en bois, le *patchwork* fait à la main, etc.

Je me rappelle la passion qu'il avait de s'aventurer à la recherche d'artistes inconnus au Kenya, en Tanzanie, en Éthiopie, au Malawi, au Zimbabwe, dans de nombreuses régions inaccessibles où, souvent, il risquait sa vie pour sauver des œuvres d'art que, peut-être, personne ne pouvait apprécier de la juste manière, mais aussi pour stimuler la conscience et l'identité de nombreux artistes, de génies insoupçonnés des régions éloignées, sous-développées ou oubliées. Il voulait établir un lien profond avec l'Afrique et a décidé de se déplacer pendant de longues périodes à Malindi.

Après avoir porté à l'attention de l'Occident ses amis artistes, il transforme sa villa Africaine Dada, en galerie d'art. Là, il donne vie à une biennale d'art qui met en relation les artistes africains et européens. Sa « maladie d'Afrique » est au centre de sa production artistique dans l'installation *La platea dell'umanità* (Biennale de Venise, 2001). Elle consiste en l'assemblage de plus de 300 œuvres : peintures, dessins, plaques gravées, grandes sculptures faites au Kenya par des artistes et des artisans locaux.



> Arrigo Lora Totino, *Sublime essenza obsoleta*, Turin, 1976.

> Sarenco, *Poetical Licence*, 1969.

Sarenco se dédie même, au fil des ans, à l'expérimentation vidéo et à la production de longs métrages. En 1984, il réalise le film *Collage*. L'année suivante, il est invité à présenter l'œuvre à la Mostra de Venise. Ensuite, il réalise cinq autres films : *In attesa della Terza Guerra Mondiale* (1985), *Benvenuto grande cinema* (1987), *Pagana* (1988), *Safari* (1990) et *Performance* (1993).

Sarenco et Arrigo Lora Totino ont été pour moi de vieux compagnons de route. Il y a eu plusieurs expériences menées ensemble. Il y a eu de nombreux échanges et collaborations. Dans mon livre *La voce in movimento* (travail décrivant les différents parcours de la voix dans les expériences poétiques du XX^e siècle), je n'ai pas hésité pour le choix de la couverture. Cet espace appartenait, en fait et en droit, à Arrigo Lora Totino. Il avait ce droit pour son rôle fondamental dans la recherche sonore italienne et internationale, pour l'importance de son travail théorique et créatif, pour sa conviction quant à la nécessité de mettre en étroite relation, à partir d'un angle poétique, les différentes disciplines. Sarenco lui-même aurait accepté, compte tenu de ce qu'il a écrit dans sa lettre. Arrigo a été le premier à se livrer à des recherches sur la relation entre la poésie visuelle et la poésie sonore, entre les mots, les arts plastiques et le mouvement. Il n'a jamais cessé de se déplacer entre le mot, l'image et le son, le style vocal, l'expression corporelle et le geste. Il a couvert tous les domaines avec une extrême curiosité. Il a vérifié les niveaux de communication sur le plan synesthésique. Il a démontré dans la pratique toute l'efficacité de ces relations à l'échelle performative. Il a expérimenté avec les techniques de composition

les plus variées : il a brisé les mots, remonté les phonèmes, inventé des polyphonies, conçu des architectures de mots, récupéré l'art du mime, fait des concerts de bruits et même de la poésie pour le palais ! Son travail a toujours été caractérisé par une extrême liberté. Il a utilisé une syntaxe géométrique et a identifié de nouveaux espaces acoustiques grâce à des techniques d'édition semblables à celles des arts visuels (collage et décollage). Mais ce qui a particulièrement caractérisé son activité poétique est le langage du corps : le geste et même, dans la tradition avant-gardiste, l'atmosphère de cabaret expérimental, où le principe de l'ironie est une constante, réitèrent l'idée que le mime est un aspect essentiel de la performance sonore.

En 1976, il crée son « photodynamisme en simultané », se réappropriant, après 60 longues années, le discours introduit en 1911 par Anton Giulio Bragaglia sur le photodynamisme futuriste. Arrigo attire encore une fois l'attention sur la relation complexe corps-espace-mouvement. Il concentre en un seul cliché les relations entre le dynamisme du corps dans l'espace et sa représentation dans les deux dimensions de la photographie, mais aussi entre la construction scénique de l'image et son rythme, entre le sens du geste et sa théâtralité, entre l'interactivité des composantes de l'œuvre et leur performance sur le plan poétique. Arrigo lie le jeu photodynamique à la nécessité de déclencher les ressorts intermédiés en fonction de leur connexion à la partie verbale, qu'il pose en bas comme une légende, mais qui attire l'attention sur le parallélisme entre les progressions métamorphiques de l'image et des mots, qui se soutiennent réci-

proquement dans une sorte de traduction signifiante qui résume tout le sens de l'œuvre. C'est un travail, donc, qui rassemble brillamment tous les niveaux de sa créativité, mais qui devient, en même temps, un symbole général de la poétique de recherche intermédia de la fin du XX^e siècle.

Pour Sarenco, la photographie a une valeur complètement différente. Elle a une valeur politique très forte, comme dans les œuvres de sa série *Licence poétique*. La plus connue est celle de la jeune fille qui jette une pierre, en lien avec certains de ses portraits, presque des « performances photographiques ». Je tiens à mentionner, pour terminer, celle intitulée « Le poète terroriste ». Quelle provocation extrême du bon poète ! ◀



> Arrigo Lora Totino, *Poesia Ginnica*, Milan, 1978.



> Giovanni Fontana et Arrigo Lora Totino dans l'Archive Francesco Conz, Vérone, 2005.

Giovanni Fontana est un théoricien de la poésie épigénétique. Il s'intéresse depuis 40 ans aux langages à codes multiples, aux techniques intermédiées et aux synesthésies. Il étudie les rapports entre les arts, parcourt des chemins poétiques qui se trouvent aux frontières des langages, produit des contaminations à partir de sources poétiques phonovisuelles. Grâce à cette méthode, il propose de nouveaux concepts de texte : *texte intégré*, *polytexte*, *hypertexte multipoétique*, *ultratexte transversal*, annonçant la texture dynamique qui s'accomplit au-delà de la page, dans une dimension spatiotemporelle. Ses ouvrages verbovisuels sont de vraies partitions, des prétextes, des avant-textes, par lesquels il aboutit à la performance de ses poèmes sonores, très appréciés par les milieux de la recherche artistique internationale. Architecte et professeur d'architecture, il a fait des études en arts, en sciences et en musique. Auteur de théâtre et, de temps en temps, metteur en scène, il s'intéresse aux arts électroniques et audiovisuels, s'adressant surtout aux formes et aux moyens de transmission de la culture, notamment vis-à-vis des problèmes technologiques.

