

inter

A R T A C T U E L

121



PAUVRETÉ DÉPOUILLEMENT DÉNUEMENT

PAUVRETÉ, DÉPOUILLEMENT, DÉNUEMENT

- 2 **Sept propositions dépouillées**
MICHAËL LA CHANCE
- 4 **Faire avec peu**
THIERRY DAVILA
- 6 **Performatif du désœuvrement.**
Pour une esthétique du dénuement, de la vie nue
MÉLISSA CORREIA
- 11 **Ma Intervalle (actions Infiltrantes)**
MARTINE VIALE
- 12 **De la ligne à en ligne. Le dessin comme zone**
créatrice intemporelle non dénuée de desseins
GUY SIOUI DURAND
- 17 **Faire du neuf avec de l'usé. Le dénuement dans**
le travail des artistes de la Grand-rue de Port-au-Prince
JEAN SERGO LOUIS
- 21 **Urgences métaphysiques. Gestes et troubles des**
corps exacerbés de deux artistes de l'Amérique latine :
Regina José Galindo et Rosemberg Sandoval
MILDRED DURÁN GAMBA
- 25 **UBO-HOBO**
JOËL HUBAUT
- 26 **Achetez un sans-abri québécois**
ALAIN-MARTIN RICHARD
- 28 **Portraits poétiques**
VIRGINIE MARCHAND
- 31 **Les performances d'Alberto Kurapel.**
Sublimation de l'exil et du dépouillement
SUSANA CÁCERES
- 34 **« Ne vois-tu pas que je brûle ? »**
Les dépouilles de feu
MICHAËL LA CHANCE
- 48 **Le Musée de l'Invisible et du presque rien**
PASCAL PIQUE
- 51 **Vers un art de la décroissance**
ARIANE DAOUST
- 52 **Poésie de béton.**
Repères de Karoline Georges
JONATHAN LAMY
- 54 **LE TAS INVISIBLE**
- 56 **L'affiche au service des sans-logements.**
La maison de la rue Morin à Gatineau
VALÉRIE YOBÉ
- 59 **LESS IS MORE OR...**
AUDE MOREAU
- 60 **Renouer avec la matière. Investir les marges**
LAURANNE FAUBERT-GUAY
- 62 **Le Bazar des bas-arts. Déambulation**
sur la pauvreté en HD
ANDRÉ MARCEAU
- 65 **Gnome-gnomon**
ÉRIC MADELEINE
- 66 **White Squares. Mettre l'espace en boîte**
(ou mettre la boîte en espace)
GAUTHIER LESTURGIE
EN DISCUSSION AVEC VICTOR REMERE
- 70 **Au sujet des gueux et de la pauvreté**
PIERRE DEMERS
- 72 **De la valeur de l'existant. Pour un urbanisme**
minimal au contact du vivant
GILLES CLÉMENT ET MIGUEL GEORGIEFF (COLOCO)
- 74 **Jugaad Chandigarh**
THIERRY MANDOUL
- 76 **Le paradis**
BORIS NIESLONY
- 79 **L'argent rend pauvre**
JEAN-PIERRE OSTENDE
- 38 **Le dépouillement comme métaphore artistique.**
Le Tout dans l'Un
CHARLES DREYFUS
- 42 **La musique silencieuse**
TOM JOHNSON

PRIX D'EXCELLENCE 2015 DE LA SODEP

Félicitations à Michaël La Chance (membre de notre comité de rédaction), lauréat du **Prix Texte d'opinion critique sur une œuvre littéraire ou artistique**, pour son article « Exposition détournée, œuvres piratées, artiste ready-made » paru dans *Inter, art actuel* (n° 117 printemps 2014).

TOPOS

- 80 **Don Darby face à la matière**
HÉLÈNE MATTE
- 84 **Le langage est le vêtement de l'homme...** [Benjamin Kamino]
RICHARD LEFEBVRE
- 86 **Altérité. Mais dans quelle dimension te caches-tu ?** [Mois Multi 16]
ALAIN-MARTIN RICHARD
- 90 **LEGS**
CHRISTIAN BUJOLD
- 92 **La simplicité comme mode d'action** [collectif Le Banc]
JULIEN ST-GEORGES TREMBLAY
- 94 **Déplacement (s)**
LORRAINE BEAULIEU
- 96 **Une biennale de bonnes intentions** [Biennale de Venise 2015]
MILDRED DURÁN GAMBA
- 102 **Pour la persistance de la mémoire** [Jean-Pierre Raynaud]
SABRINA CLITANDRE

REÇU AU LIEU

Accueillir la vie nue face à l'extrême qui vient Paul Chamberland • *Performance Art* Monika Günther *Ruedi Schill Monografie* • *War Room* Léa Le Bricomte • *Pani, Performance Art Northern Ireland + Québec & Helsinki Exchanges* • *Métaspora. Essai sur les patries intimes* Joël Des Rosiers • *Ne sois pas effrayé par le pollen dans l'œil des filles* Tweets de @pierrepauleau (Jean-Yves Fréchette) et @BlacksmithPat (Patrick St-Hilaire)



Directeur Richard Martel programmation@inter-lieu.org > Coordonnatrice à l'édition Geneviève Fortin redaction@inter-lieu.org > Comité de rédaction Nathalie Côté, Chantal Gaudreault, Michaël La Chance, Jonathan Lamy, Luc Lévesque, André Marceau, 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 Colombie Ricardo Arcos-Palma 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 Uto Thaïlande Chumpon Apisuk Uruguay Clemente Padín > Couverture Don Darby, *Sous-vêtements*, boîtes de conserve oxydées, 46 x 20 cm, 1993 > Conception graphique Chantal Gaudreault > Assistant à l'infographie Philippe Frenette-Tremblay graphisme@inter-lieu.org > Révision et correction Gina Bluteau > Administration Sylvie Côté administration@inter-lieu.org > Communication-diffusion Patrick Dubé infos@inter-lieu.org / Publicité Frédérique Hamelin pub@inter-lieu.org > Impression LithoChic, 2700, rue Jean Perrin, Québec > Distribution Canada Les Messageries de Presse Internationale, une division de Hachette Distribution Services (Canada) inc. 8155, rue Larrey, Anjou, Montréal, Québec, H1J 2L5 T: 514-374-9661 Impi.com / www.Impi.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 > automne 2015 > *Inter, art actuel*, 345, rue du Pont, Québec (Québec) G1K 6M4 > Téléphone 418-529-9680 > Télécopieur 418-529-6933 www.inter-lieu.org



> Karen Elaine Spencer, *bread-bed*, Montréal, 2003. Photo : Guy Sioui Durand.

PAUVRETÉ, DÉPOUILLEMENT, DÉNUEMENT

Sept propositions dépouillées

1- Contre l'accumulation et l'ajout, il y a une création artistique qui procède par retrait, effacement, dépouillement. Giacometti travaillait ses statuettes jusqu'à leur disparition – la légende voudrait qu'elles soient les plus réussies. On dit d'une œuvre dépouillée qu'elle est réduite à l'essentiel, qu'elle n'a rien en trop. Le dépouillement constitue une posture esthétique, un parti pris pour la sobriété et la simplicité, qui dégarnit, élague, se débarrasse, préfère le peu, le pas grand-chose. Est-ce encore une œuvre ? Mélissa Correia nous propose une réflexion sur ce travail à la limite qui relève d'un « performatif du désœuvrement ». Thierry Davila nous présente une réflexion sur l'art pauvre de la marche : petite distance, mais grand tour d'horizon.

2- Cette démarche du dépouillement se révèle une analogie de la disposition mentale du créateur quand celui-ci se met à nu, entre dans une fébrilité constante qui complique les rapports sociaux. En fait, le créateur retrouve une humilité de la pensée que nous devrions tous partager : nous ne pouvons pas rendre compte du monde, pour nous et pour les autres, aujourd'hui et demain ; nous ne pouvons pas affirmer « je suis » avec autant d'assurance. Ainsi, Guy Sioui Durand nous parle de tranches de pain et de graines pour oiseaux à propos d'artistes, autochtones pour la plupart, chez lesquels il reconnaît des figures de la privation.

3- Il y a une création qui ne craint pas l'accumulation, mais il s'agit alors d'empiler des matériaux pauvres, des technologies basses, le recyclé et le *cheap*, le *trash* et le baroque de ruelle. L'artiste peut travailler par choix avec un matériel désuet, *low technology*, recyclé, bon marché. Il s'agit de faire du neuf avec du vieux, comme le rappelle Charles Dreyfus. Il s'agit également de vivre et de créer avec peu, de mettre en commun nos ressources, outils, technologies. Il s'agit aussi de l'« objet-déchet » dont nous parle Jean Sergo Louis. Il s'agit même de l'absence d'objet, comme Tom Johnson l'explique à partir de la « musique silencieuse ».

4- Parler de pauvreté, c'est inévitablement parler d'une condition économique que nous n'avons pas choisie : impécuniosité. Cette condition du créateur, quoique difficile, est parfois choisie et assumée : ascétisme écologique, anticonsumérisme de militant qui rappelle les vœux de pauvreté des moines et des religieuses. On pense à Pasolini qui s'écriait : « J'ai la nostalgie des gens pauvres et vrais [...] ». » La danseuse et cinéaste Virginie Marchand s'attache à suivre entre autres les sadhus de l'Inde et un jeune héros nomade avec l'équipement de prise de vue le plus léger. Pour certains, le dépouillement n'est pas un choix, mais une condition avec laquelle il faut se débrouiller. On compose alors dans la privation, on œuvre avec le manque, pour accéder à une autre richesse. L'art devient un état d'esprit, les œuvres sont des lieux de recueillement, comme on le découvre avec les interventions de Karoline Georges.

Jonathan Lamy fait remarquer que « [s]i l'art donne le poulx du monde, les artistes en sont peut-être, volontairement ou non, les poux ». Remarque très juste : la culture dans laquelle nous sommes immergés reste invisible ; l'art rend visible la culture qui surdétermine nos goûts et notre façon de penser. Alors, nous pouvons nous soustraire à son influence, nous affranchir des préjugés et de toute préconception. Autrement, nos réflexes culturels sont comme les poux qui n'ont pas été aperçus, ce que Héraclite avait remarqué : nous les traînons partout avec nous, car ils restent *dans* notre tête : « Les hommes sont trompés dans la connaissance des choses visibles, à peu près comme Homère qui fut plus sage que tous les Grecs ; car c'est lui que trompèrent des enfants qui tuaient des poux, en lui disant : "Tout ce que nous avons vu et saisi, cela, nous le laissons ; tout ce que nous n'avons ni vu ni pris, cela, nous l'emportons"². »

5- Il y a une pauvreté qui est en lutte contre la richesse. Nous voulons réévaluer le projet de l'Arte povera, dans les arts et le théâtre, contre la capitalisation des œuvres, contre l'appropriation de la culture par le commercial et le politique. Qu'en est-il aujourd'hui de l'artiste qui veut travailler sous le radar des circuits de la valorisation culturelle ? Les pratiques du moindre nous permettent d'échapper à la surenchère des produits et des services. Le théâtre de la vulnérabilité d'Alberto Kurapel, la langue résidu, les médias récupérés, les bois brûlés et la plainte de l'exil illustrent bien cette posture.

6- Par-delà la condition de l'artiste, il y a la réalité des millions de réfugiés, de sans-abris, de déplacés et de démunis, en raison de guerres ou de réchauffement climatique. L'art s'emploie alors à donner une voix aux exilés, aux réfugiés, aux « subalternes », à explorer la condition des personnes sans statut politique, sans droits civiques, sans représentation historique. La figure du dépouillement s'est substituée à celle de l'aliénation. Qu'est-ce que la « vie nue » dont témoigne l'ouvrage de Paul Chamberland ? Les artistes s'identifient aux sans-papiers, aux déportés, aux « sauvages », aux exclus, aux itinérants. Ainsi, Alain-Martin Richard a su mettre en vente des sans-abris québécois sur une place publique de Beijing. Plus près de nous, nous examinons l'affichage sur la rue Morin, à Gatineau, pour dénoncer la situation des sans-logis.

7- Fondamentalement, nous sommes dépouillés du monde, la terre se retire sous nos pieds avec le rétrécissement de l'environnement, l'appauvrissement des ressources. Le spectacle de la consommation est dissipé, nous retrouvons nos besoins essentiels d'autant plus nus qu'ils ne sont pas comblés. Le dénuement le plus grand est celui de la fin, pourtant les « dépouilles de feu » tentent encore de se faire entendre. ◀

MICHAËL LA CHANCE

Notes

- 1 Pier Paolo Pasolini, cité dans Furio Colombo et Gian Carlo Ferretti, *L'ultima intervista di Pasolini*, H. Frappat (trad.), Allia, 2010, p. 15.
- 2 Héraclite, *Fragments*, M. Conche (trad. et comm.), PUF, 1991, frag. 28 (frag. 56 chez Diels-Kranz)

FAIRE AVEC PEU

► THIERRY DAVILA

« Cette très ancienne manière de se déplacer sur ses jambes devrait être un plaisir singulièrement pur, dépourvu de toute finalité, à notre époque où il existe tant de moyens de transport ayant une fonction précise. Pour aller quelque part, vous utilisez les volcans à essence – automobiles personnelles ou transports publics – et d'autres véhicules encore. Pour votre santé, vous pouvez pratiquer ce qu'on appelle le *jogging*, cet exercice fort enthousiasmant où l'on est si occupé à faire des mouvements corrects et à maîtriser son souffle qu'il est impossible de regarder nonchalamment à droite et à gauche. Se promener n'est ni utile, ni hygiénique, c'est, comme la poésie selon Goethe, un *fol orgueil*. C'est "aller", mais, plus que dans n'importe quelle autre manière d'aller, c'est aussi "se laisser aller" : on tombe d'un pied sur l'autre en contrebalançant cette chute à chaque fois. Il y a dans notre démarche un chancellement d'enfant et cet état de suspension bienheureuse que l'on appelle équilibre.

Je me permets de recommander la promenade en toute confiance, dans ces "temps difficiles". Ce n'est pas du tout un plaisir typiquement capitaliste-bourgeois. C'est le trésor des pauvres et presque leur privilège¹. »

Ainsi s'exprime Franz Hessel dans son texte « L'art de se promener » publié en ouverture de l'édition française de ses *Flâneries parisiennes* parues en 2013. Ami de Walter Benjamin, Hessel fut pour ce dernier le modèle même du flâneur, exactement comme Constantin Guys fut, pour Baudelaire, le peintre de la vie moderne et le flâneur par excellence. Benjamin consacrera d'ailleurs un essai à Hessel, publié en 1929 et titré « Le retour du flâneur »², destiné à l'origine à prendre place dans *Paris, capitale du XIX^e siècle : le livre des passages*, un exposé publié en Allemagne à l'occasion de la sortie des *Promenades à Berlin* de son ami. Pour Hessel, la promenade serait donc un art, mais un art très singulier. C'est d'abord un art inutile, sans finalité de quelque sorte, et même pas hygiénique. C'est ensuite un art de l'abandon, du *sein lassen* pour parler un peu comme Heidegger, qui réunit l'enfant et l'adulte dans une démarche – un chaloupement – d'équilibriste. C'est enfin l'art du dépouillement, l'art de faire avec peu, « le trésor des pauvres et presque leur privilège », avance-t-il. Or, même si ce dernier voit dans cette pauvreté du marcheur une différence de classe – une singularité incarnée par la classe la plus démunie qui trouverait là matière à *se distinguer* –, on pourrait aussi dire que cette « économie » va bien au-delà d'une distinction sociale et financière : elle semble en effet strictement ontologique, car elle est liée à l'être même du déplacement physique, si bien que tous les hommes peuvent finalement se retrouver dans cet art pauvre, eux qui n'ont que leurs jambes, que leur corps pour arpenter la terre, pour se dresser sur le sol et pour signaler leur humanité. Art du dépouillement et de la pauvreté, donc, jusqu'à un certain point art du rien et dont la profonde inutilité – une inutilité elle aussi ontologique – s'ajoute à l'expérience de la fugacité – plus loin dans son texte, Hessel fait du promeneur un « oisif secret », « un authentique jouisseur [qui] garde présent à l'esprit le caractère essentiel et fugitif de ses activités inutiles »³, une caractéristique que Baudelaire avait déjà relevée chez le peintre de la vie moderne, cet artiste flâneur qui abandonne ses jours à l'exploration des circonstances, qui vit dans le relatif, qui habite dans « le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini »⁴ –, la marche serait ainsi un outil de peu qui nous fait circuler dans le circonstanciel. Marcher : un geste pauvre qui ne produit à proprement parler aucun objet et qui joue avec la fugacité, avec ce qui ne pèse pas, avec des épaisseurs infimes.

L'art de se promener et son économie n'auront pas laissé les artistes indifférents. On identifie en effet la pauvreté ontologique – et féconde – de la marche dans une des premières si ce n'est la première marche conçue et vécue comme un geste artistique à part entière. Le 14 avril 1921 à trois heures de l'après-midi et sous une pluie battante,

des artistes Dada présents à Paris (notamment André Breton, Tristan Tzara, Georges Ribemont-Dessaignes, Louis Aragon, Benjamin Péret, Arp, Paul Éluard, Philippe Soupault, Théodore Frankel) organisèrent la visite publique de l'église Saint-Julien-le-Pauvre, une action qui devait inaugurer une série d'excursions urbaines dans les lieux banals de la ville. Il s'agissait là d'une « opération esthétique consciente »⁵ qui s'insérerait dans le programme de la Grande Saison Dada prévue d'avril à juin cette même année. Dans le communiqué de presse envoyé aux journaux pour signaler l'événement, on pouvait lire : « Aujourd'hui à 15 h dans le jardin de l'église Saint-Julien-le-Pauvre, rue Saint-Julien-le-Pauvre (métro Saint-Michel), Dada inaugurant une série d'*Excursions* dans Paris invite gratuitement ses amis et adversaires à visiter avec lui les dépendances de l'église Saint-Julien-le-Pauvre. Il y a, paraît-il, encore quelque chose à découvrir dans le jardin pourtant si aimé des touristes⁶. » Rien *a priori* de très exaltant dans ce programme, rien de vraiment remarquable, ce que confirme le texte du tract distribué par les organisateurs sur les lieux mêmes de l'excursion : « Les dadaïstes de passage à Paris, voulant remédier à l'incompétence de guides et de cicérones suspects, ont décidé d'entreprendre une série de visites à des endroits choisis, en particulier à ceux qui n'ont pas de raison d'exister [...] ». Ce que permet de découvrir ou de redécouvrir cette déambulation n'a donc rien de pittoresque. Il tient plutôt du quelconque, et marcher devient ici le moyen de s'insérer dans un continuum de banalités. Bien plus, si le public invité à suivre cette excursion n'avait rien de spectaculaire à regarder, les artistes eux-mêmes qui en étaient les instigateurs n'avaient aucune œuvre concrète à proposer aux visiteurs anonymes, aucune production physique de formes, aucune invention artistique explicite à défendre : Breton et Tzara improvisèrent des discours ; Ribemont-Dessaignes fit le guide, un dictionnaire Larousse à la main, y prélevant au hasard un article pour le lire devant telle colonne ou telle sculpture de l'église ; des cadeaux mis dans des enveloppes furent distribués aux passants. Francesco Careri avance : « Dada n'intervient pas sur le lieu en laissant un objet ou en prélevant d'autres objets. C'est l'artiste, ou mieux encore : le groupe d'artistes, qui intervient sur le lieu à révéler, sans accomplir aucune opération matérielle, sans laisser de traces physiques, si ce n'est la documentation liée à l'opération – les prospectus, les photographies, les articles, les récits –, et sans aucune autre espèce d'élaboration. Parmi les photographies qui documentent l'événement, celle qui représente le groupe dans le jardin de l'église est peut-être l'image la plus importante de toute l'opération. On y voit le groupe Dada poser sur un terrain en friche. [...] Le sujet de la photographie est la présence de ce groupe particulier dans la ville, conscient de l'action qu'il est en train d'accomplir et conscient de faire ce qu'il est en train de faire, c'est-à-dire : *rien*⁸. »

D'emblée la marche dans sa dimension artistique est donc un art (du) pauvre qui ne produit rien, ou si peu ; un mouvement dont le résultat sur place ne donne accès à aucune production de forme véritablement tangible ; un art sans objet, procédant d'un trajet sans résultat matériel immédiat.

Ainsi est la marche : un acte de peu qui produit bien souvent des effets essentiellement impalpables. Marcel Duchamp ne s'y est pas trompé. Dans ses notes sur l'inframince publiées après sa mort en 1980, il cite deux exemples de manifestations fugaces – ainsi est en effet l'inframince : un phénomène à la limite de l'apparition (et de la disparition) qui ne pèse en aucune manière sur le monde et sur les choses – liés à l'existence du déplacement physique du sujet. Entre autres, Duchamp qualifie d'inframince la façon dont on peut se glisser dans un espace réduit pour continuer quand même à circuler : « Portillons du métro. – Les gens qui passent au tout dernier moment / inframince⁹ – ». Voilà un exemple de ce que peut la marche : inventer des moments à l'épaisseur infime qui résultent de la mobilité physique et spatiale d'un corps. Et cette mobilité, elle peut également créer des

frottements, des sonorités, qui sont eux aussi à la limite des possibilités de la perception : « Pantalons de velours – leur sifflement (dans la marche) par frottement des 2 jambes est une séparation infra mince signalée par le son (ce n'est pas ? un son infra mince)¹⁰. » Si la marche est donc un art de peu, une façon pauvre de créer – ou de ne pas créer – des traces, c'est parce qu'elle est l'outil privilégié – et non exclusif – de l'invention de l'inframince, ce type de phénomène qui fait de la disparition l'être même de la manifestation.

L'on pourrait, au-delà de ces deux exemples historiques (Dada à Paris, Marcel Duchamp), nommer de nombreux autres gestes, artistiques ou pas, liés à la marche qui font du mouvement du corps humain dans l'espace et dans le temps (promenade, flânerie, dérive, excursion) le moyen d'explorer le peu de réalité, la furtivité, la disparition, voire l'invisible comme tel. Nous nous contenterons pour l'heure de relever quelques exemples de ce type d'exploration, présents dans l'art occidental récent, qui n'épuisent bien évidemment pas cette question. En 1973, à Florence, en Italie, Maurizio Nannucci a réalisé une action titrée *Star/scrivendo camminando* (Étoile/écrit en marchant). Comme la désignation de cette œuvre l'indique, il s'agissait pour Nannucci lui-même de marcher à un rythme soutenu dans les rues de Florence selon un plan bien précis pour écrire en marchant, en déplaçant son corps avec ses pieds, le terme *star* sur le sol de la partie historique de la ville. Aucune trace physique visible n'a résulté de cette marche silencieuse, aucune inscription au sol n'a effectivement été réalisée, le résultat visuel obtenu, observable *a posteriori*, consistant en des photos en noir et blanc de Nannucci accomplissant son geste, accompagnées de la description écrite du trajet suivi. Le titre de cette œuvre, qualifiée par son inventeur d'« écriture topographique »¹¹, contredit son effectuation : si l'étoile est par essence une entité céleste, la marche de Nannucci, qui vise à *faire une étoile*, à l'inscrire dans la réalité, est absolument terrestre ; si le ciel étoilé nous domine, surplombe nos têtes, l'étoile écrite à Florence est strictement horizontale et reste au ras du sol, au plus près des pieds et des pas du marcheur ; si la *star* incarne l'exposition spectaculaire absolue, rendue possible par les industries cinématographique et communicationnelle, Nannucci a, au fond, tout fait pour rendre le résultat de son geste artistique absolument discret, c'est-à-dire strictement invisible. Voilà donc une façon d'utiliser la marche, cet art du peu, pour ne produire aucun résultat physiquement, visuellement, discernable, en tout cas immédiatement, le protocole de cette œuvre, ses objectifs et ses conséquences étant, par contre, identifiables et compréhensibles *a posteriori*, lorsque le geste a été accompli et que sa documentation a été publiée.

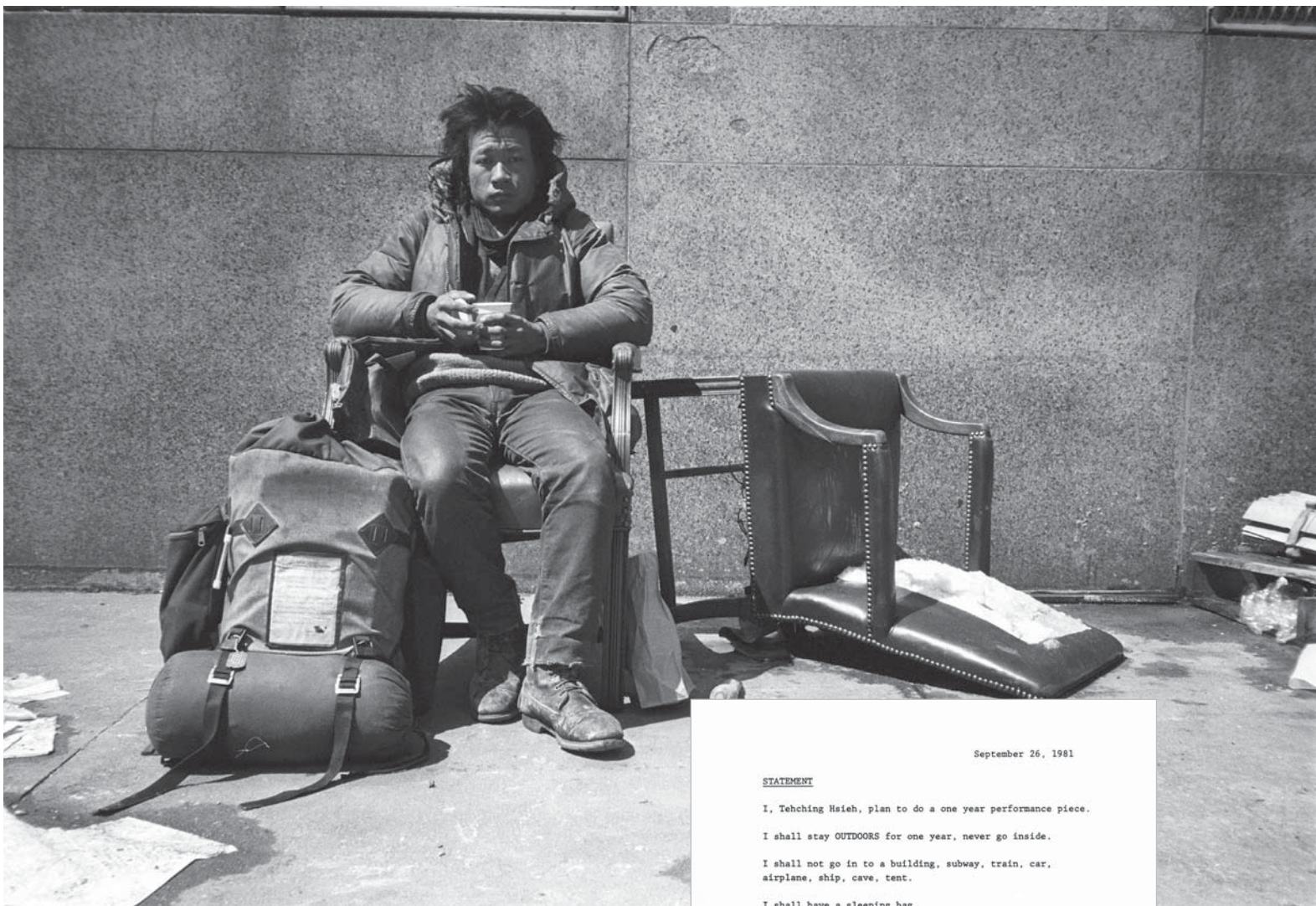
Ce processus plastique pauvre qui n'aboutit à rien, ou presque, sur le théâtre même de sa manifestation ne concerne pas simplement, comme les exemples de Maurizio Nannucci et des dadaïstes parisiens pourraient nous le laisser croire, des déplacements urbains : les promenades dans la nature, les marches dans les paysages naturels peuvent, elles aussi, *ne rien donner*, en tout cas dans un premier temps. C'est le cas d'Hamish Fulton qui se déplace dans les sites montagneux ou bien dans la campagne. On sait que, depuis le début des années soixante-dix, il a érigé la marche comme moyen plastique de création, faisant du déplacement physique la condition *sine qua non* de l'émergence de l'œuvre. Au cours de chacune de ses excursions, aucune production artistique de quelque sorte que ce soit n'est réalisée sur le lieu même où la marche est effectuée : Fulton arpente un territoire pendant un certain temps, et ses trajets ne transforment en aucune manière leur site d'accueil puisqu'il n'intervient jamais pour modifier quoi que ce soit à l'état naturel et disponible du site où il agit – à la différence de Richard Long qui bouge des pierres pour obtenir des géométries simples, qui laisse des traces au sol avec ses pas pour marquer sa présence et indiquer son passage, pour affirmer le travail de la marche dans un contexte donné.

Fulton n'est en aucune manière interventionniste. Marcher, c'est, ici, ne rien transformer de l'ordre du monde et ne rien ajouter à l'ordre des choses. L'œuvre qui témoigne de son déplacement sans objet consiste généralement en une photo en noir et blanc du territoire traversé ou d'un de ses aspects, au bas de laquelle figure, en guise de légende, la description aussi concise et clinique que possible du parcours accompli. Par exemple, la pièce *Water : a 14 ½ Day Walking Journey of Approximately 200 Miles, Northern India* (1984) consiste en une photo en noir et blanc du paysage montagneux situé en Inde, vu de loin, dans lequel la marche a eu lieu. Sous cette image, un texte dactylographié est imprimé en noir et en rouge. L'artiste égrène les moments clés du parcours, les passages les plus remarquables (glaciers, vallées, fleuves) qui ont rythmé la progression de l'excursion, sans pour autant constituer un texte à part entière, c'est-à-dire un récit composé de ce qui a eu lieu, si bien que l'économie de la marche concerne également celle de sa restitution verbale qui n'est absolument pas comparable à un compte rendu. Sur cette vue, aucune présence humaine : le marcheur a disparu car, comme l'indique Fulton, marcher, c'est devenir anonyme, c'est s'impersonifier : « Je ne veux pas que mon travail soit à propos de moi. » À l'annulation de la production de formes pendant la pérégrination – l'œuvre résulte du déplacement mais n'en est pas contemporaine – s'ajoute par conséquent l'annulation du sujet – l'œuvre n'émane pas d'une subjectivité affirmée, voire expansive, mais plutôt d'une économie de l'ego, de son amenuisement, de son effacement (de sa disparition ?) jusqu'à un certain point. Ainsi Fulton, du point de vue de la forme, du point de vue du sujet, fournit-il un autre exemple de ce « privilège du pauvre » qu'est la marche, un art de peu dont, bien souvent, les effets ne pèsent en aucune manière, en tout cas dans un premier temps, sur le monde et sur les choses, ce qui ne signifie bien évidemment pas qu'ils soient insignifiants ou sans intensité. ◀

Notes

- 1 Franz Hessel, « L'art de se promener », *Flâneries parisiennes*, M. Renouard (trad.), Rivages, 2013, p. 15-16.
- 2 Walter Benjamin, « Le retour du flâneur », in Franz Hessel, *Promenades dans Berlin*, J.-M. Belœil (trad.), S. Hessel (av.-pr.), L'Herne, 2012, p. 297-302.
- 3 F. Hessel, « L'art de se promener », *op. cit.*, p. 16-17.
- 4 Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », *Curiosités esthétiques : l'art romantique*, Garnier, 1986, p. 463.
- 5 Francesco Careri, *Walkscapes : la marche comme pratique esthétique*, J. Orsoni (trad.), Jacqueline Chambon, 2013, p. 79.
- 6 Communiqué cité dans Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, A. Sanouillet (éd. rev., rem. et aug.), M. Humbert (préf.), CNRS, 2005, p. 212.
- 7 *Ibid.*
- 8 F. Careri, *op. cit.*, p. 84-85.
- 9 Marcel Duchamp, *Duchamp du signe suivi de Notes*, M. Sanouillet et P. Matisse (écrits réun. et prés.), A. Sanouillet et P. B. Franklin (éd. rev., rem. et aug.), Flammarion, 2008, note 9r, p. 280. Nous conservons l'orthographe et la ponctuation de Duchamp.
- 10 *Ibid.*, note 9v.
- 11 Maurizio Nannucci, *There Is Another Way of Looking at Things*, SilvanaEditoriale et Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole, 2012, p. 48.

Historien de l'art, philosophe de formation, également commissaire d'exposition, conservateur au MAMCO, **Thierry Davila** est l'auteur de nombreux ouvrages sur l'art contemporain (*L'Art médecine*, RMN, 1999, *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*, Éditions du Regard, 2002, *In extremis. Essais sur l'art et ses déterritorialisations depuis 1960*, La lettre volée, 2009, *De l'inframince. Brève histoire de l'imperceptible de Marcel Duchamp à nos jours*, Éditions du Regard, 2010).



PERFORMATIF DU DÉSŒUVREMENT

Pour une esthétique
du dénuement, de la vie nue

► MÉLISSA CORREIA

Les actions dont ce texte rend compte sont du registre des pratiques du performatif, du dénuement, du non-spectaculaire, en ce que ces actes de présence, et leurs partitions, rendent perceptibles l'évidage de l'humain et la vacuité des existences maintenues en état de survie, dans des sociétés soumises à la gestion du capital générique, comme le manifeste leur volonté de se prémunir de circonstances telles que la précarité, l'aliénation et l'isolement social. Ce n'est pas un hasard si, à certaines occasions, celles-ci sont situées en contexte de visibilité et d'échanges restreints, ou même d'il-légalité, d'où parfois leur nécessité d'être discrètes, anonymes. Dès lors, leur corps peut sembler désocialisé, inachevé, sans être déterminé puisqu'équivalent à des actes de différenciation et d'autoréflexion en regard du dégoût de l'humain, du pauvre, du fou, du disparu de la rue, bref de cette inclusive exclusion qui a lieu tant dans nos bidonvilles, nos prisons et nos camps de réfugiés qu'au cœur de nos métropoles. En ce sens, quels que soient les canaux pour y parvenir, la pratique du performatif, par l'imposition de restrictions, de privations, tend à l'excès, hors de ce que les carcans des pouvoirs régularisent et excluent.

Un avis de recherche émis contre Tehching Hsieh s'ajoute à la documentation d'actions intitulées *One Year Performance/Performance d'un an*. Lors de son excursion *Outdoors Piece/Extérieur* (NYC, 1981-1982), Hsieh présente certaines photographies réalisées par un ami au gré de quelques rendez-vous ainsi qu'une vidéo d'une tren-

September 26, 1981

STATEMENT

I, Tehching Hsieh, plan to do a one year performance piece.

I shall stay OUTDOORS for one year, never go inside.

I shall not go in to a building, subway, train, car, airplane, ship, cave, tent.

I shall have a sleeping bag.

The performance shall begin on September 26, 1981 at 2 P.M. and continue until September 26, 1982 at 2 P.M.

Tehching Hsieh

Tehching Hsieh

New York City

> Tehching Hsieh, *One Year Performance 1981-1982*. © 1982 Tehching Hsieh. Courtoisie de l'artiste, The Gilbert and Lila Silverman Collection (Detroit) et Sean Kelly (New York).



taine de minutes, alors qu'il se trouve à vivre sans répit dehors avec son modeste havresac de la marine. À cette « microvidéocratie »¹ s'ajoute une cartographie de Manhattan où l'on retrouve le trajet de ses déplacements, le long de l'East River et dans Central Park. Tandis que la contrainte initiale était qu'il reste à l'extérieur, sans jamais entrer à l'intérieur d'un abri quelconque, y compris d'une voiture, d'un train, d'une tente ou même d'une toilette publique ou d'une cabine de téléphone, les principales captations de contact avec autrui vont se faire lors de son arrestation, suivie d'un séjour en prison. De déserteur à performeur clandestin, en passant par reporter de sa vie de sans-abri, il est clair qu'il sait avoir le dernier mot : lors de sa dernière non-performance (1989-1999), Hsieh annonce qu'il est resté « en vie », tout simplement. En cela, il est de ceux, comme les exilés, les bandits, etc., qu'Agamben nomme *Homo sacer*, qu'il décrit en termes d'existence *politique* qui reste liée à l'omniprésence de la loi et à l'impact de ses mesures : « une vie nue dépouillée de tout droit »².

Assise sur un banc de la gare de Tel-Aviv et portant un campement miniaturisé sur la tête, Rachel Echenberg, dans sa performance *Home* (ZAZ Festival, HaTachana HaMerkazit HaChadasha [Nouvelle gare centrale d'autobus], Israël, 2011), peint le mot hébraïque *ba-by-it* sur une paroi, avant d'en recouvrir entièrement de noir toutes les surfaces de plexiglas et d'être dans le confinement d'un espace d'exclusion : l'expérience d'un dehors³. La maisonnée, le propre de ce qui est le plus intime de l'existence, ce *oikos*, ou espace de l'*oikonomia*, où l'on se trouve et d'où l'on vient, se renverse, par procédé de substitution d'un chez-soi provisoire à une privation de la vue. Dès lors, cet espace d'internement advenu, à l'image d'un *ban* où s'inscrit le *nomos*, voire la matrice de la stratégie politique générale, converge vers l'actualisation d'un contrôle de la visagété, du vivant. Ici, la réception-don de cet acte d'extériorisation, durant lequel le visage reste isolé dans la forme intelligible du camp, semble évoquer une volonté de s'extraire de la norme politique du capital humain (des précaires, des réfugiés, etc.) et du contexte sociopolitique. Du coup, Echenberg ritualise une forme d'impuissance à vouloir voir ou, mieux, cette même extériorité donne accès à ce qui pourrait être qualifié d'effet limite, d'impouvoir, en regard de cette relation de domination de la vie nue au sein du politique. La vulnérabilité du corps s'expose à autrui par l'acte volontaire de se faire violence et peut se muer en empathie active ou se saisir sous la forme d'une question : de quoi nous faut-il être délivrés ? En 2003-2004,

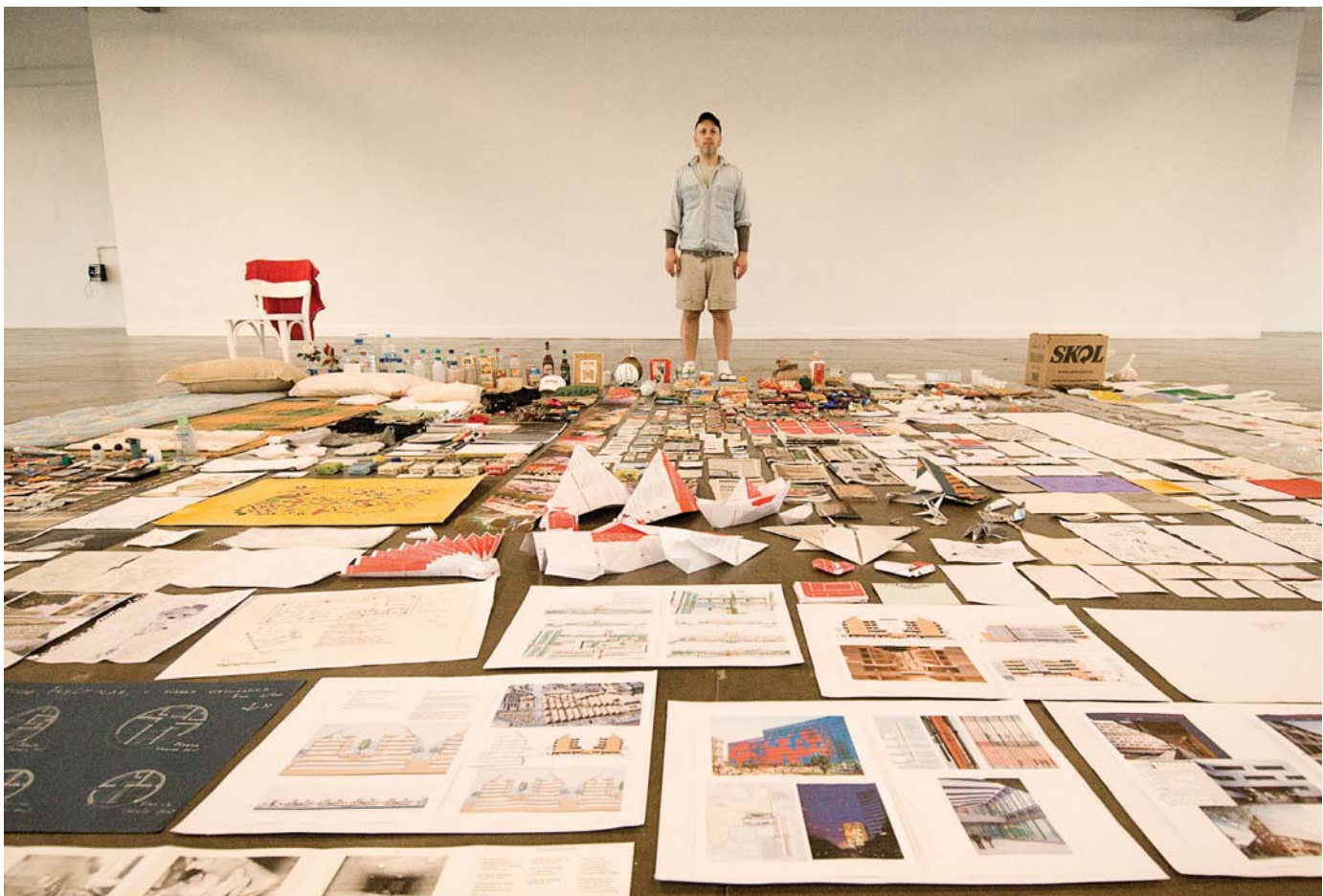


> Milan Knížák, *Installation dans la rue*, Prague, 1962-1963.

pour *The Blanket Series* (*Snow*, *Pigeons*, *Tides*) distribuée par Vidéographe, Echenberg fait usage en plein hiver d'un banc public situé dans un parc, en bordure du boulevard Saint-Laurent à Montréal, pour s'y coucher, jusqu'à ce que la neige recouvre son corps lors de *Blanket (Snow)* (4 min 42 s, 2003) ; jusqu'à n'être plus qu'une solitude que le froid recouvre. Autrement dit, elle est là, comme un être existant, un sans-abri, un entr'aperçu surexposé, en une restitution quasi immobile où se révèle l'événement d'un devenir qui se dérobe, telle une capacité d'agir qui reste indépendante à ce qui arrive, et parfois aveugle. La *potentia passiva*, « faculté de passivité et de réceptivité », suppose ici une pratique du performatif en vue d'échapper à une perte. Par exemple, lors de la vidéo *Blanket (Pigeons)* (3 min 32 s, 2004), tournée au square Norman-Bethune de Montréal en août 2003, son action consiste à demeurer allongée dans l'herbe, alors que son corps est recouvert de nourriture pour pigeons, ces derniers s'agitant au-dessus d'elle. Elle paraît intimement pénétrée par l'exigence de répondre à cette question : comment *performer* cette restriction, cette privation ? Fondée dans l'optique d'une politique du désœuvrement, comme puissance en attente, l'exposition d'un être quelque part



> Rachel Echenberg, *Home*, 2011. Photo : D. Fodczuk.



> Mauricio Ianês, *Untitled (The Kindness of Strangers)*, 28^e Biennale de São Paulo, 2008. Photo : Amilcar Packer.

abandonné à son existence, et pourtant existant, renvoie à un présent à venir, essentiellement hors d'un *chez-soi*, qui intègre l'insécurité et l'incertitude dans la perspective d'une temporalité devenue en quelque sorte sans promesse.

En 1962, cet extérieur qu'est la rue devient un lieu de transformation sociale, de transaction et de création pour Milan Knížák qui sera le représentant de Fluxus à Prague et le fondateur du mouvement Aktuál. Un document d'archives montre son corps allongé sur une planche de bois, à proximité d'une modeste entrée, rue Nový svět, faisant partie intégrante d'un bric-à-brac d'objets hétéroclites. On apprend que ceux-ci sont des surplus trouvés qui s'accumulaient chez lui. L'image intitulée *Installation dans la rue* (Galerie nationale de Prague, 1962-1963) le présente étendu dans la position de dormeur, un crucifix en fer appuyé de biais contre le mur à ses côtés. Cette présence, équivalente à une installation éphémère dans laquelle son corps se confond, est un acte de conscience critique, placé sous le double signe du sacrifice et du risque. L'être-corps, jeté là, dans les rebuts, fait écho à l'aliénation de l'individu et au contexte totalitaire de la société tchèque de l'époque. Par la suite, Knížák passe d'interventions composées au jour le jour, avec des amoncellements d'objets trouvés dans les rues, les cours ou les parcs, aux déambulations et aux rituels collectifs. En prenant place parmi ces entassements de débris ordinairement visibles un peu partout dans l'espace public, celui-ci s'expose à l'illégalité et à de possibles répressions de la part de l'appareil politique d'alors. Pour Knížák, il s'agit avant tout de faire en sorte que chacun « mène sa vie comme il le [juge] bon », et de « vivre autrement »⁴.

Quelque temps après l'ouverture officielle de la 28^e Biennale de São Paulo, en 2008, sous l'orientation de la vacuité, Mauricio Ianês, avec *Untitled (The Kindness of Strangers)*, se présente devant le public en étant dépourvu de tout, entièrement nu. Le corps en état d'engagement, de communication directe prévue en deçà des mots et d'interdépendance devant la réception-don des acteurs présents (le public, les agents de sécurité, etc.), de jour comme de nuit, est le point initial de cette proposition d'action en communauté. Dès le départ, Ianês a l'intention d'unir son existence, voire sa subsistance, pour la durée de l'événement, aux offrandes reçues avec l'optique d'y rester, d'y survivre. À cette disponibilité (24 heures par jour

durant 13 jours) où se déploie la faculté de vouloir se voir exposé en quasi permanence, comme « singularité quelconque »⁵, s'ajoute la situation ainsi créée d'une errance à l'intérieur des murs. Cette occupation des espaces libres du lieu d'exposition a transmuté vers un retranchement progressif de son corps surexposé, délocalisé, au profit d'une visibilité accrue de la relation entre Ianês et les visiteurs, causée par un éveil certain de l'aimable prévenance des étrangers. Pour les derniers jours, à l'image des personnes en situation de précarité qui adoptent une station fixe, voire un coin de rue pour effectuer leur temps de quête hebdomadaire, l'artiste opte pour l'appropriation d'une zone non occupée par les autres exposants, sur l'un des étages vides du pavillon. Cette initiation à la privation, exécutée en silence et comportant treize règles – l'une d'elle peut se traduire comme suit : « Lorsque vous recevez quelque chose de quelqu'un, il s'agit de regarder la personne dans les yeux et de continuer jusqu'à ce qu'elle abandonne. » –, a peu à peu donné accès à la mise en place d'une communication effective ou, du moins, aux indices tangibles d'échange et de responsabilité réciproque par un accroissement de dons. À un certain moment, vers la fin de cette mise à l'épreuve, Ianês a offert, à son tour, une prestation en chantant *I'll Be your Mirror* (The Velvet Underground & Nico). L'intervention de longue durée, suspendue entre l'attente de quelque chose et l'attention critique portée sur ce quelque chose, soulève la question de l'abondance des donations dans le cadre spécifique qu'est celui du champ artistique, en opposition au champ de la rue ou à tout autre contexte de pauvreté où la générosité est plus que vitale. Qu'est-ce qui entrave cette possibilité d'entraide, par exemple celle des passants envers les gens de la rue, lorsque la nécessité d'autrui est réelle ?