La guerre des fleurs – Codex ferus

Domingo Cisneros

Fin novembre 2016 à Wendake. La salle déborde. Nous sommes à Kwahiatonhk, le 5^e Salon du livre des Premières Nations. Je discute publiquement avec Domingo Cisneros. Son récent livre, *La guerre des fleurs – Codex ferus*, vient de paraître chez Mémoire d'encrier. Les écrits, d'abord rédigés en espagnol, ont été patiemment et finement retranscrits en français par sa compagne de vie Antoinette de Robien. L'ouvrage se module stylistiquement de textes manifestes et de substantielles réflexions liées à la longue carrière d'artiste visuel et environnemental de Domingo Cisneros. Ainsi, les sections « Les lieux sauvages » et « La guerre des fleurs » entourent un texte inédit, le « *Codex ferus* ». Celui-ci se lit sous forme de parcours initiatique. Écrit à la première personne, Cisneros nous y propose ce qu'il appelle énigmatiquement un « office », soit l'idée d'entrer avec lui dans la forêt. Pour « apprendre », pour « recommencer ».

Laure Morali préface bellement cette écriture initiatique et radicalement pédagogique : « Domingo Cisneros a fait le choix d'une vie forestière sans concession. Il s'est tant lié aux arbres, aux animaux et aux rochers que sa colère est devenue viscérale. Le cri de guerre des fleurs est son cri. » On découvre, sous « l'humour noir, le style féroce et la tendresse de l'auteur envers tout ce qui vit », souligne-t-elle.

En effet, *La guerre des fleurs – Codex ferus* est avant tout une mise ensemble de récits, de pensées profondes et d'actions vécues par l'auteur. Pour Cisneros, ce tracé écrit est bien le sien. En cela, ces pages relatent un voyage artistique singulier, disons une vie de création sous le joug de la mort, constamment aux aguets. Il nous en fait la confiance : « Tout a commencé, j'imagine, avec mon

entrée surréaliste en ce monde. Le fait sinistre d'être né dans un salon de pompes funèbres a marqué ma vie et mon œuvre. Je porte encore ce lieu sur mon dos, comme un corbeau à l'épaule [...]. À cause de ce lieu-là, la mort est toujours présente dans mon œuvre, qui crée à partir des cadavres de la nature, de ces pauvres esprits qui ont succombé au cycle quotidien de vie et de mort. » C'est pourquoi son livre est à la fois chamanique, artistique, militant, critique et littéraire. Le contenu est tout l'envers du divertissement. Qui plus est, la perspective générale nous entraîne, avec un parti pris têt, au plus profond de la forêt, contre la ville. Fascinant.

Dans la première partie ayant pour titre « Les lieux sauvages », l'auteur nous esquisse un étonnant rapprochement civilisationnel, géographique et interculturel entre Monterrey, au nord du Mexique, et La Macaza, dans les Hautes-Laurentides du Québec. Comme première assise, les lieux originaux de l'écriture chez Domingo Cisneros nous éclairent sur l'ampleur continentale, sinon universelle, de ses idées rédigées. Son imaginaire lie les Autochtones des trois Amériques. Il a cependant son épicerie territoriale, son origine personnelle de « sale sauvage », de Tepehuán, tribu au nord du Mexique : « Ce mépris pour le Nord mexicain remonte au temps des Aztèques, qui utilisaient le vocable péjoratif de Chichimecas pour désigner les tribus nomades de ces lieux, mot dont la traduction est à peu près "homme-bête", "sale sauvage". » C'est là que commencent ses rapports de chaman, d'artiste, de militant politique avec la mort et d'écrivain. C'est là le sens de son exergue « en hommage à Manitou, Quetzalcoatl du nord du continent », mais aussi à Monserrat, sa fille assassinée, et sa sœur Clotilde, kidnappée par les narcotrafiquants.

L'aventure artistique au Collège Manitou dans les années soixante-dix, où il a été l'influent directeur d'un programme des arts rompant avec la folklorisation, y trouve, dès lors, un écho par un de ses acteurs. Du Collège Manitou, retenons ceci : « En mémoire du Collège Manitou, assassiné par des bureaucrates et des caciques, en souvenir de nous tous, qui vivions ensemble l'expérience de ces années, et de l'amour et de la création que nous affrontions comme des armes, contre l'extermination culturelle imposée par un pouvoir pétri d'orgueil. [...] Je suis arrivé en 1974 dans le nord des Laurentides, dans la région de la Vallée de la Rouge, aux alentours d'un petit village qui s'appelle La Macaza, pour enseigner l'art autochtone au Collège Manitou, un centre éducatif pour Inuits, Indiens et Métis...

De plus, j'allais participer à une expérience collective : la lutte pour la renaissance de l'esprit autochtone. [...] Le Collège Manitou était situé sur une ancienne base de missiles nucléaires. Vite devenue obsolète, la base avait été abandonnée par les forces américaines et canadiennes. Le ministère de la Défense, n'ayant pu lui attribuer de nouvelle vocation militaire, l'a louée à l'Association des Indiens du Québec pour un dollar par année. Ainsi est né ce lieu, ce rêve de courte durée. C'est étrange comme les lieux changent d'esprit. D'abord un lieu de paranoïa nucléaire, ensuite un éléphant blanc perdu dans la forêt, puis un espace de renforcement identitaire et de renaissance, pour enfin devenir aujourd'hui, mauvaise plaisanterie, un pénitencier fédéral. Je sais que les divinités boréales entourant ce lieu sont aussi perplexes que moi. Tout ce va-et-vient d'âmes en peine, d'esprits proscrits. Mais à l'époque, il y a treize ans, nous remontions aux sources. Tout était à faire. La tâche était immense, mais l'enthousiasme encore plus grand. L'artiste, pour naître comme tel, a tué son moi chamanique et a fui le paradis. Nous, au contraire, devons retourner à l'état chamanique par la porte des esprits de la forêt pour briser le complot millénaire. Nous devons les connaître, communiquer avec eux, et parfois apaiser leurs colères ou leurs extravagances. La renaissance artistique des nations autochtones en dépendait beaucoup. Bien s'entendre avec la flore et la faune, les esprits intermédiaires, était une condition fondamentale de survie. Notre chemin nous conduisait vers le cuivre, la pierre et l'os, dans un voyage à contre-courant du temps. Le lieu était idéal. Nous avons commencé l'aventure armés de haches, de couteaux et de poinçons. Une grande partie du temps, nous l'avons passée dans la forêt à cueillir des matériaux, à puiser de l'énergie par nos invocations, à scruter le corps de la Mère Terre, à converser et à rêver, à chercher des visions, à confronter des esprits. Nous avons invité des *medecine men* et des aînés, pour qu'ils nous transmettent leur sagesse. Il y a eu des échanges avec des communautés autochtones. Nous avons organisé une conférence avec des artistes et artisans de la forêt de l'Est du Canada. Nous avons suivi des cours de danse, de poésie, de théâtre, de littérature. Nous avons organisé des coopératives et des expositions, bâti des programmes d'enseignement, publié des écrits. L'esprit autochtone fleurissait. La Macaza s'est transformée en centre de liaison, en une espèce de Mecque autochtone. Parmi les étudiants, il y avait des Inuits du Grand Nord québécois, des Iroquois de la Ligue des Six Nations, des Algonquins

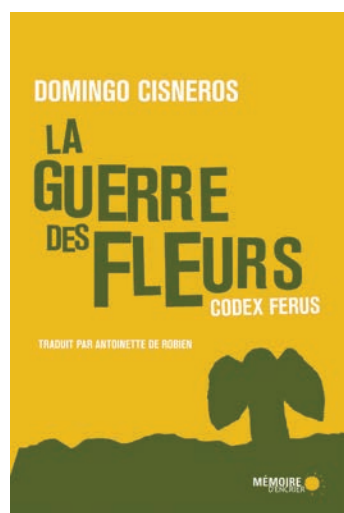
de l'Abitibi et de la Baie James, des Mi'gmaqs et des Malécites des Maritimes, des Innus et des Naskapis de la Côte-Nord, des Attikameks de la Mauricie, des Abénaquis et des Wendats de la Laurentie, des Ojibwes de l'Ontario, des Cris et des Blackfeet des Prairies. »

Ainsi, la liaison établie par l'auteur entre la figure du Manitou des Chichimecas et celle plus au nord des Algonquiens et des Iroquoiens du Kébeq ainsi que les allers-retours entre la Zona du Silencio et les collectifs de Boréal Multimédia dans les Hautes-Laurentides et de Territoire Culturel en Haute-Matawinie déterminent ces « lieux sauvages », ces terroirs empiriques où les esprits chamaniques de l'« office », ce « *codex ferus* » qui suit dans le livre, règnent toujours et où ils nous invitent.

L'essai littéraire jamais paru se nomme « *Codex ferus* ». Comme nous l'apprend la première section, son propos est enraciné dans cette autochtonie dont l'expression *les Amériques* s'ancre en-deçà de l'ère coloniale. Laure Morali l'exprime déjà dans sa préface : « À l'image des codex mayas, toltèques et aztèques, ces manuscrits peints sur des peaux ou des écorces repliées en accordéon qui permettaient de léguer les connaissances aux générations futures, le *Codex ferus* de Domingo Cisneros est un chant de passion de pouvoirs au souffle tellurique, un livre à l'éclat brut et envoûtant. »

Sur 89 pages, soit plus de la moitié du livre, « *Codex ferus* » décarcasse et sculpte cette sauvagerie pour initiés, cet ensauvagement d'écosystèmes pour artistes et d'opposition à l'urbanité qui définit l'office, cette invitation à entrer dans la forêt. Domingo Cisneros s'adresse directement à nous. Phrase après phrase, élément par élément, d'arbre en arbre, d'écorce en écorce, de carcasse en ossement, en peau et en poil, Cisneros décrit des gestes et des techniques. Le récit nous happe. Il nous entraîne entre les savoirs des aînés et les expérimentations nouvelles pour créer des œuvres d'art, des produits, des médecines. L'« officiant », ce chasseur-chaman-guerrier par l'art, y dicte la nécessaire route chamanique, celle de la guérison, mais aussi celle du guerrier dont le chemin ne peut être autre que celui de redevenir un chasseur de rêves dans la Nature, donc un artiste. L'accompagnement possède une telle justesse ! Sa manière reste néanmoins intraitable pour ce qui est de nommer notre monde souffrant et aliéné.

La section « La guerre des fleurs » propose de courts mais intenses textes de réflexion sur l'artiste qui doit être à la fois chaman (assurant les passages entre les mondes spirituels et la guérison) et guerrier par une pensée engagée et liée aux œuvres



issues des esprits des animaux et des matières de la forêt, dont les fleurs, lors des expéditions d'art-aventure.

Le souffle qui transperce ce livre de part en part possède la teneur du chaman. Il mute en un style d'écriture faisant de l'écrivain un Lautréamont sauvage. Ce souffle est nécessité au regard autochtone. C'est celui de réensauvager les Sauvages par l'art. Les liaisons entre les formes et les mots donnent souvent des œuvres où la célébration esthétique s'ouvre. Elles questionnent et la littérature et les arts visuels. Parfois, elles débordent vers la commune humanité.

La guerre des fleurs – Codex ferus renferme deux Okis (esprits de la forêt et des animaux) autochtones. Le premier a trait à la codification du chemin chamanique vers « là où nous sommes ». Il est temps de se réensauvager par l'art. C'est le dialogue du Nagual avec Tata Peyotl. Le second est de l'ordre de la mémoire collective historique. Il y a une histoire autochtone de l'art autochtone à consolider.

Domingo Cisneros consolide avec style dans la troisième partie, « La guerre des fleurs », cette trame chamanique que j'ai qualifiée de « réensauvagement des Sauvages », déjà esquissée dans « Les lieux sauvages » et dont le « *Codex ferus* » présente la méthode immersive.