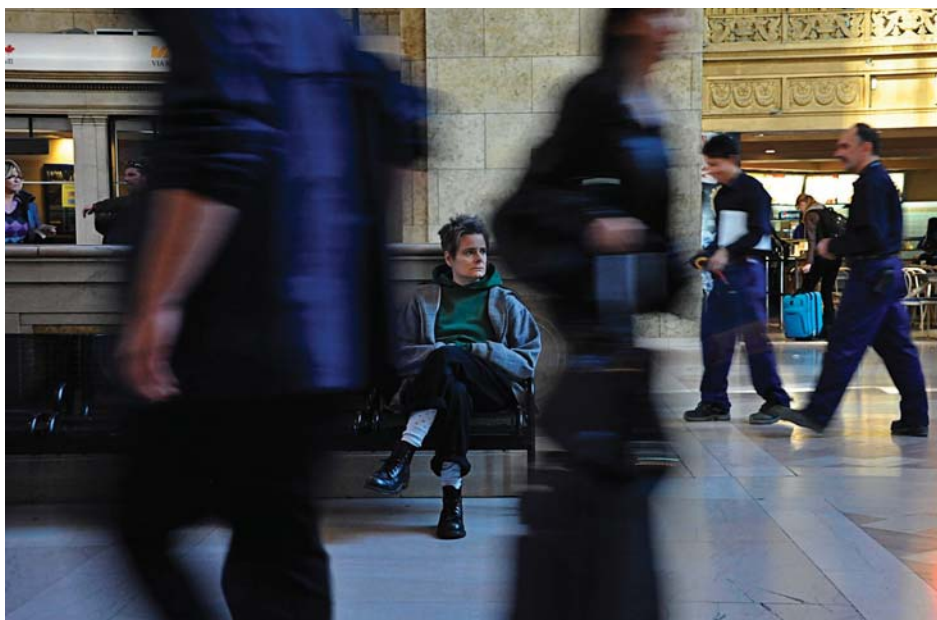
En 2010, à l'entrée de l'immense gare Union de la rue Front à Toronto, Karen Elaine Spencer (*sittin'*, 7a*11d International Festival of Performance Art, Ontario) est assise sur une allée de bancs, directement en face du poste destiné aux agents de sécurité : elle se rend à cet endroit dès neuf heures pour y être présente durant huit heures d'affilée, soit la durée journalière d'un travail quotidien de 40 heures par semaine. Elle y reste chaque jour et revient en ce même endroit pendant dix jours consécutifs. Entre chacun, elle publie ses réflexions, sans majuscules⁶. À cette confiance maintenue durant cette action (de 480 heures ou 28 800 minutes)

s'ajoute la littérature, comme les récits de ceux qui auront cherché à la retrouver, à l'observer, ou qui auront été la rejoindre en cet endroit public d'attente et de transition. Sur son blogue *like writing with water*⁷, on apprend également qu'aux gardiens de la station, avec qui elle a dû interagir, elle explique : « i replied, *working* »⁸. Il s'agissait en quelque sorte de valider l'étanchéité d'un fait qui n'est autre que celui de l'invisibilité des personnes en situation d'itinérance, et en particulier celle d'une femme, apparemment sans occupation, dont la présence est délibérément répétée dans un espace public par la récivité même de cette action. Or, qu'est-ce qui fait de cette action une « performance »⁹ ? Par la suite, Spencer a performé *sittin' with* durant trois jours (de 9 heures à 17 heures) à l'hôtel de ville de Moncton, au Nouveau-Brunswick, lors du festival d'art performatif et d'intervention jè-st' en 2011 ainsi qu'au square Cabot de Montréal en 2012. Entre-temps, sur un banc de la plateforme, en face de la voie ferrée de la gare Sainte-Thérèse, l'artiste, dans *has not yet arrived* (Praxis Art Actuel, 2011), reste assise une trentaine de minutes, une heure, le temps d'un pique-nique ou d'éplucher une orange, avant de reprendre le même train et de refaire le chemin inverse jusqu'à Montréal, en passant par les stations de métro, pour se rendre à sa maison d'où elle refait cette trajectoire à plusieurs reprises chaque semaine, du 1^{er} février au 31 mars. S'ajoute à l'action une correspondance sur un autre blogue¹⁰. Y sont alors mis en ligne des articles de journal extraits d'un quotidien distribué gratuitement dans les stations, des données, des photos ainsi que les indications concernant une intervention dans les petites annonces sous la rubrique « Service de transport » lors d'une résidence-laboratoire intitulée *Bloc5 : les flâneuses* au centre d'art actuel Praxis de Sainte-Thérèse. L'autoréflexivité de Spencer partagée sur le Web culmine en une volition qui se raccorde à une tension oscillant entre *mettre à jour* un état actuel des événements politiques, des nouvelles, et *mettre au jour, ipso facto*, ce qui reste dissimulé, ou à risque de dissolution, c'est-à-dire ce qu'on répugne à vouloir voir. En concordance avec les axiomes essentiels que sont l'impermanence et le désœuvrement, l'agir de Spencer actualise, comme dernier refuge, un savoir innommable de l'humain qui trouve son dénouement dans l'échange, la transmission, le don. En s'éprouvant, en coexistant, dans l'attente ou le transit, et en intervenant telle une « anonymalité »¹¹, l'artiste bride ainsi l'instance de la relation à autrui, tant au fondement de la *noèse* (acte de la pensée) face à la vie qu'au fait d'être une *persona* (de *personare* : « parler à travers »), en silence et en connexion, parmi les autres : les passants, les vagabonds, les exclus, les invisibles, les rêveurs... Cette quête de l'expérience, voire d'un sens commun, lors des projets *sittin'*, *sittin' with* et *has not yet arrived*, s'opère d'abord hors de tout cadre identitaire normatif, exproprié de toute identité, pour se diffuser ensuite sur le fil d'actualité des réseaux sociaux et sur le Web. Ces trames narratives qui se composent après coup sont d'une certaine manière intercalées

entre les nouvelles du jour, du moins sans faire fi de la carte médiatisée des intensités et autres circuits de visibilité, et engagent une réflexion sur les possibilités d'existences oubliées, de ceux qui sont en quelque sorte abandonnés par la société, socialement négligés, donc, ou liés tout en étant laissés en « liberté », voire libres d'une mort immanente, prévue, annoncée. L'art du performatif, nous rappelle Spencer, ne revient pas à feindre des manques ou des lacunes, mais à pratiquer une actualisation subtile des politiques de la mobilité et de l'anonymat, celles de ceux qui sont libres d'être invisibles, sans domicile fixe, tout en étant limités, sous surveillance, et ce, au risque de se mesurer à l'exigence d'une quête de l'expérience « en marge d'une position sociale sécurisée »¹² où s'inscrivent une esthétique de la précarité et une temporalité au jour le jour qui renvoie à une indéniable perte de repères.

La coexistence, inhérente au fait d'être vivant et à la pratique du performatif, converge vers ce constat de la tradition qui présuppose un transfert ou ce par quoi une tradition est possible : le langage. Plus souvent qu'autrement en deçà des mots, le performatif n'est toutefois jamais sans échange ni relation puisque « le corps a sa place capitale dans le "nous" »¹³ et qu'il est possible d'échanger, sans imposer. Dès lors, le sens de ce qui se transmet, indépendamment de ce qui est transmis aussi bien dans une littérature du commun et les trames poétiques du performatif que dans les microsites Web et autres supports, se raccorde à une forme d'ouverture dans laquelle quelque chose de transmis est possible. Veiller à cette mise en illatence (de *aléthéia*, en grec), même de ce qui est entr'aperçu « tel qu'il est » ou comme l'épreuve d'un écart entre le dévoilement de ce qui est latent et le seuil d'un presque rien – au terme d'une volonté de mémoire –, préserve le dessein d'un oubli qui se destine à l'ouverture historique, voire à la limite d'une sortie de soi, hors de soi. Ce qui reste indemne dans l'ouverture du concevoir, du manifesté, du don et donc de sa propre réalité rend accessible sa négociation entre nudité¹⁴, dénuement et forme de désœuvrement, de vie nue, par le transfert qui l'accroît.

À l'instar de la biopolitisation de la société, la pratique du performatif constitue *a priori* un des lieux privilégiés pour reconfigurer une corporéité d'affirmation ; pour exposer le corps, donc la densité du vivant, de la corporalité même, dans une posture parfois quasi négative ou en retrait, en méditation, en résilience ou en survie. L'énoncé performatif est éminemment concret, corporel, en ce sens qu'il se *produit* ou transforme une situation et un repositionnement de l'existence qui constituent sa structure interne, sa fonction et sa destination. Lié au risque, au choix, parfois au sacrifice, et générant de la dépense, l'être exposé se destine à la *performa* de même qu'à autrui. La singularité la plus aiguë, même quelconque, d'un corps en actes, dans cette immédiateté la plus étroite de la stricte dimension d'un « à présent », n'est donc pas à ignorer



> Karen Elaine Spencer, *sittin'*, 7a*11d International Festival of Performance Art, Toronto, 2010. Photos : Henry Chan.

de la réflexion des pratiques du dénuement en ce que leur résonance n'est pas la condition première de leur reconnaissance. Le *faire* performatif émerge dans un contexte de réalisation, ordinaire ou non, réel ou imaginaire, qui en légitime l'énonciation. Dès lors, « ce qui arrive » est situé, « *embodied* »¹⁵ dans cette instance d'une temporalité exclusive à l'acte de présence d'où surgit le corps en état d'extériorisation d'un conflit assumé comme d'une instabilité, d'une intranquillité, étant donné le consentement à cette forme d'inachèvement intrinsèque et jamais univoque qu'est l'acte même d'être en action, de *se performer*.

L'ancrage d'un corps dans une immobilité malgré tout processuelle opère, par actualisation, un redoublement du même en tant qu'altérité, une *praxis* de la vie nue, combinant unicité et répétition. Il ne faut pas comprendre par là l'intrusion d'un « corps pour rien », ni son inertie, ni sa désolation. Ce qui survient en « pergression »¹⁶ est l'être-corps qui s'expose sciemment ou de manière souterraine dans la brèche d'un maintenant entr'aperçu sans issu et en pleine mise à l'épreuve efficiente de l'instantanéité. Dans une sorte d'extension de conscience, il s'agit moins d'un jugement *stricto sensu* que d'une attention critique qui résiste à l'assaut des pouvoirs. La présence comme acte de résistance et de différenciation se veut en toute simplicité : un acte d'inscription transgressive intervenu dans l'« infra-mince » post-Duchamp de l'instant vécu, en ce moment, à cet endroit.

Indissociable de l'agir, ces pratiques, rejoignant parfois le « pas fait » de Filliou ou le peu fait, sont des formes d'affirmation par déliaison ou volonté de dépassement antiautoritaire, c'est-à-dire qui tendent vers un non-commandement, une non-participation ou, mieux, un refus, tout en étant inscrit dans le flux du temps et de l'expérience. À contresens du déni, de la surabondance des représentations récréatives, des médiations programmées, récupérées, ou des simples passages à l'acte vitalistes, une intériorisation du poétique et une gestualité *hic et nunc* de la « survivance »¹⁷ s'y trouvent alors révélées dans toute leur altérité. Mine de rien, l'actualisation du performatif du dénuement, de la vie nue, par son déplacement événementiel, réapparaît aussi comme la preuve d'une négociation restant comme telle désynchronisée de la capitalisation de l'humain. Le corps, comme vecteur d'une non-négation du *débinage* (« fait de dénigrer ») et du lien d'abandon partiel du vivant par le politique, réaffirme cette énigme d'un contremouvement actif.

Le dénuement assumé de ces pratiques d'art action confirme le « *less is more* » et propose la réduction, voire l'équivalent d'une mise en exergue de la *lessness* de Beckett, condition *sine qua non* d'une volonté infinie du désœuvrement, d'une dérive surexposée, sans la déroute de la domination et de la sujétion. Le hiatus gît dès lors au sein des rapports sociaux, inscrit entre dissolution, dérèglement et intensité au registre des récits sans tapage. Certes en retrait de l'assentiment général, la pratique contemporaine du performatif, mixée à des instances de transculturelle, d'écologie, de simplicité volontaire, etc., ainsi qu'à des affiliations historiques – par exemple l'Arte Povera, version 2.0 – et au prolongement des vues utopiques de Beuys, est marquée par des états de disruption, là où la quiddité de la performance, hors de tout cadre normatif, est en jeu. C'est une reconversion essentialiste paradoxale, donc, où persiste la mise à l'épreuve *ipso facto* d'un dissentiment, d'un renoncement, d'une pertinente vigilance, c'est-à-dire non pas tant le *reenactment* d'un antiart, d'un art non art, d'un non-corps, d'un « avant avant-garde »¹⁸, mais celui d'un presque rien qui offre la nécessité d'une présence en amont de la contingence de ses archives en contexte de précarité visible, d'itinérance, d'exil, d'isolement ou de pauvreté. Rien d'exceptionnel sinon que de se positionner, de s'exposer à une limite existentielle en résituant son être-corps par une proximité transgressive et, en toute conscience et attention critique, hors de l'évidance de l'humain, hors de ce non-être. Performant son propre *no man's land* identitaire, au plus loin de la marchandisation et du spectacle, de leur absorbante aliénation, sans rien solder, sans se soumettre ni se conformer et encore moins s'ériger en surplomb, le performatif du désœuvrement, par ce pouvoir singulier de court-circuiter le micmac du continuum culturel, est politique. ◀

Notes

- 1 « L'artiste met en évidence la violence à laquelle il s'est exposé lui-même. Certes, il s'est fait violence pour se faire voir, mais il retourne le propos et parle de la violence inhérente au photographique, de comment elle contribue à la vidéocratie qui envahit le monde de l'art. Et la société tout entière. » Michaël La Chance, « Performance et photographie : les temporalités de Tehching Hsieh », *Inter, art actuel*, n° 105, printemps 2010, p. 14.
- 2 « En outre, comme n'importe qui peut le tuer sans commettre d'homicide, son existence entière se réduit à une vie nue dépouillée de tout droit, qu'il ne peut sauver qu'en fuyant sans cesse ou en trouvant refuge dans un pays étranger. Toutefois, précisément en ce qu'il est exposé à chaque instant à une menace inconditionnée de mort, il est perpétuellement en rapport avec le pouvoir qui l'a banni. Il est pure *z'o'e*, mais sa *z'o'e* est prise comme telle dans le ban souverain et il doit à tout moment en tenir compte, trouver le moyen de l'éviter et de le tromper. » Giorgio Agamben, *Homo sacer : le pouvoir souverain et la vie nue*, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2010, p. 197-198.
- 3 « Essentiel est ici le fait que la notion de "dehors" se trouve exprimée, dans de nombreuses langues européennes, par un mot qui signifie "à la porte" (*fores* est, en latin, la porte de la maison ; *thyrathen* en grec, il signifie littéralement "au seuil"). Le hors n'est autre que l'espace situé au-delà d'un espace déterminé, mais il est le passage, l'extériorité qui lui donne accès – en un mot : son visage, son *eidos*. » Id., *La communauté qui vient : théorie de la singularité quelconque*, M. Raiola (trad.), Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1990, p. 69-70.
- 4 « Il s'agissait avant tout de vivre autrement, de faire que chacun mène sa vie comme il le jugeait bon. Dans une société communiste, c'était à la limite du possible. Se distinguer, même d'une manière aussi minimale et discrète que le faisait le groupe Aktual, fondé pas Knížák dans les années 60, c'était aller à contre-courant, c'était tenter d'échapper au rouleau compresseur du régime socialiste qui avait tendance à voir dans tout comportement "autre" une menace pour la sécurité de l'État et entreprenait de le combattre par des persécutions policières. » Karel Šrp, « Le corps comme différence et différenciation : un autre aspect de l'histoire de l'art tchèque des années 60 et 70 », *Corps et traces dans la création théâtrale, 1962-2002*, É. Cornevin (trad.), Hazan, 2002, p. 33.
- 5 Cf. G. Agamben, *La communauté qui vient : théorie de la singularité quelconque*, op. cit.
- 6 Par exemple, le jeudi 28 octobre 2010, Spencer publie : « *the impulse is to share, but i withhold. certain things can be destroyed through their transmission, so today i withhold from sharing and fold into that place of protection my already articulated and re-membered recollection.* » (« l'impulsion est de partager, mais je refuse. certaines choses peuvent être détruites par leur transmission, donc aujourd'hui je me retiens de partager, en cet endroit du pli de la protection de ma mémoire, les réminiscences déjà articulées. » Notre traduction.)
- 7 www.likeywritingwithwater.wordpress.com.
- 8 « *he asked me what i was doing here. i replied, "working." i then contextualized this by saying i was doing research, embodied research, researching what it was to be a stationary presence within a place of transit. he accepted my explanation saying if there was anything i needed, they were always here.* » (« il m'a demandé ce que je faisais ici. j'ai répondu « je travaille ». j'ai mis mes propos en contexte en leur expliquant que je faisais une recherche, que je l'incarnais, pour comprendre ce que c'était que d'être une figure stationnaire dans un lieu de transit. il a accepté mes explications, spécifiant que si j'avais besoin de quoi que ce soit, ils étaient là. » Notre traduction.)
- 9 « *how do we judge what "counts" as a performance and what defines for us the word "performer"?* »
- 10 www.hasnotyetarrived.wordpress.com/page/8/ je me repose. « lorsque que je me rends à la gare sainte-thérèse, je me repose. si ce voyage de la maison à la gare et ensuite ce retour vers la maison était une phrase, la pause à sainte-thérèse serait une virgule. Signé : k. »
- 11 « g » (Geneviève Matteau) indique : « J'ai décidé de garder ta nouvelle création "anonymité", qui veut dire anonymat, mais avec une petite résonance supplémentaire qui tire vers minorité, unanimité... » Message envoyé à Karen Elaine Spencer lors de la sixième semaine du projet *has not yet arrived*, entre Sainte-Thérèse et Montréal, 2011.
- 12 Pohanna Pyne Feinberg, « En marchant : audio-parcours », *Dis/location : projet d'articulation urbaine*, Dare-Dare, 2014.
- 13 Gina Pane, *Lettre à un(e) inconnu(e)*, ENSBA, 2004, p. 14.
- 14 « La nudité du corps humain est son image, c'est-à-dire le tremblement qui le rend connaissable, mais qui reste en soi insaisissable. D'où la fascination tout à fait spéciale que les images ne manquent d'exercer sur l'esprit humain. C'est justement parce que la chose n'est pas la chose mais sa connaissabilité (sa nudité) qu'elle n'exprime ni ne signifie la chose ; et pourtant, dans la mesure où elle n'est pas que le moyen par lequel elle se dépouille des vêtements qui la recouvraient, la nudité n'est autre que la chose. Elle est la chose même. » G. Agamben, *Nudité*, M. Rueff (trad.), Payot & Rivages, 2012, p. 119.
- 15 « Quel médium, quelle matière garantit plus qu'une autre la présence singulière, autographique, immanente et "située" – *embodied*, dirait-on même en anglais –, quelle autre attestation de cette situation que le corps et sa présence qui opère comme une signature, comme la marque première et ultime d'un engagement au regard du temps et de l'espace vécu ? » Daniel Zerbib, « Les quatre paramètres ontologiques de la performance (et leurs doubles) », in Rachel Cuir et Éric Mangion (dir.), *La performance : vie de l'archive et actualité*, Les presses du réel, 2013, p. 191.
- 16 « "Brouillage", "effacement", "dépassement" des frontières esthétiques, éthiques, morales et sociales caractérisent et thématisent les discours sur la performance. À proprement parler ces dynamiques ne sont pas toutes synonymes de transgression, et caractériser le jeu qui opère dans la performance devait nous conduire à parler plutôt de "pergression", autrement dit une marche par et à la limite plutôt qu'un franchissement. Néanmoins, la transgression polarise significativement l'attention critique. » *Ibid.*, p. 194.
- 17 Cf. Georges Didi-Huberman, *L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Minuit, 2002, coll. « Paradoxe », 2002, 592 p.
- 18 Cf. RoseLee Goldberg, « Performance, a Hidden History, or The Avant Avant Garde », in AA Bronson et Peggy Gale (dir.), *Performance by Artists*, Art Metropole, 1979, p. 170-175.

Mélissa Correia est artiste activiste. Elle a été conceptrice d'ateliers de création au MNBAQ et documentaliste dans divers centres d'artistes comme La chambre blanche et Le Lieu. Médiatrice communautaire et intervenante de proximité dans un lieu d'implication sociale visant la « réduction des méfaits », l'inclusion et l'autonomie citoyenne, elle œuvre au mieux-vivre et à l'accessibilité à la culture, tout en militant pour la défense des droits avec les personnes en situation d'itinérance et de précarité.



► *Ma Intervalle (actions infiltrantes)*, saison 3 – printemps, Montréal, 2014. Photo : Julie Lévesque Fournier.

MA INTERVALLE (ACTIONS INFILTRANTES)

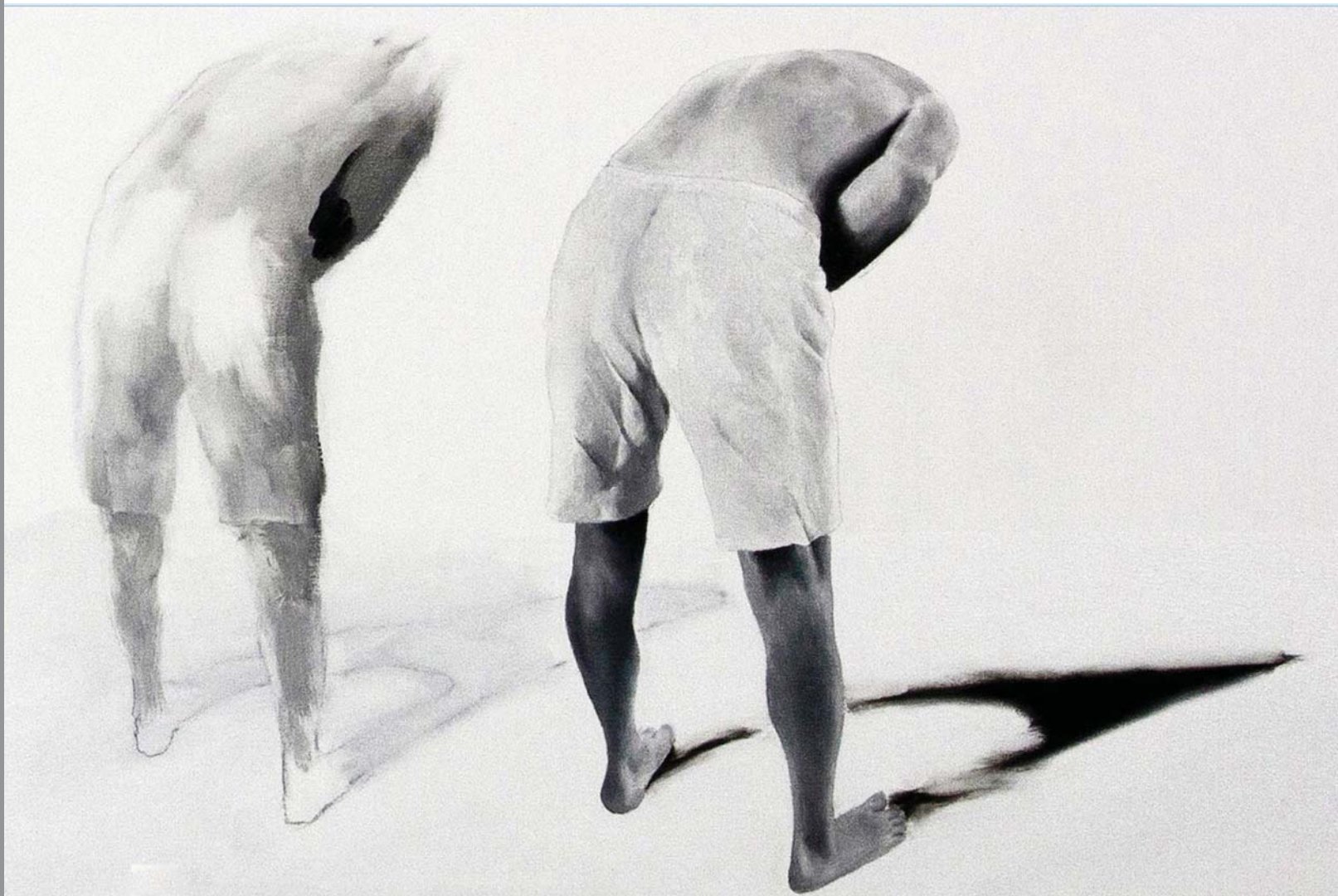
► MARTINE VIALE

Présenté en collaboration avec le centre Dare-Dare entre juillet 2013 et mars 2014, le projet *Ma Intervalle (actions infiltrantes)* consistait en une série d'actions performatives s'étalant sur quatre saisons, conçue spécifiquement pour le contexte du Quartier des spectacles à Montréal. Poursuivant une approche basée sur la persistance, le projet a mis l'emphasis sur notre relation au vide et sur le temps qui passe. J'ai ainsi divisé la formule habituelle de présentation d'un projet d'un mois en quatre semaines distinctes. Pour amplifier la notion de continuité, j'ai choisi d'investir consécutivement sept lieux différents pour chaque jour de la semaine, et ce, pendant quatre saisons.

Inspirée par la notion du *ma* japonais (qui fait référence aux variations subjectives du vide : intervalle, silence, espace, durée, reliant deux objets, deux phénomènes ou deux lieux séparés), j'ai exploré la relation du corps à l'architecture en misant sur les notions de périphérie et d'espace décalé, tout en questionnant le rôle et la posture de l'artiste dans l'espace public. Dans un monde en perpétuel changement, où la nécessité de nous adapter rapidement à de nouvelles situations est requise, et dans

un quartier qui valorise majoritairement le divertissement, l'éblouissement, le spectacle, quel engagement entretenons-nous avec la présence, le temps et la différence ? En me plaçant dans des états inconfortables, pour de longues heures, et en étant souvent vulnérable, je souhaitais créer un espace qui permettrait la réflexion sur ces questions ; un espace où le performatif deviendrait un outil d'observation des différents conditionnements personnels et sociaux. Par cette démarche, j'ai priorisé des actions simples et reconnaissables avec très peu de matériel ou d'objets, m'intéressant au dépouillement comme acte de résistance. ◀

Active dans le milieu de l'art performance au Québec depuis nombre d'années, **Martine Viale** vit et travaille à Montréal. Ses œuvres ont été présentées dans plusieurs festivals, galeries et contextes in situ à Montréal (Dare-Dare, La Centrale Galerie Powerhouse, VIVA ! Art action), à Québec (RIAP, Le Lieu) et au Canada (FADO Performance Art Center). Son travail a également été présenté à l'étranger, notamment au Zaz Festival (Israël), à la Biennale internationale d'art contemporain de Curitiba (Brésil) et à la National Review of Live Art (Glasgow, Écosse). Nicosie, Chicago, Boston, New York, la Serbie, la France, la Belgique, les Philippines, l'Espagne et le Danemark font de plus partie de sa feuille de route. martine.viale@gmail.com



► Raphaël Benedict, *Cet état d'être*, huile sur toile 140 x 106 cm, 2014. Photo : courtoisie de l'artiste.

DE LA LIGNE À EN LIGNE

Le dessin comme zone créatrice
intemporelle non dénuée de desseins

► GUY SIOUI DURAND

Cet essai se risque à traquer certaines idées de dénuement, de dépouillement et de pauvreté comme attitudes artistiques possédant une portée sociale. J'esquisserai quatre pistes expressives symboliques, ayant comme zone commune la « scription », qui tracent des lignes entre dessin et écriture. Les œuvres de l'artiste ojibwé Norval « Copper Thunderbird » Morrisseau, de la Montréalaise Karen Elaine Spencer, de la jeune artiste parisienne Léa Le Bricomte et de l'artiste trifluvien waban-aki Raphaël Benedict s'ouvrent étonnamment sur des destins personnels et des desseins sociaux bien de notre temps.

Bien que provenant d'artistes, de contextes, de générations et d'horizons culturels en apparence fort différents, ces formes d'art et de vie ont un dénominateur commun : non seulement elles possèdent toutes cette fine ligne qu'est l'usage élargi du dessin, matrice simplifiée et originelle des gestes et des formes visuelles d'art, mais elles ont encore affaire à une genèse liée à la précarité des lieux publics, hors de tout carré blanc et autres lieux convenus de l'art.

En effet, n'existe-t-il pas un espace commun des lignes ? Roland Barthes l'appelait « scription »¹. Découlant du geste d'oindre – propre aux caresses – qui lie peinture, dessin, tattoo et autres enduits, et à l'opposé de celui de ciseler que demandent la sculpture, la forge, la bijouterie et l'architecture, les dessins et écritures stylisées se côtoient, voire

dialoguent entre eux. On pourrait, comme Umberto Eco l'introduit habilement dans son fameux roman *Le nom de la rose*², s'en tenir aux enluminures (lettres peintes aux dessins miniatures) comme étant une des clés de son intrigue romanesque médiévale. Pour ma part, ce sont vers des dessins-desseins sociaux que les lignes, comme un art du dénuement, vont me guider dans ce texte.

Ici, la ligne tracée à la main comme dessin-dessein se situe au pôle opposé des textes et des images « en ligne », ceux-ci étant formatés et programmés technologiquement. Elle se démarque en posant une frontière entre le dénuement et l'abondance, le dépouillement et la surenchère, la pauvreté du trait et la richesse du traitement. À vrai dire, le dessin au crayon, le poème ou l'empreinte faite du bout des doigts avec une plume, un pinceau ou un bâtonnet définit une zone créatrice intemporelle qui s'accorde avec le dénuement, le dépouillement et surtout les disparitions par destruction, soustraction et abstraction.

Comme l'exprime brillamment John Berger dans *L'air des choses*, dessiner, « c'est regarder, en examinant la structure des apparences. [...] L'image dessinée contient l'expérience du regard. De chaque coup d'œil un dessin assemble une petite évidence. Ce qui est permanent dans un dessin consiste en tellement de moments assemblés qu'ils constituent une totalité plutôt qu'un fragment »³. Et celle-ci est sociale.

C'est dans cette perspective qu'il faut aborder l'analyse des lignes et des dessins dans les œuvres qui vont suivre. Leur dénuement formel vont nous entraîner dans un « voir ce voir » des sensibilités au monde possédant des richesses signifiantes insoupçonnées : la puissance des passages du monde chamanique entre les esprits, les rêves à l'inconscient subversif, l'importance de tous les êtres vivants dans notre écosystème comme éthique esthétique et celle de l'affect comme conscience du bien-être.

NORVAL MORRISSEAU / DRAW AND TELL : LINES OF TRANSFORMATION

Août 1999, en route avec mon frère Yves pour le site Ossosasne aux confins de la baie Georgienne, au nord de l'Ontario. Une halte à Toronto nous permit d'aller au vernissage de l'exposition *Travels to the House of Invention* du fameux artiste ojibwé Norval Morrisseau⁴. Tremblotant dans sa chaise roulante, atteint de la maladie de Parkinson et rattrapé par l'usure d'une vie d'artiste tumultueuse, il était là, le regard toujours vif. Je lui ai serré la main.

De son nom traditionaliste Copper Thunderbird/Oiseau-Tonnerre de cuivre et de laiton, Morrisseau a été élevé par ses grands-parents chamans dans la réserve de Sand Point du lac Nippon, près de Thunder Bay. Ceux-ci l'ont initié en lui transmettant les savoirs mythologiques qu'il allait transposer par l'art. Au milieu des années soixante, ses peintures aux lignes et aux couleurs pleines et vives ont dévoilé au monde cette puissance qui fit entrer l'imaginaire amérindien dans l'art contemporain universel.

Il a été contesté.

Les aînés de sa communauté lui avaient jeté l'opprobre d'avoir rendu visibles les liaisons fabuleuses des visions mythologiques de la Mediwiwin, société secrète des chamans anishinaabe. Morrisseau est en effet le premier à révéler par ses traits et ses coloris cet univers pour initiés qui avait résisté tant bien que mal aux cohortes de missionnaires, d'anthropologues, et aux forces de l'ordre tout au long de la conquête et de la constitution du Canada. Par son œuvre, Copper Thunderbird a picturalement confronté les symboliques chamaniques à celles du christianisme.

Il a été consacré.

Surnommé le « Picasso du Nord », Norval Morrisseau sera le pionnier et le chef de file du style de la *woodland school*. Figure dominante des grandes fresques créées pour le pavillon indien de Terre des Hommes,

durant l'Expo 67 à Montréal, il entérine ce moment clé de la résurgence par l'art des revendications politiques autochtones. Copper Thunderbird sera aussi l'unique créateur autochtone d'Amérique du Nord invité en 1989 à l'étonnante exposition *Les magiciens de la terre* au Centre Georges Pompidou, à Paris. Le Musée national des beaux-arts lui consacra une grande rétrospective en 2006. Décédé en 2002, son influence se fait toujours sentir tant chez les peintres que les dramaturges et les cinéastes amérindiens de tout le *Kanata*⁵.

Il s'est déchu lui-même.

Sorti de la réserve pour la ville et devenu une célébrité soudaine, Morrisseau va sombrer dans le côté « obscur » de son adaptation urbaine. Il y connaîtra les démons de l'alcoolisme et l'errance des sans-abris mésadaptés. En 1972 et 1973, Norval « Copper Thunderbird » Morrisseau croupit en prison. Toutefois, du fond de sa cellule, muni d'un simple crayon à mine de plomb, il dessine sur des feuilles de papier de toilette.

Privé de sa liberté de citoyen comme de ses pinceaux, il va pourtant produire une série de dessins inouïs et fragiles où des personnages, mi-humains, mi-animaux, des Amérindiens et des bêtes entretiennent des relations bizarres, interdites ou à tout le moins aux suggestions controversées. Dans le dénuement, la ligne révèle les passages, transferts et métamorphoses de l'esprit des choses comme des mutations des êtres. Ainsi en est-il de ce dessin où, à quatre pattes, l'homme et l'ours donnent à voir le fil de leur dialogue, de l'ordre des récits chamaniques anciens, par cette ligne qui relie la langue de l'un à l'écuelle de l'autre en traversant bouches et anus !

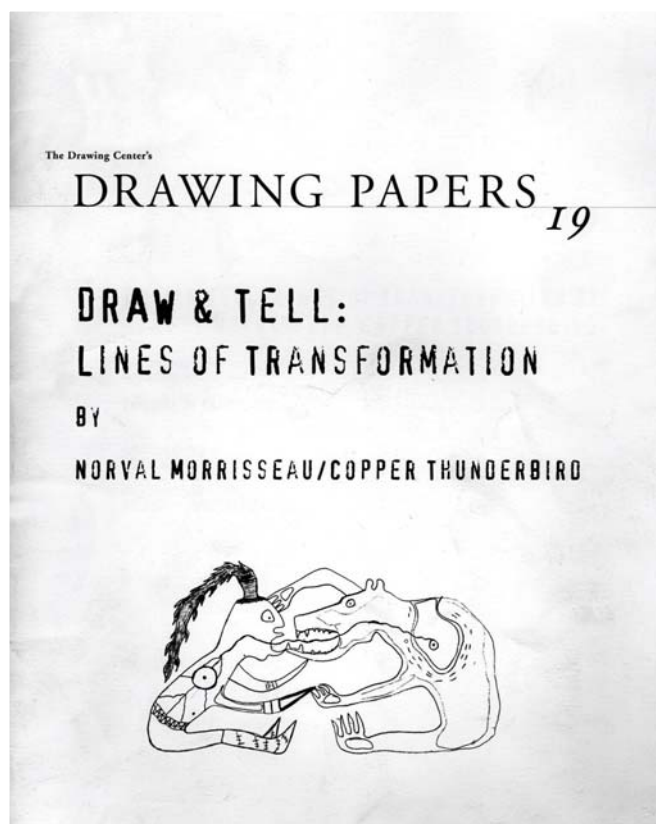
Morrisseau en fera don à un officier du gouvernement à sa sortie. Ces dessins aboutiront dans la collection du Musée canadien des civilisations à Gatineau. Comme son auteur en prison, cette série croupira dans l'ombre d'une des filières des réserves du Musée, dans les soubassements, sans être vue avant 2001. Il y aura alors une brève embellie. Il y a quatorze ans donc, année de l'écroulement terroriste des tours à New York, la jeune conservatrice d'origine wendate et artiste visuelle Sylvie Paré, alors rattachée au Musée, se présente munie d'une petite valise au Drawing Center sur la rue Wooster dans la Grosse Pomme. Elle transporte la série des dessins de Morrisseau, qui s'inséreront pour une seule fois – et hors des regards de son pays d'origine – dans l'exposition *Draw and Tell : Lines of Transformation*.

Jamais un titre n'aura été si juste quant au contenu, à l'essence même des dessins exposés. Seul un rare exemplaire d'un tout aussi humble fascicule (*Drawing*, n° 19) fait office de trace mnémonique. Renouant avec la pauvreté des conditions matérielles de la production, l'étrange dessin-dessein-destin de ces œuvres aura fait en sorte qu'elles retournent à l'ombre.

KAREN ELAINE SPENCER / AMERICAN CAN('T)

Le dénuement est, sans conteste, à la base de tout le travail en art social comme en manœuvre de la Montréalaise Karen Elaine Spencer, depuis son lit fait de tranches de pain dans une usine désaffectée (*bread-bed*, 2003) jusqu'aux lettres stylisées d'un tapis d'entrée d'une ambassade (*Mon pays ce n'est pas un pays*, 2015), en passant par les rêves transcrits de et dans la rue (*dream listener/porteur de rêves*, 2005) ainsi que les rêves personnels postés à des inconnus (*rêves à la poste*, 2009).

C'est ainsi que l'on peut revisiter son *installaction* « american can('t) » de sa série *bread-bed*, un lit fait de tranches de pain déposées sur le plancher de ciment de l'ancienne manufacture lors de l'événement Espaces émergents : coups de dés, dont j'étais le commissaire en 2003, dans le quartier Hochelaga-Maisonneuve. Faisant alors du corps le porteur *in situ* de ses significations, Karen Elaine Spencer se préoccupait de mettre en place un dispositif qui pourrait symboliquement énoncer une possible délinquance mutuelle entre l'être physique (qui ressent) et la situation vécue des gens (qui conditionne) dans un site donné (qui délimite). Une portion du plancher de ciment au troisième étage de l'American Can, une ancienne manufacture de cannes de conserves d'un quartier ouvrier dans l'est de la métropole, servit à l'artiste de « dortoir » fait d'étonnants lits de tranches de pain blanc, délimité par un ruban « Danger ». Le soir du vernissage, Spencer a placé des amas de bulbes d'oignons tout autour de la ligne à ne pas franchir (pour se coucher ou manger les morceaux de pain). Très



vite, les gens les ramassèrent pour les tirer sur le mur au fond, dessinant avec excès l'impasse, expulsant « performativement » la frustration de la faim, de la fatigue, du manque, de la déterritorialisation et des fatalités de la culture du pauvre.

Cet art d'attitude axé sur les choses humbles, Spencer va le poursuivre avec sa remarquable série de manœuvres *dream listener/porteur de rêves* (2005-2007). Ses pancartes faites de boîtes de carton, dont certaines abandonnées sur des coins de rue au travers des sans-abris, avec des rêves transcrits dessus, sortent l'esthétique relationnelle de son confort.

En harmonie avec la visée amérindienne du capteur de rêves (*oki*, esprit tressé qui, lorsque placé dans une fenêtre de la chambre, attrape tous les rêves nocturnes et, à la lumière des rayons du soleil levant, dissout les cauchemars pour ne conserver que les beaux rêves), cette magnifique suite de manœuvres poétiques, faites de scriptions portées par le corps dans la rue, nous rappelle que, même en situation de dénuement, de dépouillement et de soumission, plus que la pauvreté, c'est la dignité d'exister, d'avoir un lit pour s'endormir, pour rêver et au réveil pour attraper sinon partager ces bribes de songes, qui fonde l'espoir.

Invité comme écrivain et critique d'art à observer et à commenter trois manœuvres d'art « infiltrant » dans la communauté de la petite ville de Granby par le centre d'artistes 3^e Impérial en 2009, dont une venait de cette même Karen Elaine Spencer, je me suis retrouvé tôt un matin dans le hall de la gare d'autobus de Montréal. C'est là que je devais rejoindre l'artiste. Elle n'y était pas, et le bus allait quitter bientôt. Je repérai un homme barbu, timide, vêtu d'un manteau d'hiver usé, portant une petite pancarte de carton avec mon nom écrit dessus. Il s'approcha et me remit une enveloppe, m'expliquant que Karen était malade et qu'elle ne viendrait pas. C'est ainsi que je me suis retrouvé impliqué involontairement, par ce concours de circonstances, comme « postier » devant délivrer au centre une portion (non envoyée) des rêves à la poste, une autre étonnante manœuvre de l'artiste.

En effet, pendant toute cette année, l'artiste a retranscrit manuellement des centaines de fragments de ses rêves avant de les poster à des personnes choisies au hasard, à partir de l'annuaire téléphonique de la ville de Granby. Par cet « envers de l'endroit » (thématique des projets d'art infiltrant parrainés par le centre d'artistes) qui allait aboutir notamment à une installation sonore, l'artiste acceptait de se dépouiller de son intimité au profit des gens ordinaires.

En mars – effet d'un hiver trop long ou simple ruse ? – survint une nouvelle très commentée au Canada anglais et pas du tout dans les médias francophones du Québec. Elle touchait la Maison du Canada à Londres qui est, comme le dollar, un des symboles du lien colonial entre le Canada et l'Angleterre dans le Commonwealth. Ces dernières années, le gouvernement conservateur et royaliste y a investi quelque 250 M \$ en rénovation. Ce n'est certainement pas un lieu de dénuement ! Comme il se devait, des œuvres ont été commandées à des artistes et artisans. L'œuvre qui a fait la manchette en milieu canadien-anglais, celle d'un duo composé pour l'occasion de Karen Elaine Spencer et de Nadia Myre, est cette stylisation des lettres pour le tapis du hall d'entrée de l'édifice. La phrase « Mon pays ce n'est pas un pays, c'est l'hiver/My country is not a country, it's winter » est extraite de la fameuse chanson *Mon pays* de Gilles Vigneault.

Cette œuvre poursuit une collaboration entreprise en 2014, notamment pour un projet d'art public éphémère sur la façade arrière du Théâtre de la Bordée à Québec, conçue comme une bannière déjouant les règles de l'affichage urbain en hiver⁶, puis lors de l'opération Blogueurs en captivité pour Folie/Culture, en collaboration avec Dare-Dare. Le duo Spencer-Myre est un intéressant mélange de deux Montréalaises : la première est une Québécoise d'origine anglophone et la seconde, d'origine algonquienne (Prix des arts visuels Sobey, 2015). Leur œuvre ornementale a soulevé des questionnements dans le milieu *canadian*, qui s'est étonné de l'usage d'un poème d'un chansonnier ouvertement indépendantiste comme Gilles Vigneault dans une institution fédéraliste. Une reporter a donc interrogé les deux artistes dans une entrevue télévisée.

Sous l'apparente acceptation d'une commande institutionnelle – vivre de son art – reflétant le système politique élitiste dominant dans tout ce qu'il a de riche, les significations symboliques subversives investies par le duo nous ramènent du côté du dépouillement politique. Pour Spencer, le choix de l'hiver privilégie l'hospitalité par rapport aux frontières nationalistes qui séparent les humains : « *It's almost like he's destroying the boundaries of how we make countries. I felt it was really beautiful and opened up this absolute hospitality towards the other.* » Pour sa part, Myre entrevoit le



> Karen Elaine Spencer, *bread-bed*, Montréal, 2003. Photo : Guy Sioui Durand.



➤ Giuseppe Belvedere avec Léa Le Bricomte, 2015. Photo : Diane Richard.

tapis du point de vue amérindien. Loin de le fouler, la phrase célébrant la saison hivernale invite plutôt à s'y asseoir en cercle ou à danser tous ensemble comme lors de la grande entrée des danseurs dans le pow-wow : « *I think the directive should be that they all have to sit on the floor and hash it own powwow style !* » Comme quoi le dépouillement a aussi affaire au politique ; il est aussi un combat par l'art.

LÉA LE BRICOMTE / MANDALA FOR BIRDS

Sous les traits d'un pigeon se camoufle parfois la lutte pour le vivant. Et celle-ci habite, hante les marges dépouillées de l'écosystème bien nanti de l'art par ses places publiques. Le parvis des grands musées a succédé à ceux des grandes églises comme formidables agoras populaires. S'y côtoient les foules des amateurs d'art qui se pressent pour entrer dans l'édifice, des passants anonymes, des badauds, des sans-abris et... des oiseaux ! Que ce soit sur le parvis du Grand Théâtre à Calais ou à Beaubourg, ou celui du Centre Georges Pompidou consacré à l'art contemporain à Paris, les oiseaux esquissent un surprenant combat.

Le 17 janvier 2012, journée mondiale de la Fête de l'art décrétée par l'artiste Fluxus Robert Filliou, la température est crue et la pluie froide menace la ville de Calais dans le Nord de la France. Dehors, Léa Le Bricomte réalise *Mandala for Birds*, un mandala fabriqué en graines pour les oiseaux sur la place du théâtre de la ville. Son installation au sol respecte les principes d'origine tibétaine, *mandala* étant un mot sanscrit : d'une part son minutieux dessin dégage l'énergie du cercle représentant l'unité et la totalité, d'autre part l'artiste a substitué au sable des graines que l'on donne à manger aux oiseaux, introduisant ainsi l'impermanence, un autre précepte bouddhiste. Le mandala à peine achevé, les oiseaux, dont de nombreux pigeons colombrins, commencent à picorer les graines et, par là, à amorcer la dissolution des motifs, en accord avec le rituel de destruction qui symbolise l'acceptation que tout est éphémère. Le Bricomte canalise alors une intéressante osmose avec l'art actuel qui accorde l'importance au processus plutôt qu'au résultat. Or, sous ce processus d'art imbriquant place publique, oiseaux et spiritualité à Calais,

se camoufient encore, comme dans la ligne de Morrisseau et sous les tranches de pain de Spencer, un réseautage et un engagement insoupçonnés, que l'on pourrait résumer par un personnage hors norme qui, lui, nous transporte au cœur de la ville de Paris.

Quotidiennement près de l'Atelier Brancusi reconstruit, un homme courbé mais digne prend soin des nombreux pigeons qui y quêtent une quelconque pitance urbaine. Il leur donne à manger, bien sûr, mais il repère de plus ceux qui sont meurtris pour les soigner. Souvent des gens lui amènent des oiseaux blessés. Cet homme d'apparence humble s'appelle Giuseppe Belvedere. Dans ce quartier indifférent de la part des passants et même hostile de la part des agents de l'ordre et des commerçants alentours, il est constamment l'objet de quolibets, de harcèlements, d'attaques et de contrôles. On le qualifie de marginal parce qu'il affectionne ces animaux qualifiés par plusieurs de sales, d'infectés, de parasites. Giuseppe leur oppose une bonté aux rhizomes artistiques insoupçonnés.

Loin d'être seul, cet homme possède quelques rares complices sur le terrain. Non seulement ils l'aident à aménager de manière décente le vieux camion dans lequel il vit depuis qu'il a été abusivement expulsé de son appartement, mais ils activent sa page Facebook, « Les amis de Giuseppe », consultée par quelque 8000 personnes sympathiques à sa cause animale.

Et Léa Le Bricomte est une comparse de Giuseppe. Que ce soit dans ses *installations* publiques comme *Mandala for Birds*, sa manœuvre-véo *Drones* (Calais, automne 2014), ses performances, photographies et peintures organiques dérivées d'*Opération escargot*, 2009-2012) ou ses récents dessins sur papier de pigeons mêlant ésotérisme et héraldisme (*Les messagers*, 2015), un tout autre éclairage sur son travail apparaît ainsi⁷. Il nous révèle que, de manière souterraine et ramifiée, avec comme ancrage et inspiration le dénuement des actions humbles d'un Giuseppe, une authentique attitude d'art, cette scription (gestes et traits) dans l'espace, se fait œuvre par, avec et pour la cause non seulement des oiseaux, mais bien d'une éthique élargie de protection de tous les genres vivants, en particulier ceux en péril.

RAPHAËL BENEDICT / BROYER DU NOIR

Le dépouillement s'esquisse encore chez l'artiste trifluvien abénaquis Raphaël Benedict, dans sa série jouxtant peinture et dessin *Broyer du noir* (2014)⁸. Métaphores de tous les maux de vivre existentiels, des personnages pliés en deux souffrent sur de grandes toiles évidées.

Dans le centre de documentation de l'institution d'enseignement amérindien Kiuna à Odanak, une peinture-dessin très dépouillée attire inmanquablement le regard : sur un fond blanc, deux silhouettes d'individus peintes à l'huile et aux traits crayonnés en noir sont visibles de dos, dans le coin, en bas, à droite. Ils sont courbés, soumis à quelques destins fatals. D'autres peintures-dessins de la même série donnent à voir des figures humaines mises en abyme, aussi brisées en deux : une vomit, l'autre ploie sous un improbable nuage qui, même blanc sur blanc, est écrasant. Ces nuages évoqués minimalement se faisaient déjà omniprésents et envahissants d'oppression dans une précédente série, avec des titres tels que *Le songe qui prend forme* ou *Ce lit, je m'y perds encore*⁹.

Dans l'histoire moderne de la peinture, le travail de Benedict « vogue » dans les sillons limites du dénuement exprimé par le célèbre monochrome *Carré blanc sur fond blanc* peint en 1918 par Kazimir Malevitch et chef-d'œuvre de la collection permanente du Musée d'art moderne de New York (MoMA). Ce carré observable est un peu incliné parce que l'artiste a utilisé deux pigments de blanc distincts, bleuté pour le carré et ocre pour le fond : « Voguez ! L'abîme libre blanc, l'Infini sont devant vous¹⁰ », a-t-il écrit. Sa composition spatiale et picturale donne encore à penser à ces grands territoires diffus qui servent de toiles de fond aux personnages solitaires, eux aussi en coin chez le Québécois Jean-Paul Lemieux et dont l'écrivaine Anne Hébert souligne que « l'œuvre n'en demeure pas moins la meilleure introduction, la plus précise, la plus exacte, la plus rêveuse et la plus poétique à notre pays, immense et désert, habité, de-ci, de-là, par des créatures éprouvant la vie et la mort, dans l'étonnement des premiers jours du monde »¹¹.

Abîme intérieur et mal de vivre, solitude et déversement du trop-plein intérieur, façonnent le destin des êtres et le dessein des destins dans la scription de l'artiste d'origine amérindienne. Il ne s'agit pas seulement des séquelles de la victimisation et de l'acculturation à l'œuvre entre le

passage du monde des réserves à celui de la ville ou de la réclusion à l'avenir difficile des communautés ; Benedict saisit avec dépouillement ce paradigme universel provoqué par les maux du narcissisme hypermoderne et ses ombres. Il met minimalement en scène les souffrances humiliantes de solitude.

Picturalement, Benedict s'inscrit dans l'esprit du temps des anomies et des dissolutions des solidarités. Loin de participer à un art de guérison, l'artiste ne s'esquive cependant pas, sachant fort bien que, comme l'écrit John Berger, « dès que nous pouvons voir, nous nous apercevons vite que nous pouvons aussi être vus. Le regard de l'autre se croise avec notre regard pour nous confirmer notre appartenance au monde visible »¹². Les lieux peuvent être métamorphosés, comme nous l'avons fait un lundi de mars 2015, transformant le centre de documentation où il travaille à l'institution d'enseignement autochtone Kiuna en un « cube blanc », en espace informel pour *Broyer du noir* avec les jeunes sortis de Lac-Simon, de Manawan, de Mashteuiatsh, de Pessamit et d'Odanak¹³.

DE LA LIGNE, ENTRE ET EN LIGNE

Privés de liberté, mis à l'écart, s'insinuant dans un bâtiment industriel désaffecté, s'infiltrant dans la rue, sur le parvis ou détournant de sa fonction un lieu commun, ces « dessins sociaux » transgressent l'espace public en donnant à voir le dénuement sous un autre angle, qui va de la privation, de la pauvreté et de l'altération jusqu'à l'abstraction.

Replacés dans leur contexte réel, ils deviennent surtout des révélateurs de complexes, desseins alors compris comme transformation, révélation, insubordination et réflexion nous transportant vers des univers fabuleusement féconds : l'enfourchement chamanique, l'écoute humble des rêves, le parti pris pour toutes les formes de vie autant que la révélation du mal de vivre, de la solitude.

C'est en ce sens que ce texte a tenté d'exposer une trame s'inversant. Comme si le dénuement possédait un trop-plein d'amour non domestiqué. ◀

Notes

- 1 Cf. Roland Barthes, « La peinture et l'écriture des signes », *La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire : Francastel et après*, De Noël et Gonthier, coll. « Médiations », 1976, p. 171-222.
- 2 Umberto Eco, *Le nom de la rose*, J.-N. Schisano (trad.), Grasset & Fasquelle, 1982, 510 p.
- 3 John Berger, *L'air des choses*, François Maspero, coll. « Voix », 1979, p. 9.
- 4 Cf. Norval Morrisseau : *Travels to the House of Invention*, catalogue de l'exposition, Key Porter Books, 1997.
- 5 Il y a eu, par exemple, la pièce de théâtre *Copper Thunderbird* (2007) et le livret publié de Marie Clement (Talonbooks, 2010), le documentaire *A Separate Reality : The Life and Time of Norval Morrisseau* de Paul Carvalho (Preception films, 2011) et les œuvres de l'artiste attikamek Eruoma Awashish qui s'en réclame comme un maître.
- 6 *La bannière*, projet d'art public présenté par la Galerie des arts visuels de l'Université Laval, affichait sous la forme d'une énigme stylisée le vers *Nuit pénible / Figé. Glacé Rien coule / Maux / Le vent disperse les mots*, inspiré d'une lecture de la pièce *Frozen*, alors présentée au Théâtre de la Bordée logeant dans l'édifice.
- 7 « Mandala for Birds », installation présentée lors de *Monuments*, Musée d'art de Calais, automne 2014, et de *Sans tambour ni trompette : cent ans de guerre (chap. 2)*, Artothèque de Caen, été 2015 ; « Drones », vidéo présentée lors de *Monuments*, Musée d'art de Calais, automne 2014 ; *Opération escargot : Tropical War*, résidence-exposition au Lieu d'art contemporain de La Réunion, été 2015 ; *Les messagers*, dessins sur papier exposés lors de la 9^e édition de Drawing Now, le salon du dessin contemporain de Paris, Galerie Lara Vincy, mars 2015 ; *Hybridité 3 : fragmentations*, Biennale d'art contemporain de Douai, Paul Ardenne (commissaire), automne 2015.
- 8 Cette exposition a notamment eu lieu au Cercle, à Québec, durant l'été 2014.
- 9 Plusieurs peintures-dessins de Raphaël Benedict ont servi à illustrer la revue *Recherches amérindiennes au Québec* (vol. 41, n° 1, 2011) dont une des thématiques était le Plan Nord.
- 10 Kazimir Malevitch, « Du cubisme et du futurisme au suprématisme : le nouveau réalisme pictural », *Écrits*, t. 2, 1916, p. 84.
- 11 Anne Hébert, « Avant-propos », in Gaëtan Brulotte, *L'univers de Jean-Paul Lemieux*, Fides, 1996, p. 13.
- 12 J. Berger, *Voir le voir*, B42, 2014, p. 9.
- 13 Le lundi 9 mars 2015, j'ai proposé à Raphaël Benedict la création d'une « exposition-situation » dans la salle de documentation de l'institution Kiuna à Odanak pour les jeunes Amérindiens de ma classe sur l'initiation à l'art autochtone, tout juste sortis des réserves.

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 ».



➤ Raphaël Benedict, *Respire... rêve*, huile sur toile, 90 x 129 cm, 2013.

FAIRE DU NEUF AVEC DE L'USÉ

Le dénuement dans le travail des artistes de la Grand-rue de Port-au-Prince

► JEAN SERGO LOUIS

RÉSONNANCE ET PERFORMANCE DU MOUVEMENT DES ARTISTES DE LA RÉSISTANCE

Au fondement d'un héritage reçu sur le tas, les artistes de la Grand-rue ont fondé un groupe appelé Mouvement des artistes de la résistance pour mettre leur créativité au profit de l'environnement et, du coup, la transmettre aux jeunes générations par Zafan atis rezistans¹. Cette histoire partagée et transmise se déroule au sein d'une expérience culturelle qui les a regroupés² depuis la fin des années quatre-vingt, pour certains, et le début des années quatre-vingt-dix pour d'autres.

De cette rue jusqu'à celle du Magasin de l'État, ils travaillent le bois, le métal, le plastique, le caoutchouc et les carcasses de voitures, les résidus de ventilateurs, les vieux habits, les mèches de cheveux et les canettes pour en faire des objets d'art. Ils les transforment en bijoux, en objets de décoration et en sculptures pour la vente et l'exposition lors d'événements artistiques en Haïti ou à l'étranger. Le numéro 622 du boulevard Jean-Jacques Dessalines sert de lieu de rencontre et de travail, mais il existe dans toute la zone une série d'ateliers faisant la récupération artistique qui se réclament aussi du Mouvement.

Parallèlement à cette rue, on constate une kyrielle de garages mobiles dont les rebuts sont une source de matériaux pour la récupération. Provoquant la créativité et l'aboutissement, ils constituent un puits d'objets pour ce travail innovant et révélateur de reconnaissance sociale. Toutes les pièces de voitures non utilisées par les garagistes sont collectées et rassemblées pour qu'elles puissent revivre une autre vie dans un autre corps. Il s'agit là d'objets-déchets resocialisés, portant en eux une mémoire dynamique qui concourt à un engagement social fait de contradictions et d'histoire.

En outre, dans le Lakou Chery (siège du Mouvement), les chefs de file de cette pratique artistique, Charles, Normile et Bouboule, se sont rencontrés pour travailler et réfléchir avec leurs collègues sur le devenir de la pratique. C'est aussi dans cet espace que le Mouvement a élu domicile depuis 2007. Au début, il n'avait pas de statut formel d'association. C'est après un voyage en Angleterre, où les trois hommes ont participé en 2007 à une exposition sur la mémoire de l'abolition de l'esclavage dans les îles Britanniques, qu'ils ont décidé de fonder leur collectif. Leur travail avec Mario Benjamin et leur rencontre en dehors du pays avec d'autres artistes de même tendance ont été incitatifs pour eux. Ils ont remarqué que leurs homologues étrangers appartenaient tous à une structure artistique organisée, ce qui avait une importance capitale à leurs yeux. C'est donc à partir de ce rendez-vous qu'ils ont décidé de fonder le Mouvement.

Selon ce que pensent certains *leaders* du groupe, cette mise en association permet de mener à bien le travail dans un élan associatif.

Ainsi, en rapprochant cette idée des réflexions de Guy Saez et de Hervé Glevarec (2002) sur les relations entre association et patrimoine, on voit que la réponse collective est d'autant plus significative. Depuis lors, ils travaillent ensemble et intègrent d'autres collègues. Ils commencent à être connus pour leur production d'objets et d'événements artistiques. Ils ont d'ailleurs réalisé à Port-au-Prince deux grandes expositions internationales, les Ghetto Biennales de 2009 et de 2011, auxquelles ont participé des artistes haïtiens et étrangers. L'histoire du Mouvement des artistes de la résistance remonte cependant bien avant sa création en association au cours de l'année 2007 ; 20 années de travail et de transmission difficile ont permis au groupe d'atteindre sa maturité au cours des années deux mille. En fait, ces artistes de la résistance ont connu beaucoup de difficultés au sein de leur travail, lesquelles ne les ont pas arrêtés. Avec des outils comme le ciseau, le marteau, le burin, la scie, le chalumeau et le pinceau, ils fabriquent toutes sortes d'objets d'art et de décoration à partir d'une conception créative.

Aujourd'hui, le Mouvement compte plus d'une vingtaine d'artistes qui ont presque tous leur atelier et un site Internet en commun. Cette kyrielle de microateliers n'empêche pas que la Maison-atelier-musée-réserve³ de Charles reste toujours le centre des rencontres et l'espace social des plaisirs et de passe-temps en dehors du travail. C'est un *lakou*⁴, comme aiment l'appeler les membres du Mouvement. Tous se réunissent au Lakou Chery, artistes ou non-artistes, enfants, jeunes filles et garçons, adultes et vieux, pour consulter leurs courriels, manger ensemble, écouter la radio, regarder la télévision et parfois discuter de la conjoncture politique de leur pays tout en rappelant leur position : « La maison de l'artiste, c'est aussi son atelier. Celui qui a beaucoup de moyens peut se payer le luxe de les séparer, c'est-à-dire d'avoir une maison et un atelier ; mais nous non. Ici, c'est notre premier espace de travail et d'exposition, et en même temps notre dépôt, à part d'être notre résidence. C'est aussi l'endroit où nous donnons des enseignements à des enfants pour maintenir et perpétuer la vision dans laquelle nous nous sommes inscrits. C'est ici que les enfants du groupe Artistes enfants de la résistance reçoivent leur formation et exposent pour la première fois leurs travaux à la communauté. Il est aussi notre bureau parce que nous y recevons nos clients, nos amis et les journalistes qui viennent se renseigner sur notre travail comme vous êtes en train de le faire. Je sais que vous n'êtes pas un journaliste, c'est par comparaison que je le dis⁵. »

La Maison-atelier-musée-réserve dont il s'agit ici est un espace ayant au moins quatre fonctions, selon les observations combinées au discours des artistes. Elle sert d'espace pour les objets récupérés, pour la production, pour l'exposition et comme lieu de résidence. Elle sert du coup d'espace d'exposition pour les travaux du groupe et ceux d'autres collègues. Bref, c'est un lieu polyvalent, non uniquement une maison, un atelier, un musée

et une réserve séparés les uns des autres, car le tout s'imbrique et explique l'activité de dénuement retrouvée en soubassement de cette créativité. C'est un lieu aux multiples discours, pratiques artistiques, enseignements, expositions, récréations, domiciles, résistances culturelles, boutiques et rencontres amicales. Il garde et porte le souvenir de lieux d'habitat, d'assemblage, de production, d'exposition, de dépôt et de conservation de morceaux d'objets-déchets à convertir en objets d'art pour un territoire à histoire multiple.

MARGINALITÉ ET AVÈNEMENT D'UN ART DE CONTESTATION SOCIALE

La question des injustices sociales qui traversent la société haïtienne constitue un marqueur qui traverse les travaux des artistes de la résistance. Cette société qui les a vus naître ne fait que constater leurs souffrances et leur exclusion sociospatiale⁶ : facteur de distance sociale et d'artifice territorial⁷. L'appropriation du concept de résistance est une assertion qui montre que dans les cultures il y a toujours au moins une bipolarité. Le geste du dénuement évoqué ici indique qu'il existe toujours une possibilité de remise en question et de dialogue entre les groupes, malgré leurs divergences et leurs positions sociales différentes. La nomenclature des objets d'art et le commerce qui en découle rendent compte de cette matérialité ô combien élastique et esthétique.

Ce travail créatif revendique la place du groupe au sein de la société dans laquelle il vit ; travail qui fait parler l'imagination de ses créateurs, créant du neuf à partir de l'usé ; travail ingénieux façonnant un acte culturel qui est l'objet d'une pluralité de discours décevants, le positionnant dans un statut de marginal, de groupe culturellement défavorisé, tout en niant son ingéniosité instructive et symbolique. C'est que, malgré son importance, ce travail n'est pas bien connu de la société et du champ culturel. C'est que la transformation du déchet est un dénuement bien tissé, une lutte que les membres du collectif mènent contre la marginalisation, pour démontrer leur utilité et réclamer leur place dans la société et le champ de l'art. Ces discours traduisent la position de refoulement dont ils sont victimes. Par conséquent, ils travaillent pour se faire admettre au sein de la société, d'une part, et pour arriver à construire un autre regard de leur quartier, d'autre part. Dans cette position marginale, ils valorisent les déchets et construisent leur reconnaissance. Ainsi, ils proposent une démarche qui porte en elle une esthétique religieuse vaudou, traduisant l'inspiration et la créativité d'un quartier marginalisé sous l'effet d'une identité en souffrance⁸.

En outre, vivre dans un milieu marginalisé, c'est aussi partager et consommer ses artifices⁹. Avoir la capacité de construire dans ce territoire et d'y bâtir une autre représentation n'est pas un exercice facile. La déconstruire consiste à repousser les regards et les discours marginalisants en proposant un processus lent et long qui intègre une pluralité de facteurs et de contre-regards relativisés. Tout comme le nom identifie l'objet, les discours produisent les individus et façonnent le cadre de leurs actions. Le territoire est en ce sens un facteur social de promotion ou de dénigrement. Malgré tout, les artistes bâtissent l'avenir selon une mémoire sociale de groupe, un capital culturel d'avenir, soubassement d'un dénuement créatif et d'un patrimoine artistique en lutte, comme en témoignent ces mots : « Mon cher, vous écoutez via les nouvelles les propos malsains qu'ils disent à propos des gens d'en bas, ceux de la Grand-rue et de certains autres quartiers de la périphérie de Port-au-Prince comme des zones difficiles où l'insécurité fait rage et qui sont des territoires de vagabonds. Mais ils n'ont jamais mis en avant les actions positives que nous implantons dans ces zones, tout cela pour nous représenter de la manière qu'ils veulent¹⁰. »

Cette production constitue une interactivité, une initiative devenue un moyen de survie et un discours social de déconstruction. Ilionor Louis analyse le territoire en rapport avec la marginalisation et les stratégies de survie des populations à partir du cas des habitants de la bordure de Port-au-Prince, en les comparant aux populations de certains pays des Amériques du Sud et du Nord qui vivent cette même situation. Pour lui, les recompositions territoriales sont le fruit des rapports historiques qui les font naître. Elles sont en rapport avec la société globale et doivent être saisies en regard des rapports sociaux.

RECONSTRUIRE SON QUARTIER : ENTRE CONVICTION CITOYENNE ET AMÉNAGEMENT ARTISTIQUE

Le boulevard Jean-Jacques Dessalines est réputé pour être un lieu d'art et de savoir artisanal, selon les dires d'un des membres fondateurs du Mouvement. Ce paysage fait de la zone un territoire qui se construit avec cette toile de fond comme axe de transmission et d'apprentissage. Il a marqué l'enfance des résistants en leur montrant très tôt les arts. Leurs travaux sont imprégnés de moments palpitants des crises ayant traversé toute la société. Ils portent comme toile de fond le désir de changer et de refaire les représentations de leur quartier, lesquelles sont inscrites dans la contestation sociale et la lutte pour la reconnaissance. Une lutte qui ne renvoie pas seulement au désir du beau et de l'esthétique, mais qui cherche à replacer son quartier au cœur du dialogue culturel.

Outre cela, c'est aussi un combat pour rendre son environnement plus apte et faire revivre une zone en décrépitude par la production d'un nouvel espace et d'une protestation sociale capable de déconstruire les préjugés. Cette zone, avec une mémoire dense et diversifiée, est le lieu d'une lutte cherchant à construire une destigmatisation dans un étiement entre le discours du dehors, qui projette une culpabilité, et la production d'un nouveau regard, une production artisanale et artistique qui s'affiche comme une critique sociale par la configuration des difficultés liées à l'intégration sociale des différents groupes sociaux du pays. Cette force de créativité développée à partir d'un ensemble d'objets-déchets récupérés produit de l'art dans une société qui cherche ses souvenirs de la Grand-rue, axe principal d'une capitale, du temps des ballades littéraires et artistiques des années quarante et cinquante. Les travaux du Mouvement révèlent les divisions sociales, le problème de l'environnement haïtien et le souvenir des beaux moments de plaisir et de déplaisir qui ont été soulignés par Jacques Stephen Alexis (1955) et Lyonel Trouillot (2011) dans leur roman distinct¹¹.

L'ART ET L'UTILITÉ DES DÉCHETS

Les savoirs artistiques sont aujourd'hui mobilisés dans les discours du développement culturel pour encourager la culture et le tourisme des territoires. Certains territoires cherchent, depuis la déclaration de l'UNESCO de 2003 sur le patrimoine culturel immatériel, à mettre en valeur leurs savoirs traditionnels et leurs systèmes artistiques dans le but d'en tirer profit et d'avoir une reconnaissance identitaire.

« Je suis forcé de constater que, au plus tard depuis les avant-gardes historiques du début du présent siècle, les contacts entre déchets et art se sont multipliés, ce qui a donné lieu au développement de diverses esthétiques du déchet¹². » Ces mots de Walter Moser montrent que depuis un certain temps les déchets sont un domaine de travail et un objet d'étude et de recherche, comme bien d'autres. Ils montrent aussi que, dans plusieurs sociétés, les déchets ont souvent fait appel à l'ingéniosité de l'homme pour leur refaçonnement, représentant une partie de la vie et de l'environnement en société. Cet intérêt signale l'utilité de ces objets à plusieurs égards. Les travaux d'Elizabeth Anstett¹³, qui s'orientent sur la valorisation des déchets avec la mise en place d'ateliers de réflexion transnationaux par le CNRS sur cette thématique, exposent que cette pratique est aujourd'hui d'une grande utilité et qu'elle peut être explorée par plusieurs disciplines. La reconnaissance et la mémoire du travail du Mouvement des artistes de la résistance de la Grand-rue se révèlent un exercice esthétiquement travaillé par la mise en fonction d'une catégorie de déchets. Certes, ces artistes ont beaucoup travaillé et restent attachés à leurs convictions, mais les préjugés face à leur zone rendent moins visibles leurs travaux qui cherchent à rendre fonctionnelle leur communauté, à mettre en valeur les déchets par une mise en art qui conjugue un ensemble de biens, ce qui devient gênant pour certaines catégories sociales.

La possibilité de construire de nouveaux objets utiles, réintégrant la communauté qui les avait rejetés, fait de ces artistes des individus créatifs. Ils montrent que la créativité artistique n'a pas de frontières, qu'elle offre un exercice soutenable et durable par le travail qu'effectuent les associations artistiques autour de la récupération. Walter

Moser, sur l'intégration des déchets dans le champ artistique, écrit : « Cette intégration thématique des déchets dans l'œuvre d'art littéraire, et avec eux toute une marginalité sociale et économique qui y est associée (les chiffonniers, les brocanteurs, les clochards, etc.), continue à s'inscrire dans une esthétique mimétique et représente, de ce fait, une contestation moins radicale de la tradition esthétique que l'utilisation des déchets comme matériaux artistiques¹⁴. »

La production des artistes de la Grand-rue de Port-au-Prince s'inscrit dans la même perspective que celle décrite par Walter Moser, si l'on se réfère aux dires des principaux membres fondateurs de cette tradition particulière et émouvante. Pour Moser, la vie des déchets est élastique et trépidante, en ce sens que l'analyse profonde de ce dénuement étonnant, à la lumière de l'anthropologie de l'art et de l'ethnologie des techniques artistiques, nous laisse percevoir une résonance symbolique où ses pratiquants revendiquent, à partir de leur terrain, leur attachement à la culture locale. Ils se reconnaissent et s'identifient à la tradition, mettant tout en œuvre pour la perpétuer. L'anthropologie de l'art, quant à elle, cherche à saisir les pratiques artistiques dans leur culturalité spécifique en analysant les traits de ressemblance et de différence afin de rapporter leurs significations et leurs fonctions¹⁵ au système social de l'artiste. Cette résurrection met en débat la création de l'objet par le truchement sans cesse continu de sa vie, un sujet à exploiter à partir de l'objet-déchet puisqu'il devient un objet utile : « Alors, pendant que nous faisons ce travail que certaines personnes répudient sans se donner la peine de le comprendre, nous participons aussi à la préservation de l'environnement. Quand nous récupérons ces fatras en produisant des objets d'art avec eux, nous participons à la protection de l'environnement de notre pays¹⁶. » Ce témoignage met en exergue les significations que recouvre le travail de ces artistes dans un contexte social fait de préjugés de divers ordres. Il montre la conscience sociale envers l'environnement, d'une part, et la façon dont ces objets désuets abandonnés favorisent la créativité, d'autre part.

PASSAGE DE L'OBJET-DÉCHET À L'OBJET D'ART

« Il faut vous dire, comme vous l'aviez remarqué, nous travaillons tous les déchets que nous trouvons. Tous les détritux peuvent être utiles, et c'est cet exercice que nous démontrons dans nos différentes œuvres¹⁷. » Ces mots collectés de nos interlocuteurs rejoignent ce qu'écrit Walter Moser dans son article *L'esthétique du déchet* où il dit : « Le déchet, reconnu comme une ressource artistique à exploiter, a trouvé son spécialiste qui s'occupe de la cueillette, de la gestion et de la mise en marché de matériau¹⁸. » Dans cette phrase, tout comme dans les propos de nos interlocuteurs, on décèle que les objets-déchets transformés en objets d'art constituent un travail artistiquement mené dans l'esprit d'une richesse et d'une variété qui élargit la vie des déchets. Ils deviennent des biens durables à valeur de conservation et de sauvegarde pour certains, et des biens d'échange pour leur fabriquant. Ce recyclage artistique valorise les objets-déchets en tant que matériaux réutilisables dont la récupération et les significations de discours montrent sans cesse la valeur identitaire où la transformation en art fait de l'objet ressuscité le territoire d'une « mémoire partagée »¹⁹.

Le déchet récupéré, travaillé et mis en valeur lors des expositions traduit la mise en culture d'une pratique artistique nouvelle. Savoir ramasser, savoir trier, savoir collecter, répondent à un système d'imagination, de pensée et de patience qui fait travailler l'objet-déchet afin de faire de lui une nouveauté qui viendra vivre chez les hommes. Ici, nous assistons au passage des objets-déchets aux objets d'art fabriqués selon une vision artistique et créative qui leur donne une nouvelle valeur et une nouvelle fonction au sein de la grande maison des humains. Il n'existe pas de déchets, à proprement parler ; il existe tout simplement des objets laissés pour morts, sans aucun souci de gestion ou de recyclage. Cette pratique a longtemps dominé nos rapports avec les objets. Aujourd'hui, nos comportements à leur égard semblent être en train de changer : de la France au Brésil, en passant par l'Italie et le Canada, le champ de la récupération regroupe plusieurs entreprises et laboratoires de recherche.

MÉMOIRE PLURIELLE ET USAGE SOCIOSYMBOLIQUE DE LA RÉCUPÉRATION

Une fois que l'objet d'art est constitué, il suscite regard et admiration. Son attrait physique, ses apparences esthétiques et ses significations religieuses vaudou lui attribuent une dimension symbolique. Mais, son corps ne diffère en rien de sa pertinence, son attraction et sa réitération renfermant la charge de ce symbolisme. Il a un double sens pour le mouvement, un bien économique dont la survie des producteurs dépend largement. Cet objet social de rapport et de médiation véhicule tout un système de discours : environnemental et social, identitaire et symbolico-mémoriel. Pour comprendre cette articulation, il faut voir en l'objet d'art un bien culturel et un territoire renfermant une mémoire plurielle, matérielle et immatérielle, dans sa totalité, depuis les lieux de collecte jusqu'à sa finition à la Maison-atelier-musée-réserve. C'est donc dans cette mise en relation que l'on peut saisir tous ses usages et significations.

Au-delà de toute valeur que peut renfermer une pratique politique, sociale et culturelle, il faut aussi que cette même pratique permette à ses pratiquants de gagner leur vie, qu'elle les aide à assumer le bien-être de leur famille. Les mises en vente et en exposition entrent dans cette ligne. Les arts de la récupération n'y font pas exception. Ils permettent, bien qu'en marge, à leurs pratiquants d'avoir la possibilité de subvenir à certains de leurs besoins : « Si nous sommes en train de former les enfants du quartier, c'est parce que nous voulons les aider. Et de plus, les voyages que nous arrivons à faire et les conférences que nous prononçons dans des universités sont autant de facteurs qui nous mobilisent beaucoup et nous font prendre très au sérieux notre boulot²⁰. »

Comme toute activité socioéconomique, au sens où l'entend Michèle Coquet²¹, cette pratique participe à la survie de ses porteurs. En effet, elle pourrait faire plus, mais on n'en est pas encore là, selon ces derniers qui se fixent des objectifs pour les 20 ans à venir. L'analyse des usages identitaire et sociosymbolique révèle que ce travail est un lieu de résistance où les générations travaillent. Ce travail favorise la transmission au creuset d'un art comme support d'un idéal, d'un rêve et d'une prouesse entre distanciation, refoulement et production de sens nouveau ; support d'une force symbolique qui met en scène la culture populaire dans ses fondements religieux vaudou. Cette rencontre, symbolisée par le groupe Zanfan atis rezistans, est une symbiose du même type que celle que cherche à mettre sur pied l'UNESCO dans les communautés possédant des lieux de patrimoine. L'examen du système de la Maison-atelier-musée-réserve décrit l'importance de la notion de lieu dans la vie de l'artiste comme un creuset de sens dans la construction d'objets artistiques, avec leurs composantes sociales et symboliques dynamisant les enjeux culturels. Ces enjeux intergénérationnels que provoquent les usages sociaux et symboliques de la récupération sont bien évoqués par l'un de nos interlocuteurs pendant un entretien : « Depuis ma tendre enfance dans ce quartier, j'ai toujours vu des artistes travailler. Ils faisaient de l'art pour vivre jusqu'à ce qu'ils ne soient plus là ; ils étaient dans la fabrication de *kamyonèts*²², de *sites*²³, de bus et bien d'autres. La Grand-rue est le seul quartier de Port-au-Prince qui avait des artistes, qui en a et qui en aura toujours, c'est l'un des points forts de la zone. Mes parents me parlaient des artistes de leur génération qui faisaient d'autres types d'art, que je n'ai pas eu le temps de connaître. Tout ça, c'est une façon de vous dire que, malgré les difficultés politiques, le chômage et la baisse des activités du tourisme, il continue à y avoir des artistes. Et malgré toutes ces difficultés, nous aimons beaucoup ce que nous faisons, et cela nous aide pas mal, bien que nous ne soyons pas encore satisfaits. Les vieux avaient l'habitude de nous parler des beaux moments quand les touristes visitaient le pays. C'était à cette époque-là qu'il y avait le plus d'artistes dans le quartier²⁴. »

Dans ces mots, nous décelons l'amour profond des résistants pour le travail artistique, source de valeurs historiques d'un territoire qui revendique sa place dans la production artistique nationale haïtienne. Nous constatons aussi la mise en avant d'une fierté éprouvée dans la pratique de ce travail qui au fil du temps leur a donné une réputation sociale attestée, alors que la Grand-rue est dans son passé et dans son présent un quartier d'art, et que cela restera ainsi. Cela produit un type de représentation où il se présente à partir de ce qu'il fait et projette. En fait, d'autres quartiers de la capitale pourraient se vanter de la même chose

mais, chez ces artistes, la pratique de cet art est une manière de faire valoir leur savoir-faire et de dire leurs mots sur la société, une fenêtre utilisée pour revendiquer leur place et leur intégration.

Cette production artistique est une fenêtre à partir de laquelle les rapports sociaux de groupe et de classe se construisent pour conforter les luttes identitaires au fond desquelles naissent de nouvelles valeurs. Ces dernières surgissent comme un facteur de dialogue grâce auquel des catégories qui vivent en marge de la société sont porteuses d'un sens nouveau où l'imaginaire socioculturel est mis en question sur le fond d'une déconstruction cherchant à recoudre les liens sociaux.

En outre, l'analyse des fragments de l'extrait ci-dessus montre que l'apprentissage et la transmission de la pratique artistique charrient la question environnementale. Et dans toute l'histoire de l'humanité, la proximité, le rapprochement et les contacts visuels sont autant de facteurs qui construisent les contextes d'apprentissage et de créativité au sein des métiers à prédominance traditionnelle.

Les artistes cherchent à présenter un autre visage de leur quartier et à donner une nouvelle vie aux objets-déchets dans une dynamique consistant à construire du neuf à partir de l'usé, du beau à partir du laid, de l'attirant à partir du rejet. Les objets-déchets font partie d'un domaine où l'art est capable de pénétrer et de créer un marché nouveau par l'effet d'entraînement comprenant l'intégration d'autres gens du quartier et la transmission aux enfants de la zone par le groupement Zanfans atis résistants. Le travail des artistes donne une nouvelle mémoire aux objets laissés pour morts, ressuscités pour être utiles avec une autre forme dans le même corps, d'où le jeu d'une nouvelle mémoire qui se juxtapose à la première et donne naissance à la mémoire plurielle de l'objet en question. Alors, il ne s'agit pas de *reziyasyon* de l'homme dans l'oubli de tout ce dont la mémoire est porteuse, mais il s'agit au contraire de *reziyasyon* pour ne pas qu'il se laisse intimider dans son projet, mais pour qu'il se refaçonne avec une personnalité neuve, qu'il donne une nouvelle identité et une nouvelle mémoire à l'objet en surmontant les chocs du mépris et les stigmatisations.

Les extraits d'entrevues présentés dans le corps du texte constituent une tentative d'apporter aux lecteurs les points de vue partagés de cette double position, à la fois celle des artistes et leur production artistique et celle de la société. Ils permettent d'avoir une vision détaillée de la trajectoire sociale de cette pratique artistique. En outre, nous avons pu saisir deux niveaux de discours afin d'objectiver le territoire comme lieu de mémoire artistique vivante, un acquis permettant à ceux qui y vivent de se prévaloir d'une identité commune. Cette question, de ce qui est commun, met en relation le devenir de la zone et l'art comme axe de revendication sociale, dans un dénuement qui se soucie d'un environnement à préserver durablement. ◀

Notes

- Il s'agit d'un groupe mis en place par les porteurs pour déléguer l'héritage et assurer la survie et le développement de ce savoir-faire. Il a été plusieurs fois invité à faire des expositions dans des activités culturelles en Haïti.
- Certaines personnes de la communauté immédiate commencent à se reconnaître dans les activités du Mouvement, dont elles imitent le travail, alors qu'au début elles les considéraient comme des pathétiques, des individus sans office. En outre, l'une des caractéristiques de la création artistique consiste à prendre des risques, ce qu'ont fait plusieurs artistes, et leur prise de risques a permis de créer quelque chose au profit de la société qui en retire des dispositifs culturels, lui permettant de qualifier leur production d'objets d'art. Parfois, les œuvres de ces artistes transposent les difficultés et les desideratas de la société qui les touchent et les font réfléchir. Ils s'approprient ces difficultés comme sources d'inspiration et de créativité, une réalité que nous mettons en évidence dans ce papier.
- Nous l'appelons ainsi pour décrire l'espace de travail, de vie, de conservation et de transmission des objets fabriqués. Cet espace sert de lieu d'habitation à son propriétaire. C'est aussi un atelier parce qu'on l'utilise aussi bien comme lieu de travail et de fabrication des objets d'art que comme lieu de formation pour les enfants en cours d'apprentissage. Il sert de musée puisqu'il s'y trouve aussi un espace d'exposition, bien qu'il n'y ait aucune norme muséale, et également de réserve aux artistes qui y conservent leurs matériaux.
- Le *lakou* renvoie à un espace sociofamilial qui comprend la maisonnée, les coins de jardinage, le *demanbre* familial, et la case des enfants du chef de la famille. Dans les centres urbains, les configurations du *lakou* sont très différentes et variées par rapport à celles du monde rural en Haïti. Le monde urbain conserve ce terme pour évoquer le sens symbolique de l'héritage qui lui donne vie avec toujours la présence d'une personne jouissant d'une notabilité reconnue par la communauté et vivant dans cet espace.

- Notre traduction. « *Kay yon atis se atelye li ye tou. Atis ki gen anpil mwayen yo kapab gen kay yo yon kote ki separe de atelye travay yo, sa vle di pou de bagay sa yo nan 2 espas diferan fòk ou gen lajan men nou menm nou paka fè sa. Li se premye espas travay, ekspozisyon e tou depò nou ak tout rezidans nou. Se la tou nou bay timoun yo leson pou nou ka asire ke yo byen aprann vizyon travay nou an. Se la tou ke timoun atis rezistans resevwa fòmasyon yo e te rive ekspoze pou premye fwa travay yo devan kominite a. Li jwe wòl biwo pou nou tou paske se la nou resevwa kliyan nou yo, zanmi nou, jounalis ki vin chèche konnen sou travay nap fè, menm jan wap fè konnye a. Mwen konnen ke ou pa yon jounalis men se pa konparezon mwen di sa. »*
- Cf. Paul Morin, « L'autoroute de la marginalisation : de Ville-Marie au Bout-de-l'île » [en ligne], *Cahiers de recherche sociologique*, n° 22, 1994, p. 29-48, www.id.erudit.org/1002207ar, p. 3 ; Louis Ilionor, *Survivre en marge et lutter pour la reconnaissance : les populations de Cité-Lajoie de Port-au-Prince* [en ligne], p. 102, www.erudit.org/apropos/utilisation.html ; Sébastien Boulay, « Quand un objet change de statut : trajectoire de la tente dans la société maure (Mauritanie) » [en ligne], *Ethnographiques*, n° 6, novembre 2004, www.ethnographiques.org/2004/Boulay.html.
- Cf. *ibid.* À ce sujet, il faut aussi se référer à ces travaux sur Haïti : Carlo Avierl Célius, « La création plastique et le tournant ethnologique en Haïti » [en ligne], *Gradhiva*, 2005, www.gradhiva.revues.org ; Amélie Fiorello, *Le comportement de tri des déchets ménagers : une approche marketing* [en ligne], Université de Nice-Sophia Antipolis, novembre 2011, 9 janvier 2012, www.halshs.archives-ouvertes.fr/tel-00657765/document.
- Cf. Esther Benbassa, *La souffrance comme identité* [en ligne], Fayard, coll. « Littérature générale », 2007, 253 p., 21 mars 2012, www.questionsdecommunication.revues.org/1923 ; Martine Segalen et Christian Bromberger, « L'objet moderne : de la production sérielle à la diversité des usages » [en ligne], *Ethnologie française*, t. 26, n° 6, 1996, p. 5-16, www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp ; Martina Avanza et Gilles Laferté, « Dépasser la "construction des identités" ? Identification, image sociale, appartenance » [en ligne], *Genèses*, n° 61, 2005, p. 134-152, www.cairn.info/revue-geneses-2005-4-p-134.htm.
- Cf. Ilionor Louis, « Rompre pour mieux comprendre » [en ligne], *Plateforme haïtienne de plaidoyer pour un développement alternatif*, 2007, www.papda.org/article.php?id_article=391.
- Notre traduction. « *Monchè, ou konn tande nan nouvlè tout vye parol ke yap di sou moun ki rete anba, tankou Moun Gran Ri ak kelke lòt katye ki nan Pòtoprens lan, kòm zòn difisil, ki gen ensèkrète ak anpil vakabon. Men yo pa janm pale de travay pozitif nou ap fè tou nan zòn sa yo, tout sa se pou montre ou fason ke yo wè nou wi. »*
- Jacques Stéphane Alexis, *Compère Général Soleil*, Gallimard, 1955, 350 p. Par les aventures d'Hilarius Hilariou, le personnage principal, l'auteur met en scène cette zone dans un tableau palpitant et émouvant. Lionel Trouillot, *La belle amour humaine*, Actes Sud, 2011, 171 p. L'auteur se fait le chantre de l'ingéniosité culturelle de ceux qui restent, dans un tourbillon de bruits.
- Walter Moser, « Esthétiques du déchet », in Johanne Villeneuve, Brian Neville et Claude Dionne (dir.), *La mémoire des déchets : essais sur la culture et la valeur du passé*, Nota Bene, 1999, p. 89.
- Cf. Élisabeth Anstett et Véronique Moulinié, *Atelier : la deuxième vie des objets, deuxième séance* [en ligne], compte rendu, décembre 2011, www.hypotheses.org/author/dvo.
- W. Moser, *op. cit.*, p. 93-94.
- Cf. Michèle Coquet, « L'anthropologie de l'art » in Martine Segalen (dir.), *Ethnologie : concepts et aires culturelles*, Armand Colin, 2001, p. 151. L'auteur passe en revue les nouvelles tendances sur les études de l'anthropologie de l'art, études qui cherchent à comprendre selon elle les conditions sociales de production des pratiques artistiques.
- Notre traduction. « *Alos pandan nap fè travay sa a, ke anpil moun pa konprann sans li ak enpòtans li, nou papiispe tou nan travay pou prezeve anvironman. Paskè lè nou transfòme fatra sa yo, nou pran yo nou fè prodwi da avèk yo ; nou patisipe nan proteje anvironman peyi nou. »*
- Notre traduction. « *Fòk nou di ou ke jan ou wè li a, nou menm pa gen dechè ke nou jwenn nou pa travay ak li. Tout fatra yo ka itil e se sa nou montre nan diferan zèv nou yo. »*
- W. Moser, *op. cit.*, p. 97.
- Notion qu'utilise Walter Moser pour parler des souvenirs partagés que portent les objets esthétiquement retravaillés.
- Notre traduction. « *Ke nou ap bay timoun yo ki nan katye a fòmasyon se nan sousi pou nou ede yo. Nan sans sa a, vwajaj ke rive fè ak konferans ke nou bay nan kèk inivèsite se kèk faktè pami lòt ki ba nou fòs e ki fè renmen sa nap fè kòm pa nou. »*
- Cf. Coquet, *op. cit.*, p. 141. Cet article passe en revue les études réalisées sur l'art tant en Europe, dans les sociétés rurales, que dans des sociétés extra-européennes, en considérant les recherches ethnologiques des auteurs comme une branche de l'anthropologie sociale.
- Dans le service du transport en commun en Haïti, c'est un *pick-up* transformé avec une cabine faite en tôle à l'arrière et à l'intérieur de laquelle on installe deux bancs, l'un en face de l'autre, sur lesquels s'assoient les passagers.
- C'est aussi une sorte de *kamyonèt* utilisée dans le transport en commun, construite avec plus de soin et pour laquelle on fait appel à des artistes pour la décoration et les jeux de couleurs de revêtement. Elle se compose souvent de portraits et de messages. Ce type d'esthétique du transport en commun est en train de disparaître.
- Notre traduction. « *Depi lè mwen te tou timoun nan katye mwen te toujou wè atis kap travay. Yo travay la pou yo viv pandan tout vi yo jisakse yo pa la ankò, yo te te konn fè kamyonèt oubyen site, bis avèk lòt kalte travay. Granri se sèl katye nan Pòtoprens ki te gen atis, ki gen atis e kap toujou gen atis, se youn nan pwèn fò zòn lan. Paran mwen te konn pale mwen de atis ki te nan jenerasyon pa yo ki te konn fè lòt kalte travay da moun sa yo mwen pat gentan konnen yo. Tout sa se youn fason pou moutre ke malgre difikilte politik, chomaj ak touris la ki pa gen ankò li toujou kontinye bay atis. Malgre tout problèm sa yo nou renmen anpil sa nap fè a e li ede pa pi mal pase sa. Men nou poko satisfè. Granmoun yo te gen abidit pale nou de bèl moman ti te konn gen sou Granri epòk lè touris te konn vini e se lè sa ki te gen atis nan zèn lan monchè. »*

Jean Sergio Louis détient une maîtrise en histoire, mémoire et patrimoine, après l'obtention d'une licence en anthropologie et sociologie de la Faculté d'ethnologie de l'Université d'État d'Haïti (UEH). Il est aujourd'hui assistant de recherche, attaché au projet « Inventaire du patrimoine immatériel d'Haïti » (IPIMH) du programme de maîtrise en histoire, mémoire et patrimoine, et enseigne l'anthropologie à l'UEH, après avoir travaillé pendant six ans comme assistant-chercheur à l'Institut interuniversitaire de recherche et développement (INURED) où il a participé à plusieurs rapports de recherche. Membre fondateur et secrétaire général de Recherche action intégrée (RAI) ainsi que chercheur associé de l'INURED-Haïti et du Centre de recherches en culture et économie (NuCEC) de l'Université fédérale de Rio de Janeiro (UFRJ), il est concepteur et administrateur du projet RAI : dîner-débat, depuis mai 2013.



> Regina José Galindo, *No perdemos nada con nacer*, dépotoir municipal de Guatemala City, 2000. Photo : Belia de Vico.

URGENCES MÉTAPHYSIQUES

Gestes et troubles des corps exacerbés de deux artistes de l'Amérique latine : Regina José Galindo et Rosenberg Sandoval

► MILDRED DURÁN GAMBA

Source potentielle du vice, la pauvreté pour Platon et Aristote était inhérente au désir. Platon stipulait que le législateur devait limiter les niveaux de richesse et de pauvreté afin que l'État puisse éviter la désintégration sociale¹. Au lieu d'égaliser les fortunes, Aristote prônait quant à lui l'égalisation des désirs. Concept difficile à définir, la notion de pauvreté est associée à l'idée de privation, de manque, d'absence, et varie selon l'époque et les contextes socioéconomique, culturel et politique. Il s'agit d'une « insuffisance matérielle ou morale »², d'une privation temporaire ou permanente de quelque chose³, sans sa propre volonté ou conviction. Dans la religion catholique, le désir de richesse est perçu en tant que vice moral. Ainsi, voulant suivre le détachement prôné par Jésus-Christ, l'esprit de pauvreté devint, au déclin du Moyen Âge, un idéal majeur de fierté chez François d'Assise. Dans l'Antiquité, Socrate octroyait lui aussi à la pauvreté le statut de vertu.

DE LA NOTION DE PAUVRETÉ À L'ÉNERGIE LIBÉRATRICE

À notre époque, Muhammad Yunus, créateur de la « banque des pauvres » au Bangladesh⁴ et Prix Nobel de la paix en 2006, souligne l'importance de créer des conditions permettant de nouvelles capacités d'agir aux pauvres afin qu'ils puissent échapper à leur condition : « La pauvreté n'est pas créée par les pauvres. Elle vient du système que nous avons construit, des institutions que nous avons conçues et des concepts que nous avons formulés. La pauvreté vient des insuffisances des institutions que nous avons mises en place. [...] Pour sortir de la misère, les pauvres n'ont besoin que d'un environnement favorable. Lorsqu'ils seront autorisés à libérer leur énergie et leur esprit d'innovation, la pauvreté disparaîtra très vite⁵. »



> Regina José Galindo, *Perra*, Milan, 2005. Photo : Kika Karadi Prometeo. Courtoisie de l'artiste et de la Galerie Ida Pisani.



> Regina José Galindo, *Mientras, ellos siguen libres*, Edificio de Correos, Guatemala City, 2007. Photo : David Pérez.

Ce texte part de la révolte de deux artistes performeurs. Les pratiques artistiques de Regina José Galindo (Guatemala) et de Rosenberg Sandoval (Colombie) vont au-delà de l'affirmation d'un manque. Face à leurs contextes, la notion de pauvreté est implicite : pauvretés économique, sociale et politique. Une sorte de pauvreté « morale » pourrait aussi y être décelée lorsque des aberrations dans l'histoire sociopolitique de leurs deux pays se reproduisent sans cesse et que la population n'agit plus. Une dernière sorte de pauvreté, impossible à guérir pour Montaigne, serait de même présente : celle de l'âme. Cette idée de libération d'énergie évoquée par Yunus est le fil conducteur qui sert de lien entre l'énergie vitale de l'action performative et celle de l'action impulsive propre à la notion de passage à l'acte. C'est cette dernière, l'action impulsive, qui marque le rythme de ce texte écrit pour un colloque international dédié à la thématique du passage à l'acte⁶.

PRATIQUES PERFORMATIVES, ÉNERGIE VITALE ET ACTION IMPULSIVE

L'artiste performeur transpire dans certains cas une sorte de folie paroxystique au sein de ses actions : le délire, la frénésie, le trouble, l'extravagance et l'anormal sont des composantes inséparables de ses propositions. Le désespoir et le pathétique sont également incarnés par des actes ultimes d'accablement physique qui provoquent souvent l'embarras du public.

Alejandro Jodorowsky, en se basant sur la notion de « panique éphémère », et sa puissance, conduit son travail expérimental, dans les années soixante-dix, en ouvrant les voies à la violence et à la fissure du réel, à tel point que ses œuvres atteignent un degré d'agression insoutenable pour la société très catholique et conservatrice chilienne, son premier public. L'artiste mexicain partage également le même besoin d'énergie et de délire qu'Artaud dans sa comparaison magistrale entre le théâtre

et la peste qui le libère en engendrant d'autres possibilités pour l'expression des corps. Cette peste, matrice du délire, peut être liée directement à l'énergie vitale dont parle aussi Otto Muehl, l'une des figures de l'actionnisme viennois.

Cette énergie vitale est également décelée dans l'action impulsive, composante essentielle de la notion du passage à l'acte. Nous la trouvons ainsi dans différentes définitions de dictionnaires psychiatriques : « Le passage à l'acte se situe du côté de ce qui est non récupérable, de ce qui est irréversible. Il s'agit toujours d'un dépassement, d'un affranchissement, d'une transgression d'une scène, d'une rencontre du réel, d'une action impulsive [...]. C'est un jeu aveugle et une négation de soi, il constitue l'unique possibilité ponctuelle pour un sujet de s'inscrire symboliquement dans le réel déshumanisant. Fréquemment, c'est le rejet d'un choix conscient et accepté entre la castration et la mort⁷. »

Paradoxalement, la première partie de cette définition décrit étroitement la nature de la discipline de la performance : l'irréversible, le dépassement, l'affranchissement, la transgression d'une scène, la rencontre du réel, l'action impulsive, sont des composantes inhérentes et essentielles de l'art action.

Rosemberg Sandoval et Regina José Galindo partagent cette volonté de dématérialisation de l'objet d'art, et surtout ce désir de défi et de prise de risque signalé par l'artiste de l'art action français Arnaud Labelle-Rojoux⁸. Après avoir abandonné ses études à la Faculté de beaux-arts de Cali, Sandoval ressent un besoin impérieux d'utiliser son corps au début de son parcours. Il évolue également en utilisant le corps d'autrui comme matériau de création et fait appel au dessin et à l'installation. Galindo, elle, ne fait pas d'études en art. Issue de l'univers de la poésie, elle évolue de façon plus radicale vers la performance et s'obstine à devenir l'objet-sujet de sa création, alors que son corps, parfois invisible, se trouve souvent livré à la volonté du public qui peut agir comme un bourreau. Les propositions de ces deux artistes partent du contexte sociopolitique auquel ils appartiennent, mais aussi d'un contexte où l'œuvre est conçue et présentée, notamment dans le cas de Galindo. Ils se nourrissent également de leurs expériences intimes. Le choix adopté pour la réalisation d'une œuvre qui est essentiellement éphémère n'est pas gratuit.

En comparant l'acte poétique et l'acte performatif d'un point de vue formel, Galindo effectue une recherche obsessionnelle de nettoyage et de synthèse tant dans l'écriture que dans la performance : « Conceptuellement, je trouve des similarités thématiques comme mon insatisfaction avec le monde et le système dans lequel je vis. Il y a un effet cathartique dans les deux exercices, mais ils présentent pour moi des résultats différents en tant qu'expériences de vie. Lorsque j'écris un texte, je fais un effort pour impliquer mon cerveau, mes émotions : mon cri n'est pas suffisamment puissant pour m'épuiser. Dans l'acte d'écrire, l'énergie est dissoute dans un être passé, tandis qu'au moment de réaliser une performance, il y a quelque chose avec lequel je suis complètement impliquée. Il ne s'agit pas simplement d'un processus intellectuel, mais surtout de l'énergie nécessaire pour réaliser la performance. Dans l'acte de la performance, tout est une action réelle, l'énergie explose, elle atteint des limites insoupçonnées. L'expérience enveloppe mon être et parfois les personnes qui sont présentes⁹. »

Chez Rosemberg Sandoval, la puissance et la portée de l'acte performatif sont mieux décelées : « Les choses n'adviennent pas à un artiste ; elles suivent un processus et des connexions. Dans chaque performance, le corps conscient-chaotique est une intention-matière, dans un temps et un espace réel, qui fissure les structures éthiques, esthétiques et économiques¹⁰. » Cette fissure produite est possible grâce aux potentialités révélées par différents éléments. Au début de sa carrière, elle était véhiculée par la violence des matériaux utilisés dans ses recherches artistiques et éthiques. Le performeur colombien venant d'une famille très modeste¹¹, son adolescence dans l'un des quartiers marginaux de Cali (Colombie) marque incontestablement sa production. Face à l'impossibilité économique de se procurer des matériaux traditionnels de travail, il opte pour l'emploi d'éléments éphémères chargés d'une histoire et de conditions morales : « Je n'avais même pas d'argent pour prendre le bus [...]. Comment allais-je peindre avec de l'huile Windsor & Newton ? Dans l'art, on ne peut pas mentir avec les matériaux¹². » L'usage de matières

organiques telles que le sang, le sperme, l'urine, les viscères, la peau, les cheveux et différents détritiques provenant de la morgue¹³ devient un besoin *itératif* dès le début de sa production, à partir de 1980 : « J'ai toujours eu une belle relation avec la saleté et la douleur¹⁴. »

L'une de ses actions les plus crues a été réalisée en 1984 : *Síntoma*. Habillé de plastique et de gaze, utilisant du sang humain donné par la Croix-Rouge, Sandoval a écrit différents mots superposés les uns sur les autres, *disparition, crainte, mort, assassinat, viol...*, en se servant d'une langue humaine¹⁵ comme pinceau sur les murs du musée anthropologique et de la pinacothèque de Guayaquil (Équateur). Cette action, décrite comme un « graffiti noble et écologique »¹⁶ par l'artiste, s'est terminée par l'apparition d'une tache illisible, sorte de caillot de sang géant.

L'utilisation de ces matériaux organiques n'est pas systématique ni récurrente chez Regina José Galindo. Une tendance au dévoilement absolu, à l'extériorisation de l'intime et du trauma collectif, est décelée lorsqu'elle privilégie la nudité pour une grande partie de sa production. José Galindo emploie des matériaux organiques dans quelques performances¹⁷, comme en 2007 où elle propose *Mientras ellos siguen libres* (*Pendant qu'ils restent en liberté*). Nue et enceinte de huit mois, elle se fait attacher les poignets et les chevilles à un lit avec des cordons ombilicaux, de la même manière que les femmes indiennes enceintes étaient attachées avant de se faire violer. Elle prolonge cette idée de confrontation avec elle-même, le spectateur et son contexte historique en effectuant une critique acérée de la réalité de la femme dans son pays, faisant également référence aux victimes du conflit armé qui ravagea le Guatemala pendant une trentaine d'années¹⁸. Suivant cette voie, elle propose *Perra* (2005), action dans laquelle elle questionne la problématique des viols et de la torture que continuent à subir impunément un grand nombre de femmes au Guatemala. Dans cette performance, Galindo se lacère et écrit à l'aide d'un couteau sur sa cuisse le mot qui donne le titre à l'œuvre.