En cela, les écrits concernent cette histoire autochtone de l'art à faire. Que voici donc un ouvrage riche en faits et en explications par un de ses plus importants protagonistes contemporains ! En effet, les « pensées en œuvres » du livre viennent éclairer, c'est-à-dire contribuer à mieux faire comprendre et expliquer – au sens d'une sociologie critique des pratiques (stratégies et œuvres) – certains moments organisationnels et mouvements socioartistiques de l'art autochtone au Kébeq et au Kanata. Leurs significations expressives et symboliques issues d'une perspective subjective autochtone, parce que peu documentée, ne pourront plus désormais passer sous le radar de l'historiographie dominante. Juste sous cet angle, *La guerre des fleurs – Codex ferus* est en soi un livre qui devrait s'imposer comme une référence.

Guy Sioui Durand

Mémoire d'encrier
1260, rue Bélanger
bureau 201
Montréal (Qc)
H2S 1H9
memoiredencrier.com
978-2-89712-408-3

Faire avec

Sous la direction de
Véronique Leblanc

C'est le titre d'une publication qui commente un événement tenu en 2013 aux îles de la Madeleine et organisé par le centre d'artistes AdMare de cette région ou, plutôt, de ces îles ! C'est Véronique Leblanc qui a assumé la sélection et qui, en intro, explique le corpus de cette manifestation in situ : « Faire avec, comme si la terre était une île. » Outre ce texte de présentation, cette publication est un bon témoignage de ce qui s'est passé.

Les œuvres sont décrites avec une documentation photographique pertinente. Voici la liste des artistes de *Faire avec* : ATSA, Jennifer Bélanger, Ève Cadieux, Jean-Pierre Gauthier, Yoanis Menge, Marianne Papillon, Douglas Scholes, José Luis Torres et Jean-Yves Vigneau.

Je me permets d'extraire de la préface ce passage : « Pendant une résidence de trois semaines, les artistes se sont intéressés à l'usage que nous faisons des choses et ont travaillé de manière à établir un dialogue constant avec le paysage, tout en s'adaptant à la réalité matérielle du contexte insulaire. Ils ont arpenté le territoire et nourri leurs réflexions de visites et de rencontres pour s'approprier le projet. Ils ont collecté des matériaux et des récits de toutes sortes pour réaliser des œuvres intégrées à des espaces publics et à des lieux privés. Ces œuvres se sont greffées au paysage de manière à toucher le plus large public et à

enrichir une réflexion collective sur la problématique de la gestion des matières résiduelles. »

Ce me semble l'orientation, donc, des propositions d'artistes. « Pas dans ma cour : principe de rapprochement entre l'art contemporain et le déchet », le texte de la commissaire, en est un témoignage, tout comme le projet d'ATSA qui a fait polémique dans la communauté.

Chaque projet est décrit en six pages. Une bonne documentation photo présente les œuvres. S'y trouvent aussi une carte avec les emplacements des propositions, les photos des vernissages de même qu'un commentaire de Gentiane Bélanger et une conversation entre Maya Thibodeau et Véronique Leblanc. Enfin, les bios des auteurs et des artistes complètent le recueil.

Richard Martel

AdMare
1-1349, chemin de la Vernière
L'Étang-du-Nord (Québec) G4T 3G1, Canada
admare@tlb.sympatico.ca
ISBN 978-2-9809453-2-8

Gestes en éclats : art, danse et performance

Sous la direction d'Aurore Després

Il faut mentionner cette publication : un pavé, comme on dit dans le jargon, de 536 pages pour cette compilation au sujet des actes et des gestes en danse comme en théâtre et autres pratiques du corps. On se rend bien compte de l'importance du



« performatif » qui fait grandement partie de l'expressivité actuelle. Il est presque partout et fait fusionner les disciplines : une contamination, donc.

Il est mentionné qu'on dénombre, « entre 2011 et 2014, plus de 150 artistes, chercheurs, critiques et acteurs culturels au sein du Diplôme universitaire Art, danse et performance, formation continue expérimentale de l'Université de Franche-Comté ».

Le contenu est diversifié et abondant. En 40 mots ou notions, 40 auteurs, artistes, théoriciens, critiques, curateurs, chorégraphes, performeurs de poésie sonore, de danse, de théâtre et autres pratiques du vivant prennent position en actes. On peut y voir « une hétérogénéité de discours, de réflexions et de documents : textes théoriques, textes d'artistes, essais, entretiens, carnets de recherche, transcriptions, traductions, scripts, partitions, schémas, images »...

Ce mélange traite d'actes, de gestes et de propositions qui vont dans plusieurs directions, selon une variété d'auteurs comme de sujets de traitement. On y côtoie entre autres Bartolomé Ferrando et Michel Giroud à propos d'Yves Klein, de John Cage, d'Henri Chopin... La table des matières est par ordre alphabétique selon quelques catégories : archive, format, interdisciplinarité, nudité, plasticité, relation, traces...

Les quatre orientations principales de ce livre sur les disciplines performatives sont : « Notion de performance », « Performance et document », « Dispositifs, espaces, temps » et « Corps, gestes, politiques ».

Cette documentation est donc importante, mais elle comporte parfois un graphisme « déroutant », voire presque difficile à comprendre !

Richard Martel

Les Presses du Réel
35, rue Colson
21000 Dijon
France
www.lespressesdureel.com
ISBN 978-2-84066-832-9



La performance, encore...