Ce besoin scarificateur est palpable lors d'une action spécifique chez Rosenberg Sandoval. En partant d'un rituel sacré de purification indienne, il réalise en 1992 *Yagé*. Il lacère alors son ventre en utilisant un morceau de verre¹⁹, puis récolte avec sa main le sang versé pour le boire pendant qu'il lit *Casa tomada* (*La maison prise*), conte de Julio Cortázar. Ce texte décrit dans une atmosphère pesante et inquiétante une sorte de déplacement forcé, renvoyant à une expérience biographique, mais aussi à une dure réalité de son pays : celle des populations déplacées à cause de la violence qui sévit en Colombie²⁰. Pour Sandoval, la douleur exprimée dans ses actions est une sorte d'alliée indispensable, allant au-delà de la catharsis : « L'art de la performance, avec son caractère de sauvetage [...], nous permet uniquement de cohabiter avec l'indigence, la folie et la mort²¹. »

Il dédie une autre de ses actions à ceux qui ont souffert de la douleur et de la barbarie, *Rose-Rose*, réalisée de 2001 à 2004. Sandoval, assis sur une pierre et vêtu de blanc comme il le fait depuis 1982 pour ses performances, essaie de broyer avec ses mains douze bouquets de roses rouges qu'il laisse tomber sur lui-même. Pour cette performance, il assimile le plaisir qu'il en tire à un pouvoir « libérateur du danger d'autodestruction » et ajoute : « C'est un acte de conscience, dans lequel la douleur devient une ultrapuissance morale²². » Pour Sandoval, tout artiste doit produire des sensations en utilisant des images et des supports éphémères qui peuvent révéler l'âme humaine.

Regina José Galindo, quant à elle, expérimente littéralement la douleur et se place au même niveau que les victimes, mais devient aussi son propre tortionnaire, comme Sandoval. Dans *279 golpes*²³, performance sonore de 2005, Galindo s'enferme dans un cube qui l'empêche d'être vue mais amplifie le son des coups qu'elle se donne, un pour chaque femme assassinée au Guatemala du 1^{er} janvier au 9 juin 2005. En ce qui concerne son rapport à la douleur, elle affirme : « Je n'ai aucune faiblesse pour la douleur. Je ne cache pas une impulsion masochiste derrière mon travail. Je montre la victime, le tortionnaire et, ce qui est le plus important mais pas d'une façon évidente, l'auteur intellectuel derrière tout acte violent ou d'agression. Dans une lutte de pouvoir, il y a plus d'un rôle. Penser uniquement à la victime signifie en apercevoir seulement une partie²⁴. »

Se situant également dans une redéfinition des limites de l'art et des codes qui régissent la société, le travail de Galindo se concentre spécialement sur le dépassement de ses propres limites physiques et psychiques.

Elle partage la notion d'un art « qui pousse la représentation du danger [et l'idée de] se mettre au centre de l'instant présent », prônée par Marina Abramović mais, à l'instar de Sandoval, elle souligne et fait ressortir énergiquement les traumas historiques générés par le difficile contexte de son pays. L'œuvre de ces artistes dépasse la simple question de récupération d'une mémoire historique et souligne la force de l'action impulsive, le *dépassement* et l'*affranchissement*, spécifiques au concept du passage à l'acte.

DEMANDE D'AMOUR, DE RECONNAISSANCE SYMBOLIQUE ET RENCONTRE DU RÉEL

Dans la performance, différentes manières d'appréhender le temps, le réel, le symbolique, l'espace, le corps et le geste sont développées. Lorsque Alejandro Jodorowsky développe son idée de panique éphémère, il affirme : « La panique perçoit le temps non pas comme une succession ordonnée, mais comme un tout où les choses et les événements passés et présents se trouvent dans un mélange euphorique. [L']endroit où l'éphémère a lieu est un espace avec des limites si ambiguës qu'on ne sait pas où commence la scène et où commence la réalité²⁵. »

Dans l'éphémère produit par Sandoval et Galindo, ce mélange euphorique est impossible : les limites ne sont pas si floues, le passé et le présent ne se confondent pas. On constate une volonté de franchir le cadre de la simple représentation et de rejeter le symbolique. Ils s'obstinent à recréer et à faire ressortir le réel par la répétition des gestes ou l'utilisation de matières concrètes dans un passé et un présent itératifs, ce qui nous ramène à la deuxième partie de la définition du passage à l'acte tirée du dictionnaire psychiatrique et évoquée plus tôt, partie qui souligne cette idée concernant la « rencontre du réel » et cette « unique possibilité du sujet de s'inscrire symboliquement dans le réel déshumanisant ».

Parlant de l'origine de l'expérience analytique, Lacan souligne le fait que le réel se présente sous la forme du trauma comme « ce qu'il y a d'inassimilable ». Il met en avant le caractère accidentel de son apparition²⁶. Le spectateur d'une performance est souvent confronté à cet inassimilable. Hal Foster, dans *Le retour du réel*, reprend la notion lacanienne du réel et souligne le caractère de la rencontre manquée entre le traumatique et le



> Rosenberg Sandoval, *Yagé*, Musée d'art moderne La Tertulia, Cali, Colombie, 1992. Photo : Frédéric Chastrot.

réel : « En tant que manqué, le réel ne peut être représenté ; il ne peut être que répété, il doit même être répété²⁷. » Cela peut nous aider à comprendre l'obstination de ces artistes pour le manque absolu d'artifice, pour l'épuration pure et charnelle du signe. Les expériences de rupture de Sandoval et de Galindo offrent une confrontation directe au trauma collectif, une confrontation intemporelle avec une souffrance historique (la douleur des victimes) et une souffrance intime (la douleur des artistes) qui perturbent le spectateur. La performeuse d'Amérique centrale se focalise sur l'expérience du moment lors de la performance : « Tu crées un moment suspendu où les temps peuvent circuler avec une certaine liberté. La mémoire et l'oubli peuvent ainsi coïncider²⁸. »

La révolte de Galindo est très explicite lorsqu'elle questionne une autre problématique de la femme dans son pays. Dans *Himenoplastia* (2004), l'artiste se fait opérer dans l'un des centres clandestins et insalubres de sa

ville natale afin de récupérer sa virginité²⁹. Ces centres sont très fréquentés par des femmes de tous âges, dans un pays très catholique où la virginité est l'une des vertus essentielles de la femme : plusieurs d'entre elles avant de se marier font appel à cette opération reconstructive. Ces centres sont également utilisés par le réseau de prostitution³⁰.

Cette action nous ramène à Hal Foster et son ouvrage *Le retour du réel* : « L'art contemporain refuse l'ancien mandat pour pacifier le regard, pour allier l'imaginaire et le symbolique contre le réel. C'est comme si cet art voulait faire briller le regard, faire se dresser l'objet, faire exister le réel, dans toute la gloire (ou l'horreur) de leur désir palpitant, ou du moins évoquer cette condition sublime³¹. » En ce qui concerne nos deux performers latino-américains, leurs actions s'acharnent à faire ressortir ce *désir palpitant* du réel et soulignent ainsi l'amplification parfois exacerbée du réel, l'une des spécificités de la discipline performative.

Une autre définition du passage à l'acte met l'accent sur l'*agir impulsif inconscient* de cet instant : « Le passage à l'acte est une demande d'amour, de reconnaissance symbolique sur un fond de désespoir, c'est une demande faite par un sujet qui vit cette demande comme un déchet à évacuer³². » Galindo réalise une performance qui peut incarner cette demande désespérée. Avec *No perdemos nada con nacer*, performance réalisée en 2000³³, elle devient elle-même ce déchet lorsqu'elle s'enveloppe dans un plastique transparent et est jetée comme une ordures dans la décharge municipale de Guatemala.

Dans le même ordre d'idées, la problématique de la pauvreté est soulevée par Sandoval lorsqu'il octroie de la visibilité aux habitants marginaux des rues colombiennes. Au 3^e festival de performance organisé par le musée La Tertulia de Cali en 1999, il réalise *Mugre*. L'artiste, accompagné d'un indigent adulte qu'il porte sur les épaules, arrive dans l'une des salles du musée. Portant toujours cet homme sur les épaules, il commence à le frotter vigoureusement contre les murs blancs ou les papiers situés sur le sol, y imprégnant directement les traces de saleté provenant des habits de l'homme qui vit dans la rue. Ici, ce sont les souillures qui se dessinent directement sur les murs, c'est la saleté qui s'imprime dans l'espace muséal³⁴. Les corps instrumentalisés d'enfants et d'hommes sont en fait utilisés par l'artiste comme de simples outils, en échange d'un repas. Ils sont aussi ignorés après l'acte artistique, ce qui reproduit l'invisibilité entretenue par la société face aux habitants marginaux du pays.

Cette demande d'amour, de reconnaissance symbolique, décrite dans la définition du passage à l'acte, est certes patente dans les actions de Rosenberg Sandoval et de Regina José Galindo. Dans leurs propositions, ils agissent, selon la définition du dictionnaire psychiatrique, comme si cette histoire traumatisante, inassimilable, était un déchet qu'ils s'obstineraient inlassablement à faire ressortir et à évacuer. ◀

Notes

- 1 « Il faut que dans une cité [...] ne règne chez certains des citoyens ni la dure pauvreté, ni non plus la richesse [...]. » Plato et al., *Platon. Œuvres complètes : les lois*, livre V, Les Belles Lettres, 1975, p. 774.
- 2 Une des définitions du *Robert illustré* chez France Loisirs, 2000.
- 3 Moyens économiques, savoir, travail, logement...
- 4 « En accordant des prêts modiques, généralement aux femmes, dans les quelque 37 000 localités du Bangladesh, la Banque Grameen a permis à un grand nombre de démunis, exclus du système bancaire traditionnel, de reconquérir leur dignité et de sortir de la pauvreté. » Muhammad Yunus, « Transgresser les préjugés économiques », *Le monde diplomatique*, décembre 1997.
- 5 *Id.*, *Pour une économie plus humaine : construire le social business*, J.-C. Lattès (trad.), 2011, p. 8-9.
- 6 Ce texte a été présenté lors du colloque international « Passage à l'acte : l'agir, de la performance à la psychiatrie » qui a eu lieu à l'Institut national d'histoire de l'art (INHA) et à l'hôpital Sainte-Anne, à Paris, les 20 et 21 janvier 2012.
- 7 Notre traduction. *Diccionario de psiquiatría*, Amorrortu Ediciones, 1998, p. 2-5.
- 8 Cf. Arnaud Labelle-Rojoux, *L'acte pour l'art*, Les Éditions Évidant, 1988, 320 p.
- 9 Notre traduction. Regina José Galindo.
- 10 Notre traduction. Rosenberg Sandoval, cité dans *Cantos/Cuentos colombianos : arte colombiano contemporáneo*, Contemporary colombian art, catalogue d'exposition, Hans-Michael Herzog, Daros-Latinamerica, 2004, p. 226.
- 11 Dans l'exposition *Márgen (Marge)* réalisée à Cali en 1996, parmi diverses pièces, il présenta un très long texte révélateur de ses intentions esthétiques et créatrices, écrit avec du crayon graphite sur les quatre murs et le sol de la salle d'exposition : « Je suis artiste de la montagne, indigène et pauvre. De parents paysans déplacés. Je suis le cadet de quatorze frères. Faire de l'art est et a été pour moi un défi contre tout. Contre l'argent, contre le goût, contre le mythe de l'art et contre les voyages obligés aux États-Unis et en Europe. [J']ai dû rester ici, en captivité, en alimentant une attitude négligée et dissoute dans toutes

mes activités, mais cohérente et centrée sur la liaison de l'ancestral et du lumpenprolétariat éternel, en faisant une transsubstantiation de la politique et de l'histoire en risques, en entrailles et en formes irréversibles, [...] en essayant de comprendre le monde depuis des écosystèmes plastiques, visuels et pratiques d'autres natures, inventés avec des processus anonymes dans des endroits volés et traités avec des matériaux crus. Mutants et aux moyens diffus, flous, instables, irrités, mais connectés avec une esthétique de la douleur et de la mort. » Il clôt son texte viscéral avec ces mots : « [J'ai fait] de notre barbarie un régime d'intelligence, car l'art est ce qu'il y a d'unique pour nous permettre de cohabiter avec la mort. » Notre traduction. *Guerra y Paz : Simposio sobre la situación social y artística en Colombia*, catalogue, Documentos Daros 2, Daros-Latinamerica, 2005, p. 228-235. Ce texte, écrit initialement à la salle Mutis de l'Université de Valle en 1996, a été repris par l'artiste en 2005 dans une lecture réalisée au symposium « Guerra et Paz » sur la situation sociale, politique et artistique en Colombie, qui a eu lieu le 29 janvier à la Kunsthaut Zurich.

- 12 Notre traduction. R. Sandoval, cité dans « R. Sandoval », *El Tiempo*, 2004.
- 13 Ce sont des matériaux récurrents chez des artistes tels Joel Peter Witkin, Andrés Serrano, le collectif mexicain SEMEFO et David Nebreda, pour lesquels la mort, les déchets organiques du corps et la douleur se placent au cœur de leurs recherches esthétiques. Le collectif SEMEFO est l'acronyme de Servicio de médicos forenses (Service des médecins légistes) du Mexique. Il a été créé en 1989 et a été dissous dix ans après. L'un de ses membres les plus connus est sa cofondatrice Teresa Margolles. La démarche de Sandoval précède ainsi le travail de ce collectif mexicain. Rosenberg Sandoval utilise également, à l'instar de Doris Salcedo ou de Kcho, des matériaux usagés.
- 14 R. Sandoval, cité dans « R. Sandoval », *op. cit.*
- 15 Les matériaux organiques utilisés à cette période de sa création ont soit été volés par l'artiste dans différentes morgues de Cali, soit été offerts par des employés de ces lieux.
- 16 R. Sandoval, cité dans « R. Sandoval », *op. cit.*
- 17 Elle utilise du sang humain pour faire appel à celui des victimes du conflit armé de son pays dans *El peso de la sangre* (2004) où un litre du sang est versé goutte à goutte sur sa tête sans mouvement ; dans *Quien puede borrar las huellas* (2003), elle imprègne les empreintes de ses pieds sur le chemin qui l'amène de la Cour constitutionnelle au Palais national de Guatemala comme acte de protestation contre la candidature de l'ex-militaire Efraín Ríos Montt. En parallèle, en 1984, Rosenberg Sandoval, vêtu de blanc, avait effectué un autre parcours sur la Plaza de San Francisco à Cali (Colombie) lors d'une journée des artistes pour la paix où il réalisa *Caquetá* : sur un chemin constitué de morceaux de bois enveloppés dans de la gaze, les pieds nus, il fait éclater des sacs en plastique contenant du sang humain qui teinte la surface immaculée.
- 18 L'accord de paix entre les rebelles et le gouvernement fut signé le 29 décembre 1996.
- 19 Dans une autre version de cette œuvre, Sandoval remplace le morceau de verre par un crucifix avec un bistouri.
- 20 Les parents de Rosenberg Sandoval étaient eux-mêmes des paysans qui ont dû quitter leur terre à cause du conflit acharné dans les années cinquante entre la guérilla, les paramilitaires et l'armée, lequel continue à frapper la Colombie encore aujourd'hui.
- 21 R. Sandoval, cité dans « R. Sandoval », *op. cit.*
- 22 *Id.*, cité dans *Cantos/Cuentos colombianos : arte colombiano contemporáneo*, Contemporary colombian art, *op. cit.*, p. 226.
- 23 C'est avec cette performance présentée à la Biennale de Venise en 2005 que Regina José Galindo reçoit le Lion d'or.
- 24 Notre traduction. R. J. Galindo, entretien en ligne avec l'auteur de ce texte, 20 décembre 2011.
- 25 Notre traduction. Josefina Alcázar, « Una mirada al performance en México », in Lorena Gómez Calderón, *Con el cuerpo por delante : 4788 minutos de performance*, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2001.
- 26 Cf. Jacques Lacan, *Le séminaire de Jacques Lacan : les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, livre XI, Seuil, coll. « Champ freudien », 1973, p. 55.
- 27 Hal Foster, *Le retour du réel : situation actuelle de l'avant-garde*, La lettre volée, coll. « Essais », p. 167-168.
- 28 R. J. Galindo, entretien en ligne, *op. cit.*
- 29 Au cours de cette opération douloureuse et chaotique qui dura une demi-heure, elle a eu une hémorragie qui l'a conduite à l'hôpital et qui a failli lui coûter la vie.
- 30 Grâce aux centres illégaux, ces réseaux vendent plus cher les filles et les femmes vierges.
- 31 H. Foster, *Le retour du réel*, *op. cit.*, p. 177.
- 32 *Diccionario de psiquiatría*, *op. cit.*
- 33 Deux versions de ce travail ont été présentées au 9^e festival de performance Ex Teresa Arte Actual (Zocalo, Mexico) et au 2^e Festival du centre historique (décharge municipale à Guatemala) cette même année.
- 34 À la différence d'Yves Klein et à l'instar d'Otto Muehl, c'est Sandoval lui-même qui manipule ce corps humain maculé.

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.



> Action-naufage, 2002. Photo : David Michael Clarke.

UBO-HOBO

► JOËL HUBAUT

Pour cette photo action, j'ai choisi de m'« autodéposer » sur le stationnement d'un supermarché. J'ai pensé ce dépôt-corps sauvage, là, en exil, comme une composition, ou disons plutôt une décomposition (dépôt-compo-décompo)... Alors je m'installe. Je suis là, vautré sur le tarmac des illusions consuméristes, telle une figure allégorique. Je me positionne en simulant un naufragé improbable parmi les automobiles aux coffres prêts à gaver. Je m'allonge, je sombre. Agencé dans ce rôle parodique, je prends la place d'une voiture. Dans cet état, j'essaie de produire des confusions de genre et de provoquer une situation encombrante, voire dérangement, pour les consommateurs affairés dans leurs courses automatiques. Je brave leur mépris comme leur pitié téléguidée : tout semble téléguidé ! Je contamine, je souille, je deviens un corps étranger gênant pour le troupeau de consommateurs prothésés aux *caddies* bouffis. Une tache. Et pourtant, là, tout est factice. Je joue à mort. C'est évident, on peut deviner que je suis déguisé, que c'est faux, qu'il s'agit d'un jeu, mais l'image troublante embrouille le public malgré lui et sa lecture rappelle surtout une réalité quotidienne de précarité. L'image de la déchéance domine, le consommateur se détourne. C'est la banalité infectée. Dans le cadre, le personnage démuné, ce sans-abri errant, semble affalé dans un coma éthylique. Il s'agit sans doute d'un marginal ou d'un de ces drogués parasites, un exclu venu s'échouer au centre des euphories du quotidien...

Le dispositif, proche du tableau vivant, paraît incongru, il fait cliché. Il évoque l'incarnation d'une icône mythologique en décalage horaire, celle d'un naufragé du *Radeau de la Méduse* de Géricault, incrustée en *live* comme un cheveu dans la soupe au cœur du réel spatiotemporel. On dirait un hiatus contextuel dans cette situation urbaine insolite, telle une sorte de futur antérieur entre les véhicules. Le dispositif est simple, la figure romantique est vulnérable, le geste élémentaire en arrêt sur image souligne l'indifférence de la petite barbarie quotidienne à la recherche d'une solidarité utopique dans son champ banal le plus spectaculairement invisible et cruel. La clientèle du supermarché lobotomisé d'illusions n'a que faire du sans-papiers égaré sur un *parking*, sauf s'il encombre et

empêche les manœuvres de stationnement. Là, le courroux prend forme d'impatience démesurée.

Dépassé l'énervement, on s'accommode par dépit. Mais il peut alors convoquer l'imaginaire et conduire à des interprétations inouïes. La vision d'un immigré du XIX^e siècle projeté par la lame de fond du temps parvient jusqu'à nous. On rêve. Le macadam-pirate s'engrave sur le radeau du bitume, son linceul fictif, théâtralisé par l'exclusion sociale, enlise le personnage dans le goudron de la consommation à outrance ; il s'incruste, se fond, s'intègre, jusqu'à se désintégrer pour s'envaser dans l'absolu du dépassement des besoins vitaux vers l'exaltation d'une tentative de beauté suprême, celle d'un dépouillement majestueux et noble dans son écueil grandiose.

La magie opère. La discrimination peut prendre des allures poétiques merveilleuses. L'exil sur un *parking* de centre commercial peut faire mémoire dans son agencement lyrique. L'abandon convoque l'atmosphère d'un opéra situationnel. Le migrant devient lumineux. Il brille dans le décor de son exclusion. Il bascule dans l'illumination. Il hante le stationnement à jamais, tel un ange. L'image est tombée du ciel, elle s'écrase entre les lignes dans la lumière. On peut en être médusé ! Je radote... Je radote... ◀

Joël Hubaut développe une œuvre hybride, fictionnelle et transversale par la multiplicité des supports et la variété des actions en se livrant à d'incessantes et intempestives relectures de l'histoire de l'art. Réalisant surtout des sculptures de détournement et des dessins délicats autour des architectures utopiques et du corps mutant, il est paradoxalement d'abord connu pour ses performances-installations plutôt rock'n roll, ses textes poétiques et ses autoportraits. Fondateur de l'espace alternatif Nouveau Mixage à Caen (1978-1985), créateur des Éditions de la CREM (Conceptuelle, rapide et maximale) en 1987 et de la revue sonore Fractal Musik sur CD audio, produite par la Station Mir, il a créé et animé durant plusieurs années les rencontres Hiatus (cabaret-café littéraire) au FRAC Basse-Normandie. Il est créateur de nombreuses actions expérimentales et organisateur d'événements multimédias, de shows, de concerts, de banquets gastrosophiques, de workshops, de manœuvres, etc. Il participe toujours à de nombreux festivals de poésie action, de musique expérimentale, de rencontres vidéo et de performance dans le monde entier.



DANS LES ANNÉES 1950-60, LES AUTORITÉS RELIGIEUSES RAMASSAIENT DES SOUS DANS LES ÉCOLES, POUR FINANCER LES MISSIONS DANS LE MONDE. ACHETER UN PETIT CHINOIS COÛTAIT ALORS 25 CENNES!...

> Achetez un sans-abri québécois, Open Festival, Beijing, 2010 . Photo : Johanne Chagnon.

ACHETEZ UN SANS-ABRI QUÉBÉCOIS

► ALAIN-MARTIN RICHARD

Invité à l'Open Festival 2010 de Beijing par l'artiste et commissaire Julie-Andrée T., je me suis mis à réfléchir sur notre rapport à cette Chine, nouvelle riche, devenue en quelques décennies la première puissance économique du monde. M'est revenue en tête cette histoire des petits Chinois que nous pouvions acheter et faire baptiser d'un nom chrétien, assurant ainsi le salut de leur âme. Nous devenions dès lors leur parrain. Ils avaient le même âge que nous. Retour du balancier : aux échanges économiques déficitaires réels je voulais greffer des échanges symboliques tout aussi déficitaires et décidai donc d'aller vendre des sans-abris québécois aux Chinois.

Pendant un mois, j'ai parcouru les rues de Québec, rencontré des sans-abris, leur ai expliqué mon projet. Plusieurs sans-abris et travailleurs de rue ont accepté de jouer le jeu. Je me suis donc retrouvé avec une vingtaine de volontaires à vendre. Chaque carte présentait une photo avec un vrai nom et l'invitation à acheter un sans-abri québécois.

Sur une place publique à Beijing, je me suis déguisé en exhibitionniste et, lorsque j'ouvrais mon manteau, on y découvrait une série de cartes que le public s'arracha en moins de dix minutes. « Achetez un sans-abri québécois, votre prix est le mien ! » criait un interprète à la volée. Attachées à des cordes, les roches que je traînais étaient au même nombre que les cartes. Je faisais une ronde sur la place autour d'une gamelle et d'une figurine que les Chinois accrochent à l'extérieur de leur demeure pour s'assurer la richesse. À chaque sans-abri vendu, je décrochais une corde, construisant ainsi un parcours sinueux parsemé de gros cailloux.

Après quelques moments de stupeur, les passants se sont littéralement rués sur moi, ouvrant mon manteau, choisissant leur sans-abri et jetant quelques yuans dans la gamelle. J'ai ramassé l'équivalent de 18 \$ CA ! C'est dire que, de 1960 à 2010, le prix d'un humain est passé de 0,25 \$ à tout juste 1,00 \$. Les milliards n'y changent rien. Je ne sais pas si nous avons sauvé l'âme des païens de Chine, mais les Chinois d'aujourd'hui n'ont sûrement pas sauvé nos sans-abris de leur peine.

Cette action publique pose la question de l'économie comme valeur universelle. La religion n'est qu'un prétexte. L'enrichissement de quelques-uns se fait encore et toujours au détriment de tous les autres. La marchandise humaine n'a pas de place spécifique, elle ne sert qu'à maintenir un système qui vampirise ses adeptes. L'œuvre pontificale de la Sainte-Enfance permettait de transmettre la grâce divine par le baptême. Mais, de fait, c'était une façon d'asseoir encore plus l'assise de l'Église catholique sur des sujets nouveaux, prosélytisme oblige. De même, le trafic des humains aujourd'hui n'a d'autre fin que d'alimenter sans discontinuer par le consumérisme la machine effrénée du capital.

Achetez un sans-abri québécois sur la place publique à Beijing mettait en scène cette tare qu'est la marchandisation du monde. La vente des sans-abris québécois sur une place publique de Beijing venait souligner la variabilité de la valeur marchande des humains selon les contextes économiques. Nous savons désormais que les humains sont interchangeables ; qu'ils sont une matière illimitée, à faible potentiel commercial ; qu'ils sont une énergie renouvelable à coût variable selon la formation acquise.

Jadis, j'étais ému d'acheter un Chinois, y voyant une action salvatrice qui augmentait ma valeur à mes propres yeux¹. Valeur ajustée à la baisse après cette performance.

Notes

- 1 Extrait de la page Facebook d'Alain Labelle, avec une image originale de son Chinois.
- 2 Qu'on veuille bien excuser ma naïveté, j'avais sept ans.

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



无家可 魁北克

Photo : Francis Arguin.



J'AI LA NOSTALGIE DES GENS PAUVRES ET VRAIS [...].

Pier Paolo Pasolini

> Trilogy Kazuo Ohno

PORTRAITS POÉTIQUES

► VIRGINIE MARCHAND

Les personnes que je filme pour des portraits poétiques sont souvent, comme le dit Pasolini, « des gens pauvres et vrais » : rappeur des ghettos de Bogota, *sâdhu* d'Inde, jeune poète américain ou encore danseur de butô de Yokohama, ils favorisent une quête spirituelle, la danse, la musique ou la poésie, au détriment du confort matériel.

J'ai filmé pendant six mois en Amérique du Sud un poète américain âgé de 20 ans qui voyageait en troquant ses poèmes. Cette manière d'être nous a permis d'avoir un rapport différent avec les gens et la nature, de rencontrer des chamans dans la jungle équatoriale, de collaborer avec des rappeurs que nous avons suivis dans des ghettos dangereux et très pauvres de Bogota. Ne pas avoir d'argent mais une passion à échanger lui donnait une sincère connexion, sans qu'aucune peur ne l'arrête. Il n'avait rien à perdre.

J'ai filmé un groupe d'artistes sans argent vivant dans un squat organisé à Brooklyn où j'ai vécu. Ils aidaient les personnes des quartiers pauvres de Brooklyn en leur offrant de la nourriture qu'ils cuisinaient eux-mêmes. Les aliments encore bons et bien emballés provenaient des poubelles des grands magasins qui jettent leurs produits pour pouvoir faire de la place pour les nouveaux arrivages. Ce geste de solidarité s'appelle Food Not Bombs¹. Je l'ai filmé à New York et à San Francisco, et j'ai vu qu'il y en a un à Tijuana, au Mexique. C'est un mouvement pour protester contre le budget démesuré de l'armée, alors que les gens ont faim. L'un des artistes, « acteur » principal de mon film, n'avait pas de papiers et vivait illégalement depuis dix ans aux États-Unis. Quand mon visa a expiré, je suis allée filmer ses parents et sa maison au Salvador. J'ai rencontré par chance un ex-leader

du gang MS-13 qui avait lâché la bande depuis peu pour construire une église. Il essayait de convaincre les membres de son ancien groupe de le suivre dans son nouveau « God Gang », comme il l'appelait. Au retour, j'ai pu montrer à l'artiste sans papiers les images et propos émouvants de sa mère dans sa maison, son pays, sur la guerre civile lorsqu'il était enfant.

D'autres rencontres spirituelles filmées portaient sur des *sâdhus* en Inde, qui sont des personnes ayant décidé de quitter la vie matérielle pour suivre leur dieu Shiva. Elles n'ont aucune possession, juste une couverture, un récipient en métal avec une cuillère. Il y a différentes sortes de *sâdhus*. Ceux que j'ai filmés sont les *naga sâdhus*. *Naga* veut dire « nu ». Ils se couvrent de cendre pour symboliser le détachement matériel, mais aussi celui du corps ; c'est un dépouillement total pour amener la mort de l'ego et la naissance de l'éveil. Les Indiens leur offrent à manger par respect pour ce choix de vie basé sur la foi.

Toujours en Inde, j'ai filmé le point de vue d'un jeune voyageur de 21 ans, héroïnomane, qui disait que rien ne prouve que la réalité des hommes cravatés du journal de 20 h est plus réelle que sa propre réalité, et que peut-être que tout n'est qu'un rêve. Par la suite, des Indiens hindous lui ont expliqué que seule la méditation lui permettrait ce détachement des souffrances et des illusions humaines qu'il recherchait en fuyant la société de consommation.

Dans ce même film, un docteur explique qu'il fait construire un orphelinat pour que les enfants de la rue, kidnappés et envoyés mendier dans d'autres villes par la mafia, puissent avoir un foyer sain et une éducation adéquate.

La dernière partie se passe à Dharamsala, ville indienne qui accueille les réfugiés tibétains. Le Dalaï-Lama y a sa maison. Quelques jours avant mon arrivée, un Tibétain s'était immolé pour la liberté de son pays. Des gens venaient de partout pour lui rendre hommage. J'ai interviewé des Tibétains expliquant la situation avec beaucoup de tristesse et leurs tortures dans des prisons chinoises. Le Dalaï-Lama est venu faire une cérémonie : le son de sa voix lisant les mantras était d'une force exceptionnelle.

Les personnes que je filme, tout comme les lieux et ma manière de filmer, sont dans le moment présent et imprévisibles. Je les prends parfois sans tripode ou lumière, parfois de façon très « propre », tout dépendant des conditions des lieux où je suis. Après quelques jours avec la personne qui m'inspire, j'écris, je lui parle de ce que j'aimerais filmer. Nous mettons alors notre énergie en commun et structurons notre temps dans un portrait poétique de cette personne qui sera la trame principale. Puis, des événements autour viennent la compléter.

Pour le film avec Kazuo Ohno, un des deux fondateurs du butô qui est une danse existentielle et traditionnelle japonaise, née des souffrances des victimes d'Hiroshima, j'ai été aidée par deux caméramans, Jonas Mekas et Zoltan Hauville. Kazuo Ohno et sa famille ont vécu dans une grande pauvreté pour pouvoir mener et partager sa passion jusqu'au bout. Kazuo Ohno avait 99 ans lorsque j'ai dansé avec lui, puis je suis revenue le filmer et danser avec lui pour ses 100 ans et pour ses 101 ans. Le butô peut être théâtral ou très simple et dénué de maquillage. C'est de cette dernière manière que nous l'avons dansé. L'énergie de Kazuo était intense et lumineuse, mais j'étais effrayée par son âge avant de commencer à danser avec lui. Or, dès que j'ai pris sa main, l'énergie est passée et les trois heures m'ont semblé passer en dix minutes. On peut avoir du mal à croire qu'il était capable de danser à 99, 100 et 101 ans, mais avec la vie qu'il a eue, son travail dans la danse, son évolution spirituelle, ce n'était pas étonnant qu'un simple mouvement de sa main ou un regard eût une intensité si spéciale. C'était un maître qui a pratiqué toute sa vie, une personne accomplie, et ce fut une chance inespérée d'avoir

pu le rencontrer. Il m'a appris que tout mouvement devait être senti avec l'âme. Lui-même a décrit nos danses comme une très belle énergie.

Donald Richie explique dans le film que le butô est une danse pure qu'on ne peut pas exécuter si l'on n'accepte pas les limitations de son corps. C'est un de ses principes : danser malgré la souffrance, sans la renier, pour la « catharsiser » ; danser alors la grâce et la gratitude d'être en vie. Le butô se pratique beaucoup dans la nature, car il célèbre la vie sans ignorer la mort ; il l'accepte. Il y a une connexion entre ses danseurs et les *naga sâdhus* dans ce rapport à la mort au sein de la vie. J'ai alors mélangé au montage les images de la danse au Japon de notre deuxième rencontre et celles d'un voyage en Inde, puis j'ai fait un troisième film, à nouveau sur ce lien entre Kazuo et l'Inde.

Ce projet a commencé à Brooklyn chez Jonas Mekas – qui a d'ailleurs connu Pasolini ainsi que Buñuel et d'autres poètes géniaux. Jonas est un poète et réalisateur vivant dans un lieu presque sans meubles, rempli de livres et de films, de deux tables et de deux lits : un espace réservé à la créativité, avec une sorte d'austérité, mais surtout un lieu de rêve pour travailler. Nous filmions et éditions nos projets respectifs et, quand je faisais une pause après des heures assises devant l'ordinateur, je dansais le butô pour me relaxer, sans penser à en faire quelque chose de créatif. Jonas m'a filmée un jour et m'a montré les *rushes*. C'était la première fois que je me voyais danser, c'était un vrai choc : je voyais une sorte d'autiste communiquant à travers la danse, seule dans son monde imaginaire ; j'ai aussi vu la force de ma danse. Jonas m'a alors parlé de Kazuo Ohno et de notre langage similaire. J'ai voulu le rencontrer et cela a été très simple : Jonas a téléphoné à Yoshito, le fils de Kazuo, et lui a demandé si nous pouvions venir pour filmer une danse ; Yoshito nous a invités pour l'anniversaire de son père dans sa maison à Yokohama.

Avant de partir, nous avons travaillé pendant des mois sur la manière de filmer le plus justement la danse. Chaque fois, nous regardions les *rushes*. Je lui disais où il aurait dû filmer quand il ratait le mouvement où la danse se passait : ce n'est pas évident à filmer, car la danse peut être juste

JE LUI DISAIS OÙ IL AURAIT DÛ FILMER QUAND IL RATAIT LE MOUVEMENT
OÙ LA DANSE SE PASSAIT : CE N'EST PAS ÉVIDENT À FILMER, CAR LA DANSE PEUT ÊTRE JUSTE
DANS LE BOUT DES DOIGTS, DANS LA LÈVRE SUPÉRIEURE, LES YEUX ; UNE DANSE VRAIMENT ÉTRANGE
ET SUBTILE, MINIMALISTE, TRÈS LENTE OU SPASMODIQUE.



> Opera Epileptic Butoh

dans le bout des doigts, dans la lèvre supérieure, les yeux ; une danse vraiment étrange et subtile, minimaliste, très lente ou spasmodique.

J'ai monté ces scènes de Brooklyn en y insérant des scènes de voyage en Inde et en Amérique du Sud, filmées avant, après et pendant ma rencontre avec Jonas. Je les ai insérées pendant les danses pour « avoir l'échappée de l'âme » qui arrive pendant la danse au moment de la transe, lorsque tout devient « un ». Cette échappée existe souvent durant la créativité, comme une extase, un oubli, une perte de conscience. Le montage lui-même est parfois un moment de grâce où le temps n'existe plus. Il y a une symbolique très simple dans la première partie de ce film : le corps danse un huis clos chez Jonas à Brooklyn, tandis que les échappées se font à travers le monde, dans tous ces pays que j'ai filmés et ces personnes que j'ai rencontrées. Mon épilepsie provoque aussi ces échappées de l'âme pendant la crise, elle précipite une « décorporation » où ma danse est empreinte de la gratitude d'être en vie.

Pour les scènes avec Jonas au Japon, je suis allée plus profondément dans la psychologie inconsciente et surréaliste : il y a une scène de meurtre de Jonas, sa résurrection solaire au sein du Vésuve à Naples, avec des poèmes de Giordano Bruno récités par Giuseppe Zevola ; dans une autre scène, j'ai utilisé le symbolisme alors que, Jonas prenant un bain, j'ai mis en boucle ralentie un mouvement de son visage pendant qu'une voix *off* récite un poème en prose sur le fait de refuser sa partie sombre pour finalement en prendre conscience – c'est aussi un poème sur les cœurs brisés. J'ai montré la scène à Jonas : je l'aurais coupée si cela l'avait dérangé, mais il a beaucoup aimé.

J'ai mélangé les temps au montage, incorporant des scènes de films récents ou plus anciens, pour plusieurs raisons. D'abord, Jonas est très âgé, mais n'a pas d'âge. Dans les voyages que j'ai faits par la suite, les personnes filmées n'ont pas d'âge non plus, les « vraies » personnes sont celles qui vivent avec leur cœur. Le *sādhu* que j'ai filmé m'a avoué ne pas connaître son âge. Ces mélanges de temps et de lieux sont aussi les liens sur ce chemin de la créativité, un choix de vie avec pour règle de suivre mon inspiration où elle me mène. C'est un devoir conscient ou incons-

cient, un travail existentiel sur une voie dans le moment présent et dans l'éternité grâce à la foi. Même avec des projets faits sur des années, il y a en permanence la conscience d'un futur incontrôlable.

Beaucoup de scènes du film montrent le rapport à la foi dans la créativité. Jonas parle de son montage comme d'une méditation. Il a de plus un rapport au « divin » dans la vie quotidienne. Lors de la danse avec la branche d'arbre rapportée à la maison, j'ai inclus des images de scènes de cérémonie d'un chaman rencontré en Équateur. Je danse avec la branche d'arbre pendant que le poète Giuseppe Zevola récite des poèmes de Giordano Bruno, un philosophe mystique, mathématicien et astrologue du XVI^e siècle, qui a été brûlé pour avoir essayé de libérer les hommes de leur peur des dieux et de la mort en les amenant dans ses écrits à la vérité de la nature. Durant cette danse, comme durant toutes les danses, il n'y a pas un seul lieu ni un seul temps : je danse dans la matière de l'arbre et dans ce qui a créé cette matière, dans cet appartement à Brooklyn et dans cette cérémonie en Équateur. Les images présentes sont *présentes* et les images passées ou futures sont elles aussi *présentes*. La danse continue avec les images filmées tel un prolongement du corps.

La seconde partie du film au Japon avec Kazuo Ohno contient aussi cette multiplicité des temps et des lieux où nous dansons avec notre âme, où il n'y a plus de différence d'âge. Je voyage dans les cellules de son corps. Notre expérience semble se rapprocher comme, selon Jodorowsky, les expériences de personnes qui ont pris des potions chamaniques : une expérience cosmique et divine. Kazuo Ohno est catholique, le *sādhu* hindouiste, le chaman panthéiste, le poète mystique... Toutes ces croyances se rejoignent dans un amour dont nous faisons tous partie, une force ou conscience supérieure que nous pouvons rejoindre par moments dans ce que nous aimons profondément et pour toujours par l'éveil ou la dévotion, selon les sages indiens. ◀

Note

- 1 NdLR : Au Québec, le nom du regroupement a été traduit en français par *De la Bouffe, pas des Bombes*.



> *India's Babies*



> *Brooklyn Salvador*



> *Ecuador December*

Virginie Marchand est réalisatrice et danseuse de butô. Elle vit présentement entre Mexico, l'Inde, le Salvador, l'Amérique du Sud, le Japon et Brooklyn.

FILMOGRAPHIE

Trilogy Kazuo Ohno : « Love on the Beat », 53 min ; « Butoh Dancer and Naga Sadhu », 35 min ; « Telegram for the Bear », 47 min. www.vimeo.com/52440967
India's Babies (long métrage, 1 h 07 min 57 s) www.vimeo.com/113582137
Ecuador December (long métrage, 1 h 23 min 2 s) www.vimeo.com/113121018
Brooklyn Salvador (long métrage, 1 h 19 min 18 s) www.vimeo.com/113597777
Opera Epileptic Butoh (long métrage le plus récent, décembre 2014, 2 h 6 min 6 s) www.vimeo.com/112767136



KURAPEL EST DONC À SA FAÇON « COMÉDIEN ET MARTYR » D'UN THÉÂTRE QUI MARQUE SON APPARTENANCE À LA COMMUNAUTÉ DES MARGINAUX DONT IL VOUDRAIT REHAUSSER LE STATUT SOCIAL¹.

Wladimir Kryszinski

> Alberto Kurapel, *Confinés*, Santiago, Chile. 2008. Photo : José Valdivia.

LES PERFORMANCES D'ALBERTO KURAPEL

Sublimation de l'exil et du dépouillement

► SUSANA CÁCERES

Voici une brève réflexion portant sur l'artiste multidisciplinaire Alberto Kurapel, mal connu et mal compris au Québec : « Un autre mal-aimé, quelqu'un que nous oublions trop souvent et qui pourtant a du génie²... » Reconnu par ses pairs et des théoriciens³ comme un des grands innovateurs de la scène latino-américaine contemporaine, son style original et innovateur propose une poétique *radicale*, voire *subversive*, née des concepts du théâtre d'exil et de la vulnérabilité sociale. Je veux ici révéler des faits ignorés de son inspiration et de son esthétique.

Nous trouvons dans les performances de Kurapel un trait autobiographique, car il parle à la première personne, assume et incorpore comme matériaux, objets et sujets de ses œuvres l'exil, sa pauvreté, son dénouement, ses blessures, non pour parler de lui-même, mais pour incorporer un nous « métaphorique » comme trame des actions scéniques, afin de les rendre universelles. Il donne un renouveau à la scène par une *résistance artistique individuelle*, associée au principe de recyclage intégral. Dans ses performances, il montre et partage les affres de l'exil, de la torture, de la répression, de l'errance, du nomadisme, et leurs résultats : marginalisation, étrangeté, discrimination, incommunication. C'est une fracture dont souffrent des milliers d'êtres humains dans notre monde global, résultat d'injustices tant sociales, économiques que politiques. C'est au sein de ces problématiques que se révèle sa démarche créatrice.

UN PEU D'HISTOIRE

À Montréal, au début des années quatre-vingt, l'artiste chilien-canadien Alberto Kurapel (comédien, performeur, poète, auteur-compositeur, dramaturge, maestro), après de nombreux efforts pour s'implanter comme artiste et citoyen à part entière, a compris que, pour le faire et continuer à créer et à vivre pleinement, il devait assumer comme nouveau paradigme sur la scène son statut d'immigrant-exilé politique, sa condition d'étranger, avec la pauvreté, le désarroi et la faiblesse que cela supposait.

La solution était d'envisager la création non pour parler de soi-même, mais pour élever et donner la voix, la présence, aux autres, à tous ceux exilés, réfugiés, immigrants qui, comme lui, n'avaient plus d'histoire ni de droits. Pour cela, il a fondé en 1981 La Compagnie des Arts Exilio, première troupe de théâtre-performance latino-américaine au Canada. À ce propos, il disait en 1983 : « Et nous Créateurs Exilés, assumons notre condition, ce qui nous amène à découvrir d'autres états, d'autres langages, avec toujours, comme plateforme, notre Condition Sociale⁴. »

Les performances de Kurapel conjuguent jeu, musique, chanson, poésie, audiovisuel, danse, langues (espagnol, anglais ou français) et un corps qui montre ses blessures, ses plaies, ses espoirs, ses empreintes, ses sueurs. Il porte une réflexion sur la destruction des identités, arti-

culée autour du concept de métissage et de la réponse vitale de Kurapel à sa situation d'artiste exclu, marginalisé.

Le défi de créer à partir d'un contexte socioculturel comme l'exil a généré en lui une façon différente d'appréhender la société et la création. Son œuvre a montré la marginalité du créateur qui expose dans son processus de création les conditions de son entourage social : des Latino-Américains, des immigrants, des étrangers, des comédiens handicapés par la langue, par la culture, par leur univers social, etc.

Il a trouvé dans l'art de la performance l'emplacement d'exécution, le dispositif pour s'exprimer librement, brisant ainsi les liens avec le théâtre bourgeois et traditionnel dont il était issu par sa formation et son expérience au Chili. Mais, à partir de sa marginalité et de sa précarité sociale, pour arriver à accomplir les défis qu'il s'était fixés, il a fallu qu'il découvre, trouve les moyens pratiques pour les exécuter, ce qu'il fit d'après sa propre expérience de vie. Par lucidité, inspiration ou illumination, il a choisi l'utilisation de la récupération ou du recyclage des matériaux pour parvenir



1



2

à cristalliser son projet. Ce métissage, il l'a introduit dans tous les signes et langages du travail créateur.

Dans les années soixante-dix, au Québec, vivre avec un standard de vie élevé au sein d'une société de consommation et de gaspillage, le sens du recyclage que nous avons aujourd'hui n'était pas encore implanté dans la culture sociale. Dans les rues de Montréal, les jours de la collecte des ordures ménagères, on trouvait des éléments très épars qui ont servi à Kurapel, dans un premier temps, à aménager son foyer et, plus tard, à produire des performances. Des meubles divers (des sofas, des matelas, des chaises, des tables), des vêtements, des journaux, des boîtes, des outils brisés, des vis, des clous, des pots de peinture, de la vaisselle, de la vitre, des miroirs cassés, des électroménagers et des téléviseurs portant parfois de petites pancartes « je fonctionne encore ».

Il a compris qu'en recueillant ces matériaux, il leur donnait une nouvelle chance d'être utiles, les arrachant au dépotoir : mécanisme de compensation et attitude écologique avant l'heure ; intuition développée

et résilience, le « recyclage » causé par la carence d'argent s'étant converti en un des principaux mécanismes de ravitaillement ; réactions politique et sociale face au gaspillage d'une société riche et indolente, insoucieuse de la condition de la planète. La réutilisation de ces matières qui réduit la dilapidation a apporté un renouveau à ces biens de consommation devenus sujets d'art. Façon originale d'exprimer sans paroles la douleur des moins nantis, de montrer la pauvreté et la situation d'abandon d'une grande partie du monde : « Même si l'inspiration est l'exil et le véhicule la mémoire, ceux-ci permettent à Alberto Kurapel de transcender le temps et l'espace, et de se submerger dans les problèmes universels de la condition humaine [...] ».

Kurapel glisse les concepts de récupération et de recyclage dans tous les systèmes et langages employés. Il désigne son art de *théâtre-performance* – terme courant aujourd'hui mais, à l'époque, il l'installait dans un territoire artistique où personne ne transitait –, associant cette nouvelle expression à sa formation et à sa pratique antérieure en théâtre. Cette forme lui donne la liberté de ne pas tenir compte des discours hégémoniques de production.

Kurapel considère la pratique scénique comme un rituel, s'intéressant au « processus », intégrant des matériaux, des langages, des corps concertés et organisés de différentes origines et identités, pour *montrer* ou *présenter-représenter* le phénomène de l'exil en tant que matière et sujet d'art, sans nier ni modifier sa propre marginalisation, mais en la surpassant par le fait de la mettre sur la même scène que le bannissement, l'exclusion, la mémoire collective, la présence de l'autre : l'altérité.

1 Alberto Kurapel, Marinea Méndez, Susana Cáceres, Michelle Poissant, *Prométhée Enchaîné selon Alberto Kurapel*, Espace Exilio, Montréal, 1988.

2 Alberto Kurapel et Judith Pelletier, *La Bruta Interférence*, Montréal, 1994. Photo : Susana Cáceres.

3 Alberto Kurapel, *Off-Off-Off ou Sur le toit de Pablo Neruda*, Espace Exilio, Montréal, 1986. Photo : André St-Arnault.

4 Marinea Méndez, Alberto Kurapel, Susana Cáceres, *Carta de Ajuste ou Nous n'avons plus besoin de calendrier*, Espace Exilio, Montréal, 1990. Photo : Laurent Sevigny.



3



LES SENTIERS

Pour concrétiser son projet, Kurapel décide de trouver un lieu où concevoir et montrer ses actions artistiques. Il trouve un emplacement définitif dans un entrepôt de l'ex-usine Cadbury, qui devient galerie d'art, permettant d'exposer des œuvres : l'Espace Exilio. Kurapel raconte : « En avril 1985 nous avons réussi à trouver un entrepôt dans un édifice qui avait appartenu à une grande industrie de chocolat, [...] un énorme édifice situé dans l'est de la ville de Montréal, près des voies ferrées et d'un viaduc, au cœur d'un des quartiers ouvriers les plus populaires de la ville⁶. » C'est dans ce lieu, près des moins nantis de la société, que Kurapel a produit et présenté ses œuvres.

Dans ses performances, on découvre des installations et des sculptures environnant les actions exécutées. Ces installations sont le résultat des matériaux recueillis. Kurapel explique : « Ma trajectoire a été la résultante du besoin, dans des conditions très difficiles. C'est de là que tant de fois, n'ayant ni outils ni argent pour acheter un petit marteau, quelques vis ou encore deux gallons de peinture, nous parcourons le port, les voies ferrées, les dépotoirs ou les ruelles à la recherche de matériaux qui correspondent au style de la performance théâtrale que nous voulons présenter. [...] Ces bagatelles placées comme des sculptures manifesteront la "situation de déracinement". [...] La nature du matériel avec lequel sont faites ces installations sculpturales n'est en rien modifiée⁷. »

Comme il le manifeste, tout ce qui est mis sur place montre ses origines, garde les traces de ses sources, de son parcours. Tout est mis en évidence, rien n'est nié ni caché, pour provoquer chez le spectateur des sensations, des visions d'obstacles et de barrières qui se dressent afin d'empêcher la création et la vie chez les marginaux.

Pour son œuvre *Off Off Off ou Sur le toit de Pablo Neruda* qui était présenté au Festival des Amériques en 1987, l'environnement a été construit par des morceaux de bois brûlés, récupérés après un incendie survenu non loin de l'Espace Exilio. Les costumes incomplets des performeurs montraient aussi leur provenance, alliant l'usagé, la réutilisation, le vieux, l'incomplet et le non fini : « L'évidence d'une œuvre majeure éclate en tout moment. [...] Il se raconte, chante, danse, s'entoure d'écrans, d'un magnétophone, répand sa douleur d'exilé par tous les moyens médiatiques mais ne se laisse emporter par aucune gratuité de ces moyens. Une pièce authentique d'un homme authentique. [...] Kurapel a frappé en plein cœur⁸. »

Prométhée enchaîné selon Alberto Kurapel (1989) est un autre exemple notable de cette pratique. Prométhée se trouve couché et enchaîné sur le capot d'une voiture coupée en deux, récupérée dans un cimetière de voitures. L'auto, à la place d'un rocher, remplit la scène par sa seule présence, symbole de son importance dans la société contemporaine.

Kurapel a aussi introduit dans ses œuvres le bilinguisme (français-espagnol), procédé surprenant qui donnait une richesse insoupçonnée à la scène. En faisant coexister l'espagnol, une langue qui s'avérait inutile au Québec pour la communication plurielle, et le français, il cherchait non seulement à montrer aux spectateurs la sensation d'exil, mais également à la faire ressentir. Cette langue, résidu culturel, devenait un artifice envoûtant pour transmettre des textures sonores, sensations et émotions du performeur, véhiculer des métaphores d'incommunication, de solitude, de différence, et signifier les tensions et les amputations de la mémoire. En parallèle, le français, langue de l'information apprise à l'âge adulte mais encore non maîtrisée dans son usage social, apportait des mots, une traduction qui ne révélait pas les composantes émotionnelles, que seul l'espagnol pouvait donner. Donc, la récupération de la langue est devenue une autre virtuosité du « recyclage » : « Autre aspect vraiment magique du spectacle d'Alberto Kurapel, il nous touche d'abord par sa beauté (beauté des images, beauté des chansons qu'il interprète de sa belle voix chaude); et aussi, il nous touche, car il s'adresse directement à nous. Kurapel parle espagnol et français, et sans lourdeur mais non sans humour, il dit tout son texte dans les deux langues. Ce bilinguisme, comme beaucoup d'autres éléments essentiels du spectacle, a un sens précis, grave, fondamental. Il est pour lui une condition de création. [...] Le magnifique cri d'espoir de Kurapel, sa poésie vivante qui jaillit dans le béton, tout cela nous parvient comme décuplé dans cet espace ingrat [...] ».

Une autre trouvaille de Kurapel a été l'usage de procédés multimédias sur la scène (films, projections vidéo, diapositives) comme autant de matériaux récupérés : des séquences éditées à partir des *rushes* arrachés à une poubelle, des pellicules périmées, etc. L'utilisation des médias récupérés devient un autre mécanisme remarquable de recyclage, « créant un théâtre transculturel au-delà de la mémoire collective ou individuelle, dans un langage scénique qui combine la technologie et le rite »¹⁰.

Pour finir, je veux ajouter qu'on a parlé de Kurapel comme d'un pionnier, un innovateur, un clairvoyant, un « prophète de l'interculture »... Je pourrais dire qu'il est un grand artiste humaniste visionnaire, que son art prend le devant avec des œuvres « majeures ». L'exil et le bannissement lui ont permis de renaître pour parler des douleurs et des souffrances sociales qui constituent, pour lui, la seule façon de vivre dans un monde en crise, car « chaque créateur est un exilé »¹¹. ◀

Notes

- 1 Wladimir Kryszinski, « Petits dessous et grand spectacle », *Vice-Versa*, n° 48, janvier-février 1995, p. 34.
- 2 Jean Beaunoyer, « La fête des mal-aimés », *La Presse*, 14 septembre 1989.
- 3 L'œuvre de Kurapel a été amplement étudiée au fil des années sous les théories d'Edward Said, de Gayatri Chakravorty Spivak, de Homi Bhabha, de Stuart Hall, de Judith Butler, etc., par des théoriciens comme Alfonso de Toro (Allemagne), Fernando de Toro (Canada), Wladimir Kryszinski (Canada) et Jorge Urrutia (Espagne).
- 4 Alberto Kurapel, *3 performances teatrales [sic] de Alberto Kurapel*, Humanitas et Nouvelle Optique, 1987, p. xxii.
- 5 Notre traduction. « Even though the inspiration is exile and the vehicle is memory, which enable Alberto Kurapel to transcend time and space and so deal with universal problems of the human conditions [...] » John Walker, « Readings in Review : 3 Performances théâtrales de Alberto Kurapel », *Canadian Theatre Review*, n° 56, automne 1988, p. 84.
- 6 A. Kurapel, *Station artificielle ou expression scénique d'exil*, Humanitas et Nouvelle Optique, 1993, p. 43.
- 7 *Ibid.*, p. 38-39.
- 8 J. Beaunoyer, « Alberto Kurapel frappe en plein cœur », *La Presse*, n° 221, 4 juin 1987, p. C8.
- 9 Michel Vais, « Quand le cri perce à travers les médias. Compte rendu : *Off Off Off ou Sur le toit de Pablo Neruda* », *Jeu, revue de théâtre*, n° 41, 1986, p. 137.
- 10 Listing, « Nuclear Winter », *Montreal Mirror*, 3-9 novembre, 1989, p. 32.
- 11 A. Kurapel, *Station artificielle ou expression scénique*, op. cit., p. 49.

Susana Cáceres détient une maîtrise en sciences de l'éducation de l'Université de Montréal. Chercheuse et gestionnaire en arts scéniques, elle est traductrice et cofondatrice avec Alberto Kurapel de la Compagnie des arts Exilio, où elle assume la direction de l'administration et de la production. Elle enseigne le théâtre à l'Université Arcis et à l'Université de la République (2006), au Chili. Auteure de nombreux articles, conférences et photographies publiées dans des livres, des journaux et des revues spécialisées, elle publie en 1996, aux Éditions Humanitas-Nouvelle Optique, *L'éveil*, essai sur le théâtre et la créativité. En 2011, elle traduit vers l'espagnol *Le théâtre : texte ou spectacle vivant ?* d'André Helbo, chez Galerna (Argentine) et, en 2014, elle coédite « El teatro-performance de Alberto Kurapel : acercamiento crítico », publié aux Éditions Cuarto Propio (Chili).

« NE VOIS-TU PAS QUE JE BRÛLE ? » LES DÉPOUILLES DE FEU

► MICHAËL LA CHANCE

L'immolation par le feu n'est-elle pas le plus grand dépouillement ? Jamphel Yeshi, un Tibétain de 27 ans qui s'est immolé par le feu en mars 2012, a marché sur 50 mètres dans une rue de New Delhi avant de s'effondrer. L'immolation par les moines bouddhistes, au Tibet ou au Viet Nam, n'est pas un refus du monde, mais la dénonciation d'un manque à être fondamental, d'un déficit dans la totalité de nos connexions avec autrui. Aujourd'hui, plus proches de nous, de jeunes gens marchent dans la rue pour revendiquer une société plus juste : ils ne font pas le sacrifice de leur vie ; pourtant – à la façon des bonzes de l'Orient – ils démontrent qu'ils n'ont plus rien à perdre, ils s'exposent dans un dénuement extrême en face des canons antiémeutes. Un article de blogue de Nathalie Ragheb du 14 mai 2012, au cœur du printemps rouge alors qu'un étudiant somnait dans le coma, intitulé *Père, ne vois-tu pas que je brûle ?*¹, dénonce ce paradoxe : nous serions tous dans un rêve, réticents à nous réveiller, pourtant nous apprenons que de jeunes gens sont précipités dans un coma par la brutalité policière précisément parce qu'ils tentaient de nous réveiller. Nous avons un statut de morts-vivants par incapacité d'agir politiquement. Selon Gideon Levy, c'est toute une société qui se trouve dans le coma, lorsque nous sommes « devenus totalement indifférents aux souffrances de l'autre »².

ICONOGRAPHIE DE LA DÉPOUILLE DE FEU

Depuis *Fugue de la mort* (1945) de Paul Celan ou encore l'empreinte calcinée d'une victime d'Hiroshima projetée contre un mur le 6 août 1945 – elle a constitué l'impulsion première aux affiches d'Ernest Pignon-Ernest –, la dernière affirmation de l'existence humaine sera cendres et fumées, spectres calcinés. Par quel dénuement extrême devient-on spectre pour affirmer la vie fondamentale ? C'est un enjeu qui a interpellé nombre d'artistes. Je mentionnerais ici Yves Klein qui a dessiné des nus au lance-flamme en présence des pompiers au centre d'essai de Gaz de France, à la Plaine Saint-Denis, en 1962. Il aspergeait d'eau ses modèles et les appliquait contre les panneaux : le feu épargnait les parties du support humidifiées par les corps, dessinant des silhouettes fantomatiques. Yves Klein mourut peu après d'une crise cardiaque, le 6 juin 1962, à l'âge de 34 ans, exténué par l'effort, d'après ses contemporains. Aujourd'hui, le tableau *FC1 (Feu-Couleur 1)*, réalisé en avril 1962, constitue l'œuvre la plus marquante de cette époque.

Dès les années soixante, il est apparent à nombre d'artistes et d'intellectuels que « la maison terrestre est en feu »³, selon l'expression de Paul Chamberland. Pour situer cette époque, il faut noter que c'est au début des années soixante que sont apparues les premières images d'immola-

S'IL EST ENCORE QUELQUE CHOSE D'INFERNAL ET DE VÉRITABLEMENT MAUDIT DANS CE TEMPS, C'EST DE S'ATTARDER ARTISTIQUEMENT SUR DES FORMES, AU LIEU D'ÊTRE COMME DES SUPPLIÉS QUE L'ON BRÛLE ET QUI FONT DES SIGNES SUR LEURS BÛCHERS.

Antonin Artaud



► Jamphel Yeshi, un Tibétain de 27 ans qui s'est immolé par le feu en mars 2012, a marché sur 50 mètres dans une rue de New Delhi avant de s'effondrer. Photo : source Internet.



> Auto-immolation de Quang Duc en 1963. Photo : Malcolm Browne. Source Internet.

tion par le feu. Le 11 juin 1963, une procession de centaines de moines bouddhistes en robe orange, mais aussi de moniales en gris, s'avancit lentement sur l'avenue Phan Đình Phùng à Saïgon. Une automobile avec quelques moines de rang précédait les marcheurs. Soudain, celle-ci s'est arrêtée et son capot a été relevé comme lors d'un constat de panne. En fait, les moines l'ont entourée, formant ainsi un cercle, pour entonner un sutra dans lequel on pouvait entendre des pleurs. Un moine vénérable est ensuite descendu de l'auto pour aller s'asseoir en position du lotus sur un coussin carré au milieu de la rue. Un jeune moine l'a aspergé d'essence avec un réservoir de cinq gallons qui était dans la voiture, imprégnant la robe et le coussin de l'homme en méditation, formant une flaque noire autour de celui-ci. Avec son chapelet de perles à la main droite, Thích Quảng Đức, ayant frotté une allumette, est resté immobile dans la furie de flammes et de fumées noires qui l'enveloppa aussitôt. L'événement, capté par le photographe Malcolm Browne, devint la première image télévisée de la violence et changea le cours de l'histoire.

On a fait de cette immolation par le feu du vénérable la première icône médiatique de la protestation individuelle. En fait, la signification spirituelle et sans doute aussi la vérité humaine de cette épreuve du feu seraient la mise à nu de l'âme, lorsque celle-ci cherche un dernier refuge dans un partage d'humanité. Cette revendication n'est pas exclusivement individuelle, quand le dissident entreprend de visiter ses proches, cherche à retrouver la communauté de ses interlocuteurs et à vivre dans une parole qui subsiste après la mort. En effet, nombre de rituels funéraires présupposent, depuis des temps immémoriaux, une *métaphysique des liens*, l'esprit du défunt ne quittant pas le corps ou, du moins, ne quittant pas la dimension du vivant⁴. Le défunt ne se perd pas dans un au-delà, il entreprend une démarche de dépouillement – plus de corps, plus de peau, plus de souffle, plus de vie –, une grande marche initiatique qui le reconduit auprès de ses amis, de ses parents et de ses proches, pour leur poser la question ultime : qu'est-ce que la réalité, que l'exis-

tence ? « Ne vois-tu pas que je brûle ? » signifie aussi « Ne vois-tu pas que nous sommes faits de flammes et de cendres ? » Cette quête met en évidence ce que nous devons à la multiplicité qui n'a de cesse de nous façonner depuis que nous sommes nés. Nous venons à reconnaître nos liens essentiels, que nous sommes faits de liens enchevêtrés, que ces liens ne sont apparents que lorsqu'ils sont incandescents. Nous ne sommes pas des sujets, mais des parcours, un frayage peut-être, dans le tissu du vivant, ce qui expliquerait les apparitions imaginaires et les paroles fantomales par lesquelles le dépouillé entreprend de visiter ses proches et mentors, dans une dernière interrogation de l'existence : interroger, c'est vivre encore⁵.

Comme Yves Klein, André Stitt est un autre artiste pour lequel le feu est une obsession. Performeur originaire de Belfast, il a franchi lors de ses *Akshuns* des seuils enflammés. Il a eu sa première exposition solo au Lieu, à Québec, en 2001. Cependant, il a inauguré cette démarche dès 1978 en immolant tous ses tableaux par le feu. Depuis, il fait usage du feu dans nombre de ses performances, comme lorsqu'il ouvre un passage dans un mur à coups de hache et dessine le seuil avec un contour de flammes. Ce passage par un seuil brûlant se veut une purification pour le performeur qui s'est également prêté à des pantomimes militaires et aux outrances du spectacle en se jetant contre les murs avec des gerbes de couleur et en mimant la fornication avec une baignoire... Stitt se révèle un disciple d'Artaud lorsqu'il affirme que l'art n'est pas une représentation, mais un marteau ; lorsqu'il répudie les jeux de forme pour rejoindre les « suppliciés que l'on brûle et qui font des signes sur leurs bûchers »⁶. Comme Artaud, il conçoit que la revendication politique doit nécessairement poser la question de l'être. Le Môme s'écriait à cet effet : « Que me fait à moi la Révolution du monde si je sais demeurer éternellement douloureux et misérable au sein de mon propre charnier ? Que chaque homme ne veuille rien considérer au-delà de sa sensibilité profonde, de son moi intime, voilà pour moi le point de vue de la Révolution

intégrale⁷. » La revendication, tant politique qu'artistique, doit changer de corps et s'attaquer à l'être, tant qu'il sera pour nous l'immuable état du monde extérieur.

Voilà l'urgence à laquelle les artistes sont confrontés : annoncer que la maison brûle, dénoncer la torpeur de ses habitants et, sans promettre d'issue, affirmer la survivance des souffles. Devrons-nous brûler pour échapper à cette torpeur⁸ ? Au plus fort de mon dépouillement, je n'existe plus, j'existe de disparaître, c'est une clarté qui s'éteint ; en quelque sorte, « Ne vois-tu pas... » signifie aussi « N'aperçois-tu pas une dernière lueur ? » Ainsi, la figure du plus grand dépouillement annonce ce moment ultime en fin de vie, où il nous est donné d'apercevoir la vie matricielle qui traverse les étapes de son anéantissement. Il y a une vie qui subsiste en nous quelque temps, malgré la défaillance de la chair. Cette vie qui s'étirole cherche un refuge dans notre entourage : « Père, ne vois-tu pas que je brûle ? » est une demande et un appel, le sujet affirmant son existence par-delà sa disparition. Dans cette phrase subsiste un ultime souhait de rencontre à rebours.

L'ENFANT FANTÔME

Le propos de Nathalie Ragheb, dans son blogue de mai 2012, faisait directement écho – me semble-t-il – à cette même exhortation chez Freud, « Père, ne vois-tu pas que je brûle ? », proférée par un enfant fantôme. Elle fait écho à la signification mystique de l'immolation par le feu : il y a un dénuement spirituel qui met le cerveau en feu ; il y a une jouissance érotique du cerveau qui épouse le monde. Ce feu est une illumination de nos facultés qui s'éteignent, c'est une incandescence de la vie profonde qui, par-delà notre schéma corporel, touche à nos proches et à ceux qui ont compté.

Le dépouillement par le feu est évoqué par Freud dans son *Interprétation des rêves* à propos d'un enfant récemment décédé qui surgit des flammes pour apparaître au chevet de son père. Le père, qui avait longuement veillé son enfant malade, s'était retiré pour prendre un peu de repos⁹. Pendant ce temps, la dépouille de l'enfant, entourée de grandes bougies, était veillée dans la pièce à côté par un vieil homme, assis tout à côté, qui psalmodiait des prières. Soudain, au cœur de son sommeil, le père a vu l'enfant s'approcher de lui, s'agripper à son bras et lui chuchoter avec une voix pleine de reproches : « Père, ne vois-tu pas que je brûle ? » Bouleversé par cette apparition, le père a ouvert les yeux pour apercevoir une lumière vive dans la pièce d'à côté. Se précipitant dans la chambre mortuaire, il a constaté qu'un cierge s'était renversé, enflammant les draps mais aussi un bras de son enfant. Le vieil homme avait failli à sa tâche, car il s'était endormi¹⁰.

Qu'est-ce que cela signifie ? L'embrasement est une figure par laquelle nous éprouvons de façon concrète la disparition de l'enfant, nous en restons brûlés. Cela signifie aussi que, dans cette disparition, l'enfant est vivant, d'une autre vie, puisqu'il peut venir à notre rencontre. Au cœur du sommeil, le père a eu la révélation d'un appel, que la vie est une flamme qui s'élève. Il ne subsiste de l'enfant qu'une faible lueur, laquelle s'élève dans une ultime incandescence. Le feu devient le véhicule fluide par lequel nous pouvons visiter nos proches et tous ceux auxquels nous sommes rattachés, dans un ultime transport d'affect¹¹. L'enfant cherche refuge dans le songe du père, comme si sa petite âme, sa petite flamme, pouvait se promener dans les jardins du sommeil, avant de disparaître définitivement. De même, le père cherche refuge dans l'intemporalité du songe afin d'éterniser son enfant.

Le fantôme qui brûle serait la vie même qui se révèle avant de disparaître. Le brasier se fait parlant, l'enfant s'agrippe à mon bras, « Ne vois-tu pas que je brûle ? », comme si la vie matricielle pouvait remonter des profondeurs pour interpeller directement le dormeur ; comme si la vie fondamentale pouvait pénétrer le rêve et dire alors : « Ne vois-tu pas que tu es flamme ? » Elle parviendrait ainsi à me toucher. Je m'étais réfugié dans un sommeil où le tranchant de la séparation se ferait moins sentir, où je pourrais prolonger la vie, en maintenir le suspens, car je n'avais aucune hâte à retrouver un monde diurne où je serais de nouveau calciné par la douleur¹².

Le parent endeuillé vit cette perte comme si on l'avait amputé d'un membre, sinon amputé de son corps tout entier¹³. Pour Freud, l'appari-

tion de l'enfant embrasé donne la mesure de ce qui s'est éteint. Il en sait quelque chose, ayant perdu son petit-fils Heinele¹⁴. Si le vivre-ensemble est une clarté partagée, quitter ce vivre-ensemble, c'est d'emblée s'éteindre : Freud l'admet, il s'est éteint, il a développé une carapace d'insensibilité.

On appelle *souffrance fantomale* une « sensation occasionnée par un membre fantôme »¹⁵. C'est une brûlure qu'on ressent en lieu et place du membre qui a été sectionné. C'est une impression-artefact qui vise à rétablir l'intégrité de notre organisation neuronale¹⁶. Les recherches en neurophysiologie, dès les années quatre-vingt-dix, ont montré que la douleur n'est pas localisée dans une entrée sensorielle périphérique, mais qu'elle repose sur un flux d'impulsions nerveuses généré par une neuromatrice, lequel flux n'a de cesse de parcourir de façon cyclique les chaînes neurales du corps propre afin d'en vérifier l'intégrité¹⁷.

Or, d'une certaine façon – je propose un élargissement de la notion de Melzack –, notre schéma neuromatriciel outrepassa les limites de notre corps pour inclure les membres de notre famille et nos proches, tant il est vrai que nos proches disparaissent, mais que notre relation à ceux-ci ne meurt pas. Ici, nous parlons de ce tissu de relations comme une extension nerveuse que nous appelons aussi des franges relationnelles, lesquelles – avec leur signature caractéristique – ne sont perceptibles que lorsqu'elles sont coupées. Parce qu'il s'est abandonné au sommeil, le père entrevoit comment les liens familiaux constituent une extension de sa propre matrice, il aperçoit comment le drame matriciel de l'enfant est aussi le sien. Il entrevoit l'espace transmatriciel commun où se superposent les signatures.



> André Stitt, *Innocence*, Seattle, 2000. Photo : Stitt Akshun Archive.

C'est cet espace transmatriciel, ces lieux hantés, que j'entrevois dans *Delocazione*, une série d'œuvres initiée en 1970 à Modène et dont Claudio Parmiggiani offrira des variantes pendant une vingtaine d'années. La salle d'exposition est comme une chambre enfumée dans une maison incendiée : les silhouettes sont dessinées par la poussière de combustion et les volutes de la fumée ; elles évoquent les ombres claires des victimes évaporées d'une déflagration nucléaire. En fait, si la présence humaine est signalée par des silhouettes, elle l'est aussi par une association de la fumée et du souffle. Georges Didi-Huberman remarque en effet une survivance du souffle : « L'air devient le médium essentiel de cette œuvre, il s'éprouve comme une haleine expirée des murs eux-mêmes. Il devient le porte-empreinte de toute image. Impossible, dès lors, de ne pas interroger ce souffle – qui détruit l'espace familier autant qu'il produit le lieu de l'œuvre – à l'aune d'une mémoire où l'histoire de la peinture rencontrera les fantômes d'Hiroshima¹⁸. »

Le lieu est autrement habité, il donne à voir d'autres présences dans le mouvement des volutes, dans les traces fuligineuses, dans les ombres persistantes. Parmiggiani, élève de l'Arte povera, offre avec ses *Delocazione* un art des plus dépouillés et l'évocation de l'existence la plus nue.

L'ULTIME INVOCATION

What matters most is how well you walk through the fire¹⁹.

Charles Bukowski

En s'agrippant à notre bras, l'enfant, le dissident, le moine, nous disent : « Ne vois-tu pas que nous brûlons ? » Ils pourraient dire : « Qu'est-ce que la vie ? Qu'est-ce que le bonheur pour toi ? Tu es encore en vie, tu dois donc le savoir. »

Au moment où nous disparaissions, nous entrevoyons la réalité des liens matriciels qui nous relie. Tous brûlent de la vie qui les habite et brûlent aussi de l'arrachement de leur vie. Ils cherchent refuge dans une dissolution transmatricielle²⁰. Notre vie ne sera pas perdue si elle va se dissoudre dans l'écheveau de toutes les vies : elle saura s'y dissoudre si elle a su au préalable se dépouiller.

La dépouille de feu rappelle l'incandescence de la matrice originelle, elle est devenue une parole qui interroge les vivants. En effet, c'est dans la simultanéité du message venu d'en haut (les aperçus qui transpercent le coma) et d'un sentiment d'arrachement qui vient d'en bas (perte de la connexion matricielle, perte du territoire psychique) que peut émerger la parole. La matrice de l'enfant cherche refuge dans la filiation de ses proches – tout comme les flammes s'échappent de la chambre, tout comme la parole fait appel à l'ultime survivance des souffles. C'est pourquoi ce dénuement extrême se donne à voir autant qu'il se donne à entendre avec l'émergence d'une parole. « N'entends-tu pas ? » dit le silence. Le transmatriciel se déploie dans la parole poétique, il est déploiement de la parole.

Il y a une vie que nous ne percevons qu'à travers le rêve et la poésie, que nous ne percevons que dans un embrasement, lorsque les liens se défont, les relations sont coupées, où « l'homme s'effacerait, comme à la limite de la mer un visage de sable »²¹. Nous apercevons déjà les signes de notre effacement, nous ne sommes pas tant le visage de sable qu'évoquait Foucault que des empreintes de cendres dans le tumulte de la guerre : des dépouilles de feu²². Notre disparition permettra à un autre état de chose d'apparaître. D'autres connexions sont aperçues, par-delà l'humain, l'animal et le végétal, par-delà le rêve et le monde diurne²³. Une vie s'aperçoit dans le plus grand dépouillement. ◀

Notes

- 1 Nathalie Ragheb, « Père, ne vois-tu pas que je brûle ? » [en ligne], *Des mots et des choses*, 14 mai 2012, www.nragheb.wordpress.com/2012/05/14/pere-ne-vois-tu-pas-que-je-brule.
- 2 Gideon Levy, cité dans Paul Chamberland, *Accueillir la vie nue : face à l'extrême qui vient*, VLB, coll. « Le soi et l'autre », 2015, p. 94. Un compte rendu de ce livre est publié dans ce numéro d'*Inter, art actuel* (p. 105).
- 3 P. Chamberland, *op. cit.*, p. 35.
- 4 La mort est suivie d'une étape de sept jours, le *chikhai bardo*, pendant laquelle la conscience s'estompe. Il est à noter que le rêve est également un *bardo* (« état intermédiaire »). Depuis la neurophysiologie jusqu'à la science-fiction, nous retrouvons diverses formulations du mythe ancien de la transmigration. Cf. Padma Sambhava, *Le livre des morts tibétain*, M. Ricard (préf.), P. Cornu (trad.), Buchet-Chastel, 2009, 779 p.
- 5 Voir Richard Linklater et son *Waking Life* (2001) où le personnage J. C. Shakespeare rejoue la scène du Burning Man.
- 6 Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Gallimard, coll. « Folio essais », 1964, p. 19-20.
- 7 *Id.*, « À la grande nuit ou Le bluff surréaliste » (1927), *L'ombilic des limbes*, Gallimard, coll. « Poésie », 1968, p. 227 ; Œuvres complètes, t. 1, Gallimard, 1956, p. 284-285.
- 8 Cf. Giorgio Agamben, *Homo sacer*, vol. III, Seuil, 1997, p. 83.
- 9 Cf. Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves* (1900), PUF, 1967, 573 p.
- 10 Cf. *id.*, « The Interpretation of Dreams », *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. V, 1999, chap. vii, p. 509-11, 533-4, 542, 550, 571 ; *L'interprétation des rêves*, *op. cit.*, p. 433.
- 11 Cf. *id.*, « Dreams and Telepathy », *S. E.*, vol. XVIII, p. 217. Freud distingue le rêve des messages télépathiques que nous recevons à l'occasion du décès de nos proches et amis : il envisage quelles seraient les dispositions inconscientes qui pourraient donner plus de force à notre réceptivité, cependant il ne parvient pas à se convaincre que nous pourrions effectivement recevoir de tels messages.
- 12 En effet, selon Freud, « son sommeil [du père], comme la vie de l'enfant, a été prolongé un moment par le rêve ». *Ibid.*, vol. V., p. 571.
- 13 Cf. *id.*, « Deuil et mélancolie » (1917), *Métapsychologie*, Gallimard, 1952, p. 189-222 ; *S. E.*, vol. XIV, p. 237 sv. Voir particulièrement l'analogie avec la « blessure ouverte » (p. 253).
- 14 En 1923, le petit-fils de Freud, Heinz Rudolph Halberstadt, appelé affectueusement Heinele, meurt de la tuberculose à l'âge de quatre ans. Freud, qui avait alors 67 ans, était très proche du fils de Sophie, sa fille décédée trois ans auparavant. Au dire de ses proches, c'était la première et seule fois qu'on voyait Freud si profondément éprouvé. Freud confirmera que, jusqu'à cet événement, il n'avait jamais connu de grave dépression et voyait clairement un lien entre cet ébranlement et son cancer. Trois ans après, il déclarera ne plus trouver de joie dans sa vie : « Quand Heinele est mort, quelque chose en moi s'est éteint pour toujours. » Cet épisode se situe à l'époque de *La perte de la réalité dans les névroses et la psychose* (1924).
- 15 Rappelons que le bras brûlé correspond à une description clinique du membre fantôme. Cf. Ronald Melzack, « Phantom Limbs », *Scientific American*, vol. 266, n° 4, avril 1992, p. 123 ; Rupert Sheldrake, *Seven Experiments that Could Change the World*, Riverhead Books, 1995, p. 127-136.
- 16 Cf. Gerald H. Zuk, « The Phantom Limb : A Proposed Theory of Unconscious Origins », *Journal of Nervous and Mental Disorders*, n° 124, 1956, p. 510-513.
- 17 La notion de neuromatrice a été proposée par Ronald Melzack (« Phantom Limbs », *op. cit.*, p. 120-126). Nous appelons « neuromatrice corporelle » cette image du corps implicite dans notre organisation neuronale. « I postulate that the brain contains a neuromatrix, or a network of neurons, that, in addition to responding to sensory stimulation, continuously generate a characteristic pattern of impulses indicating that the body is intact and unequivocally one's own. I call this pattern a neurosignature. If such a matrix operated in the absence of sensory inputs from the periphery of the body, it would create the impression of having a limb even when the limb has been removed. » (p. 123.)
- 18 Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise* (Claude Parmiggiani), Minuit, 2001, 4^e de couverture.
- 19 Charles Bukowski, *What Matters Most Is How Well You Walk Through the Fire*, Black Sparrow Press, 1999, 409 p.
- 20 L'espace des neuromatrices ou « holomatriciel ». Le concept de non-localité, issu des systèmes quantiques, serait applicable dans les champs morphogénétiques des vies mentale et biologique. Cf. R. Sheldrake, *op. cit.*, 1995, p. 144.
- 21 Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, 1966, p. 398.
- 22 Je pense à la photographie par James Nachtwey de l'empreinte d'un corps sur le sol d'une maison brûlée (Magnum).
- 23 Selon les Achuars, Jivaros de l'Équateur, les plantes et les animaux sont dotés d'une âme (*wakan*) et nous pouvons leur transmettre nos pensées par des prières et des méditations chantées (*anent*). Dans l'immensité des âmes végétales et animales, il y a interpénétration des rêves et de la réalité physique. L'esprit n'est pas localisé dans le cerveau, mais il est un coparticipant dans une réalité élargie. Cf. Philippe Descola, *Les lances du crépuscule : relations Jivaros, Haute-Amazone*, Plon, coll. « Terre humaine », 1993, 506 p.

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 CELAT. 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 DÉPOUILLEMENT COMME MÉTAPHORE ARTISTIQUE

Le Tout dans l'Un

► CHARLES DREYFUS

Est pauvre, nous dit Georg Simmel, celui dont les moyens ne suffisent pas aux fins qu'il poursuit. En ce sens l'artiste-créateur n'est jamais pauvre. Il lui restera toujours la possibilité de créer dans son coin, de penser qu'il est trop en avance sur son temps, que la postérité fera le reste. Il ne peut que se dresser contre l'industrie culturelle.

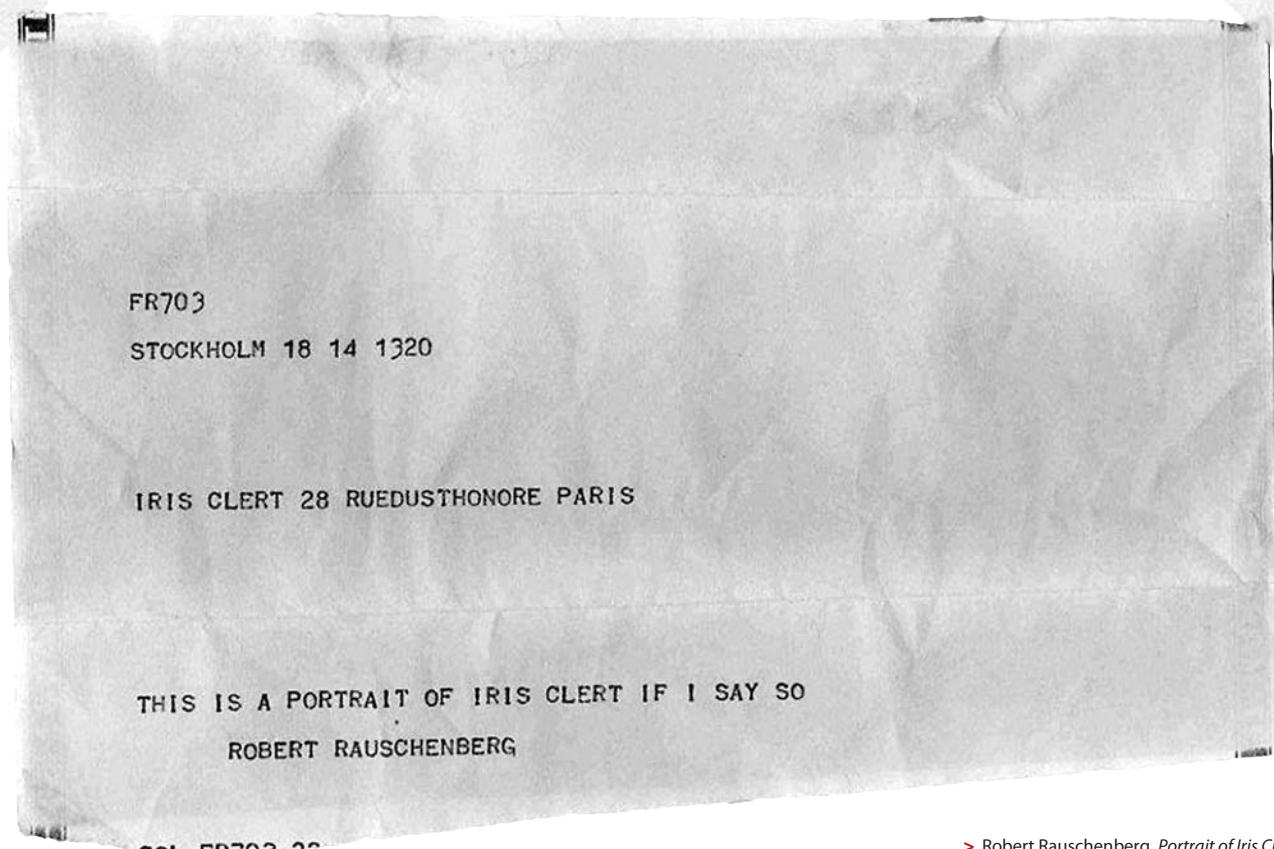
Cette dernière s'est donné pour but d'éblouir ses spectateurs avec ses artifices et ses effets spéciaux. En réaction, les artistes-créateurs ont voulu se dégager de cette superficialité du monde ambiant.

Il y a une différence entre la démarche d'aller à l'essentiel que proposent les artistes-créateurs et le dépouillement considéré comme pauvreté. Aller à l'essentiel ne signifie pas aseptiser ; aller à l'essentiel ne signifie pas l'inanité. En d'autres termes, les artistes, les doux enfants de Kairos, sont assujettis aux caprices et aux modes de leur époque. Doivent-ils pour autant exclusivement fabriquer, jusqu'à plus soif, les valeurs refuges d'une économie de plus en plus mondialisée ?

À la question de savoir s'il était vrai qu'il avait décidé un beau jour d'abandonner définitivement la peinture, Marcel Duchamp répondit, il y a de cela 70 ans : « Pas du tout ! s'écrie-t-il avec une nuance d'indignation amusée. Je n'ai pas renoncé par attitude. Je n'ai rien décidé du tout ! J'attends simplement d'avoir des idées... J'ai eu trente-trois idées. J'ai fait trente-trois tableaux. Je ne veux pas me copier, comme tous les autres. Vous comprenez, être peintre, c'est copier et multiplier les quelques idées qu'on a eues ici ou là. C'est manifester la vie de sa main. Voilà ce qui fait un peintre. Depuis la création d'un marché de la peinture, tout a été radicalement changé dans le domaine de l'art. Regardez comme ils produisent.

Croyez-vous qu'ils aiment cela, et qu'ils ont du plaisir à peindre cinquante fois, cent fois la même chose ? Pas du tout, ils ne font même pas des tableaux, ils font des chèques¹. » Sur un autre registre cette fois-ci, est-il possible pour un artiste de s'opposer à l'effet d'abondance que reflète un hyper-hypermarché ? L'exemple de Baudrillard dans *Pour une critique de l'économie politique du signe*², analysant le refus d'une foule à se servir librement dans les rayons d'un grand magasin, pose la question de l'au-delà de la marchandise. Où placer le groupe d'intervention qui a occupé les locaux par surprise en vue d'une redistribution gratuite au petit peuple miséreux sur l'échelle « révolutionnaire » ? Une telle substitution de la valeur d'usage à la valeur d'échange sera jugée suspecte, car pour l'artiste-créateur elle ne peut que rester cantonnée dans le monde de la valeur. Cela voudrait dire que les très différentes « masses » du petit peuple miséreux n'ont pas de « besoins », qu'elles n'en éprouvent que pour *ce qui s'achète et se vend*, non pour *ce qui se donne et se rend*. Le groupe d'intervention prend la gratuité comme panacée : avec l'artiste-créateur, pour peu qu'elle soit octroyée, cette gratuité sera subie ; elle retombera en charité.

L'artiste-créateur, lui, se penche sur l'exigence, implicite ou dévoilée, de briser le cercle de la valeur. Marx, dans *Le capital*, après avoir considéré le travail au sein des instances sociales, circulatoires, communicationnelles, lui assigne un rôle séminal dans la production des valeurs d'usage : « En tant qu'il produit des valeurs d'usage, qu'il est utile, le travail, indépendamment de toute forme de société, est la condition indispensable de l'existence de l'homme [...] ». S'agit-il encore et toujours d'un travail de marchandises ?



► Robert Rauschenberg, *Portrait of Iris Clert*, 1961.



Les artistes-créateurs ne peuvent-ils concevoir le travail que de cette manière ? Ils ne semblent pas vouloir placer le travail dans le système des valeurs comme moyen d'effort pour la survie liée au quotidien, celle qui, en fin de compte, assimile l'individu à une machine dont il faut moraliser la productivité. Encore faut-il s'entendre sur ce qu'est, ce que *serait* le travail pour un artiste-créateur. Qui est ou *serait* le plus à même de déterminer si, oui ou non, l'artiste-créateur a un quelconque rôle social ?

LORSQUE L'HOMME N'A PLUS RIEN À FAIRE

« L'homme est cet être qui n'épuise pas sa négativité dans l'action, de sorte que lorsque tout est achevé, lorsque le "faire" (par lequel l'homme aussi se fait) s'est accompli, lorsque l'homme n'a plus rien à faire, il lui faut exister, ainsi que Georges Bataille l'exprime avec la plus simple profondeur, à l'état de "négativité sans emploi", et l'expérience intérieure est la manière dont s'affirme cette radicale négation qui n'a plus rien à nier⁴. » Cet état procède de l'exigence non plus de « faire œuvre », nous dit encore Maurice Blanchot, mais de « se désœuvrer ».

Jarry, l'inventeur de la « science des solutions imaginaires qui accorde symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité »⁵, situe *Ubu roi* « en Pologne, c'est-à-dire Nulle Part ».

Les avant-gardes historiques entretiennent une praxis toute pataphysicienne :

Détonation

(Synthèse de tout le théâtre moderne)

Personnages : Une balle de revolver

Nuit. Froid. Une rue déserte. Un réverbère.

Une minute de silence. Un coup de revolver.

Rideau⁶.

Cette pièce futuriste de Francesco Cangiullo date de 1915. Elle a été republiée avec une variante finale : le coup de revolver est suivi par une minute de silence avant que le rideau ne se baisse avec, comme sous-titre, « Synthèse de rien ».

Et le théâtre Dada ? Le 23 janvier 1920 au Palais des fêtes, rue Saint-Martin, André Breton efface à l'aide d'une éponge la réalisation picturale

qu'est en train de faire Francis Picabia : « Il est inadmissible qu'un homme laisse une trace de son passage sur terre⁷. » On pense à Robert Rauschenberg, *Erased de Kooning Drawing* (1953), à l'anthologie de Robert Motherrwell, *The Dada Painters and Poets* (1951), qui joua un rôle déterminant dans la résurgence de Dada aux États-Unis, sans oublier le spectacle de John Cage au Black Mountain College (1952). Les *Toiles blanches* (7 panels) de Rauschenberg (1951) sont les pistes d'envol pour Cage de sa composition « silencieuse » 4'33" (1952). Dada, écrit Raoul Hausmann, était la création à partir du « point d'indifférence du rien ». On pense également à l'incontournable Duchamp pour l'organisation de l'exposition *Dada 1916-1923*, à la Galerie Janis de New York (1953). Puis, une décennie plus tard, arrive le très duchampien télégramme de Rauschenberg, envoyé en 1961 de Stockholm à la galeriste parisienne Iris Clert : « *THIS IS A PORTRAIT OF IRIS CLERT IF I SAY SO*⁸. »

Sur le tract pour la visite de l'Église Saint-Julien-le-Pauvre du 14 avril 1921, sur l'initiative d'André Breton, on peut lire : « La propreté est le luxe du pauvre. Soyez sale. » Le dénuement procure ici du luxe, alors qu'Aragon qui prône encore « le rire sauvage de l'existence »⁹ avec ses petits copains dadaïstes mange des allumettes. Ce n'est que six ans plus tard que sortira « Suicide », écrit en 1920, dans le recueil de poésie *Le mouvement perpétuel* qu'il dédicace ainsi : « Je dédie ce livre à la POÉSIE et merde pour ceux qui le liron^t. » Aragon réduit le texte à néant en proposant l'alphabet en cinq lignes. Réticence au poème, comme on l'est au suicide :

a b c d e f
g h i j k l
m n o p q r
s t u v w
x y z¹⁰.

« FAIRE DU NEUF AVEC DU VIEUX. »

Cage, en se plongeant dans Erik Satie – « Notre principe commercial : "Faire du neuf avec du vieux"¹¹. » – et en jouant *Vexations* (840 fois le même trion), prend conscience, une fois pour toute ou toutes les fois pour une, que « la répétition n'est pas un moyen à la musique » mais qu'au contraire « c'est la musique qui est un moyen utile à une répétition fabriquée par les moyens de la musique »¹². Tout cela est proche du mantrayoga, ce qui donne l'occasion à Cage de rappeler : « Dans le zen il est dit : si quelque chose vous ennue pendant deux minutes, essayez quatre. Si elle vous ennue encore, essayez huit, seize, trente-deux et ainsi de suite. Il peut arriver que ce ne soit plus ennuyeux du tout mais intéressant¹³. » En même temps, le très politique maître d'Arcueil, Erik Satie, nous suggère, en fait : « Sachez que le travail... c'est la liberté... la liberté... des autres... Pendant que vous travaillez... vous n'ennuyez personne¹⁴... »

A VERY LAWFUL DANCE

for ennis

benjamin patterson

a traffic light, with or without special pedestrian signals
is found or positioned on street corner or at stage center.

performer(s) waits at real or imaginary curb on red signal,
alerts self on yellow signal, crosses street or stage on
green signal. achieving opposite side, performer(s) turns,
repeats sequence. a performance may consist of an infinite,
indetermined or predetermined number of repetitions.

wiesbaden, june 1962

Composition 1960 #7



to be held for a long time

La Monte Young
July 1960

Piano Piece for David Tudor #1

Bring a bale of hay and a bucket of water onto the stage for the piano to eat and drink. The performer may then feed the piano or leave it to eat by itself. If the former, the piece is over after the piano has been fed. If the latter, it is over after the piano eats or decides not to.

October 1960

Piano Piece for David Tudor #2

Open the keyboard cover without making, from the operation, any sound that is audible to you. Try as many times as you like. The piece is over either when you succeed or when you decide to stop trying. It is not necessary to explain to the audience. Simply do what you do and, when the piece is over, indicate it in a customary way.

October 1960

Piano Piece for David Tudor #3

most of them
were very old grasshoppers

November 14, 1960

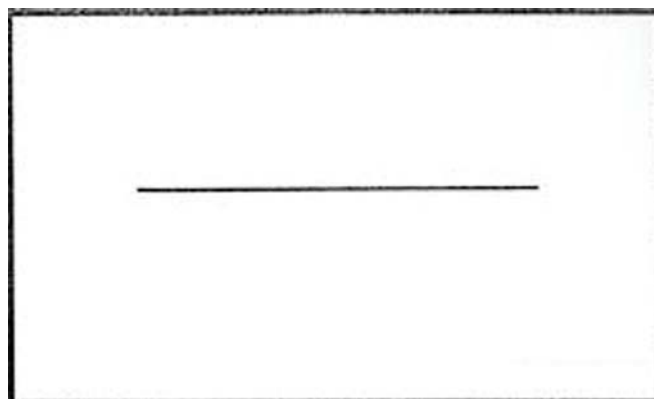
« L'ARTISTE, ÇA J'Y CROIS, MAIS L'ART EST UN MIRAGE¹⁵. »

Denis de Rougemont, l'auteur suisse qui, en 1939, publie le devenu célèbre livre *L'amour et l'Occident* confrontant l'Eros grec et l'Agapè chrétien, relate les journées des 3, 6, 7 et 9 août 1945, passées à Lake George dans l'État de New York avec Marcel Duchamp. Le 6 août, c'est Hiroshima. Trois jours avant, il écrit : « Avant d'aller se coucher, je lui donne le *Nouvel esprit scientifique* de Bachelard. J'ai souligné le paragraphe où l'on explique que selon la théorie de Millikan sur les rayons cosmiques, le mouvement se produit dans les conditions de vide matériel, d'inanité telles qu'on peut bien dire que c'est le mouvement lui-même qui crée la masse corpusculaire, alors que naguère le physicien matérialiste croyait qu'il fallait une masse préexistante pour qu'un mouvement s'y appliquât. – Je l'ai bien lu, m'a-t-il dit ce matin en me rendant le livre. Je crois que je comprends tout, ou presque tout, à part épistémologie, j'ai oublié et le mot m'agace... *Inanité* par contre me plaît beaucoup. Mais il y a cependant une expression que je ne comprends pas du tout, c'est *mouvement*. Qu'est-ce qu'il appelle mouvement, votre type ? S'il le définit par opposition à repos, ça ne marche pas, rien n'est en repos dans l'univers. Alors ? Son mouvement n'est qu'un mythe¹⁶. »

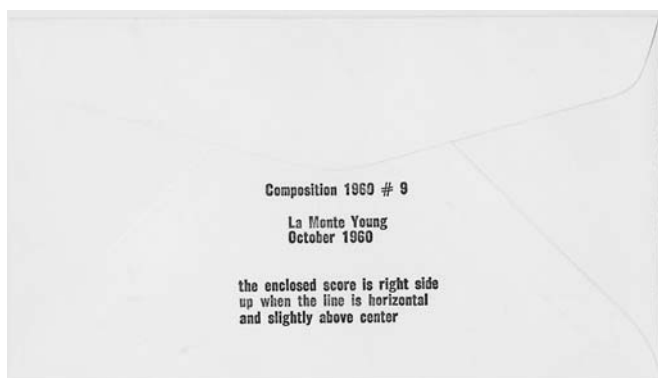
Au lieu de présenter un tableau ou un objet tangible dans la salle qui lui est allouée à Anvers en 1959, Yves Klein lors du vernissage préfère prononcer une phrase tirée de *L'air et les songes* de Gaston Bachelard : « D'abord il n'y a rien, ensuite il y a un rien profond, puis une profondeur bleue¹⁷. » La *cosa mentale* de Léonard de Vinci demande tout de même un minimum à la peinture ; elle « ne peut venir à sa perfection sans l'opération manuelle¹⁸ ». Le *New York Herald Tribune* du 28 avril 1958, de façon drolatique, relate les propos d'Iris Clert à propos de l'exposition *Le vide* d'Yves Klein : « *But he really can paint! Come, I'll show you in another room.* » *But she couldn't find the key.* » Sur le livre d'or se trouve aussi cette inscription d'Albert Camus : « Après le vide, les pleins pouvoirs ! » Quelques jours plus tard, le 13 mai, De Gaulle est « appelé »...

UN POINT TOURNANT : LA MONTE YOUNG

La réponse de La Monte Young aux partitions graphiques de John Cage frôle le complet dénuement : « Ma composition 1960 #9 se présente comme une ligne droite tracée sur un morceau de papier. Elle doit être interprétée et n'est accompagnée d'aucune instruction. La nuit où j'ai rencontré Jackson Mac Low, nous sommes descendus à mon appartement et il nous a lu quelques-uns de ses poèmes. Plus tard, s'apprêtant à rentrer chez lui, il dit qu'il pourrait indiquer sur un papier le chemin de son appartement, afin que nous puissions venir le voir à l'occasion. Il se trouve qu'il prit la composition 1960 #9 et dit : "Je peux écrire ici ?" Je lui dis : "Non, attends, c'est un morceau. N'écris pas là-dessus." Il dit : "Comment ça une composition ? C'est juste une ligne¹⁹." »



On ouvre une enveloppe qui contient une carte blanche où est tracée, en noir, une ligne ; sur l'arrière de l'enveloppe est indiquée :



Lorsqu'on ouvre l'enveloppe et qu'on voit émerger la ligne et que soudain on constate que la ligne horizontale est vraiment comme il est indiqué sur le dos de l'enveloppe, légèrement au dessus du centre de la carte, et qu'enfin on tente de lui donner une position, à vue d'œil, horizontale, le morceau a-t-il eu lieu ? « Ces idées à partir de la musique / Cette musique à partir d'idées », ne demandent-elles pas à se désagréger dès leur naissance ? Une sorte de jaillissement qui, à peine né, appelle à disparaître le plus tôt possible ? Une apparition et une immersion qui, de plus, demandent notre participation ? Un degré humain incommensurable qui nous place à l'extrême centre du processus ? On ne fait qu'attirer à soi sa propre attention, comme une révélation, une prise de conscience aussi neuve que foudroyante.

Dans toutes les *Compositions 1960*, on retrouve des gestes purs, dépouillés de tout « rococo », des expressions uniques sans maniérisme, une sorte de miroir qui nous poursuivrait pour nous renvoyer à nous-mêmes. Il en va ainsi de la *Composition 1960 #3* : « Prévenir le public quand le morceau va commencer et finir, s'il y a une durée limitée. Il peut être d'une durée quelconque. Ensuite, prévenir pour que chacun puisse faire tout de qu'il veut pendant la durée de la composition. » Nous ne savons même pas – pouvoir des mots – si *Composition 1960 #3* possède une durée limitée ou illimitée !