Sous la direction de Sylvie Coëllier

Ici, je retranscris la quatrième de couverture : « Actuellement, la performance semble particulièrement répandue, mais diluée dans une foule de petits événements et institutionnalisés, c'est-à-dire reconnue par les plus importantes structures artistiques internationales, lesquelles se posent le problème de l'archive, de la transmission ou du "reenactment" d'une pratique en principe peu fétichisable. Les textes réunis ici questionnent ce passage entre la période "canonique" de la performance et aujourd'hui, selon deux dimensions dont les conséquences s'entrelacent : la transversalité entre les pratiques artistiques – théâtre, danse, musique, cinéma, vidéo, poésie – et sa résonance politique. Le rôle de la performance, de l'intrusion de performatif, est-il de faire sortir les arts de catégories qui les muséifient et les réifient ? Ce rôle fut-il politique ? L'est-il encore ? Autant de questions que croisent les analyses des performances et des actions embrassés [sic] par les contributeurs, selon un vaste éventail géographique, allant du Portugal à l'Europe centrale et orientale, du Canada au Brésil, de l'Afrique de l'Ouest à la Chine... »

La table des matières contient 28 articles en trois sections nommées « Performances et actions, questions critiques, historiques et esthétiques », « Principe de transversalité » et « Politiques de la performance et des actions ». De ces sections, quelques titres : "De la performance au cinéma", "Performer la parole. Le Verbe en éclats dans l'énonciation de l'acteur", "Remarques critiques au sujet des performances actuelles – notamment musicales", "Quand la performance se théâtralise", "Photoperformance. Ou les pas titubants d'un langage en émancipation", "La vidéo-performance dans les années 1970 au Brésil". D'autres textes sont plus informatifs, historiquement parlant : "Exitour : performance artistique itinérante. À pied et en

bus, de Douala à Dakar, 7 artistes à la conquête de 7 pays", "L'Est et la nature politique de la performance", "Mémoire de la culture traditionnelle du 'rite' et conscience morale dans la performance en Chine", "La performance en Chine à la fin des années 1980. Quelles réponses des critiques d'art ?".

Sous la direction de Sylvie Coëllier, cette publication très éclectique permet à près d'une trentaine d'auteurs de couvrir une panoplie de sujets « performatifs ». On se rend bien compte de la prolifération de ces actes et gestes dans la « culture actuelle », surtout à partir de ce qui se confirme dans cette quatrième de couverture « entre les pratiques artistiques – théâtre, danse, musique, cinéma, vidéo, poésie ».

La publication comporte les bios des auteurs ainsi qu'une bibliographie. Or, dans la liste des « Numéros de revues », ce sont à 100 % des numéros sur le théâtre...

Richard Martel

ARTS, série « Histoire, théorie et pratique des arts »
Presses universitaires de Provence
29, avenue Robert Schuman
13621 Aix en Provence cedex 1
France
<http://books.openedition.org/pup>
ISBN 979-10-320-0069-4

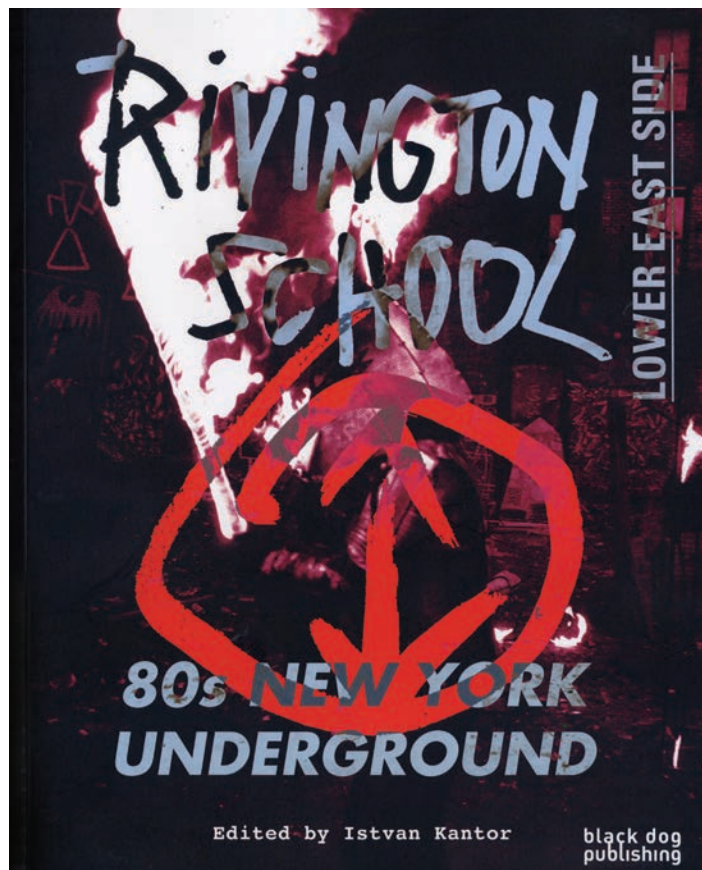
Rivington School : 80s New York Underground

Istvan Kantor, Toyo Tsuchiya

C'est tout frais, une publication relatant les activités multiples tenues par le Rivington School, dans le Low East Side, à New York, principalement dans les années quatre-vingt. L'éditeur est Istvan Kantor (alias Monty Cantsin) qui en a d'ailleurs été l'un des principaux agitateurs. Sculpteurs, performeurs, artistes de la rue, etc., la publication commente avec une grande sélection iconographique fort pertinente les actes de ces artistes, commis tout autant au No Se No Social Club que dans les zones urbaines limitrophes à l'école Rivington.

Évidemment, c'est d'abord une sélection de documents photo. Cette publication de 28 sur 23 centimètres offre donc une bonne possibilité graphique et recèle plusieurs contributions qui informent et éclairent sur les multiples actes commis par ces artistes de l'underground, terme ici qui convient bien.

Outre les documents photo, quelques titres : « Rivington School Sculpture Garden – Ongoing Sculpture Project 1985 » de Ray Kelly et « Make Shit Happen ! » d'Istvan Kantor en introduction.



Aussi, quelques noms d'auteurs d'articles : Michael Carter, James Love Cornwell IV (Jim C), Victoria Alexander, E.F. Higgins III, 2007, Angel Eyedeaism, Julius Klein et Krzysztof Zarębski.

La très grande partie des photos est de Toyo Tsuchiya, un peu le photographe « officiel » du Rivington School. Se trouvent également 180 documents dans cette publication.

Parmi les auteurs, on note encore Phil Rostek, Robert Parker, Shalom Neuman, Ingrid Andresen Lindfors, Gloria McLean, John Ittner, Linus Coraggio, Clayton Patterson, Maggie Reilly, Andrea Legge, Mark Brennan...

Les grands chapitres de cette publication portent comme titres « Battlefield », « Danger Zone », « Spectacle of Refusal », « Realm of Ruins », « Crime Scene », « Noise from the Dust », « Six O'Clock News »... On reconnaît bien ici les axes de Kantor. C'est lui, après tout, qui assume l'édition et la sélection des textes et des documents.

S'y trouvent finalement une biographie, la liste des activités de 1983 à 2014 ainsi que des renseignements sur les artistes participants.

Un peu dommage de n'avoir cependant rien sur l'exposition du Rivington School au Lieu, à Québec, au printemps 1996, surtout pour l'imbricatio causé par le reportage de Radio-Canada ayant taxé les artistes de provocateurs. *Inter* avait alors fait un commentaire détaillé dans son numéro 66.

Le graphisme est conséquent, dans un rapport très convivial avec le corpus « éclaté » de ces actions souvent iconoclastes. Cette publication est ainsi un témoignage réel et une information pertinente pour saisir les préoccupations esthétiques de ces artistes.

Richard Martel

Black Dog Publishing
10A Acton Street
London, WC1X 9NG
UK
www.blackdogonline.com
ISBN 978-1-910433-95-9

Gustav Metzger Auto-Créative Art

Ce catalogue a été publié à l'occasion de l'exposition de Gustav Metzger (1926 – 2017), intitulée *Supportive, 1966-2011*, au Musée d'art contemporain (MAC) de Lyon, de février à avril 2013. L'ouvrage contient de nombreux documents d'archives et textes inédits, complétés par des vues de l'installation et de la monumentale œuvre « incontrôlée et incontrôlable » intitulée *Liquid Crystal Environment*, conçue en 2011 par Metzger pour la ville de Lyon. La publication (bilingue) offre un texte de Thierry Raspail, un essai du commissaire Mathieu Copeland et un entretien entre Metzger, Copeland et Clive Phillpot. Elle contient également une retranscription d'une lecture faite



par Frank Popper, datée de janvier 1966 et donnée dans le cadre de la première présentation de *Cristaux liquides*. On peut aussi y prendre connaissance d'un compte rendu détaillé, écrit en juillet 1969 par Metzger sous forme de description de gestes avec divers dispositifs, un texte jusqu'alors inédit. Metzger cristallise dans cette déclaration les possibilités de son art autocréatif, explorées lors d'*Extremes Touch : Material/Transforming Art*, une exposition (résidence) organisée dans le laboratoire de filtration du Département de génie chimique de l'Université de Swansea, en 1968. La première présentation sous forme d'« environnement à cristaux liquides » (et de projections lumineuses) de cet art basé sur l'air comprimé, l'eau, la chaleur, etc., s'est tenue, comme mentionné précédemment, en présence du critique d'art franco-britannique Popper et avec le soutien d'un physicien présent à la librairie Better Books, à Londres.

Le livre s'ouvre sur la mention du geste *performatif* de Metzger réalisé en 1965, où l'artiste « a pris soin de glisser entre deux lamelles un échantillon de glycérine et d'eau qui est alternativement chauffé puis refroidi au contact de projecteurs qui en diffusent l'image ». Ce geste souligne d'emblée l'actualité d'un écosystème fondé sur un principe de régénération de « flux »

ininterrompus. De par sa régulation processuelle et innovante, cet « art (auto)créatif » s'avère, une fois le procédé mis en œuvre par l'artiste, autant (auto)destructeur qu'immersif, basé sur un devenir en expansion.

Au passage, rappelons que Gustav Metzger a participé au Festival of Misfits organisé par les membres du groupe Fluxus à la Gallery One (Londres, 1962) et qu'il est un des principaux organisateurs du Destruction in Art Symposium (Londres, 1966), qui a rassemblé les actionnistes viennois, les membres de Fluxus international et toute une avant-garde européenne de sensibilités diverses.

Né en avril 1926 dans une famille juive d'origine polonaise, il est sauvé par le Refugee Children's Movement de Nuremberg, promue « ville des sessions du parti », puis « capitale idéologique » du Troisième Reich allemand. Metzger arrive en Grande-Bretagne avec son frère en 1939, à l'aube de la Seconde Guerre mondiale. Quasiment toute sa famille périt dans les camps de la mort durant cette horrible guerre. La pensée de Metzger instaure la question du « quoi faire » après l'holocauste. Dès novembre 1959, les présupposés théoriques d'une production fondée sur un art de la « destruction » sont indissociables d'un vécu personnel, d'un constat historique et d'une humanité qui a été engagée sur les voies toxiques de

la dépossession et d'une extinction radicale. Le verbe et la pratique de Metzger vont donc de pair avec une indignation et une résilience comme contrepoint de toute violence morbide, néfaste et innommable – en termes de réponse, aussi, à toute normativité (sur)déterminée. De là vient son usage fondateur d'un acide jeté sur une surface en nylon, proche des chimères informelles imaginées par une avant-garde européenne dont fait certes partie Yves Klein – mais aussi Piero Manzoni, pionnier de l'Arte Povera et de l'art conceptuel, dont l'œuvre est également vue par certains comme une critique de la production de masse et de la société de consommation.

Metzger, préférant un art qui ne laisse rien d'autre que la transmission d'une expérience du temps ainsi que « la mémoire que l'on s'en fait » – autant dire le processus provisoire et inachevé –, va donc s'éloigner d'une production destinée à faire des « objets » devenus inaptes et dont « les valeurs ne sont plus que répétition et rejet » (Frank Popper, janvier 1966). Suivant cette inclinaison d'un art qui est en constant devenir, il va chercher à créer un « art en permanente (auto)genèse », αὐτός, αὐτός, signifiant en grec ancien « soi-même », c'est-à-dire un art qui se réinvente par ses propres moyens ou sans intervention extérieure. L'autonomie du « processus », liée à un « avenir immédiat » comme à sa « transformation aléatoire dans la durée », est à la base de cette « révolution chimique » d'un art qui s'engendre momentanément par lui-même et dont le caractère « destructif » est tout autant en corrélation qu'en équivalence avec l'état du processus dit créatif.

Metzger ne distingue donc pas ce qui est contrôlable et non contrôlable, ce dont témoignent les cinq manifestes écrits entre 1959 et 1964 : *Auto-Destructive Art* (1959), *Auto-Destructive Art, Machine Art, Auto-Créative Art* (1961-1962) et *Manifesto World* (1962). Metzger s'engage aussi dans la revue *Signals* dès 1964. Il y publiera la même année son cinquième et ultime manifeste.