L'année suivante, La Monte Young ne compte rien faire. Cependant, le 6 janvier 1961, il décide que l'année sera divisée en 29 parties égales à partir du premier janvier jusqu'au 31 décembre 1961 ; qu'il va répéter une composition déjà existante qui date d'octobre 1960, la *Composition 1960 #10*, dédiée à Bob Morris : « Tire une droite et suis-la. »

Donc, le 6 janvier 1961, il a déjà composé – sans la composer – une composition qu'il ne fait que répéter puisqu'il l'a déjà composée en octobre 1960. Et il répète une composition qu'il a déjà composée en octobre 1960 – sans pouvoir les composer – 28 fois, soit 28 compositions qui ne seront effectives que les 14 janvier, 27 janvier, 9 février, 22 février, 7 mars, 20 mars, 2 avril, 15 avril, 28 avril, 11 mai, 24 mai, 1^{er} juin, 19 juin, 2 juillet, 15 juillet, 28 juillet, 10 août, 23 août, 5 septembre, 8 septembre, 1^{er} octobre, 14 octobre, 27 octobre, 9 novembre, 22 novembre, 5 décembre, 18 décembre et 31 décembre.

Nous sommes le vendredi 31 mars 1961 lorsqu'il est invité par Henry Flynt au Harvard-Haucliffe Music Club. Paradoxalement, sur le programme, il manque le 31 décembre. De plus, il s'impose le fait qu'il est arrivé à la *Composition 1961 #8* qui est datée du 8 avril 1961. Il réalisera avec Bob Morris 22 compositions – répétitions de *Composition #10* d'octobre 1960, mais pas encore composées ! Ils s'aideront d'un fil à plomb pour tracer 22 lignes et les suivre.

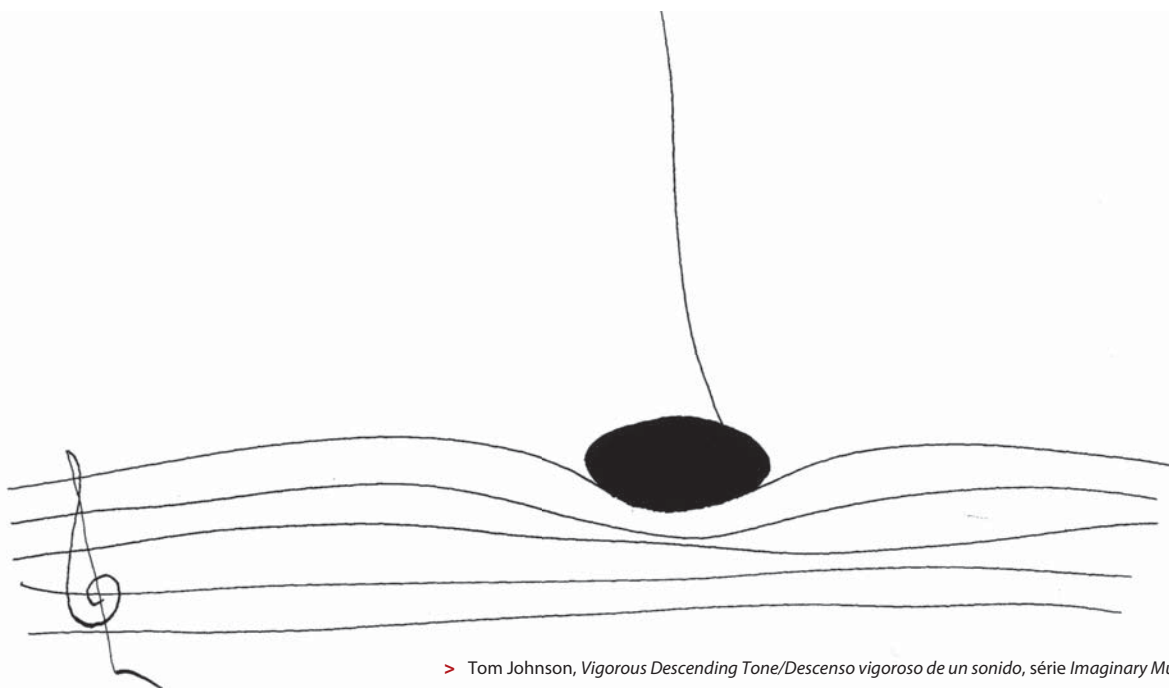
Sur le programme figure aussi « possibly Henry Flynt », qui commente cette inscription des années plus tard : « Je me souviens d'être monté au balcon et d'avoir observé le gardien de l'immeuble qui regardait la performance. Une profonde incompréhension se lisait sur son visage. Cela parce qu'il s'agissait d'une action sortie de son contexte, sans but précis (sans être du prosélytisme ou du sensationnel). À cause de la dissociation avec l'ordinaire, la performance était considérée comme un point tournant, dont les implications viennent à peine de se faire ressentir. [...] L'Art en général : idées qui sont intéressantes en elles-mêmes. La musique est devenue une arène pour une transformation qui ne concerne pas nécessairement la musique²⁰. »

C'est hors contexte que l'inattendu nourrit l'« autre », va le bousculer de ses habitudes. Si l'autre accroche à l'œuvre, ce sera vraiment pour l'intérêt non conventionnel de cette dernière. Dépouillé de ses propres conventions, l'artiste-créateur tente de faire un petit pas en direction du « regardeur ». Non seulement est-il dépouillé, mais il veut aussi dépouiller l'œuvre tout en dépouillant le spectateur de ses fioritures, des catégories sociales et de tout ce qui s'ensuit pour atteindre directement l'humain, ce que l'autre cache en lui : son être essentiel. Il veut entamer un dialogue... où Fluxus aurait sa place. ◀

Notes

- 1 Denis de Rougemont, « Marcel Duchamp mine de rien », *Preuves*, n° 204, 6 août 1945, p. 45.
- 2 Cf. Jean Baudrillard, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Gallimard, 1972, 268 p.
- 3 Karl Marx, *Le capital*, J. Roy (trad.), Librairie du progrès, 1872, p. 16.
- 4 Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Gallimard, 1969.
- 5 Définition de *pataphysique*. Alfred Jarry, « Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien », *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 669.
- 6 Francesco Cangiullo, « Détonation » (1915), in Giovanni Lista, *Théâtre futuriste italien*, L'Âge d'Homme, 1976, p. 71.
- 7 André Breton, « Géographie Dada », *Littérature*, n° 13, mai 1920, p. 18.
- 8 Pour presque tout savoir sur cette période et les œuvres de ce paragraphe, voir Judith Delfiner, *Double-Barrelled Gun : Dada aux États-Unis (1945-1957)*, Les presses du réel, 2011, 636 p.
- 9 Louis Aragon, « L'enfer fait sale comble », « Les destinées de la poésie », *Le mouvement perpétuel*, Gallimard, 1970, p. 137.
- 10 *Ibid.*, p. 83.
- 11 Erik Satie, *L'esprit musical*, conférence, Aelberts, 1950.
- 12 Dominique Avron, cité dans Vincent Lajoinie, *Erik Satie, L'Âge d'Homme*, 1985, p. 86.
- 13 John Cage, cité dans *ibid.*, p. 85.
- 14 Erik Satie, *Œuvres*, Champ libre, 1981, p. 86.
- 15 Marcel Duchamp, cité dans Jean-Marie Drot, *Jeu d'échecs avec Marcel Duchamp*, documentaire, Radio Télévision Française, 1963, 56 min.
- 16 D. de Rougemont, « Marcel Duchamp mine de rien », *Preuves*, n° 18, 1968, p. 44.
- 17 Yves Klein, « Conférences à la Sorbonne » (1959), in Catherine Millet, *L'art contemporain en France*, Flammarion, 1987, p. 173.
- 18 Leonardo da Vinci, *Traité de la peinture*, A. Chastel (trad.), Berger-Levrault, 1987, p. 86.
- 19 La Monte Young, *Conférence 1960*, Éolienne, 1998, p. 28.
- 20 Henry Flynt, « La Monte Young in New York, 1960-62 », in William Duckworth et Richard Fleming (dir.), *Bucknell Review. Sound and Light : La Monte Young, Marian Zazeela*, vol. 40, n° 1, Bucknell University Press et Associated Presses, p. 61 et 63.

Présent dans l'ours d'*Inter, art actuel* comme correspondant français depuis de nombreuses années, Charles Dreyfus se trouve aussi dans l'index de plusieurs dictionnaires dont *Le siècle rebelle : dictionnaire de la contestation au XX^e siècle* (Larousse, 1999). Il a obtenu un DEA en histoire de l'art et est docteur en philosophie (*Fluxus, théories et praxis*). Ceux qui ont besoin d'étiquettes le classent souvent comme artiste Fluxus. Son art à base de mots et d'objets *ready-made* rejoint parfois cet état d'esprit, mais le plus souvent ne ressemble à rien d'autre qu'à lui-même, engagé dans une métaphore que lui seul peut distiller. Il a beaucoup écrit sur l'art contemporain et a été la cheville ouvrière de plusieurs magazines, en particulier *Kanal magazine*. Il est poète et s'est produit comme performeur dans une vingtaine de pays à travers le monde.



> Tom Johnson, *Vigorous Descending Tone/Descenso vigoroso de un sonido*, série *Imaginary Music*, 1974.

LA MUSIQUE SILENCIEUSE

► TOM JOHNSON

En 2001, on m'a invité à organiser une exposition musicale pour aller de pair avec une énorme exposition, *Minimalismos*, au Reina Sofia, à Madrid. Naturellement, tous les sculpteurs américains minimalistes participaient à l'exposition, ainsi que Mondrian, Rothko et Morellet. Des travaux d'architecture et de design étaient aussi présentés, mais on a trouvé qu'il devrait également y avoir de la musique. Ma première idée était d'avoir des installations sonores. José Antonio Orts est un artiste espagnol qui fait des installations sonores merveilleuses. Je pensais également à Julius, Robin Minard ou Christina Kubisch, entre autres, mais il n'y avait aucune manière d'isoler leurs œuvres. De plus, le commissaire de l'événement ne voulait pas que l'on entende la musique partout dans l'exposition. En fait, il n'y avait qu'une pièce disponible pour la musique. Alors, plutôt que de ne présenter qu'une seule installation sonore, je me suis dit : « J'ai une meilleure idée. Si vous voulez vraiment avoir une musique totalement minimaliste, vous voulez le silence, et je connais beaucoup de morceaux de "musique silencieuse". Remplissons la salle de *musica silenciosa*. Tout le monde connaît la pièce 4'33" de John Cage, mais il y a beaucoup, beaucoup d'autres exemples, et nous avons assez d'espace pour environ 20 morceaux de musique silencieuse. » C'est ce que nous avons fait.

Vous trouverez ci-dessous les notes du programme qui accompagnaient les différents morceaux présentés lors de cette exposition.

DES DÉBUTS SILENCIEUX

Le minimalisme provient-il de la France ? Personne ne peut vraiment revendiquer l'invention de ce concept mais, selon les faits historiques, les premières peintures monochromes et pièces musicales extrêmement minimales en Europe ont été produites par deux hommes curieux, originaires de Honfleur, en Normandie : Erik Satie et Alphonse Allais. Si l'architecture minimaliste plonge ses racines dans le travail d'Adolf Loos, la musique minimaliste tire ses origines du travail de ces deux artistes qui, déjà en 1890 à Paris, avaient entamé un processus de soustraction qui leur était propre, retirant des images, des émotions et des ornements dans le but d'arriver à l'essence de l'art et de la musique.

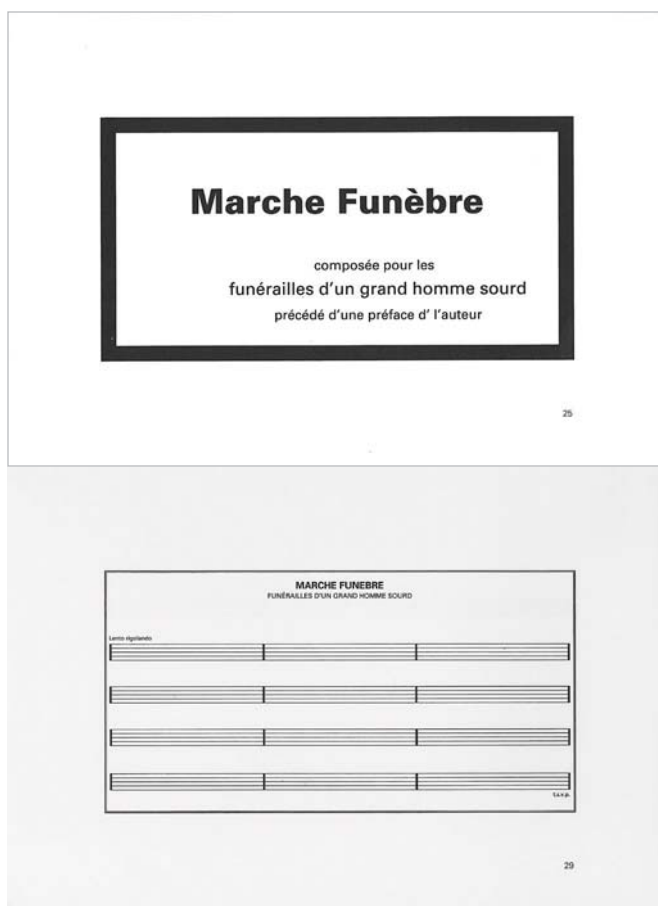
Aucune œuvre de Satie n'est présentée dans notre exposition parce qu'il n'a jamais écrit de musique véritablement silencieuse. Sa contribution la plus radicale à la pensée minimaliste est un morceau de piano de 18 heures, *Vexations*, qui présente beaucoup moins d'instrumentation et une durée beaucoup plus longue que ce qu'on aurait pu croire possible. Il est aussi connu, bien sûr, pour sa *Musique d'ameublement*, qui

fait sortir la musique de la salle de concert pour l'introduire dans le monde du quotidien, un peu comme le pot de fleurs de Brecht. C'est une manière de transformer la musique en « rien de spécial », ce qui revient un peu à « rien du tout ».

Alphonse Allais est présent dans l'exposition, par le biais de sa *Marche Funèbre* « composée pour les funérailles d'un grand homme sourd » (1897), première œuvre de ce genre de notre collection. Pour expliquer les portées vides qui constituent sa musique, Allais écrit dans la préface de l'œuvre : « L'auteur de cette *Marche Funèbre* s'est inspiré, dans sa composition, de ce principe, accepté par tout le monde, que les grandes douleurs sont muettes. Les grandes douleurs étant muettes, les exécutants devront uniquement s'occuper à compter des mesures, au lieu de se livrer à ce tapage indécent qui retire tout caractère auguste aux meilleures obsèques. » On pourrait interpréter ce travail comme une moquerie de la musique audible plutôt que le produit d'une foi réelle en la « musique silencieuse » mais, à cette époque, de nombreuses idées importantes ont commencé par être des plaisanteries, comme les quatre peintures d'une seule couleur, une autre innovation d'Allais, qui furent les premiers monochromes de l'histoire de l'art environ 30 ans avant Malevitch.



> Alphonse Allais, *Récolte de la tomate par des cardinaux apoplectiques au bord de la mer Rouge (effet d'aurore boréale)*, 1884.



> Alphonse Allais, *Marche Funèbre*, 1897.

LE ZEN SILENCIEUX : JOHN CAGE

L'exemple le plus connu de musique silencieuse est la pièce 4'33" de John Cage, qu'on peut considérer comme un classique. Destinée à être jouée en concert, cette pièce a été présentée pour la première fois par David Tudor en 1952. Pendant 4 minutes 33 secondes, la salle de concert fut emplies d'un silence fidèle à la partition originale, également présentée ici sur le mur du musée. Si elle fut parfois considérée comme nihiliste, la plaisanterie ultime ou la négation de toute musique, son originalité et sa puissance ont également été grandement appréciées. Le silence de 4'33", probablement la composition la plus largement contestée du XX^e siècle, a eu une influence sur les 50 dernières années d'histoire de la musique, ce qui se reflète encore aujourd'hui.

On observe souvent l'importance du zen dans le travail de John Cage. Elle est particulièrement évidente dans ce morceau. De plus, il est à noter que Robert Rauschenberg réalisait ses célèbres peintures blanches à peu près à la même époque. Que ces deux amis proches aient choisi d'aller dans la même direction en même temps n'est certainement pas le fruit du hasard ; c'est un exemple typique de la communication entre les peintres et les artistes de New York durant cette période. Une génération plus tard, les sculpteurs minimalistes de New York entretenaient encore des relations étroites avec leurs collègues en musique. Il ne faut pas oublier que le terme *minimalisme* était généralement utilisé pour qualifier la sculpture new-yorkaise quelque temps avant qu'on ne l'applique à la musique.

DES IMPOSSIBILITÉS SILENCIEUSES

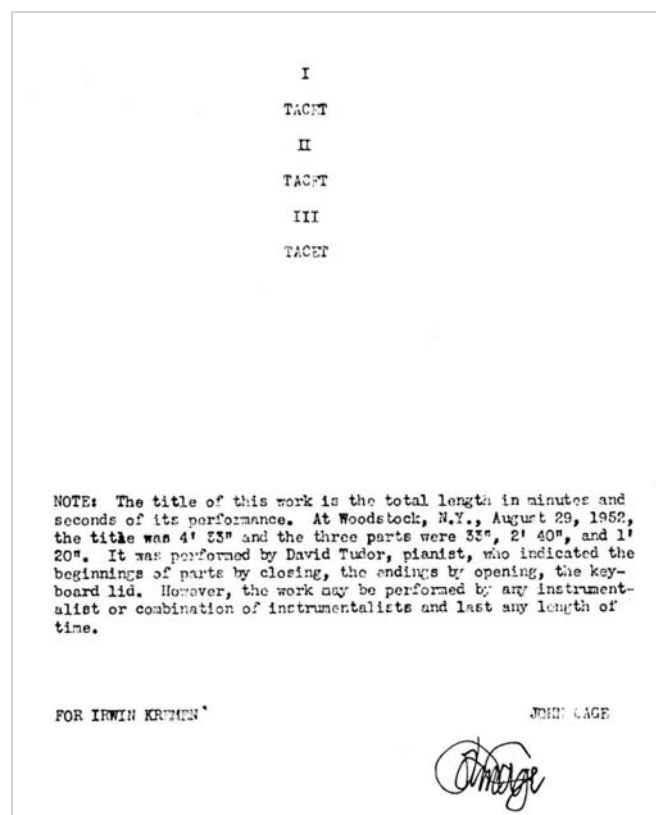
La plupart des artistes et des compositeurs de cette exposition de musique silencieuse n'ont travaillé de cette manière qu'à l'occasion mais, dans le cas de Walter Marchetti, on peut dire que la musique silencieuse fut une véritable vocation pendant plus de 30 ans. En fait, il n'a presque jamais écrit de partition normale, destinée à être jouée par des instruments normaux. Il est vrai qu'il a réalisé un certain nombre d'enregistrements tout à fait audibles dans les années soixante, dont plusieurs ont été édités et réédités sous l'étiquette Cramps, mais il a lui aussi commencé à faire de la musique silencieuse dans les années soixante. Le livre *Arpo-*

crate seduto sul loto (1968) se veut un texte éducatif pour nous apprendre à composer de la musique, mais il comprend également « El libro de la forma », qui nous apprend à écouter la « música mental ». Le livre est silencieux en soi, mais vous entendrez probablement quelque chose malgré tout. La plus récente composition de Marchetti, *Pour huit orchestres, huit ensembles instrumentaux ou huit orgues*, pourrait être considérée comme une partition destinée à être jouée, cependant la réunion de huit grands ensembles est presque aussi peu probable que le fait de trouver une église contenant huit orgues. En outre, les notes doivent être tenues plus longtemps que ce qui peut être exigé d'un musicien et les pauses entre les fragments durent souvent des heures. Il est donc clair que cette musique est destinée à demeurer silencieuse à jamais.

« Je m'intéresse à la musique impossible à jouer », explique Marchetti. C'est l'impossibilité absolue de cette musique qui la rend si merveilleuse à regarder et à imaginer. Les accords, soigneusement écrits dans des encres de différentes couleurs, sont également agréables à regarder.

DES DÉCISIONS ALÉATOIRES SILENCIEUSES

Écrit en fortran par Clarence Barlow en 1972 et dédié à Karlheinz Stockhausen, avec qui il avait étudié, *Stochroma* est un autre morceau de musique silencieuse simplement parce qu'il est impossible à jouer. La partition consiste en quelque 300 pages générées par ordinateur, contenant un assemblage aléatoire de combinaisons possibles de notes de piano et de durées. J'ai l'impression qu'au début, le morceau était une sorte de composition normale faite de notes de piano et suivant des procédures fondées sur l'aléatoire, mais qu'ensuite, il est disparu dans l'ordinateur pour ressortir complètement dématérialisé et absolument injouable. *Dématérialisation* est un mot qui revient souvent dans les discussions sur l'art minimaliste. Ce type de morceau pourrait être qualifié de musique virtuelle ou conceptuelle.



> John Cage, 4'33", 1952. Le titre de cette œuvre figure la durée totale de son exécution en minutes et en secondes. À Woodstock, New York, le 29 août 1952, le titre était 4'33" et les trois parties 33", 2'40" et 1'20". Elle fut exécutée par David Tudor, pianiste, qui signala les débuts des parties en ouvrant le couvercle du clavier, et leurs fins en fermant le couvercle. L'œuvre peut cependant être exécutée par n'importe quel instrumentiste ou combinaison d'instrumentistes et sur n'importe quelle durée.

Dans tous les cas, *Stochroma* est une musique impossible, car l'ordinateur a fait des choix impossibles. Déjà sur la première page, on remarque le fruit d'une décision aléatoire : la durée d'un silence entre les parties 4 et 5 est de 2⁵² secondes, ce qui équivaut à environ 109 603 884 200 ans. Ce n'est pas très pratique. Plus loin, le pianiste imaginaire – il n'y en aura jamais un de vrai – doit produire un accord exigeant trois ou quatre mains.

DES MONOCHROMES SILENCIEUX

La *Symphonie monoton-silence* (1949-1961) d'Yves Klein est une autre œuvre assez connue pour être considérée comme un classique. Célèbre pour ses peintures monochromes, habituellement de couleur « bleu Klein », le nouveau réaliste français avait décidé de faire un monochrome musical, ce qu'il fit en demandant à un orchestre et à un chœur de soutenir pendant un certain temps un accord en *ré* majeur. Premier précurseur du minimalisme extrême en musique, cet exemple est également un cas de musique silencieuse parce que Klein avait précisé que, si l'accord était tenu pendant cinq minutes, il devait être suivi de cinq minutes de silence.



> Yves Klein, *Symphonie monoton-silence*, 1949-1961.

UN OSCILLATEUR SILENCIEUX

De nombreux psychologues se sont penchés sur la synesthésie et ont documenté de nombreux cas de personnes qui entendent des bruits quand elles regardent quelque chose ou qui voient des images quand elles reçoivent un stimulus auditif. À ma connaissance, personne n'a jamais expliqué le fonctionnement physiologique de ce phénomène, ni sa fréquence, ni le nombre de personnes touchées. De nombreux artistes visuels ont réfléchi sur la synesthésie et ont essayé de créer des œuvres visuelles entraînant des sensations auditives. Par exemple, plusieurs peintures de Francis Picabia sont intitulées *Optophone*, un synonyme de « synesthésie », et plusieurs musiciens tels que Scriabine ont essayé de mettre en corrélation la musique avec des sensations visuelles.

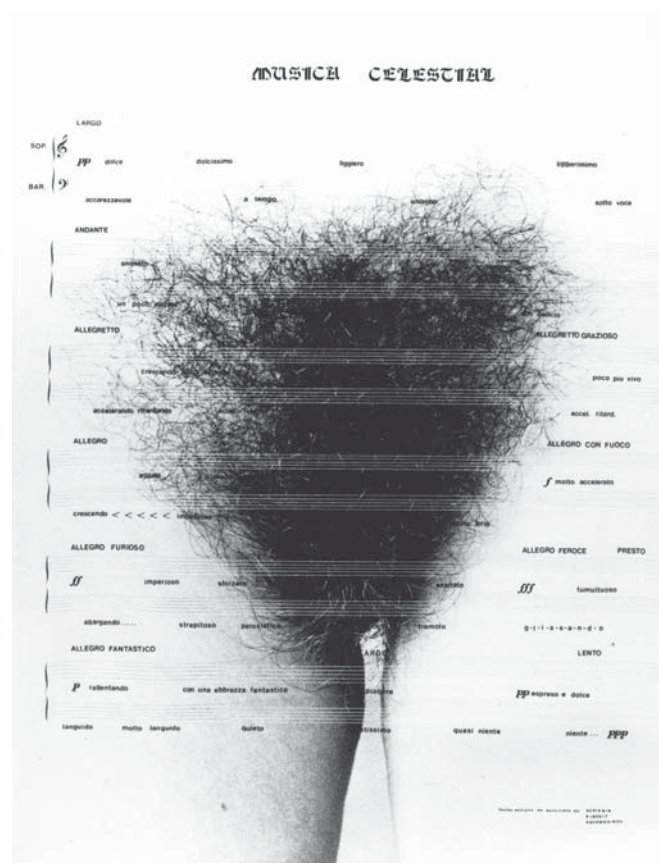
Je n'ai jamais vraiment cru pouvoir faire un jour l'expérience de la synesthésie par la vue ou par l'audition jusqu'à ce que je tombe sur *Color Sound* (1974) de Karl Gerstner. Accroché au mur, il demeure immobile, mais semble en oscillation perpétuelle. Comme les oscillateurs électroniques qui font fonctionner des synthétiseurs analogiques, il pulse à un rythme régulier, produisant un son précis. Chaque fois que je regarde l'œuvre de Gerstner, j'entends un son grave dans ma tête, dans le registre du tuba, qui devient tantôt fort et tantôt faible avec une grande régularité, chaque pulsation ayant une durée d'un peu moins qu'une seconde. J'ai montré des reproductions de la peinture à plusieurs amis, qui ont vécu la même expérience que moi. Je suis donc convaincu que de nombreux visiteurs seront en mesure de percevoir la même musique silencieuse que j'entends ou quelque chose de similaire lorsqu'ils verront *Color Sound* à la galerie.

Une des raisons pour laquelle la synesthésie peut être éprouvée ici est probablement le fait que l'artiste ait retiré toute autre décoration, image ou couleur. Il faut également mentionner que l'œuvre est à grande échelle. À l'instar d'Erik Satie pour ses *Vexations*, de Peter Zumthor pour son Kunsthau Bregenz et de Richard Serra pour ses sculptures de 20 tonnes, Gerstner a compris qu'une telle idée devait être réalisée à une échelle monumentale en dépit de sa simplicité ou, plutôt, en raison de sa simplicité.

UN ÉROTISME SILENCIEUX

Esther Ferrer est surtout connue pour ses performances et ses installations solos. Cependant, elle a aussi réalisé des objets d'art comme de la musique silencieuse, d'ailleurs les seules œuvres érotiques de l'exposition. *Música celestial* et *Música angelical* ne contiennent aucune note, que des portées musicales et les instructions d'exécution présentées sur un fond photographique représentant des organes génitaux féminins. Le texte provient exclusivement de partitions classiques de Scriabine, d'Albéniz, de Chopin et d'autres compositeurs. Dans les deux cas, une histoire érotique se déroule.

Música celestial, écrite pour les ténors et les mezzo-sopranos, débute doucement, de manière romantique (*adagio*, *sotto voce*, avec une douceur



> Esther Ferrer, *Música celestial*, 1981.

de plus en plus caressante). S'ensuit un murmure mystérieux (mystérieusement murmuré), puis tout s'enchaîne plus rapidement (*poco più mosso*). Il est ardu de lire tous les détails qui se cachent dans les poils pubiens, mais il est clair que cette musique silencieuse devient graduellement plus animée (très animé, *accelerando*), puis se laisse entraîner dans un joyeux rythme (*presto*, avec une joie débordante), qui devient tonnerre et vertige (foudroyant, en un vertige, *con una ebbrezza fantastica*) avant d'arriver, comme dans la plupart des scènes érotiques, à de tendres étreintes (*lento*, *dolce*, avec ravissement et tendresse) suivies d'un ralentissement général (avec une langueur naissante)... Je vous laisse interpréter *Musica angelical* par vous-même.

On pourrait penser qu'un érotisme aussi direct allumerait tout le monde, mais cela ne semble pas le cas. Les hommes, ces mêmes hommes qui adorent les magazines pornos et les films *hard core*, trouvent parfois *Musica celestial* presque offensant. Les hommes aiment être allumés plus qu'ils aiment regarder directement des photos d'organes génitaux et de poils pubiens féminins. Pourquoi ? Eh bien, il semble qu'il y ait un message féministe tapi derrière la photo, mais je ferais mieux de laisser la parole aux femmes pour ce qui est des explications.

DES MÉLODIES SILENCIEUSES

Les dessins de *Mo-No : Musik zum Lesen* (1969) par Dieter Schnebel sont pour la plupart des mélodies faites pour moi. Elles sont généralement linéaires, commencent à un point, se déplacent, puis s'approchent d'un autre point. Bien sûr, ce sont des mélodies virtuelles et non pas de vraies mélodies, mais c'est plus ou moins normal de nos jours, quand on pense au fait que les lettres électroniques (courriels) remplacent les lettres papier, que les projections remplacent les images physiques (les consignes de sécurité avant le décollage d'un avion), que les ordinateurs remplacent les voix humaines (messages automatisés d'un téléphone) et que les synthétiseurs remplacent les instruments de musique (presque partout). Alors pourquoi des images de mélodies ne pourraient-elles pas remplacer des mélodies ? La musique virtuelle est une musique impossible à entendre physiquement et à jouer sur un instrument, mais que l'on peut suivre sans problème dans sa tête. Nombre de compositeurs provenant de différents pays réalisaient des œuvres similaires à celles de Schnebel autour de la même époque, toutefois la majorité de la « musique graphique » était destinée à être jouée, et non simplement lue. De plus, peu d'œuvres de ce genre étaient aussi impressionnantes visuellement que la « musique à lire » de Schnebel.

DES COMPOSITIONS SILENCIEUSES

William Hellermann est un compositeur et un guitariste qui a d'abord entrepris des études en architecture, où il a appris le dessin technique. Tandis que les compositeurs commençaient à expérimenter la musique « fortuite », s'adonnant parfois à l'écriture de partitions musicales vagues, Hellermann est revenu vers les techniques graphiques, réalisant au moins une certaine de morceaux de ce type, destinés à être regardés plus qu'à être joués. Les dessins musicaux de Hellermann contiennent souvent des calembours et des images visuelles, mais on peut en même temps entendre la musique. Les notes sont soigneusement choisies, soigneusement dessinées et soigneusement alignées. Ses morceaux silencieux sont des compositions au même titre que ses autres morceaux destinés à être joués et entendus. Pour lui, le fait que personne ne les entendra jamais ne constitue pas une raison de les bâcler. Walter Marchetti serait certainement d'accord avec cette attitude. N'oublions pas le cas des nombreux sculpteurs médiévaux qui passaient des années à tailler des statues de pierre qui finissaient sur le dessus des cathédrales, où personne n'a pu les voir pendant des siècles.

DES BAGATELLES SILENCIEUSES

Ma contribution principale à l'histoire de la musique silencieuse est une série de dessins appelée *Imaginary Music*, publiée sous forme de livre en 1974. Certains de ces dessins tels que *Geometric Canon in Four Parts* sont des idées qui pourraient être écrites par moi ou quelqu'un d'autre de façon à ce qu'elles soient exécutées un jour, mais qui, sous cette forme, peuvent simplement être imaginées. Quelques morceaux comme *Complex Triplet*

sont impossibles à jouer – en plus de parodier des œuvres de quelques-uns de mes collègues. D'autres comme *Celestial Music for Imaginary Trumpets* sont aussi impossibles à faire que les compositions de Walter Marchetti. Certains tel *Large Cluster* sont des idées sonores qu'il est tout simplement plus facile de percevoir par la vue que par l'ouïe. Plusieurs des 104 dessins constituant *Imaginary Music* se présentent autrement, mais tous sont audibles en imagination, du moins dans la mienne. Puisque ces dessins sont peu élaborés et simples (minimaux), qu'ils prennent l'espace d'une page et expriment des idées en noir et blanc, souvent avec une touche d'humour, j'aime les qualifier de « bagatelles ».

DES INSTRUMENTS SILENCIEUX

Tout instrument de musique peut jouer de la musique silencieuse quand on n'en joue pas. J'ai trouvé un exemple particulièrement poignant de cet état de fait lors de ma visite du Musée Pablo Casals de Prades, en Catalogne française. Dans un étui de verre était exposé un magnifique violoncelle, utilisé par Casals lors de plusieurs concerts en Hollande dans les années trente. Selon le propriétaire de l'instrument, personne n'a joué de ce violoncelle depuis. Il est silencieux depuis plus d'un demi-siècle. Cependant, l'instrument porte toujours l'empreinte digitale de Casals et en lui-même, d'une certaine manière, ses vibrations passées. Moi, me tenant devant l'étui de verre, j'entendais sans difficulté dans ma tête le maître livrant une de ses interprétations inimitables de Bach. En quelque sorte, la musique que nous connaissons si bien par le biais des enregistrements de Casals émerge toujours de l'instrument, nonobstant l'étui de verre. Beaucoup de gens pensent que seuls les compositeurs peuvent entendre de la musique dans leur tête, que cela nécessite une sorte de talent spécial, mais je suis convaincu que n'importe qui est en mesure d'entendre la musique silencieuse du violoncelle de Casals ainsi que la majorité de celle présentée dans notre exposition. Un ami m'a demandé pourquoi je n'avais pas essayé d'inclure le violoncelle de Casals dans l'exposition ; je lui ai répondu qu'il n'y aurait pas sa place puisqu'il n'est pas vraiment une œuvre d'art. Or, depuis que j'ai rapporté cela par écrit, il me semble désormais que le violoncelle de Casals se trouve dans l'exposition de manière dématérialisée. Toute personne lisant ce paragraphe et capable d'imaginer la musique de Casals peut également imaginer l'instrument placé dans son étui de verre. Il n'est pas nécessaire de lui faire quitter sa maison à Prades.

Le *Klangtafel II* de Monika von Wedel est un autre exemple d'instrument faisant de la musique silencieuse. C'est aussi une copie d'une œuvre d'Earle Brown intitulée *Décembre 1952*. Cette œuvre est habituellement évoquée comme la première « partition graphique » : c'était la première fois qu'un compositeur n'écrivait que quelques phrases suggestives ou autres symboles évocateurs, laissant le musicien décider de toutes les spécificités de la musique à exécuter. Sur la copie de von Wedel, les lignes de la portée sont plus larges et sont peintes sur canevas plutôt que dessinées sur du papier. Détail plus important encore, les cordes sont étirées sur l'image, évoquant la manière dont les cordes de violon ou de guitare sont étirées lorsque jouées. Voilà pourquoi j'ai l'impression que cet objet n'est pas un morceau de musique graphique, mais plutôt une sorte d'instrument. Ce n'est plus vraiment une partition de musique audible, mais plutôt un instrument de musique silencieuse.

UN ORCHESTRE SILENCIEUX

L'œuvre *Musical Economy No. 2* de Robert Filliou permet d'imaginer sans difficulté un petit orchestre formé d'un plombier, d'un maçon, d'un fermier, d'un électricien, d'un cuisinier et d'un mécanicien exécutant les sons provenant de leur travail sous la direction d'un cosmonaute. En fait, cette musique silencieuse résonne à mes oreilles beaucoup plus vivement que presque toute autre œuvre présentée dans cette collection. Naturellement, l'œuvre est Fluxus à 100 %, elle fait preuve d'un sens de l'humour et d'une tendance à se moquer de la musique et de l'art traditionnels qui lui sont propres. Sans aucun doute issue de la période largement oubliée où l'on détruisait des pianos et brûlait des violons, *Musical Economy No. 2* est selon moi simplement meilleure et plus intelligente que beaucoup d'œuvres de ce répertoire, une image qui mérite d'être accrochée sur les murs des musées pour les siècles à venir.

UN CONCERT SILENCIEUX

Ben Patterson est également un artiste Fluxus depuis le célèbre concert à Wiesbaden en 1962. Cependant, contrairement à la plupart des autres artistes Fluxus, il est aussi musicien. En fait, il a passé plusieurs années de sa jeunesse à jouer de la guitare basse comme professionnel dans des orchestres symphoniques. Il savait donc ce qu'il faisait quand il a choisi la notation musicale de ce collage. De plus, c'est avec un bon sens de l'humour accompagné d'un bon instinct musical qu'il a choisi son orchestre. On peut acheter un orchestre de jouets dans les magasins de souvenirs du monde entier. Quel que soit l'orchestre choisi, il aurait été amusant de le coller sur une telle œuvre. Toutefois, ces musiciens-jouets semblent particulièrement bien adaptés à leur rôle. N'aimeriez-vous pas jouer de la basse comme soliste dans un concert accompagné d'un tel orchestre? Essayez. Essayez d'entendre le son que vous-même et l'orchestre d'animaux produiriez.

DES MÉDITATIONS SILENCIEUSES

Yoko Ono organisait des concerts et des événements avec La Monte Young en 1960, exposait des « œuvres participatives » et des « instructions de peinture » à la galerie de George Maciunas à New York en 1961 et performait avec John Cage au Japon en 1962 bien avant d'épouser John Lennon. Le livre *Grapefruit* contient de courts textes, écrits pour la plupart au début des années soixante, qui, selon moi, sont avant tout des méditations. Les suggestions qu'elle émet nécessitent parfois beaucoup de temps avant que l'on puisse arriver à percevoir quelque chose. C'est seulement de façon graduelle que toutes les résonances, qui vibrent parfois à plusieurs niveaux, arrivent à être détectées. De nombreux textes issus de *Grapefruit* ont davantage à voir avec des images ou des actions visuelles, mais j'en ai choisi quelques-uns parce qu'ils sonnaient pour moi comme de la vraie musique, de la musique silencieuse :

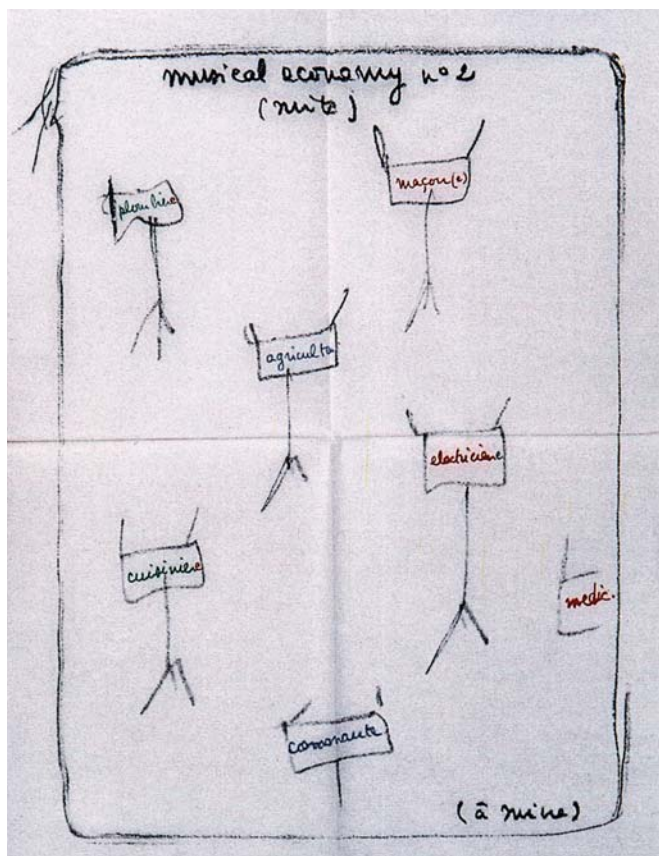
Pièce secrète

Décidez de la note que vous souhaitez jouer.

Jouez-la avec l'accompagnement suivant :

Les bois de 5 h à 8 h en été.

Été 1953



> Robert Filliou, *Musical Economy No. 2*, 1983.

Pièce de neige (Enregistrement III)

Enregistrez le son de la neige qui tombe.

Mieux vaut faire cela en soirée.

N'écoutez pas l'enregistrement.

Coupez le ruban de la cassette

et utilisez-le pour emballer des cadeaux.

Si vous le souhaitez, faites un emballage-cadeau à l'aide du même processus, mais avec un flexi-disque.

Automne 1963

DES PHONÈMES SILENCIEUX

Les poètes et les artistes ayant contribué à la publication de *La revue musicale* consacrée à la « musique lettriste » en 1971 sont pour la plupart inconnus dans le monde de l'art aujourd'hui. Lors d'une visite récente à Paris, à la Bibliothèque d'art et d'architecture, le seul nom que j'ai réussi à trouver dans les listes actuelles est celui d'Isidore Isou, généralement reconnu comme le fondateur du groupe des Lettristes. Pourtant, le travail que ces artistes ont exposé ensemble, particulièrement dans cette petite revue, mérite manifestement d'être mentionné dans l'histoire de la musique silencieuse. L'idée centrale des Lettristes, et la raison pour laquelle ils ont choisi un nom consacré à la « lettre », est que les mots comme tels étaient usés. Après des siècles de littérature, il n'était plus possible de créer des œuvres originales en utilisant un langage normal. Les écrivains et poètes devaient aller plus loin et s'attarder à la lettre en elle-même, au phonème, au centre phonétique de tout langage.

Bien sûr, quand on lit de telles revendications, on ne peut s'empêcher de penser que cette même avant-garde ne cherchait pas seulement à développer une nouvelle forme de littérature, mais bien à se moquer de ladite littérature. Il est difficile d'imaginer de vrais poètes prêts à abandonner totalement les mots et les phrases. Quoi qu'il en soit, les Lettristes ont eu beaucoup d'idées intéressantes, ont créé plusieurs nouvelles formes ainsi que nouvelles manières de les nommer, et ce, avec beaucoup de dynamisme. Leurs termes préférés comprenaient *aphoniste*, *hyperphonique* et *musique cryptique*, ce qui signifie essentiellement « messages phonétiques avec des phonèmes muets » ou, autrement dit, « musique silencieuse ». Les Lettristes ne voulaient pas réellement prononcer leur poésie faite de lettres et de phonèmes, probablement parce qu'un autre mouvement d'avant-garde français se livrait en même temps à cette pratique, alors connue sous le nom *poésie sonore*. Il est évident que la dernière chose qu'un groupe d'avant-garde veut faire est d'imiter un autre groupe d'avant-garde, c'est pourquoi la plupart des œuvres lettristes étaient silencieuses – ce qui ajoute un peu de poésie à notre exposition.

UN RÉALISME SILENCIEUX

L'artiste belge Baudouin Oosterlynck travaille sur l'œil et l'oreille depuis environ 25 ans. Il a conçu et présenté de nombreuses installations sonores, en a conçu autant qui n'ont jamais été présentées, parfois parce qu'il ne le voulait pas, et a inventé une charmante collection de dispositifs qui modifient la direction et la qualité de l'audition. Ses objets étranges se placent pour la plupart sur la tête et les oreilles.

Ses *Variations du silence* consistent en 23 préludes, visiblement le produit de la même recherche par Oosterlynck, à la différence qu'ils se rapportent au silence plutôt qu'au son. Chacune de ces 23 *Variations* représente, en mots et en images, les silences qu'Oosterlynck a entendus dans la nature, habituellement lors de ses voyages en sac à dos dans les montagnes en Belgique, en France et en Espagne. Oosterlynck a toutefois été très sélectif. Chacun des silences choisis lors de ses promenades en montagne est spécial d'une manière ou d'une autre, comme vous le remarquerez en lisant les notes et en étudiant les dessins.

J'aime penser à ces pièces comme étant du « réalisme silencieux » parce qu'elles ressemblent un peu au nouveau réalisme. Oosterlynck a simplement intégré des éléments trouvés dans le réel plutôt que d'essayer de créer quelque chose de nouveau. Ce type de musique silencieuse est tout autre : il est autobiographique, narratif, personnel, mais se veut surtout une simple collection de silences trouvés. Vous me direz « mais attendez, le son des rivières et du vent, ce n'est pas du silence », et ce serait vrai, mais il est également vrai, comme John Cage aimait tant le faire

remarquer, que le véritable silence n'existe pas pour nous parce que notre tête et notre corps produisent toujours des sons. Les silences de notre vie contiennent toujours quelques sons ambiants à un moment ou à un autre, et ce sont ces silences qu'Oosterlynck célèbre ici.

UN ROMANTISME SILENCIEUX

L'artiste anglais Tom Phillips est surtout connu pour ses collages et ses peintures recouvrant des textes, mais il s'intéresse en outre vivement à la musique depuis sa participation au Scratch Orchestra dans les années soixante. Ce n'est donc pas étonnant qu'il revienne régulièrement à la musique dans son travail en arts visuels. Les *Last Notes from Endenich* sont un hommage à Robert Schumann, qui a passé les derniers mois de sa vie à l'asile d'Endenich. Précisons que ce morceau n'est ni sentimental ni métaphorique. Phillips a fait des recherches sur la mort du compositeur, sur la musique étrange qu'il entendait continuellement, aux dires de son épouse Clara, et sur la tonalité *la*, qui était toujours présente à son oreille. Il semble que Schumann ait laissé un certain nombre de retailles musicales sous forme d'« orthographe sauvage », qui apparurent à son épouse comme du délire et qu'elle détruisit, ce qui fait que seuls quelques indices de l'apparence de ces notes subsistent. Selon les écrits de Phillips, Schumann est un jour entré dans « une étrange transe de dessin. Peut-être pour la première fois depuis l'enfance, les signes venaient spontanément et une structure se formait sans qu'[il] en ait l'intention ». Je pense qu'au bout du compte, Phillips a eu une idée assez convaincante des notations, des imaginations, des thèmes, des émotions folles et de l'énergie démente de la musique que Schumann *essayait* d'écrire pendant les derniers jours de sa vie. Tout cela est silencieux, bien sûr, mais il n'est pas difficile d'imaginer les grands gestes romantiques et le pathétisme qui se trouvent quelque part derrière *Last Notes d'Endenich*.

UNE SYMPHONIE SILENCIEUSE

Pour moi, la *Symphony 604* de Dick Higgins est une vraie symphonie : immense, prétentieuse, attendant les applaudissements, aussi monumentale et importante qu'une symphonie de Brahms ou de Mahler. Les coups de pinceau passionnés sont pénétrés par des trous de balle qui résonnent encore autour des parties jouées par l'orchestre. On n'a pas l'impression, en voyant les quatre mouvements, qu'il s'agit d'une miniature ou d'une plaisanterie. Il se trouve que cette musique pour grand orchestre, aucunement à son minimum en temps normal, est justement silencieuse, ce qui par définition réduit son niveau de décibels à zéro, la rendant aussi minimale que toute musique minimaliste.

La *Symphony 604* n'est pas une œuvre particulièrement originale. Des dizaines d'artistes et de compositeurs aux États-Unis et en Europe ont dessiné et peint sur du papier à musique, en particulier dans les années soixante et soixante-dix. Je trouvais cependant nécessaire d'inclure un exemple de ce genre, largement pratiqué, et mon choix s'est arrêté sur Higgins parce qu'il me semblait travailler de cette manière assez souvent et particulièrement bien. On m'a dit que cette œuvre faisait partie d'un projet appelé *A Thousand Symphonies*, et il est tout à fait possible qu'il ait terminé l'écriture de ses mille symphonies avant sa mort.

UNE MUSIQUE SÉRIELLE SILENCIEUSE

Si l'un des buts de la sculpture minimaliste est de disparaître discrètement dans l'espace d'exposition, un de ceux de la musique minimaliste est de faire disparaître la musique écrite de son espace d'exposition. Or, l'espace d'exposition d'une partition musicale est, bien sûr, la portée. Beaucoup de compositeurs ont essayé de transformer des portées musicales en œuvres visuelles ou musicales, et il n'est pas rare de trouver également des formes de cinq lignes évoquant une notation musicale dans les arts visuels. J'ai choisi deux cas semblables qui me semblaient particulièrement réussis, l'un créé par le musicien japonais Takehisa Kosugi dans les années soixante et l'autre dessiné beaucoup plus tard par l'Autrichien Gerhard Rühm.

Kosugi est surtout connu comme improvisateur et, plus récemment, en tant que directeur musical de la compagnie de danse de Merce Cunningham. Toutefois, il a passé pas mal de temps lors d'une certaine période à dessiner simplement sur du papier à musique, qu'il transformait en

papier gaufré, colorait et embellissait à la main. Ces papiers à musique ont parfois été présentés dans des expositions de musique graphique mais, puisqu'ils ne peuvent pas vraiment être joués, ils me semblent plus à leur place au sein de cette exposition de musique silencieuse. Ce travail est avant tout une forme extrême de minimalisme car, si l'on efface tout excepté les portées de cinq lignes, on se trouve devant une page totalement blanche d'un point de vue musical. Il est également important de remarquer le soin avec lequel les lignes ont été tracées et colorées. Le travail de Kosugi me rappelle la musique sérielle où les compositeurs, comme Anton Webern, choisissent soigneusement chaque note suivant une suite de douze tonalités, puis les dessinent une par une. En ce qui me concerne, les pages de Kosugi ne déclenchent pas de sons dans mon « oreille intérieure » de manière aussi évidente que d'autres œuvres de notre exposition. Toutefois, quand j'observe une de ces pages, je perçois des séquences précises assez clairement.

On peut en dire autant du *Thema mit Variationen* de Gerhard Rühm, sauf que ce dernier s'est permis de tracer quelques lignes additionnelles pour relier une portée à une autre afin d'en indiquer les liens, les séquences, les inversions, les directions ou les « variations ». Chaque page peut être vue comme une manière différente d'interpréter une série de douze tonalités.

DE LA POLITIQUE SILENCIEUSE

Il n'est pas surprenant d'apprendre que Gerhard Rühm, pionnier du *Lautgedicht*, membre du Wiener Gruppe et créateur constant d'œuvres musicales aussi bien visuelles que littéraires, a lui aussi créé d'autres types de musique silencieuse. L'une de mes pièces favorites dans cette catégorie, qui est aussi la seule pièce de musique silencieuse utilisant des photographies que j'aie pu trouver, en plus de faire une déclaration politique claire, est un collage simple qui combine une photographie de réfugiés quittant leur ville bombardée et une page de chanson dont les paroles se répètent inlassablement, « *ade* » (adieu). Ce n'est vraiment qu'une autre chanson d'adieu, sauf que celle-ci est silencieuse et que personne ne *veut* la chanter tout haut. De plus, elle commémore de manière touchante les nombreux endroits où l'on peut encore être témoin de l'exode des réfugiés politiques.

D'AUTRES SILENCES

Les nouveaux types de musique silencieuse sont de plus en plus nombreux, mais la liste n'est certainement pas complète. Quand les sons sont éliminés, la musique est réduite à presque rien. Or, comme le fait remarquer le philosophe allemand Hannes Böhlinger, presque rien, c'est presque tout. Il y a donc certainement d'autres variations du silence à considérer et qui sauront un peu élargir notre définition du minimalisme en musique. ◀

Tom Johnson est un compositeur né au Colorado en 1939. Il a étudié à l'Université de Yale et a suivi des cours privés avec Morton Feldman. Après 15 années passées à New York, il s'installe à Paris où il réside depuis 1983. Il est considéré minimaliste, car il travaille avec des effectifs toujours très réduits, mais il procède toutefois de manière nettement plus logique que les autres, soumettant souvent sa musique à des formules mathématiques. Sa démarche radicale est empreinte de rigueur, de clarté, mais aussi de dynamisme et d'humour. www.editions75.com



LE MUSÉE DE L'INVISIBLE ET DU PRESQUE RIEN

LE MUSÉE DE L'INVISIBLE N'A RIEN. PAS DE MURS NI DE TOIT.
PAS DE FINANCEMENTS PUBLICS NI PRIVÉS. PAS DE COLLECTIONS,
DE GARDIENS OU D'EMPLOYÉS.

► PASCAL PIQUE

C'est un projet qui part de presque rien pour tout reconstruire¹. De presque rien puisque sa seule richesse, son énergie première, est celle de l'art. Celle des artistes et des œuvres qui veulent bien partager son aventure². Car il s'agit bien d'une aventure. D'une aventure nécessairement nomade, mobile et transversale qui renoue avec un continuum immémorial, tout en s'enracinant dans les problématiques artistiques, sociétales, scientifiques, philosophiques et spirituelles les plus contemporaines.

Le Musée de l'Invisible est une nouvelle instance de création et de recherche dédiée aux œuvres et aux cultures de l'invisible à travers le monde. Ce projet s'intéresse également à l'inouï et à l'imperceptible, c'est-à-dire aux réalités méconnues, inexpliquées, qui interviennent dans le processus artistique.

Foncièrement transhistorique et transculturel, Le Musée de l'Invisible veut se consacrer à d'autres manières de vivre et de percevoir l'art, à l'image d'un laboratoire de la culture du nouveau millénaire où les frontières entre les différents savoirs humains et les règnes du vivant seront nécessairement transcendées et reconfigurées. C'est aussi un projet de bascule entre deux mondes, un pur projet de transition et d'après-crise.

Il s'agit d'un musée qui envisage l'art et la culture dans leur organicité même et dans leur dimension autoréparatrice. Un peu comme des formes de soins. Ce musée veut clairement proposer des recettes pour reprendre soin de l'espace-temps de l'œuvre, considérée comme geste réparateur, et le réinventer. Dès ses origines, par les mondes invisibles, l'art n'est-il pas intimement associé à des formes de soins, à des dynamiques d'entretien, de protection ou de réparation avec lesquelles il serait intéressant de renouer aujourd'hui ?

C'est sans doute pourquoi le programme du Musée de l'Invisible se situe en dehors de l'esthétique. Il est à la fois avant et après le temps d'une esthétique qui, *in fine*, en tant que catégorie philosophique établie avec le siècle des Lumières, célèbre la séparation ou, plutôt, la suprématie

► *Rêve caverne*, exposition conçue à l'occasion de l'ouverture de la caverne Chauvet-Pont-d'Arc à l'invitation de l'Institut d'art contemporain de Villeurbanne, Château-Musée de Tournon-sur-Rhône, 9 avril au 11 juin 2015. Œuvre de Jean-Luc Favéro.

de l'homme sur la nature. Par contre, son programme n'est pas loin du « presque rien » du philosophe Vladimir Jankélévitch et de sa morale de l'« intention bienfaisante ». Il est vrai que Le Musée de l'Invisible est un projet à dimension métaphysique qui s'intéresse lui aussi à l'ineffable.

Laisée en jachère depuis trop longtemps dans une civilisation de l'image pléthorique, la problématique de l'invisible se pose de manière plus sensible encore au gré des découvertes les plus récentes sur les confins de la matière, de l'espace ou de l'esprit. C'est pourquoi l'invisible dont nous parlons couvre un spectre assez large, qui va de l'astrophysique aux sciences cognitives, en passant par la phénoménologie, l'ethnopsychologie, la métaphysique et la métapsychique (étude de l'inexpliqué).

Ce projet s'intéresse autant à l'invisible de la surnature des cultures dites chamaniques qu'aux perspectives « obliques » de Roger Caillois ; qu'à l'invisible que Maurice Merleau-Ponty ne parvient plus à nommer et à « phénoménologiser » ; qu'à celui des cultures « assujetties », comme les a identifiées Michel Foucault en dénonçant leur arraisonnement par la pensée dominante.

Cela nous engage à revoir comment, par l'art, les différents régimes du visible et de l'invisible sont indissociablement liés, jusque dans nos vécus mythiques profonds qui en révèlent l'empreinte et la mémoire. C'est à la croisée de ces champs d'investigation que se positionne Le Musée de l'Invisible dont l'objectif est d'ouvrir de nouveaux espaces de réflexion, d'action et de connaissance réunissant le public, les artistes et les chercheurs.

REVISITER L'INVISIBLE

Face à cet horizon, la réouverture de la question de l'invisible apparaît comme une nécessité à laquelle participe déjà la création contemporaine qui en est un des champs d'expérimentation privilégiés. Depuis ses origines supposées, l'art n'est-il pas une forme de communication avec

l'invisible ? Curieusement, cette réalité semble toujours à l'œuvre chez certains artistes, beaucoup plus nombreux qu'on ne le pense.

En effet, l'une des formes de l'invisible dont il est principalement question ici est bien celle que la culture occidentale s'est efforcée d'éradiquer, de réduire et de détruire depuis le tournant du siècle de la Raison (XVI^e). À l'intérieur même de son territoire comme à l'extérieur, un impressionnant travail d'épuration culturelle a été conduit pendant des siècles, autant à l'égard des cultures premières occidentales que des cultures natives des autres continents victimes des conquêtes coloniales.

C'est de l'invisible immémorial, commun à tous les peuples de la planète, que nous parlons. Le nôtre comme celui des cultures autochtones qui, aujourd'hui encore, sont soumises à un véritable ethnocide postcolonial. Cet invisible a été à la fois pourchassé, mais aussi accaparé, volé, transformé, canalisé, nettoyé, capitalisé. Pourquoi ? Sans doute parce que l'invisible est au cœur de l'évolution de la civilisation humaine. C'est même l'un de ses moteurs. Quand ce moteur fait défaut, c'est tout l'équilibre individuel et sociétal qui en pâtit.

Le gros problème est qu'aujourd'hui, à l'heure de l'anthropocène, c'est l'équilibre planétaire lui-même qui est en péril, notamment d'un point de vue écologique. À cet égard, nous pouvons supposer que la ruine des cultures de l'invisible et des équilibres qu'elles entretenaient a sans doute permis d'ouvrir les vannes du progrès et des profits. Il fallait faire sauter ce verrou en luttant contre toutes les formes d'« animisme », quitte à « désâmer » la nature, les animaux, l'environnement et l'humanité elle-même pour mieux les exploiter. Cette situation n'est pas durable.

C'est pourquoi Le Musée de l'Invisible veut consacrer un important travail à cette effrayante capacité que nous avons de désâmer et d'insensibiliser, de ne plus voir, de laisser ou de faire disparaître. Il veut le faire notamment en direction des invisibles de la rue et de la société ; des laissés-pour-compte et des sans toit ni droits ; des peuples entiers, des cultures et des langues qui disparaissent.

Mais l'invisible dont nous venons tous résister. Il fait même un retour actuellement, entre autres dans l'art dont la scène mondiale s'est considérablement ouverte depuis une ou deux décades, comme dans bien d'autres secteurs encore, par une sorte d'effet boomerang qui redonne la parole aux cultures brimées et colonisées. Il s'agit d'un retour capital qui participe de l'émergence des nouvelles cultures du vivant et de la biodiversité faisant si cruellement défaut à une pensée occidentale débordée, attaquée par les poisons qu'elle s'autoadministre.

SIGNEZ LE MANIFESTE DE L'ARBRE

Le Musée de l'Invisible s'intéresse ainsi aux rapports de l'art et des soins, en particulier par les arbres et les pierres. Son premier département est d'ailleurs celui de l'Académie de l'arbre, avec son manifeste lancé à Salvador de Bahia, au Brésil, en août 2014.

À l'heure où l'arbre apparaît enfin comme l'une des premières solutions contre les effets du réchauffement climatique, le *Manifeste de l'arbre* a pour objectif de favoriser une nouvelle conscience de l'arbre et de la forêt. Le projet consiste à inventer des complémentarités, des continuités nouvelles entre les approches scientifiques ou technologiques, les savoirs immémoriaux plus particulièrement liés aux cultures de l'invisible et les propositions artistiques les plus contemporaines.

Ce premier chantier du Musée de l'Invisible doit beaucoup aux travaux d'un rebouteux français, Pierre Capelle, qui prodigue ses soins au fin fond de la vallée du Lot, et d'un scientifique, Michel Boccara. Le Musée de l'Invisible a coédité³ leur livre *Sociomythologies de l'arbre*. Pierre Capelle, ce magnétiseur, a la particularité de proposer à ses patients de pratiquer l'éveil à l'arbre qui est une forme de méditation au contact des végétaux. Une méditation qui parfois peut soigner et occasionner des visions.

Pierre Capelle a lancé un appel : pour lui, l'arbre peut nous aider, particulièrement en ce moment ; mais l'arbre reste éminemment fragile. Face à nos comportements destructeurs, encore faut-il comprendre que le protéger revient à nous protéger nous-mêmes car, ne l'oublions pas, ce n'est pas l'arbre qui a besoin de l'humain, mais bien l'inverse.

Pour faire passer ce message, l'Académie de l'arbre s'est tournée vers les artistes contemporains qui sont parmi les premiers contributeurs au *Manifeste de l'arbre*. Grâce aux artistes et à leurs œuvres, l'arbre redevient un être vivant à part entière. Il n'est plus seulement un objet d'aménagement, de décoration ou de rapport. Il apparaît comme une forme d'intelligence non humaine, presque une conscience, qui peut nous aider à redéfinir notre place dans la nature et dans l'univers.

L'identification *arbre-humain* est importante, car l'enjeu ici est bien de faire repousser l'arbre qui est en nous. C'est peut-être aussi le meilleur moyen d'éviter de le maltraiter et de le couper, notamment en contexte urbain où il devient une source de problème (voirie, propreté) et une sorte de gêneur à abattre. Mais le problème n'est pas technique ; il est avant tout culturel. C'est pourquoi le *Manifeste de l'arbre* et l'exposition itinérante qu'il a engendrée veulent participer à une meilleure conscientisation des vécus et des problématiques liés aux arbres.

L'ensemble de ces propositions participe d'un projet d'exposition plus large intitulé *L'arbre visionnaire* et appelé à se développer à partir de 2015 dans différents contextes où public, artistes, penseurs, scientifiques, seront invités à apporter leur soutien au *Manifeste de l'arbre* sous la forme d'une signature⁴ ou de toute autre contribution (œuvres d'art, créations graphiques, images, textes, etc.) pour élaborer un véritable mouvement itinérant qui sera proposé dans le prolongement de la conférence sur le climat à Paris.

QUÊTE DE VISION ET NON-HUMANITÉ

L'arbre est également très important parce qu'il peut être un pourvoyeur de visions, comme certains états modifiés de conscience qui, d'ailleurs, peuvent être favorisés par des formes de dénuement telles que la déprivation sensorielle, le jeûne, l'érémisme et autres pratiques de l'invisible.

Or, c'est justement à un défaut de vision que nous sommes confrontés actuellement : non pas la vision en termes d'acuité visuelle ou de flux d'images, mais plutôt en termes de capacité d'observation, de projection et d'invention ; la vision comme moteur et comme énergie qui permet d'engager des dynamiques. D'abord, nous devons voir le monde et le comprendre pour ensuite agir sur lui, le projeter et le faire évoluer. En fait, n'est-ce pas toute cette « économie » visionnaire qu'il faut réinventer ? C'est en tout cas l'une des tâches qui passionne Le Musée de l'Invisible.



➤ Séance d'éveil à l'arbre avec Pierre Capelle lors du lancement du *Manifeste de l'arbre*, Biennale de Salvador de Bahia, Brésil, 2014. Photo : Myriam Mihindou.

On dit que, parfois, les visions peuvent venir tout bonnement. Mais il s'agit d'un travail et d'un vécu très particuliers qui ne s'improvisent pas tant que cela, surtout dans les cultures de l'invisible où, certes, il faut être ouvert et prêt à accueillir les visions. Mais pour d'autres le problème n'est pas d'avoir accès aux visions ; c'est plutôt de les travailler pour voir ce que l'on peut en faire. Comment les interpréter et les mettre à profit de l'individu et de la collectivité ? C'est un véritable et profond travail, un travail de longue haleine qui peut prendre des années.

Dès ses premières manifestations, Le Musée de l'Invisible s'est attaché à revisiter ce qui se joue entre art, vision et invisibilité à partir de projets expérimentaux, tout d'abord en revisitant les régimes visionnaires adoptés par les artistes. Le travail avec l'arbre a permis de trouver une forme d'ancrage à cette problématique et, en quelque sorte, au projet d'ensemble du Musée de l'Invisible qui, d'un certain point de vue, vient des arbres. Tel était aussi le propos d'*Astralis*, son exposition inaugurale, consacrée à la vision par la pratique et les motifs du voyage astral.

Invisibilité, vision et soin sont indissociables, notamment avec les fameuses quêtes de vision, pratiquées à toutes les époques, par toutes les sociétés de la planète, en particulier par leurs chamans ou leurs *medecine men*. Mais qu'en est-il de cette pratique aujourd'hui ? Sans forcément la revendiquer, nombre d'artistes contemporains y ont recours.

Et que recouvre cette réalité ? Un simple phénomène perceptif issu de l'organisme humain ou bien une réalité plus complexe mettant en œuvre certaines formes d'altérité et d'extériorité non humaines ? C'est exactement la question que se posent à nouveau les sciences et la philosophie depuis peu, tant il semble évident que ce n'est pas que l'humain qui est en jeu ici.

GROTTES ET PIERRES DE VISIONS

Cette interrogation sous-tend les derniers projets du Musée de l'Invisible. Celui de l'exposition *Rêve caverne* a été conçu à l'occasion de l'inauguration de la caverne Chauvet-Pont-d'Arc, une réplique de l'un des plus anciens chefs-d'œuvre de l'humanité. Cette plongée au cœur même de la préhistoire et par conséquent des cultures de l'invisible, qui prolonge l'expérience de l'exposition *DreamTime*⁵, est à la fois fascinante et troublante. Surtout quand on comprend qu'il existe effectivement un continuum entre le travail visionnaire des premiers « artistes » et leurs descendants contemporains.

Dans cette continuité, le dernier projet du Musée de l'Invisible, *Pierres de visions*, qui inaugure son Académinérale, veut explorer plus en avant cette question par la relation entre l'humain et le minéral. De tous temps, l'humanité et ses artistes ont entretenu une relation particulière et privilégiée avec le monde minéral. Bien avant l'art des grottes, les premières industries lithiques semblaient déjà installer une relation intime avec l'esprit de la matière qui allait se préciser sur les parois des cavernes ornées paléolithiques.

Une meilleure compréhension de pans entiers de l'histoire de l'art, de la préhistoire à l'art moderne et contemporain, passe par une lecture transhistorique du statut de la vision dans la création artistique, notamment par les pierres et les minéraux, depuis le rôle du silex ou de la paroi des grottes jusqu'à celui des profondeurs terrestres, des cristaux et des énergies du monde minéral, sans omettre la pierre philosophale des alchimistes dès le Moyen Âge des cathédrales avec ses arrière-plans cosmologiques.

Afin de mieux comprendre ces réalités qui ne sont pas que d'ordre symbolique, l'Académinérale du Musée de l'Invisible s'intéresse à l'une des particularités de la relation que les artistes entretiennent avec le minéral : quand la pierre intervient dans leur processus visionnaire. Ce qui est manifeste dans l'art des grottes l'est également dans le travail de nombreux créateurs contemporains. Ce sont ces étranges et ineffables continuités que *Pierres de visions* veut commencer à explorer et à exposer.

À cet effet, une vingtaine d'artistes ont été invités à traduire leur relation à la pierre et au minéral en tant que générateurs de visions. L'exposition, accueillie par l'Institut d'art contemporain de Villeurbanne, a une dimension véritablement expérimentale puisqu'elle propose à certains d'entre eux d'objectiver les capacités visionnaires qui peuvent se développer au contact de certains minéraux, auxquels une large place est

d'ailleurs faite dans toute l'exposition. Cette expérience est également dédiée à la célèbre visionnaire médiévale Hildegarde de Bingen et à son ouvrage récemment redécouvert sur la naissance, les vertus et la médecine des pierres.

Ce type de projet, qui est particulièrement emblématique du Musée de l'Invisible, n'est ni unique ni isolé. Un nombre croissant de créateurs contemporains travaillent en ce sens, sans que nous ayons peut-être pris toute la mesure de leur apport. Le Musée de l'Invisible répond à cette réalité en proposant une démarche de compréhension, de réception et de médiation sur ce profond renouveau culturel, tout en ouvrant de nouvelles perspectives sur les mondes et les visions qui nous sont offerts. N'oublions pas que, dans les cultures de l'invisible, le presque rien permet d'accéder au presque tout. ◀

LA PROGRAMMATION DU MUSÉE DE L'INVISIBLE

Le lancement du Musée de l'Invisible s'est déroulé en 2013-2014, en France et au Brésil. D'abord, la mise en place d'un séminaire de recherche avec l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne a donné lieu à une journée d'étude intitulée « Incorporations » et au lancement du Musée de l'Invisible au Palais de Tokyo en juin 2013. Ensuite, l'inauguration de l'Académie de l'arbre s'est effectuée en novembre 2013 au Palais de Tokyo, à Paris, avec la collaboration de la revue *Parasciences* et des éditions du Temps Présent pour la coédition de *Sociomytho-logies de l'arbre*. L'exposition inaugurale intitulée *Astralis*, jumelée à l'édition d'un catalogue réunissant une douzaine d'artistes internationaux, s'est déroulée à l'Espace culturel Louis Vuitton à Paris du 7 février au 11 mai 2014. La première session de l'Académie de l'arbre et le lancement du *Manifeste de l'arbre* ont eu lieu au Brésil, à la Biennale de Bahia (Salvador), en août 2014, puis à São Paulo. En 2015 est prévue une exposition intitulée *Rêve caverne*, dédiée à la relation entre art contemporain et préhistoire, à l'occasion de l'ouverture du Musée de la grotte Chauvet-Pont-d'Arc (9 avril au 7 juin au Château-musée de Tournon-sur-Rhône). Elle sera suivie à l'Institut d'art contemporain de Villeurbanne de l'exposition *Pierres de visions*, pour inaugurer l'Académinérale du Musée de l'Invisible, ainsi que d'une session de l'Académie de l'arbre à Genève, à l'espace d'art contemporain Zabriskie Point. À l'automne 2015 est prévue la publication d'un livre d'entretiens, *Les lumières de l'Invisible*, avec Michèle Riffard, doyenne des médiums français, disparue en 2014, à qui un hommage sera rendu dans une exposition présentée au 7.5 Club, à Paris.

Notes

- 1 Le Musée de l'Invisible a été fondé par Pascal Pique qui a dirigé l'art contemporain au musée des Abattoirs de Toulouse et au FRAC Midi-Pyrénées jusqu'en 2012. Constitué sur la base d'une association loi 1901 créée en décembre 2012, Le Musée de l'Invisible est un projet évolutif dont les modalités d'existence seront, dans un premier temps au moins, mobiles et ponctuelles, notamment par des expositions et des événements temporaires. Le Musée de l'Invisible a été reconnu comme un « projet d'intérêt général ».
- 2 Quelques artistes ayant participé aux premières manifestations du Musée de l'Invisible : Magdalena Abakanowicz, David Altmejd, Art Orienté Objet, Halldor Asgeron, Rina Banerjee, Basserode, Miquel Barceló, Cécile Beau, Michel Blazy, Berdaguer & Péjus, Sofia Borges, Charley Case, Céline Cléron, Jean Daviot, Damien Deroubaix, Marc Desgrandchamps, Carole Douillard, Sophie Dubosc, Aurélie Dubois, Jimmie Durham, Jean-Luc Favéro, Vidya Gastaldon, Paul-Armand Gette, Delphine Gigoux-Martin, Ramon Guillén-Balmes, Siobhán Hapaska, Éric Hurtado, Thomas Israël, On Kawara, Dominique Lacoste, Jack Madagallgarl, Myriam Mechita, Myriam Mihindou, Chiara Mulas, Matt Mullican, Stéphanie Nava, Serge Pey, Chloé Piene, Guillaume Pinard, Camille Renard, Jean-Jacques Rullier, Lionel Sabaté, Elsa Sahal, Børre Saethre, Vladimir Skoda, Teruhisa Suzuki, Tunga, Jacques Vieille, Pascale Weber...
- 3 Pierre Capelle et Michel Boccara, *Sociomytho-logies de l'arbre : voyage entre ciel et terre*, Le Temps Présent et Le Musée de l'Invisible, novembre 2013, 254 p.
- 4 www.lemuseedelinvisible.org/signez-le-manifeste-de-larbre.
- 5 Entre 2008 et 2011, les expositions *Boomerang* et *DreamTime : art contemporain et transhistoire* ont inauguré un processus inédit de création au contact de la préhistoire à partir des grottes du Pech-Merle et du Mas-d'Azil, dans lesquelles les artistes ont pu s'immerger et présenter leurs œuvres. Plusieurs de ces créations inédites sont entrées dans les collections des Abattoirs et du FRAC Midi-Pyrénées.

Pascal Pique (né en 1965 à Beaune) est commissaire d'exposition et critique d'art diplômé d'histoire de l'art à l'Université de Bourgogne. Il a été chargé des expositions au centre d'art contemporain Le Consortium à Dijon, puis au Nouveau Musée de Villeurbanne, avant d'être directeur pour l'art contemporain du Musée des Abattoirs à Toulouse de 1998 à 2009. Il a été cocommissaire du festival international Le printemps de septembre à Toulouse de 2004 à 2007. Il a ensuite dirigé le FRAC Midi-Pyrénées jusqu'en 2012, avec le projet *DreamTime : grottes, art contemporain et transhistoire*. En 2014, il lance le Musée de l'Invisible, une nouvelle instance de création et de recherche dédiée à l'art et aux cultures de l'invisible avec les expositions *Astralis* et le *Manifeste de l'arbre*. Membre de l'AICA (Association internationale des critiques d'art) et de l'ITACCU (Technical Activities Committee for the Cultural Utilisation of Space de l'International Astronautical Federation), il travaille actuellement au développement de l'Académinérale et d'un département Arts et médiumnités au Musée de l'Invisible.

VERS UN ART DE LA DÉCROISSANCE

► ARIANE DAOUST

*La décroissance ne propose pas de vivre moins,
mais mieux avec moins de biens et plus de liens.*
Charte de la décroissance

En 1961, Marcel Duchamp prononçait une conférence intitulée « Vers où allons-nous ?/Where Do We Go from Here ? », dans laquelle il critiquait l'art qu'il voyait gagner en quantité plutôt qu'en qualité. Selon lui, de par son lien étroit entre l'offre et la demande, l'art est devenu une marchandise comme une autre. Prenant des accents prospectifs, Duchamp affirmait en conclusion « qu'en marge d'un monde aveuglé par le feu d'artifice économique, [...] le grand artiste de demain [proposerait de] nouvelles valeurs saisissantes [qui mèneraient à une] révolution d'ordre ascétique ».

Aujourd'hui, nous savons que Duchamp avait vu juste et que ce qu'il annonçait sept ans avant sa mort est ce qu'en langage plus actuel on peut traduire par « art de la décroissance ».

La décroissance est un phénomène qui, depuis 2002, s'est imposé dans tous les débats, qu'ils soient écologiques, économiques, politiques ou sociaux. Comme slogan provocateur, le mot *décroissance* est d'usage dans toutes les sphères de l'activité humaine pour dénoncer l'idéologie de la croissance illimitée. La décroissance est soutenue par un vaste mouvement planétaire qui a compris qu'il faut changer de paradigme économique, ici et maintenant, et qu'il faut absolument revoir nos modes de vie de manière radicale. En conciliant les contraintes environnementales avec le souci de justice sociale par un retour au politique, les objecteurs de croissance souhaitent créer un changement systémique. Aussi, ils partagent tous un même horizon : celui de l'abolition du travail tel que nous le connaissons et le subissons.

Parce qu'elle est souvent mal comprise et mal interprétée, et pour mieux saisir de quoi il s'agit, relisons un extrait de *Qu'est-ce que la décroissance ?* écrit par Serge Latouche, penseur majeur de la décroissance :

Projet alternatif et complexe, la décroissance n'est ni la croissance zéro ni la croissance négative, mais une matrice d'alternatives. Elle vise à nous faire sortir du cercle infernal de la création illimitée de besoins et de produits et de la frustration croissante qu'il engendre. [...] Lancée presque par hasard pour rompre avec la langue de bois du développement durable, la décroissance n'est donc pas au départ un concept. Ce slogan politique provocateur a surtout pour objet de nous faire retrouver le sens des limites ; en particulier, la décroissance n'est ni la récession ni la croissance négative. Devenue rapidement la bannière de ralliement de tous ceux qui aspirent à la construction d'une véritable alternative à la société de consommation écologiquement insoutenable et socialement insupportable, elle constitue désormais une *fiction performative* pour signifier la nécessité d'une rupture avec la logique productiviste. Le terme *décroissance* ne doit donc pas être pris au pied de la lettre : décroître pour décroître serait aussi absurde que croître pour croître. Bien entendu, les « décroissants » veulent faire croître la qualité de vie, de l'air, de l'eau et d'une foule de choses que la croissance pour la croissance a détruites. Pour parler de façon rigoureuse, il faudrait utiliser le terme d'*a-croissance*, comme on parle d'*a-théisme*. Et c'est d'ailleurs très exactement de l'abandon d'une foi et d'une religion qu'il s'agit : celles du progrès et du développement. Devenir des athées de la croissance et de l'économie¹.

La décroissance occupe donc une place des plus importantes parmi les propositions qui cherchent à penser le futur, car force est de constater que notre logique acharnée du « toujours plus » ne fonctionne pas, que l'idée qui veut que *plus* équivaut à *mieux* est fautive, que le mythe de la croissance nous mène droit dans le mur et qu'il faut abandonner ce dogme et trouver d'autres options.

L'art, cependant, semble avoir pris du retard sur la marche de la société qui tend de plus en plus à intégrer la décroissance comme mode opératoire : il y a de plus en plus d'artistes, de plus en plus d'expositions, de plus en plus de biennales, de plus en plus de musées.

Malgré cela, « en marge du feu d'artifice économique », des courants minoritaires qui ont rompu avec le productivisme existent bel et bien. En dehors du monde de l'art dominant, ils cherchent à mettre à l'avant-plan la décroissance sans faire exactement le contraire par inadvertance, c'est-à-dire produire un art représentatif, qui pointe du doigt, sur le thème de la décroissance. Ils cherchent plutôt à incarner une ontologie de la décroissance.

Mais comment s'incarne un art de la décroissance ? Bien sûr, pour tenter de répondre à cette question, il faut procéder à un travail de décloisonnement mental afin d'imaginer l'art autrement. Il faut imaginer un art dont on ne parle plus en termes de production, d'objet, de performance ou d'exposition, mais qui pourrait plutôt se définir en termes d'énergie, d'intensité ou de manière d'être. Un art qui activerait l'activité paresseuse, le rien, la décréation et le désœuvrement. Il s'agit de penser un art qui, en dehors de la compétition permanente entre les individus, de l'obsession du « toujours plus », des idéologies du travail et de la performativité, cherche à créer par l'activation de la décroissance un mieux vivre-ensemble et plus de liens. L'art de la décroissance veut créer du commun qui résiste à toute forme d'appropriation, réinventer de nouvelles manières d'être et redonner de l'importance aux valeurs fondamentales axées sur la qualité plutôt que sur la quantité, tels la coopération, la gratuité, la convivialité, la justice sociale et l'altruisme.

Enfin, face à ce « beaucoup trop d'art » que Duchamp critiquait dans sa conférence, et pour être en phase avec notre contemporanéité, il faut imaginer aujourd'hui un art qui ne cherche pas à en faire trop, mais qui, au contraire, s'incarne dans la soustraction plutôt que dans l'ajout : un art de la décroissance. ◀

Note

- 1 Serge Latouche, « Qu'est-ce que la décroissance ? » [en ligne], *Constructif*, n° 31, janvier 2012, www.constructif.fr/bibliotheque/2012-2/qu-est-ce-que-la-decroissance.html?item_id=3136.

Ariane Daoust est doctorante en études et pratiques des arts à l'UQAM. Elle travaille entre autres sur la paresse et la décroissance. arianedaoust@yahoo.ca

POÉSIE DE BÉTON

Repères de Karoline Georges

► JONATHAN LAMY

Avec *Repères*, Karoline Georges décline une nouvelle forme de poésie urbaine : l'inscription sur courtes phrases sur différents bâtiments qu'elle montre sous forme de séquences vidéographiques. Présentée à La Bande Vidéo du 21 mars au 26 avril 2015, dans le cadre du Mois de la poésie, l'exposition fait une synthèse du projet amorcé en 2011 par l'artiste et écrivaine multidisciplinaire. Elle y réinvente le paysage urbain avec des plans fixes tournés à Montréal, à Vancouver, à Toronto, à New York, à Amsterdam, à Paris, à Londres, à Berlin et à Hambourg, offrant un tour du monde fait de 61 séquences d'environ 20 secondes. Chacun des tableaux en noir et blanc ajoute au paysage un énoncé poétique qui donne une tout autre résonance à la trame urbaine représentée. Les repères habituellement utilisés s'estompent, alors que les mots ajoutés forment de nouvelles balises, qui ne servent plus tant à se situer dans l'espace qu'à le transfigurer.

Ces mots, inscrits sur un mur de pierre ou une structure de béton, ont-ils été tracés sur place au pochoir ou bien ajoutés au montage ? Il peut être ardu de trancher, et l'artiste entretient l'ambiguïté à ce sujet, que ce soit dans la description du projet utilisée par l'espace d'exposition, où l'on parle d'un « flou entre la réalité et la fiction », ou encore en entrevue¹. Certains endroits cependant semblent difficilement accessibles pour y faire du lettrage. Mais, s'il y a surimpression numérique, le procédé est très habile et pour ainsi dire invisible, tant les lettres s'intègrent habilement aux paysages, même lorsque la perspective s'étire dans les plans filmés en grand angle. Peu importe qu'il s'agisse d'archives d'interventions, ou de compositions vidéo, ou encore d'une alternance des deux, le statut de ces images demeure le même : ce sont des canevas urbains sur lesquels ont été installés des fragments poétiques. On pourrait ainsi qualifier ces segments de vidéopoèmes².

Dans les séquences tournées dans les villes canadiennes tout particulièrement, ces « repères » nous montrent des friches industrielles à l'urbanisme souvent horrible. Il s'installe néanmoins une tension dans chaque plan, instaurée par les lignes de force des environnements ainsi que le dialogue entre le texte et l'image. Le discours jure avec les lieux, mais c'est justement dans ce décalage – subtil comme le sont les inscriptions – que réside la fascination que ces segments exercent sur le regardeur. On y sent suffisamment le temps passer pour qu'il s'arrête momentanément. Chaque énoncé poétique devient le mantra d'une séquence méditative. Ainsi, il ne s'agit pas de jalons physiques pour une déambulation, mais de « repères de conscientisation »³ pour un arrêt sur image, une pause dans le paysage.





Ces séquences nous donnent le point de vue d'un « JE / TÉMOIN OUVERT », comme on le lit à Berlin. Le sujet pose sa caméra sur un trépied l'espace d'un instant qui nous est ensuite offert. « JE SINGULARISE L'ÊTRE », a-t-on ajouté au tissu urbain de Vancouver. Le long des plans fixes, on suit parfois le lent mouvement d'un train ou le tracé furtif d'un oiseau. Karoline Georges compose des lieux pour la pensée, d'improbables espaces de méditation poétique, d'étranges sanctuaires à ciel ouvert où le sublime surgit du ciment comme une fleur du bitume. Il s'agit de « RAFFINER L'ÊTRE JUSQU'AU PROCESSUS CRÉATIF », comme il est écrit à Toronto, « JUSQU'À LA SUBLIMATION INTÉGRALE », précise-t-on à Hambourg.

Au fil des séquences, le projet, qui s'est échelonné sur quatre ans, se transforme quelque peu. Après la grisaille bitumineuse dominant les premiers plans, la présence humaine se fait de plus en plus grande. Ce ne sont plus des voitures qui défilent, mais des passants, alors que l'architecture plus ancienne des cités européennes prend le dessus. La densité de certaines villes y est certainement pour quelque chose, mais on sent que la caméra ne s'intéresse plus tant aux bâtiments qu'aux personnes, à leurs déplacements et inscriptions dans les lieux, ce que Michel de Certeau, dans *L'invention du quotidien*, nomme justement des

« énonciations piétonnières ». Il ne s'agit plus simplement d'un regard face à l'urbanité, tel un atome isolé, mais d'une présence humaine parmi d'autres présences humaines, ce qui culmine avec la séquence tournée durant une manifestation gigantesque à New York⁴. Le regard devient dès lors relation, et le sujet ne fait plus face au béton, mais se moule à la foule.

À mesure que les plans fixes s'accumulent dans ce tour du monde poétique qui n'a rien de touristique, quelque chose comme une polyphonie s'installe. Les phrases semblent émaner tantôt de l'artiste, tantôt des passants, tantôt des bâtiments, comme si les murs avaient la parole. Il se dégage par moments l'impression que les phrases sont en fait des propos qui se croisent. L'image devient poème. Si la poésie est partout, comme on le répète parfois, on ne prend que rarement conscience des lieux de manière active et on donne encore plus rarement une véritable conscience à ces lieux. Avec *Repères*, l'auteure du recueil de poèmes *L'individualiste* et du roman *Sous béton*⁵, pour ne nommer que ces deux titres, parvient à transcender la dimension fonctionnelle des villes. Les paysages augmentés de poésie de Karoline Georges érigent des endroits de recueillement à partir d'espaces urbains que l'on emprunte sans nécessairement nouer avec eux de relations affectives. ◀

Notes

- 1 Cf. *L'aéropatial* [en ligne], CKRL, 7 avril 2015, www.laerospatial.wordpress.com/2015/04/09/podcast-laerospatial-emission-du-7-avril-2015.
- 2 Un extrait de *Repères* a été présenté lors de la projection *Panorama actuel de la vidéopoésie au Québec*, le 29 mai 2015 à la Cinémathèque québécoise.
- 3 Karoline Georges, entrevue à *L'aéropatial*, op. cit.
- 4 La People's Climate March, le 21 septembre 2014, aurait réuni 300 000 personnes.
- 5 Respectivement publiés chez Maelström à Bruxelles en 2006 et Alto à Montréal en 2011, qui a également fait paraître son plus récent livre, *Variations endogènes*, en 2014.

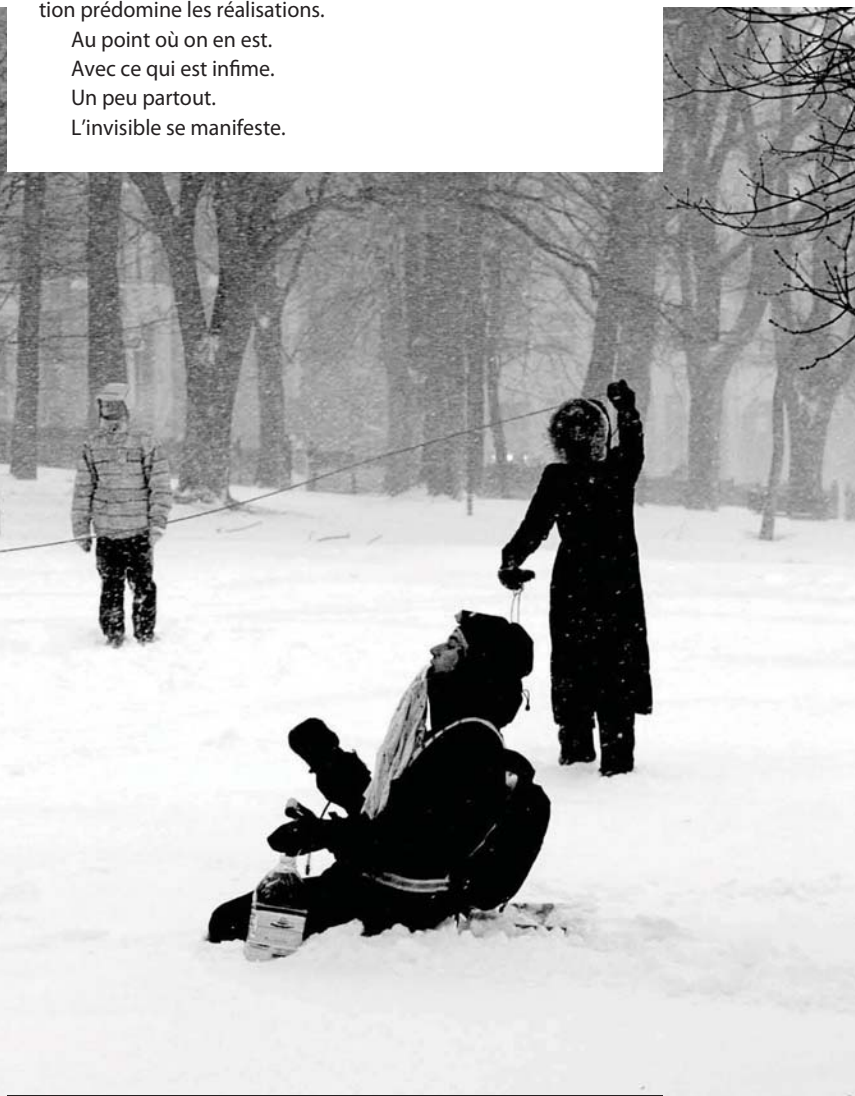
Jonathan Lamy est chercheur postdoctoral au Centre interuniversitaire d'études sur les lettres, les arts et les traditions (CELAT). Ses recherches portent sur l'art performance, l'amérindianité et la littérature québécoise. Il a publié deux livres de poésie aux Éditions du Noroît : *Le vertige dans la bouche* et *Je t'en prie*. Il entretient également une pratique en performance où il conjugue la poésie sonore, la poésie action et l'intervention dans l'espace public.



LE TAS INVISIBLE

Rumeurs clandestines. Tout d'abord, interrogeons-nous sur le fondement de l'existence persévérante, d'interventions secrètes, disséminées en marge, dans des espaces alternatifs. Ces actions mensuelles viennent de l'appel du collectif Le Tas Invisible. L'essentiel qui semble se dégager de l'expérience participative de ces rencontres repose sur son aspect intersubjectif. C'est dans la récréation des liens entre eux que les membres se rallient et se propagent clandestinement en présence de témoins aléatoires. Quels que soient les objets, les lieux, les usages, en présence réelle, virtuelle ou en synchronicité, l'intersubjectivité de la relation prédomine les réalisations.

Au point où on en est.
Avec ce qui est infime.
Un peu partout.
L'invisible se manifeste.



> Plaines d'Abraham, Québec, décembre 2013. Photo : Vincent Fournier.



> Gare VIA rail, Québec, février 2014. Photo : Vincent Fournier.

« Est membre du Tas quiconque participe au Tas. » « Ce n'est que dans l'action que Le Tas existe. » Ces mots, prononcés autour d'une table, dans un café, quelques minutes après une action, décrivent selon moi ce qui est l'essence du Tas : sans permanence, sans forme, malléable, inclusif, subversif, invisible. Pour le reste, puisque ce n'est que dans l'action qu'il existe, ce n'est que dans l'action que l'on peut espérer comprendre réellement ce qu'il est.

A lot of members

Plusieurs pays

Pays de « *lot of memories* » Pays « *stuck into the wall* » Pays « *in the streets* »



> Gatineau, août 2014. Photo : Vincent Fournier.

Ils manifestent l'envie d'être l'Être simultané. S'il n'y a plus de distinction à faire entre les préoccupations de l'art et celles de la vie, pratiquons dans un univers où nul n'est initié. Par la rencontre nous discuterons et chercherons ensemble, de manière dynamique, un endroit où aller.

Avec Le Tas Invisible, il s'agit d'amplifier la ville par l'inframince, par des signaux liminaux qui se déploient subrepticement. Comme il n'y a rien de convenu entre nous, atomes du Tas Invisible en libre circulation, je me déplace donc dans une *architecture* ouverte, une sorte de tentative de comprendre un lieu et de l'informer de notre présence. S'installent alors un autre champ visuel et un autre champ sémantique, intercalés dans le paysage usuel. Je ne comprends jamais ce qu'il se passe. Il se passe des actions intenses, surcodées dans la lenteur, dans l'interaction subtile, dans des icônes incertaines, des balbutiements de quelque chose d'indicible, une minirébellion sans effusion de sang. Nous sommes parfois deux, parfois dix. Le Tas Invisible existe uniquement par sa présence immédiate au moment où il se donne à voir. Sinon, nous parlons de tout et de rien.

Sans attendre après la main tendue ; la nécessité se fait sentir
chez l'invisible individu,
Un tas pour faire autre,
Un tas pour refaire,
Un tas à ne jamais parfaire,
Toujours fluide ; brusquant l'intérieur, toujours magma ;
brusquant la ville,
L'autre est constamment à refaire, ne craignons plus de faire autres.

Le Tas Invisible est un état cellulaire performatif mensuel où le *nous* devient le *soi*, ou inversement. Il se présente à chacun des individus présents à l'événement dans sa diversité. Sa manifestation passe par une convocation, et les particules, quelles qu'elles soient, s'agencent par une rencontre de gestes performatifs où les enjeux d'un lieu, d'un espace et d'une organisation partielle sont proposés, devenant alors une action collective troublant les frontières de toutes formes.

Laboratoire de création et d'échanges conviviaux, lieu où différents univers imaginaires peuvent se confronter pour créer un ensemble sensible, Le Tas est une expérience particulière qui nous permet de comprendre et d'expérimenter divers aspects de la performance. Les insertions mensuelles dans la communauté sont des plateformes d'action composées d'individus désirant s'abandonner à des événements formateurs tant pour les artistes que pour les personnes. L'intérêt du Tas, selon moi, réside dans un travail à la fois collectif et individuel qui se déploie à chaque rencontre.

Le contexte étrange de ces rencontres peut donner naissance à des microévénements éphémères partagés entre deux êtres, à des échanges incongrus autant sur le plan humain qu'artistique. Ainsi, la structure de ces conversations mouvantes doit rester ouverte et muable afin d'inclure tous ceux qui sont susceptibles de s'y intéresser. Enfin, la voie doit être libre pour toutes les éventualités.



> Québec, septembre 2014. Photo : Emmanuelle Duret.

Comme une expérience, une aventure, un laboratoire, je me suis promené à travers de véritables états mentaux performatifs. Je désire m'adresser au public, ainsi qu'à moi-même, en lui proposant la nature en tant qu'expression parfaite de la vie. Je cherche, dans un sens littéral, à évoquer une sorte d'état de réflexion, de tombée dans un état méditatif, afin de bien reconstituer l'atmosphère souhaitée, de bien imprégner les lieux de cette façon. Je suggère qu'il soit possible d'accéder à une conscience supérieure, nécessaire à une harmonie idéalisée entre les hommes et les éléments.

MAKE THINGS HAPPEN / MAKE THINK HAPPEN THINK HAPPEN /
THINK HAPPENING / HAPPENING / HAPPEN / HAPPEN THING

Nous adhérons à la horde, à ce groupe d'artistes indisciplinés à tous les points de vue, ce qui signifie pour nous des lieux, des temporalités et des attitudes multisensorielles marqués par la relativité (les décalages, les variations, les contrastes, les immatérialités, les mouvances, les sonorités et autres énergies et antimatières poétiques dans la Cité anonyme). Bref, la liberté de, par et pour l'art dans nos vies. ◀



> Derry, octobre 2014. Photo : Jean Michel René.

Lieux d'apparition du Tas

Plaines d'Abraham, Québec / Bibliothèque Gabrielle-Roy, Québec / Gare du Palais, Québec / Brûlerie Saint-Roch, Québec / Le Cercle, Québec / Joe Dion, Québec / Musée de la civilisation, Québec / Vieux-Port de Québec / Square Viger II, Montréal / Îlot Fleurie, Québec / Parc Jacques-Cartier, Gatineau / Îlot Fleurie, Québec / Victoria Street, Belfast, R-U / Grande Prairie, Alberta / Stanley Park, Ottawa / Côte Badelard, Québec / Place du marché, Montréal / Community College, Grande Prairie, Alberta / Église Saint-Vincent-de-Paul, Québec / Église de Grande Prairie, Alberta / Rue Xi'an, Québec

Invisibles

Alain-Martin Richard / Alexandre Pineault / Chloé Desrosiers / Emmanuelle Duret / Guy Sioui Durand / Hélène Lefebvre / Jean Michel René / Juan David Molina Velasco / Julie Fiala / Marie-Claude Gendron / Pavana Reid / Roy Lu / Sarah Smith / Steven Girard / Vincent Fournier / Xiang Dominguez / Yannick L. Côté

L'AFFICHE AU SERVICE DES SANS-LOGEMENTS

La maison de la rue Morin à Gatineau

► VALÉRIE YOBÉ

Si l'affiche est « paroles publiques »¹, elle est aussi objet graphique offert à tous, fait de papier, accessible aux citoyens de la rue ; un objet qui prend son sens dans la matérialité de ses contours, l'épaisseur de la feuille, l'image qui la compose (texte-image) et le support sur lequel il est apposé. L'affiche est par définition un média de masse gratuit, destiné à être placé dans l'espace public, à la vue de tous. Néanmoins, à chaque grand moment de l'histoire de la société occidentale, certains graphistes ont choisi l'affiche comme porte-étendard de leurs revendications sociales ou politiques. Ainsi, outre la conception des images et des messages, c'est l'acte d'afficher dans l'espace public qui marque cette pratique du sceau de l'engagement social de son créateur. Cet acte volontaire constitue une des pratiques que l'on désigne actuellement sous le terme de graphisme pour le changement social. Récemment, l'École d'arts visuels de New York a lancé un programme dédié à son enseignement et à ses pratiques, démontrant l'intérêt grandissant pour cette discipline, la nécessité de lui conférer une certaine légitimité et, donc, une reconnaissance en termes de recherche-crédation.

Si la particularité du graphisme engagé repose sur la volonté du graphiste de s'impliquer dans une cause sociale ou politique, la question de l'« engagement » revient à comprendre ce qui motive des graphistes à produire inlassablement des images et des signes pour donner un sens à notre société. Jean-Baptiste Raynal suggère que « l'homme ne résiste pas à l'attraction d'une cause qui le transcende, un prétexte irrationnel en mesure de donner sens aux multiples efforts et épreuves inhérentes à son activité professionnelle »². Le graphisme engagé, souligne-t-il, se distingue du modèle selon lequel le design répond uniquement à une logique commerciale. Il ajoute qu'il se singularise par la combinatoire du respect du récepteur, de la maîtrise des processus de communication visuelle et d'une foi dans la citoyenneté. Son expression privilégie des outils et moyens technologiques de base, sélectionnant par exemple le papier, la photocopie et la sérigraphie. Il est porteur de sens plus que de fonction et ne saurait être réduit à une seule forme d'expression.

Or, Raynal (2008) remarque que depuis une décennie, certains prétendent que le graphisme engagé s'essouffle face aux mutations économiques et sociales. Au début des années quatre-vingt-dix, avec la chute du mur de Berlin, les idéologies communistes s'effondrent et les États-Unis, pour la première fois en 40 ans, n'ont plus de modèle principal auquel s'opposer³. La mondialisation des échanges et sa logique marchande affectent plusieurs activités humaines. Jacques Attali évoque dans sa *Brève histoire de l'avenir*⁴ que le spectre d'une société du tout-individualisme, du tout-échange et du tout-solitude devient bien réel. Parallèlement, dans le champ du graphisme, l'arrivée du numérique provoque de profonds changements dans les pratiques, l'organisation du travail et le rapport au client. Depuis l'avènement du numérique, on va jusqu'à questionner la viabilité des objets imprimés, y compris les affiches, dans un monde qui pousse au « tout-pixelable »⁵.

Toutefois, la dernière décennie a plutôt démontré que les initiatives engagées se multiplient, et plus particulièrement auprès de la relève du design graphique et de l'usage qu'elle fait du moyen d'expression de l'affiche. Cette observation s'appuie sur des événements récents dans l'espace public. Elle s'exprime en 2012, au Québec, par les interventions graphiques du collectif École de la montagne rouge lors du Printemps érable. En France, se manifestent celles de Régis Léger, alias Dugudus, lors des événements « pour ou contre le mariage gai » : affichées clandestinement durant la nuit sur les murs de la capitale, les affiches du graphiste français sont récupérées au grand jour et brandies lors des manifestations.



► Photos : Valéry Lemay.