Les prémisses de cet art du renouvellement créatif se profilent dès *Cardboards (Cartons)* à The Farm (Londres, 1959). Par une suite logique, Metzger envisage la technique des cristaux liquides lors de *South Bank Demonstration* (Londres, 1961). Il réalise un geste inaugural par un premier essai de cristaux liquides lors d'une conférence-démonstration performative à l'École d'architecture Bartlett (Londres, 1963) où seront présentés des « tissus de nylon tendus dans des caches de diapositives » que l'artiste laisse sciemment se consumer sous l'effet de leur projection. Ses recherches en sciences et en art l'ont

amené à une conceptualisation de ses projections lumineuses.

Pour les suivantes, l'usage de cristaux liquides va prendre la forme de deux plaques de verre insérées dans un projecteur et mues par un mouvement lent. Alternativement chauffés par la lampe puis refroidis, les cristaux génèrent des images de formes et de couleurs en constante évolution. Ces projections accompagnent les concerts de groupes tels que Cream, Move et The Who à l'occasion d'un concert à la Roundhouse (Londres, 1966), annonçant ainsi ce qui allait devenir un des motifs récurrents du mouvement psychédélique.

Copeland mentionne que « ces œuvres résultent des possibles et du hasard », auxquels il attribue une liaison et une filiation d'ordre philosophique en regard des nouvelles pratiques en art sonore, comme pour le compositeur d'avant-garde britannique Cornelius Cardew, ou encore Brian Eno qui développe une musique générative dès le milieu des années soixante-dix, ou plus récemment Steve Reich et Terry Riley.

Enfin, lors de sa rétrospective au Musée d'art moderne d'Oxford en 1998, Metzger renoue avec les cristaux liquides pour créer à nouveau un environnement, voire des projections lumineuses immersives, alors régulées par un système informatique développé en collaboration avec des ingénieurs et des chercheurs de l'art cinétique. Raspail souligne dans un texte publié en 2013 que c'est notre historicité « actuelle » qui a rattrapé l'art de Metzger et « qui l'a intronisé dans l'impermanence de notre temporalité. Étrange et tragique concordance des temps », alors même qu'en cette année 2017, où Metzger est décédé, les scientifiques ont confirmé une toute nouvelle forme de matière : le cristal temporel.

Mélissa Correia

Les Presses du Réel
35, rue Colson
21000 Dijon
France
www.lespressesdureel.com
ISBN 978-2-84066-601-1



10^e biēctr

biennale internationale
d'estampe contemporaine
de trois-rivières



www.biectr.ca

DU 18 JUIN AU 10 SEPTEMBRE 2017

300 ŒUVRES

51 ARTISTES

19 PAYS

QUATRE LIEUX D'EXPOSITION

Centre d'exposition Raymond-Lasnier

Galerie d'art du Parc

Musée Pierre-Boucher

Ancienne gare ferroviaire

Jean DIBBLE (États-Unis)



Saskia JETTEN (Canada)



Ozan BILGINER (Turquie)



Conseil des arts
et des lettres du Québec
Québec



Desjardins

Canada



RADIO-cANADA



ATELIER
PRESSE
PAPIER



PRINTEMPS 2017 PROGRAMMATION

28 AVRIL AU 21 MAI
EXPOSITION SOLO

25 MAI
GEORGES AZZARIA, MICHAËL LA CHANCE
ET JOHN BOYLE-SINGFIELD
SECONDE CONFÉRENCE SUR
LE DROIT D'AUTEUR

2 AU 23 JUIN
JEAN-MICHEL RENÉ
EXPOSITION DANS LE CADRE DU
PRIX INTER-LE LIEU



JEAN-MICHEL RENÉ, PHOTO : MANOUSHKA LAROUCHE.



Conseil
des arts
et des lettres
du Québec



Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



LE LIEU
centre en art actuel

INTER-LELIEU.ORG | INFOS@INTER-LELIEU.ORG
345, RUE DU PONT | QUÉBEC (QC) G1K 6M4 | CANADA



Droit de parole

Le journal des luttes urbaines à Québec

Visitez notre site Web droitdeparole.org

Actualités militantes, politique, culture, carnet mondain, et plus encore...



Voyages Lachance

Avec vous à travers le Monde

Nadia Tarakdjian

Directrice, Conseillère en voyages certifiée

550 Boul. Hamel (Fleur de Lys)
Québec, Québec, Canada G1M 2S6
tél: (418) 523-3553 | téléc: (418) 523-7023
nadia.t@voyageslachance.com

www.voyageslachance.com

9063-0551 Québec Inc.
Titulaire d'un permis du Québec



MORIN
DESROCHERS
BEAULIEU

Comptables professionnels agréés S.E.N.C.

575, rue Saint-Joseph Est
Bureau 300
Québec (Québec) G1K 3B7
Tél. (418) 692-1077
Téléc. (418) 692-2953

www.mdbcpa.ca



mon saintroch.com

boutiques restos et cafés actualité événements annonces classées

**CHANGE
DE
FACE**



CHYZ 94.3

BOUTIQUE EN LIGNE

ACCÈS À TOUTES LES REVUES *INTER, ART ACTUEL*
EN FORMAT NUMÉRIQUE ET PAPIER.
ACCÈS À PLUSIEURS PUBLICATIONS
EN FORMAT NUMÉRIQUE DES
ÉDITIONS INTERVENTION.

INTER-LELIEU.ORG/BOUTIQUE





inter

A R T A C T U E L

APPEL AUX PROPOSITIONS - NUMÉRO 128

TECHNOCORPS ET CYBERMILIEUX

Il y a déjà dix ans, *Inter, art actuel* publiait un numéro précurseur sur l'art et les biotechnologies. Il est temps de produire un nouveau bilan, de prendre acte d'enjeux différents. Nous étions fascinés par la possibilité de fabriquer – bientôt industriellement – une vie artificielle, de provoquer une réingénierie du vivant. Les dix dernières années ont vu apparaître de nouveaux usages du corps et de nouvelles formes d'incorporation : dans les réseaux et par la coévolution, par des substituts et des hybridations. Le corps porteur de signes se révèle d'une grande plasticité dans son dialogue avec le milieu. Les altérations de tout genre (psychotropes, implants, prothèses, extensions, etc.) révèlent de nouvelles possibilités physiologiques et mentales. Quelles sont les nouvelles figures du corps comme mémoire, énergie, singularité, concentrateur (*hub*), etc. ? Que deviennent l'imaginaire du corps collectif – couplé à une psyché transindividuelle – et la métaphysique de notre connexion par le corps à une réalité ultime ? Qu'est-ce qui a changé dans notre rapport au corps à une époque où l'humanité semble confrontée à l'alternative de la mutation ou de l'extinction ?

Depuis le numéro d'automne 2006 il y a dix ans sur l'art biotech et le posthumain, qu'en est-il de la relation entre la virtualité et la fabrication industrielle ? On voit apparaître de nouveaux projets en réalité virtuelle où l'on obtient des niveaux d'immersion qui engagent de plus en plus le corps et où l'on dépasse le binôme son-visuel du jeu vidéo. Cette réflexion pourrait se prolonger dans les domaines du théâtre, de la musique, de la danse et de l'écriture. Elle pourrait aussi évoquer le corps en gravité zéro de l'astronaute, voire notre relation à l'espace interplanétaire. Ce qui a changé depuis 2006, c'est qu'on n'est plus dans l'utopie, mais dans la conscience des aspects négatifs d'une connectivité généralisée, par exemple les révélations concernant les écoutes de la NSA.

TECHNO-BODIES AND CYBER-ENVIRONMENTS

It was already ten years ago that *Inter, art actuel* published a precursory edition on art and biotechnologies. It is now time to reassess the situation and to take different issues into account. We had been fascinated by the possibility of manufacturing artificial life (which will soon be possible on an industrial scale) and the reengineering of living beings. The past ten years have seen new ways of using the human body and new forms of embodiment: in networks and with coevolution, substitutes and hybridization. The body, as a purveyor of signals, has become highly versatile in communicating with its environment. Alterations of many kinds (psychotropic substances, implants, prosthetics, extensions, etc.) reveal new physiological and mental possibilities. What are the new capabilities of the body as a system for memory and energy, as a singularity and a hub, etc.? What has become of the collective imagination of the human body—coupled with a transindividual psyche—and the metaphysics of our connection through the body to an ultimate reality? What has changed in our relationship to the body in a time when humanity seems to be confronted with the choice between mutation and extinction?

How has the relationship between virtuality and industrial manufacturing evolved since our 2006 edition on biotech art and the post-human? We have seen the emergence of new virtual reality projects where the levels of immersion increasingly engage the body, and where the sound/image binomial of video games is surpassed. These reflections could extend to the fields of theatre, music, dance or writing. We could also evoke the zero-gravity body of an astronaut as a representation of our relationship to interplanetary space. What has changed since 2006 is this: We are no longer utopian, but well aware of the negative aspects of widespread connectivity, such as being monitored by the NSA.

DATE DE TOMBÉE / DEADLINE : 7 AOÛT / AUGUST 7th, 2017 / DATE DE PARUTION / RELEASE DATE : HIVER / WINTER 2018

RESPONSABLES DE DOSSIER / PROJECT MANAGERS : JACQUES DONGUY ET MICHAËL LA CHANCE

Inter, art actuel
et VIVA ! Art action
présentent

Inter, art actuel
and VIVA ! Art action
present

THE YOUNG ACTION ART CRITIC CONTEST

The Young Action Art Critic contest aims to encourage the textual analysis of performative practices by offering a professional platform to emerging young critics (aged 35 and under). Aspiring critics are invited to write an analytical report of one or more of the performances presented during VIVA ! Art action's sixth edition. The winning author will be remunerated for their work and will receive professional guidance toward publishing their report in the upcoming edition of *Inter, art actuel* (N° 127: "Risks and Diversions 2") as well as on VIVA ! Art action's website.

VIVA ! Art action highlights excellence and diversity in action art, including performance, public intervention, relational art, manoeuvre, and experimental music. The festival provides participants with a perfect opportunity to reflect deeply upon action art practices, which remain underrepresented in the world of art criticism.

Submissions should include: An analytical report containing between 1,000 and 2,000 words (in French or English); a resume.

The deadline for submissions
is October 30th, 2017.

For more information
or to submit your report, contact:

LE CONCOURS JEUNE CRITIQUE EN ART ACTION

Le concours Jeune critique en art action vise à encourager l'analyse textuelle des pratiques performatives en offrant une plateforme professionnelle aux critiques de la relève (35 ans et moins). Les critiques émergent(e)s sont invité(e)s à rédiger un compte rendu analytique sur une ou plusieurs performances présentées dans le cadre de la sixième édition de VIVA ! Art action. L'auteur(e) gagnant(e) sera rémunéré(e) et recevra un encadrement professionnel pour la publication de son texte dans la prochaine édition d'*Inter, art actuel* (n° 127 : « Risques et dérapages 2 ») ainsi que sur le site web de VIVA ! Art action.

VIVA ! Art action met en valeur la diversité et l'excellence de l'art action, y compris la performance, l'intervention publique, l'art relationnel, la manoeuvre et la musique expérimentale. Le festival offre aux participant(e)s une occasion idéale de mener une réflexion en profondeur sur les pratiques en art action, encore sous-représentées dans la sphère de la critique d'art.

Les soumissions doivent inclure : un texte analytique de 1000 à 2000 mots (en français ou en anglais) ; un CV.

La date de tombée pour la réception des textes est le 30 octobre 2017.

Pour toute question
ou pour soumettre votre texte :

redaction@inter-lelieu.org

inter
ART ACTUEL

VIVA!
art action

Véronique Bergen
Mélissa Correia
Nathalie Côté
Charles Dreyfus
Mildred Durán Gamba
Giovanni Fontana
Serge Olivier Fokoua
Michel Giroud
Simon Labrecque
Michaël La Chance
Richard Lefebvre
Éric Madeleine
Richard Martel
Yann Marussich
Hélène Matte
Christian Messier
Guy Sioui Durand

8,50 \$



ISBN 978-2-924298-28-2 Imprimé
ISBN 978-2-924298-29-9 PDF



Yann Marussich, *Bain brisé*, National Arts Festival, Grahamstown (Afrique du Sud), 2013. Photo : Thuy San Dinh.