D'autres initiatives émergent en confrontant les publics à l'affiche créatrice d'un dialogue qui pousse à l'action et agit comme catalyseur des enjeux sociopolitiques qu'ils vivent au quotidien. Dans tous les cas, les affiches contribuent à donner une voix aux exilés, aux réfugiés, aux moins nantis.

Dans notre région de l'Outaouais, des cas d'insalubrité et autres problèmes liés au droit du logement se multiplient. Le tarissement des budgets gouvernementaux et le désintéressement du politique en général pour le logement social ont ouvert la voie aux promoteurs mal intentionnés. Pourtant, la qualité douteuse de certains logements et le sort réservé à certains immigrants en recherche d'un logement abordable sont bien connus. Des quartiers incriminés ou des maisons insalubres sont régulièrement identifiés, mais continuent d'exister, laissant le loisir aux propriétaires véreux d'en disposer. Cette situation est la même à travers tout le Québec, comme l'illustre le documentaire *Au pied du mur* réalisé autour de la Commission populaire itinérante sur le droit au logement, initiée en 2012 par le Front d'action populaire en réaménagement urbain (FRAPRU). Au cours de l'été 2013, quelques mois avant notre intervention sur la rue Morin à Gatineau, les journaux de la région ont fait les manchettes sur la grève de la faim menée par monsieur François Roy, responsable de l'association Logemen'occupe.

À l'automne 2013, dans le cadre d'un cours que je donne sur la discipline de l'affiche, j'ai mis à l'épreuve des réflexions sur le graphisme engagé et son réinvestissement de l'espace public comme moyen d'intervention minimaliste mais ô combien puissant dans sa capacité à offrir une voix aux plus démunis ! Dans ce contexte, mes étudiants du baccalauréat en design graphique et moi-même avons planché sur la problématique du « droit au logement » : comment pourrions-nous faire de nos œuvres une arme d'action sociale ? L'idée de réaliser un affichage sauvage, dans un lieu stratégique, symbolique, ancré au sein d'un milieu dont nous défendions les idées, s'est avérée un pendant essentiel à notre projet. Face à cette stratégie, nous envisagions un détournement possible de nos œuvres par les « gens pauvres et vrais »⁶ du quartier. Néanmoins, avant de prendre une position artistique engagée, nous devions mettre en commun nos ressources et réflexions avec des gens qui œuvrent quotidiennement pour assurer les droits des plus démunis. Monsieur Roy, responsable de l'organisme Logemen'occupe, est venu à notre rencontre pour nous exposer sa position sur le sujet et raconter la réalité quotidienne de ceux qui œuvrent pour que les choses changent ainsi que les situations de détresse auxquelles sont confrontés les sans-logements. Au sein de notre groupe, cette rencontre a provoqué un souffle incarné pour traiter du sujet et de la sélection des thématiques afin de développer les affiches engagées. Un désir profond de faire bouger les choses par une action originale, mais concertée et stratégique, nous a dès lors animés. Il nous fallait désormais identifier un lieu symbolique pour notre action. Une maison unifamiliale expropriée pour cause d'insalubrité, située à quelques pas de la maison dans laquelle monsieur Roy avait fait sa grève de la faim, s'est avérée un choix naturel. Sa position stratégique renforçait le poids de notre intervention par la valeur symbolique du lieu autour duquel des revendications avaient résonné quelques mois auparavant.

À l'ère du tout numérique, affirmer la force d'une installation urbaine constituée par des affiches de papier apposées sur les murs extérieurs d'une maison pouvait paraître futile. Au contraire, l'installation a fait l'effet d'une caisse de résonance aux revendications des sans-logements, intervenant sur la perception des habitants de la ville et du public en général. La fragilité du support papier, associée à des images et messages forts dans un lieu insalubre, s'est transformée en autant de voix s'élevant contre les maux de cette maison abandonnée et contre ceux qui en faisaient le commerce.

Par une matinée à -25 degrés Celsius, c'est une trentaine d'affiches, chacune unique par le choix des images et des mots, que les étudiants ont agrafées à même le revêtement extérieur de la maison. Tel un ricochet, cette opération a provoqué une série d'ondes qui se sont répercutées à divers niveaux : de l'Université aux citoyens en général, en passant par les organismes communautaires, les habitants du quartier, le service de l'urbanisme, la mairie, la Ville et les médias. En s'appropriant le lieu et le moyen d'expression, les étudiants se sont aussi approprié une cause, ils en sont devenus les ambassadeurs. Au-delà de la présentation de son



> Affiche : Valéry Lemay.



> Affiche : Elodie Nonnon.

affiche, chaque graphiste est devenu un médiateur exposant son point de vue et faisant résonner ceux des plus démunis. Les affiches ont été données en partage à toute la communauté.

Ces productions minimalistes de la rue Morin ont démontré que les pratiques de dépouillement peuvent porter loin. *A posteriori*, on peut affirmer que l'enjeu et le succès de cette intervention ont résidé dans l'ensemble des éléments constitutifs du processus ayant conduit à l'action d'afficher sur les murs de la maison de la rue Morin. Cette action a impliqué la participation d'intervenants multiples : la direction de l'Université et ses étudiants, les responsables des organismes communautaires travaillant sur les questions liées au droit du logement, la direction du service de l'urbanisme de la Ville, la députée du quartier, ses habitants et les médias régionaux.

Une autre observation porte sur ce qu'il est advenu de ce projet une fois notre intervention terminée. Voyons dans un premier temps la manière dont les médias en ont parlé, mais surtout ce que les affiches sont devenues. L'affiche est par définition éphémère, et le service de l'urbanisme de la Ville de Gatineau, pressentant sans doute le poids de notre action, avait exigé que nous retirions nos placards après deux mois. Malgré les intempéries et nos premières appréhensions quant à la réception de ces messages par les promoteurs et les citoyens du quartier, nous fûmes surpris de constater que seules deux ou trois affiches ont été arrachées volontairement par des passants anonymes et qu'aucune n'a subi d'intervention de type graffiti ou détournement de message. Une question demeure toutefois : pourquoi ces deux ou trois interventions se sont-elles produites ? Les messages contenus sur ces affiches ont-ils choqué au point que ces dernières aient été arrachées du mur ou ont-elles été retirées pour se retrouver sur les murs d'une personne ? Le fait est qu'elles ont suscité un geste, positif ou négatif ; qu'elles ont eu un écho. Par ailleurs, plusieurs personnes du quartier ont mentionné leur déception de nous voir décrocher le fruit de cet affichage, signalant ainsi le caractère emblématique qu'avait revêtu l'association d'un objet graphique en papier, l'affiche, et d'un objet urbain, la maison désaffectée. Pendant deux mois, la maison de la rue Morin est devenue un véritable totem, non pas composé d'une superposition de faciès d'animaux, mais d'autant de messages-symboles des revendications exprimées à maintes reprises par des citoyens et des organismes communautaires de la région.

Dans l'espace public, ce type d'action propose une nouvelle lecture de l'espace habité, non plus seulement espace de vie, mais lieu d'expression qui rayonne vers l'extérieur. Il démontre la force du rapport entre image, moyen d'expression et corps. Ce concept évoqué par l'anthropologue allemand Hans Belting permet de souligner que « là dehors, il n'y a pas d'images. L'image est là, partout, mais c'est seulement en nous et par nous qu'elle prend forme et fait signe »⁷, c'est-à-dire qu'elle se dévoile selon un sens particulier. Comprendre ce processus est essentiel pour apprécier le rôle du graphisme engagé et celui des graphistes, véritables médiateurs du sens au sein de notre société. Les techniques que les graphistes choisissent d'animer contribuent à donner corps aux images, aux messages, et peuvent ainsi servir aux revendications sociales en les exhibant au cœur de la Cité.

Les lieux de perdition sont multiples dans nos centres-villes comme nos banlieues. L'intervention de la rue Morin incarne les potentiels de l'action citoyenne et créative qui, en investissant des lieux stratégiques de l'espace public, à partir de matériaux de base, permet d'instaurer un nouveau dialogue démocratique susceptible de mettre en relation des acteurs provenant de divers horizons afin de pallier un manque. ◀



> Affiche : Émilie Lafontaine.

Notes

- 1 Cf. Diego Zaccaria, *L'affiche, paroles publiques*, Textuel, 2008, 256 p.
- 2 Jean-Baptiste Raynal, *L'engagement est-il encore d'actualité ?* [en ligne], mémoire, École supérieure des arts décoratifs de Strasbourg, 2008, www.graphism.fr/jbraynal_memoire_textes.pdf ; www.youscribe.com/catalogue/tous/education/cours/graphisme-engagement-est-il-encore-d-actualite-le-textes-382463
- 3 Cf. Serge Raynal et Louis B. Ferguson, « L'intégration : du multiculturel à l'intraculturel », *Humanisme et entreprise*, n° 287, février 2008, p. 77-95.
- 4 Jacques Attali, *Une brève histoire de l'avenir*, Fayard, coll. « Essais », 2006, 422 p.
- 5 Cf. Valérie Yobé, *Du pixel au papier, objets graphiques et savoir-faire : réflexion sémiotique sur le graphisme et le monde des visibilités* [en ligne], thèse, Université du Québec à Montréal, 2003, www.archipel.uqam.ca/5482.
- 6 Pier Paolo Pasolini, cité dans Furio Colombo et Gian Carlo Ferretti, *L'ultima intervista di Pasolini*, Allia, 2010.
- 7 Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Gallimard, 2004, p. 281.

Valérie Yobé, Ph. D., est professeure agrégée à l'Université du Québec en Outaouais et privilégie la recherche-crédation. Ses domaines de recherche s'inscrivent dans les champs de la sémiologie et de l'anthropologie visuelles. Le design graphique est son objet de recherche principal. Ses projets portent sur le graphisme engagé, la matérialité des objets graphiques, l'affiche et le rôle du graphisme dans l'innovation sociale. Elle détient le titre de designer graphique agréé. Elle est membre du C. A. de la Société des designers graphiques du Québec (SDGQ). En 2014, elle crée et dirige la tribu grafik, un organisme à but non lucratif qui promeut et développe des projets graphiques impliqués dans les changements sociaux et culturels. valerie.yobe@uqo.ca



- > Aude Moreau, *LESS IS MORE OR...*, projet d'intervention in situ dans le complexe architectural de la Toronto Dominion, 2015. Le projet cite et détourne les mots de Mies van der Rohe (« less is more ») en les inscrivant sur les lieux de l'architecture qu'il a conçue : les quatre tours de la Toronto Dominion (TD Canada), à Toronto. Cette intervention reprend la circularité de la lecture de l'intervention *Sortir* (Montréal, 2010) en la complexifiant. La phrase déployée sur chacune des quatre faces des tours et sur l'ensemble de ce complexe architectural crée une boucle qui s'inscrit dans une boucle, démultipliant ainsi les jeux de miroirs sur la question de la croissance.

RENOUER AVEC LA MATIÈRE INVESTIR LES MARGES

► LAURANNE FAUBERT-GUAY

Il y a un écart considérable entre l'état actuel du monde et celui de la scène culturelle. L'assujettissement de l'activité artistique à la norme du marché nous oblige à nous questionner sur le dessein de la création, sur le rôle de l'artiste-citoyen et sur les répercussions réelles de la production artistique. L'artiste ne peut faire fi des conflits qui pullulent aux quatre coins de la planète, de la montée de la répression, de l'accroissement continu des disparités et de l'imminente crise écologique. Devant ce paysage en affalement, il est impératif de déterminer à quel niveau ou sous quelle forme l'art peut réellement incarner une position de résistance et un moteur de changement.

Comment profiter de la liberté extra-institutionnelle que nous offrent les arts pour construire des espaces-temps favorables au partage et à la vie commune ? Comment utiliser nos aptitudes manuelles et inventives pour résister au processus de mécanisation des activités humaines ? La nécessité de réduire la consommation abusive et de nous opposer à la surproduction industrielle nous incite-t-elle à faire de l'art un moyen participant à une éventuelle autosuffisance ? L'état du monde nous oblige-t-il à faire de l'activité artistique une production utilitaire ou même à envisager un retour vers l'artisanat ?

À MON SENS, CES NOMBREUSES QUESTIONS PEUVENT TROUVER UNE AMORCE DE RÉPONSE AU SEIN DE DEUX IDÉES PRINCIPALES : RENOUER AVEC LA MATIÈRE ET INVESTIR LES MARGES. CES PISTES DE RÉFLEXION IMPLIQUENT NÉCESSAIREMENT DE REPENSER L'ACTIVITÉ ARTISTIQUE ET DE DÉTERMINER LA PLACE QUE SONT PRÊTS À DONNER LES ARTISTES À UNE CERTAINE FORME DE DÉPOUILLEMENT NON SEULEMENT DANS LEURS RÉALISATIONS PLASTIQUES, MAIS AUSSI DANS LEUR MODE DE VIE.

LA MATIÈRE

La mouvance actuelle pour l'art public, l'art d'intervention et l'art relationnel ne peut être seulement une conséquence, un effet compensatoire, de la déréalisation des rapports que nous entretenons avec l'autre, la matière et l'espace. En d'autres termes, cet engouement artistique pour le dialogue et le présent est sans doute dû à un manque de contacts humains propre à notre époque néocapitaliste, époque où les rapports sociaux et l'environnement sont complètement aseptisés et, par le fait même, époque qui nous oblige à nous rabattre sur une virtualité ou une représentation des choses pour nous garder « connectés » à une certaine forme de vérité, de réalité, d'existence. L'art tente de contrecarrer cette dérégulation.

Ainsi, on ne doit pas s'étonner devant cette valorisation de la rencontre, sous-jacente aux pratiques de la performance et de l'événementiel, mais aussi devant la valorisation d'un certain « primitivisme » qui transparaît entre autres par une utilisation de matériaux bruts ou même par certains rituels performatifs. En effet, l'utilisation de matériaux non transformés exprime le désir de retrouver ce lien non seulement avec les corps, mais aussi avec la matière à laquelle nous sommes devenus complètement étrangers et étrangers. L'asphyxiante culture de Dubuffet est toujours autant d'actualité : « [L]a machine culturelle fait encore du produit son aliment, le produire n'a plus d'importance ». »

La mondialisation économique a comme effet la rupture générale des liens nous unissant aux réalités qui nous entourent, d'autant plus qu'en tant qu'Occidentaux favorisés par le système, notre rôle de consommateurs et consommatrices dans la grande chaîne de production capitaliste nous extrait du processus de réalisation des biens. Ainsi s'opère un phénomène de dépersonnalisation radicale face à notre environnement. Loin de moi l'intention de plaindre notre position sociale, bien au contraire,

mais simplement de souligner la distance qui nous sépare de la matière. Il serait plutôt abject de tenir de tels propos, considérant les conditions de vie misérables dans lesquelles vivent ceux et celles qui fabriquent nos produits de consommation. Sous les exigences des entreprises multinationales, ces travailleurs et travailleuses subissent, pour leur part, une proximité forcée de la matière.

Les limites du travail établies par le capitalisme ont été vues et revues dans le milieu des arts. La remise en question de l'objet d'art en tant que marchandise, qu'a amorcée le *ready-made* de Duchamp, a fait son temps. Aujourd'hui, il ne s'agit plus de réutiliser des objets manufacturés pour tester l'idée libérale ou de s'attaquer au fétichisme de l'objet, mais bien de revenir aux sources. Nous devons sortir de ce schéma, ainsi que des lieux hermétiques de l'institution culturelle, pour reprendre possession de la matière et des espaces aux potentiels critiques. À mon sens, les artistes doivent profiter de leurs aptitudes manuelles et inventives pour s'attaquer concrètement aux instruments du capitalisme. Ainsi, il serait peut-être plus constructif de réfléchir au travail du plombier plutôt qu'au travail de celui qui installe l'urinoir dans le musée.

La création d'un nouvel espace-temps, où les liens s'établissent entre les êtres vivants et les réalités objectives sont sans intermédiaire, est en soi un projet artistique et politique d'envergure. À cette fin, un retour aux bases est nécessaire. Malgré le spectre très large, je pense ici précisément au retour :

- à la terre qui nous nourrit ;
- à l'artisanat et à la confection locale de nos biens de consommation ;
- à la rue, espace commun de revendications.

Il s'agit simplement d'entrer en contact avec ce qui nous compose et ce qui nous garde vivants et vivantes. Il m'apparaît nécessaire d'entretenir un rapport singulier avec l'environnement et les réalités objectives pour pouvoir vivre pleinement l'expérience commune, le partage et le collectivisme. Il va sans dire que, pour enclencher ce processus, nous devons nous pencher sérieusement sur les questions territoriales et notre rapport à l'espace. L'intégration de la géographie dans l'articulation du poétique et du politique peut rendre la création véritablement subversive.

Il faut investir les marges.

LA MARGE

La marge ne peut être définie que d'une position centrale. Il n'y a centre que là où il y a division et fixité. Historiquement, la contreculture a toujours revendiqué un mouvement continu, un spontanéisme, une indivision, un espace en périphérie où il est mathématiquement impossible de créer un point central. Cette marge est le refuge de l'utopie.

Sans m'y attarder trop longuement, je mentionnerai que la notion d'utopie tire ses prémices des premières révoltes agricoles et, plus précisément, de celles des enclosures du XVI^e siècle. De ce fait, l'utopie politique, tout comme l'utopie de la contreculture, s'est construite autour d'un certain anarcho-primitivisme qui rejette l'idée du progrès et de tous

les symboles liés au développement industriel, raison pour laquelle la contreculture est si près de la paysannerie ainsi que de toutes les victimes du développement industriel et technologique. L'utopie est leur point d'union.

Les artistes ont longtemps été perçus comme de simples ornements et ornementatrices au service de l'aristocratie. Les intellectuels, eux, se permettaient outre mesure de critiquer la beauté, de sélectionner le talent et d'ainsi gérer l'activité artistique, alors que la grande majorité des artistes pratiquant l'art brut étaient toujours victimes d'une injuste stigmatisation, allant jusqu'à l'internement, et n'avaient conséquemment aucune chance de diffuser leurs œuvres. Quelques exceptions ont réussi à laisser leur trace, étant, par chance, repêchées par la critique culturelle. Pensons à André Robillard² dont le travail très intéressant est resté trop longtemps dans l'ombre. De ce fait, le phénomène pouvant expliquer le sentiment d'identification qu'ont certains artistes par rapport aux exclus et exclues, aux subalternes, aux réfugiés et réfugiées ou autres groupes en situation de précarité m'apparaît évident : la marginalisation.

Toutefois, le mythe de l'artiste vivant d'amour et d'eau fraîche est chose du passé. La machine culturelle en a décidé autrement. Avec la modernité et la croissance institutionnelle, les artistes, passant de la névrose à l'entrepreneuriat, se sont tristement fait prendre au piège et sont devenus complices, malgré leur volonté, de la commercialisation générale de la production artistique. À l'heure actuelle, les acteurs et actrices du milieu des arts – il est important de préciser que je parle ici de ceux et celles dont nous connaissons l'existence et qui ont donc réussi à obtenir une certaine reconnaissance de leurs pairs – me semblent bien loin de la précarité. Il m'apparaît donc plutôt inapproprié de prétendre que les artistes sont réellement complices des différents groupes stigmatisés. À mon avis, il y a une incohérence frappante, une confusion du discours, dans le fait d'exposer entre les murs blancs d'une galerie inaccessible à ces groupes, et ce, avec des matériaux et un discours qui prétendent leur donner une voix. L'utilisation de matériaux recyclés ou non transformés est non seulement, comme mentionné précédemment, causée par une volonté de rencontrer la substance qui compose les corps, mais surtout, puisque les œuvres sont liées à leur public par leurs matériaux, d'entretenir un dialogue avec ces « autres » corps, et non de parler à leur place. Il faut interroger la notion d'intérêt et rester septique face à la prétention du citoyen responsable comme forme de déculpabilisation ; il faut rester bien loin de la récupération néolibérale du discours socialement engagé.

Cela dit, en marge de la machine culturelle, il y a une foultitude d'artistes qui s'évertuent à donner un sens à leurs créations, à se faire entendre et à contribuer à l'imaginaire collectif. Ceux et celles qui résistent au marché se retrouvent, sans étonnement, dans des conditions financières précaires les obligeant à mettre de côté leur pratique artistique pour occuper un emploi de subsistance. Ces artistes épris d'une certaine forme de solidarité utilisent leurs aptitudes, leurs moyens d'expression, pour enclencher un dialogue avec les autres opprimés du système.

Ainsi, nonobstant l'hégémonie de l'institution culturelle, il est vrai que l'activité artistique reste marginale simplement par la liberté qu'elle donne aux artistes d'aller toucher les objets et les sujets qui leur plaisent, mais surtout de pouvoir jouer sur les signes à travers lesquels ils appréhendent le monde afin de les renouveler. Cette marge est probablement le dernier espace critique de la société, le dernier où il est possible de faire de l'inutile. C'est aussi dans cette marge que logent les délaissés du système. D'où leurs codes esthétiques et moraux communs.

Cependant, là se pose un problème important. L'artiste a la liberté de se consacrer à une activité non fonctionnelle, à produire de l'inutile, ce qui s'inscrit parfaitement dans un discours antiproductiviste. Mais, si nous considérons l'état actuel du monde, l'artiste qui résiste ne devrait-il pas justement s'adonner à une pratique fonctionnelle ? Profiter de ses aptitudes manuelles pour contrer les effets du capitalisme ? Résister en plaçant les vertus de l'inutile et de l'imaginaire ou résister en utilisant ses ressources et capacités humaines pour s'autosuffire ? Nous revenons donc toujours au même dilemme : travail poétique ou travail productif ?

Chose certaine, il faut investir la marge de cette utopie commune, la rendre matérielle, géographiquement identifiable. Foucault disait à

ce sujet : « Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture, sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables³. »

Comment conceptualiser cette marge ? Comment percevoir cet interstice ? C'est ce que s'évertuent à faire une panoplie de philosophes et autres membres du milieu intellectuel, surtout à notre époque où tout est comprimé, où tout est pris en bloc. Ces failles nous apparaissent donc comme de possibles solutions, comme d'éventuels espaces où germerait l'insurrection.

En effet, ces petits « vides », qui s'avèrent tout sauf creux et dépourvus, sont en fait à la genèse de ce qui nous entoure et de ce qui pourrait éventuellement se construire. La science moléculaire démontre bien que le tissu interstitiel est le plus souvent de nature conjonctive. L'interstice est conjonction. Il tisse notre monde. Il est le lien. C'est précisément à l'intérieur de ce lien que se définissent les réalités. Toutes ces entités réunies forment à leur tour un tout, un système, une structure. Sans ces espaces, les entités perdent leurs attaches et, par le fait même, leur sens. C'est la raison pour laquelle les interstices sont partout. Ils sont dans toutes les sphères de la vie. Ils se retrouvent dans le moléculaire, le biologique, le social, le politique, le temporel, le matériel, etc.

L'interstice peut prendre l'image d'une zone à défendre, terme d'actualité davantage lié aux questions territoriales, mais pouvant aussi s'appliquer métaphoriquement à plusieurs cas, telle une parenthèse, tel un élément de ponctuation qui peut tout aussi bien illustrer n'importe quel espace au centre d'un tout défini. Ce concept se divise à mon sens en quatre plans qui se subdivisent et s'articulent, à leur tour, autour d'appuis empiriques et de divers principes : d'abord, celui de l'espace, du territoire et de la lutte ; deuxièmement, celui du temps, du repas et du partage ; troisièmement, celui de l'individu, du corps et du dialogue ; finalement, celui de l'objet, de la littérature et de la parenthèse.

L'artiste devrait se pencher ou, encore mieux, s'immiscer dans ces espaces interstitiels qui sont fertiles pour la création du nouveau : « Il s'agit de submerger le vide que la démocratie entretient entre les atomes individuels par un plein d'attention les uns pour les autres, par une attention inédite au monde commun⁴. »

En somme, il faut réduire l'écart entre le travail social et l'activité artistique par le pouvoir de la symbolique et de l'action. Il faut, à mon avis, se rapprocher de la matière, s'instruire techniquement, comprendre comment sont construites nos sociétés et prendre le relais de la production. Conjointement, nous devons investir les marges et les failles du système, car elles font figure d'espaces politiques, autant temporels que territoriaux, de critique et de partage. C'est précisément dans cette fracture de l'idéologie dominante que l'art peut agir contre l'oppression, le patriarcat et l'appât du gain. C'est à la périphérie de la marchandisation des œuvres et des êtres que les artistes doivent faire converger leurs idées tout en multipliant et en encourageant la diversité que peut comprendre l'acte créatif. ◀

Notes

- 1 Jean Dubuffet, *Asphyxiante culture*, Minuit, 1986, p. 95.
- 2 Cf. Bernadette Chevillon-Basclat, Roger Gentis, Sarah Lombardi et Alexis Forestier, *André Robillard*, catalogue d'exposition, Collection de l'art brut et Five Continents, 2014, 196 p.
- 3 Michel Foucault, « Des espaces autres », dans *Dits et écrits : 1954-1988*, t. IV (1980-1988), Gallimard, Collection Bibliothèque des sciences humaines, p. 752-762.
- 4 Comité invisible, *À nos amis*, La Fabrique, 2014, p. 64.

Lauranne Faubert-Guay est étudiante au baccalauréat en arts visuels et médiatiques à l'Université du Québec à Montréal. Elle vient tout juste de terminer une année d'études aux Beaux-Arts de Paris. Sa démarche artistique amorce un regard sociologique sur des comportements et des idées qui sous-tendent une perturbation de l'ordre établi, et ce, toujours dans une logique de résistance à l'idéologie dominante. Sa production actuelle s'oriente vers un travail d'analyse, de rédaction et de construction matérielle et idéale du commun.



OBSSTATION

> Jean-Claude Gagnon, *Le papillon*, collage, 2015.

LE BAZAR DES BAS-ARTS

Déambulation sur la pauvreté en HD

► ANDRÉ MARCEAU

« Au début était le verbe », propose la parole biblique... Quel verbe distinguerait le mieux la vie, l'animé, de son contraire, l'inanimé ? Je croirais en un verbe d'action plutôt qu'en un verbe d'état. En effet, ce qui caractérise le vivant, n'est-ce pas l'action qu'il exerce ? J'aime bien croire que le verbe *faire* définit mieux l'être que le verbe *avoir*. « Au début était le verbe *faire*. » Un organisme unicellulaire se reproduit en se divisant en deux : Adam et Ève. L'être entre en relation (serpent), dévore le monde des yeux, nourrit son esprit au fruit de la connaissance et l'assimile. Il se crée un langage, il *fait* et infère un changement dans son environnement : *Homo faber*. Beaucoup plus tard, la civilisation grecque désigne sous le vocable *poiein*, qui signifiait « faire », ce que nous appelons aujourd'hui *poésie*. Les mythes sont les premiers poèmes. La Bible, en réalité, contient plusieurs livres et nous *conte* de nombreux mythes. Tous résultent d'un « faire » originel. « Au début (de la Bible) était le verbe *faire*. » On peut présumer que la poésie et la civilisation furent des ripostes culturelles à une situation naturelle, la pauvreté, une pauvreté extrême étant donné l'absence d'outil, de langage et même de propriétés physiques, telle la fourrure qui aurait pu faciliter la survie du « singe nu »². Cependant, même dans le dénuement, étant muni du faire, l'être humain échappait au désœuvrement. Par essence, la poésie « fait », comme on dit « œuvre ».

POÉSIE, ART DE LA PAUVRETÉ, ART DU PAUVRE

À l'obtention de mon Diplôme d'études collégiales (DEC) en arts plastiques, je n'entretenais aucune velléité de carrière en arts visuels. C'est en philosophie que je m'orientai à l'université, pour mon avancement personnel – les perspectives de ce type d'emploi étaient minces pour ceux de ma génération. J'étais persuadé que la passion de créer resterait vivace chez moi. À l'instar de tous ceux qui, dès leur enfance et leur adolescence, furent animés par la passion de créer, à l'âge de 20 ans j'avais tâté à l'ensemble des disciplines artistiques : arts visuels et audio, théâtre, danse, écriture, cinéma, etc. Au cours de la vingtaine, l'écriture s'imposa petit à petit, si bien qu'à l'âge de 30 ans, je consacrai la majorité de mes heures de création à la poésie. Remarquons que, de toutes les formes d'art, celle qui repose sur l'écriture s'avère sans contredit la moins coûteuse à pratiquer. À la base suffisent un simple crayon et un papier – ne serait-ce qu'un napperon de restaurant –, l'écriture ne requérant de plus qu'un espace minimal pour le travail et le rangement. Accessible à toutes les bourses, l'exploration littéraire est l'art du pauvre par excellence.

La poésie constitue la forme d'écriture la plus économique : économe avec les mots, dans le recours au narratif ou au discursif et, en bout de ligne, en papier et en crayon ! Le haïku, pour sa part, demeure la forme

de poésie la plus modeste quant aux moyens : tenant sur 17 syllabes, il s'abstient même de procédés littéraires habituellement prisés par les poètes, tels que la métaphore. Mais, volontaire ou non, la simplicité des moyens ne signifie pas la simplicité de l'œuvre et de son « message », bien au contraire. « [L]hypertrophie du spectaculaire inhérent à l'effet violent peut aller de pair avec une extrême simplicité de l'histoire »³, révélait déjà Aristote autour de la notion de l'*ekplêxis*. Le cinéma hollywoodien, qui exploite le moyen d'expression le plus onéreux entre tous pour raconter des histoires, nous en livre l'illustration la plus percutante avec le perfectionnement de ses effets spéciaux, qui s'accompagne d'une simplification – voire d'un appauvrissement – du récit. L'exploitation du spectaculaire dans cette industrie lucrative puise sa motivation dans une autre tendance, décrite par Daniel Bournonville cette fois : « La communication d'un message varie en sens inverse de son information : plus un livre est difficile, donc apporte d'informations, plus sa vente sera faible⁴. » Cela explique la mince popularité de la littérature ainsi que la marginalisation de la poésie au sein même de celle-ci. Pauvre marché.

LA REPRODUCTIBILITÉ À L'ÈRE DU NUMÉRIQUE

Vers 1995, j'ai fait la connaissance de Jean-Claude Gagnon et du Collectif Réparation de poésie qu'il avait fondé près d'une dizaine d'années auparavant afin de promouvoir l'art postal et la poésie visuelle. Durant quelques années, il publia trimestriellement le *Bulletin Réparation de poésie* (format lettre, plié en deux et photocopié). La brochure combinait des créations en poésie visuelle avec moult informations ou appels de participation à des projets multiples et diversifiés dont il recevait les communiqués. La principale activité du Collectif était – et demeure – la parution annuelle d'un *Livre d'artistes/Assembling Réparation de poésie*, qui compte chaque fois sur une grande variété de contributions originales provenant du Québec et d'ailleurs dans le monde. J'ai eu le plaisir de collaborer quelques années au *Bulletin* et au *Livre d'artistes*. Constatant qu'on pouvait expérimenter visuellement dans le champ même de la poésie, je décidai de rapatrier mes diverses passions dans ma pratique. Depuis, j'œuvre de manière transdisciplinaire dans la poésie.

L'art postal et la poésie visuelle partagent quelques forces en commun, entre autres celle d'ouvrir la porte à des pratiques alternatives. De plus, ces deux disciplines n'hésitent à s'acquerir avec des matériaux modestes ou récupérés, tout en initiant un décloisonnement des disciplines. L'art postal possède la particularité de se définir par son propre mode de diffusion. Et bien que modeste quantitativement, cette dernière s'ennoblit qualitativement puisqu'elle s'effectue de manière hautement individualisée, chaque destinataire ayant été visé personnellement. Je me suis peu prêté à l'art postal ; par contre la poésie visuelle – comme la performance – eut une grande résonance chez moi, considérant mes intérêts et le sens de ma démarche de poète. La poésie visuelle fait l'économie du traditionnel talent au profit de l'invention, de l'ingéniosité, en somme du « savoir-faire ». La poésie visuelle peut se décliner d'innombrables façons, en recourant à des matériaux dispendieux et à de l'équipement de haute technologie (*high tech*) ou, au contraire, en faisant ses choux gras de la récupération et d'une technologie bas de gamme (*low tech*), comme le photocopieur noir et blanc.

Depuis le boum numérique – plutôt que le bogue – qu'on a connu au tournant du nouveau millénaire, les photocopieurs ne sont plus les mêmes, bien que leur efficacité repose encore sur les photons. Analogiques à l'origine, ces machines copiaient les images en haut contraste et, conséquemment, toléraient mal les échelles de gris si elles n'avaient été au préalable tramées. Les insuffisances de l'appareil bas de gamme engendraient des imperfections qui accordaient au créateur l'occasion de faire naître des textures ou des images originales. On pouvait s'amuser de ces avaries et les intégrer dans ses œuvres. En abandonnant le mode analogique pour intégrer celui du numérique, les dernières générations de photocopieurs N & B devinrent ni plus ni moins de gros scanners. La qualité HD qu'ils dispensent élimine la presque totalité des défauts, certes. Malheureusement, ce gain en définition de l'image n'en équivaut pas moins à une perte d'espace en liberté créative, un peu comme dans la théorie de l'évolution : dans les erreurs naissent les possibilités de changement et d'évolution... Quoi qu'il en soit, la disparition des photocopieurs analogiques a marqué

la fin d'un style visuel, voire d'une *esthétique* qui a imprégné une période ; nul doute que le scanner empreint maintenant la sienne.

DEUX SINGULIERS

Attardons-nous, l'espace de quelques lignes, sur deux cas – singuliers, ceux-ci – de conversion de l'analogique au numérique, qui ont coïncidé avec la *translation* du bas de gamme au HD ou au Hi-Fi. La mutation concerne les dispositifs respectifs de deux artistes multidisciplinaires dont la pratique est contemporaine.

Commençons par la Macchina Ricordi de Pierre-André Arcand. Né de la récupération d'un répondeur téléphonique légèrement modifié, l'appareil bas de gamme a su, depuis le début des années quatre-vingt, procurer à son créateur nombre d'occasions de produire des œuvres de poésie audio au cours de performances qui ont finalement abouti sur le support disque. L'adaptation sous forme de logiciel de la Macchina Ricordi, effectuée au tournant du nouveau millénaire par Avatar (organisme en production et diffusion d'art audio et multimédia)⁵, offre d'ailleurs que l'enregistrement, la mise en boucle de segments sonores et leur mixage : de multiples fonctions de traitement du son s'y ajoutent pour en décupler les facultés. Cependant, la variante numérique a transformé la Macchina Ricordi. À l'origine, le répondeur téléphonique trafiqué, de par son fonctionnement même, émettait des bruits qui, captés par le micro, conditionnaient notamment la texture des pièces audio et rappelaient l'existence physique de l'appareil. Épurée de ces bruits intrinsèques et munie d'un dispositif d'enregistrement en haute fidélité, la nouvelle version – sans corps – occulte son fondement performatif, pour l'auditeur. Elle y gagne toutefois en puissance musicale.

Poursuivons avec le Living Cinema de Pierre Hébert. Depuis le début de sa carrière de cinéaste en animation dans les années soixante, celui-ci expérimente, dans la foulée de Norman McLaren, en gravant directement des dessins sur la pellicule. Cela, en soi, relève de l'exploit, considérant la dimension d'un photogramme. À partir de 1980, sa démarche bifurqua soudain dans une direction radicale : il se mit à tracer ses dessins sur pellicule devant public, dans une occurrence performative. Il gravait ses traits sur les phototypes tandis que le film, mis en boucle, était projeté⁶. Le tout en temps réel, avec un défilement au rythme minimal de 16 images par seconde (pour obtenir l'impression de mouvement), le graveur-performeur ne disposait que de quelques instants par épreuve. Il peaufinait les dessins à chaque tour de boucle, ce qui conférait au défi la charge d'une « épreuve physique ». Il s'agit forcément de dessins schématiques, que l'appréciation classique qualifierait de « pauvres » et, pourtant, d'un photogramme à l'autre, ils établissent avec style la fluidité requise à l'illusion du mouvement. Ses performances s'inscrivent toujours dans un ensemble multidisciplinaire, impliquant d'autres artistes de la scène – principalement des musiciens. Entre 1980 et aujourd'hui, il a proposé de multiples performances qui ont souvent abouti sous forme de courts métrages.

Au début des années deux mille, l'artiste audio Bob Ostertag, avec l'appui de Joshua Kit Clayton, créa une première mouture d'un logiciel de traitement vidéo pour Pierre Hébert, en vue d'une série de performances qu'ils allaient présenter ensemble. Ce logiciel deviendra plus tard, après quelques améliorations, le célèbre logiciel Jitter. Depuis cette époque, Pierre Hébert a abandonné le travail sur pellicule pour employer le traitement vidéo en direct – il a appelé ce traitement Living Cinema. Cette fois encore, le transfert du dispositif analogique en système numérique a entraîné des modifications fondamentales de style et même d'esthétique, car l'appareil numérique ne peut évidemment transposer l'épreuve que représentait pour l'artiste la gravure des dessins en direct sur la pellicule. Si l'on considère que ce support est en voie imminente de disparition, persister avec ce dernier relèverait de l'entêtement. Autres outils, autres œuvres, mais l'esprit créatif des artistes se maintient et opère la *translation*.

Le prétexte au développement de tous ces appareils et logiciels électroniques, c'est l'atteinte de la perfection technique. Or, cette quête ressort de l'esthétique classique. Le numérique insinuerait-il des valeurs régressives dans l'art ? L'histoire de l'art depuis le XX^e siècle regorge d'artistes, à l'instar d'Arcand et de Hébert, dont la pratique consiste



> Pierre Hébert, *You look like me*, image tirée d'un film fait avec des captations de la performance digitale *Tropismes*.

à soumettre leurs séances de création à des conditions qui altèrent, justement, la perfection que promettent les nouveaux outils et matériaux. Décidément, le monde de l'art et celui de la culture de masse ne partagent pas les mêmes valeurs.

LAUTRÉAMONT RETOURNÉ DANS SA TOMBE PAR SON UTOPIE MÊME⁷

Les coûts de production et de reproduction réels diminuent avec le temps, bien que l'inflation nous donne l'impression du contraire. Depuis la caméra Super-8, le magnétophone et le photocopieur (tous inventés vers la moitié du XX^e siècle), la production n'a cessé de se démocratiser, de même que la diffusion. Les applications de l'électronique ont eu pour effet d'accélérer cette tendance. Si les frais reliés aux recherches préalables au développement d'un nouvel article imposent pour ce dernier un prix de vente prohibitif durant quelques années, ils finissent par s'absorber. Puis, l'augmentation de l'échelle de fabrication en réduit le coût et rend le prix abordable au plus grand nombre. Ainsi, l'autoproduction et l'autodiffusion acquièrent une énorme popularité. Il s'ensuit l'incroyable éclosion de « produits culturels » que l'on connaît en ce moment, assurant une diversité inégalée dans l'histoire de l'art et de la culture. En revanche, beaucoup de ces propositions s'avèrent médiocres dans le propos ou la facture. À titre d'exemple, les outils d'approche conviviale foisonnent dans le monde du graphisme, permettant à quiconque de réaliser ses propres affiches, couvertures de livre ou de disque. Cependant, apprendre à utiliser un logiciel graphique ne transmet ni les connaissances visuelles ni les compétences d'un « vrai » graphiste. Il en va de même pour le traitement du son, de l'image, etc., bien que cela puisse révéler, parfois – rarement –, de grands talents innés. En bout de ligne, on peut constater une diminution générale en termes de qualité, eu égard à l'ensemble du « marché ».

Question diffusion, avec l'avènement d'Internet et l'explosion des réseaux sociaux qui en résulte, on peut éliminer le recours au support physique et les dépenses inhérentes. Nul besoin, alors, de convaincre un producteur-diffuseur d'investir puisqu'on peut s'autosuffire. De là découle l'immense succès obtenu, du moins quelque temps, par des sites tels que Myspace. En effet, le nombre de membres est tel que chacun se trouve noyé dans un flot innombrable d'autres membres qui soumettent eux aussi leurs chansons, musiques et vidéos. Comment se démarquer dans cet océan ? On revient à la case départ : persuader un producteur-diffuseur ou encore compter sur un coup de chance, celui qui transformera sa pièce en succès viral.

BENJAMIN À 72 DPI

Appliqué à tous les champs du social, le numérique augmente exponentiellement l'accès à l'information et à l'art. Chacun peut acquérir gratuitement une reproduction du *Portrait de Mona Lisa* de Léonard de Vinci, par exemple, à condition de recourir à un appareil électronique et à un logiciel de lecture. Il faut médiatiser l'œuvre pour la voir. L'exemplaire numérique n'existe pas physiquement dans l'espace-temps réel. Virtuel, il se résume à un code numérique : une version en mode *on/off*, qu'on allume et éteint. Si par exemple, à l'époque toute proche des photoco-

pieurs couleur au laser, il subsistait encore un iota d'aura à l'œuvre, en mode numérique l'aura s'éclipserait dans la luminosité des écrans DEL. Éventuellement, les musées, tels qu'on les connaît, disparaîtront, substitués en entrepôts réservés aux œuvres significatives de l'histoire. Ils ne procureront que des espaces de rangement, loin des regards, selon des conditions contrôlées pour optimiser leur conservation. Ensuite, ils relégueront la diffusion des œuvres par Internet ou autres supports électroniques. Le phénomène est déjà bien entamé si l'on considère qu'aujourd'hui une grande part de la population se satisfait, par exemple, de la copie d'une toile de Van Gogh diffusée en fond d'écran et ne sent pas la nécessité de se déplacer pour, de visu, l'admirer dans la réalité.

Il serait vain de tenter de l'estimer, mais la quantité d'exemplaires numériques de certaines œuvres, telles que *La Joconde*, doit être fara-mineuse. Combien ? Des centaines de millions ? Un milliard, peut-être ? Grâce au numérique, la reproductibilité des œuvres devient potentiellement infinie. Par ailleurs, si les outils numériques aspirent à une meilleure définition du son et de l'image, un phénomène curieux émerge : plus une œuvre est reproduite en quantité, plus la qualité de sa résolution diminue. Les images et les sons, médiatisés électroniquement, ne nécessitent pas une haute définition. Conséquemment, pour diminuer le poids des documents, on n'hésite pas à diminuer leur résolution. On pourrait donc dégager une loi *naturelle* au monde *virtuel* : la qualité de la définition d'une œuvre reproduite numériquement est inversement proportionnelle à l'ampleur de sa diffusion. ◀

Notes

- 1 Trois éditions du Bazar des bas-arts furent présentées entre 1999 et 2001, une manifestation dont j'étais le concepteur et organisateur qui, en conformité avec ma pratique, se voulait transdisciplinaire. Suivant le modèle des salons et des foires, le Bazar des bas-arts regroupait des créateurs de tout acabit, y compris des poètes, qui proposaient au public des œuvres produites avec des matériaux récupérés ou peu coûteux. Toutes les œuvres devaient pouvoir se vendre à un prix unitaire en deçà de 20 \$.
- 2 Emprunt à l'anthropologue Desmond Morris qui désignait ainsi l'être humain. C'est aussi le titre de l'ouvrage qui le rendit célèbre.
- 3 Aristote, *La poétique*, R. Dupont-Roc et J. Lallot (trad.), Seuil, coll. « Poétique », 1980, note 4, chap. 18, p. 298.
- 4 Daniel Bounoux, *La communication par la bande : introduction aux sciences de l'information et de la communication*, La découverte, coll. « Textes à l'appui », 1991, p. 258.
- 5 L'équipe d'Avatar a également transposé l'action de la Macchina Ricordi (audio) à la vidéo, si bien que, désormais, c'est sur le double champ, l'audio et la vidéo, qu'opère Pierre-André Arcand.
- 6 Comme l'artiste l'a quelques fois précisé lui-même, il préparait toutefois ses pellicules en gravant un premier schéma sur ses films avant les performances. Le premier tour du film n'était pas vide.
- 7 « La poésie doit être faite par tous. Non par un. » Lautréamont, « Poésies II » (1870), in *Œuvres complètes*, Corti, 1953, p. 386.

Poète transdisciplinaire, **André Marceau** crée avec les mots, les images, les sons, la performance et l'animation (ensemble ou séparément) depuis une quinzaine d'années. Pionnier de la poésie vivante et du slam, il a présenté de nombreuses prestations au Québec et ailleurs, a publié des recueils (poésie littéraire et haïkus) et a réalisé des disques, en solo ou en collectif, de poésie (orale, slam, sonore, performée). Il a participé à des expositions collectives et publié de la poésie visuelle. Il a également réalisé quelques interventions (manceuvres) de poésie dans l'espace public, dont le plus récent *Sacs à soupirs*. Fondateur du Tremplin d'actualisation de poésie (TAP), il a animé quantité de soirées, de spectacles et d'émissions de radio en poésie.

GNOME-GNOMON

► ÉRIC MADELEINE

Manger, boire, puis se reproduire sont des comportements essentiels pour la survie de l'individu et de l'espèce. Ces comportements sont incités par de fortes sensations de satisfaction ; ce sont ces dernières qui poussent l'individu à reproduire ces activités. Avec le temps, ce circuit s'est étendu à d'autres activités plus complexes et moins fondamentales, s'avérant cependant captivantes pour l'individu au fil d'expériences menées. Le circuit de la récompense anime notre activité mentale et oriente nos décisions. Le messenger chimique qui assure ces satisfactions est la dopamine. Les individus trouvent donc leurs motivations à la tâche, guidés par une carotte biochimique : « Je fais, je reçois. »

Ce mécanisme biologique a sans doute inspiré une autre récompense que l'on nomme argent. Il n'est pas rare que ce nouveau circuit de la récompense déclenche le circuit interne par ricochet, celui-là venant suppléer le premier. Les salariés sont donc amenés à répéter leurs tâches, poussés qu'ils sont par deux circuits de la récompense en cascade, pressés par le désir de ressentir, en bout de chaîne, les fortes sensations du circuit biologique. Si rien ne les empêche, peu d'entre eux seront donc en retard à leur labeur comme peu attendent pour manger, tant l'influence biochimique est forte. Le temps de repos intervenant comme un temps de satiété, le salarié n'aura qu'une hâte : celle de reprendre sa tâche, de se remettre au boulot, pour retrouver sa dose de fortes sensations. Le circuit de la récompense financière s'appliquant à reproduire la méthode du circuit biologique, chacun bénéficiera d'une dose satisfaisante. On imagine mal en effet le circuit de la récompense biologique ne pas fournir de dopamine et dépourvoir ainsi un individu de toute sensation de satisfaction parce qu'aucune activité ne serait jugée conforme. Dans un pareil cas, on considérerait le métabolisme malade et l'on chercherait à soigner le syndrome. Par chance, le circuit de la récompense biologique de chacun est suffisamment malléable pour évoluer et détecter de nouvelles activités captivantes, fussent-elles minimes à première vue, immobiles.

Dans Je fais, on ne doit pas s'attendre à obtenir instantanément un produit. L'utilité réside dans bien d'autres choses. Et cette mise en fonction du mendiant en cadran solaire n'est donc pas un moyen de lui attribuer une utilité manquante, mais de soulever ici la question de la place et du rôle de chacun. Le gnomon permet aussi, de toute évidence, un lien entre le mendiant et le soleil, tel un Diogène qui serait en droit de demander à tout passant : « Ôte-toi de mon soleil ! » Une prise de position strictement immobile est un acte d'insoumission se perpétuant davantage dans le temps qu'un cri. ◀

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).



► Performance de 4 h du gnome-gnomon (mendiant cadran solaire), Château-Gontier, Mayenne, France, 2015. Photo : Paul Pouvreau



THE PLACE [LICHTENBERG PARK] GAVE AN IMPRESSION OF LIFE GOING ON AND SLOWLY CHANGING. THEN THERE WAS THE WHITE SQUARE ON THE GROUND WHICH WAS THE (VISUAL) CONTRADICTION FOR IT ; THE PAINTED SQUARE MADE A GESTURE OF STOPPING BY AND SILENCE. LIKE A WHITE PAPER. THERE WAS SOME LIFE AND SOUNDS IN THE PARK TO BE DRAWN INTO THAT PAPER.

(Liisa Karintaus, *The Sound of Charcoal*, 27 novembre 2014.)

WHITE SQUARES

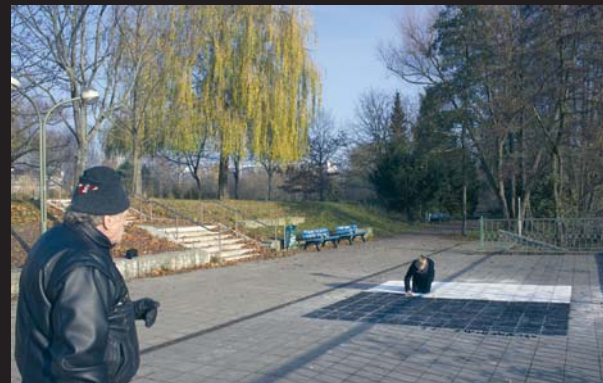
Mettre l'espace en boîte (ou mettre la boîte en espace)

GAUTHIER LESTURGIE EN DISCUSSION AVEC VICTOR REMERE

Le 2^e élément déclencheur fut l'idée de l'espace dans l'espace. En effet, j'ai appréhendé le « cadre » imposé par le White Square comme un challenge dans lequel le protocole de mon intervention devait aussi être respecté : à l'aide d'une râpe à fromage, effriter un bloc de béton poreux (habituellement utilisé pour la construction rapide et bon marché), jusqu'à sa complète désintégration sous forme de poudre, qui peut, du fait de paramètres extérieurs non maîtrisables, se disperser et disparaître complètement (par exemple un simple coup de vent...). Pour cette raison, j'ai décidé que cette intervention devait être réalisée en extérieur. Il y a quelque chose d'excitant à l'idée de laisser la trace de l'intervention, ne pas devoir ranger. Et se dire qu'elle va peut-être avoir une autre vie... (Laure Catugier, *Rasp + Concrete Block*, 21 novembre 2014.)

White Squares est un projet débuté à Berlin par l'artiste français Victor Remere. Il consiste à insérer un espace délimité et temporaire dans l'espace urbain. Artistes mais aussi musiciens, architectes, activistes ou encore cuisiniers sont invités à intervenir sur ce cadre (dedans ou dehors). Peint en blanc au moyen d'une peinture bon marché qui s'effacera en peu de temps, le *White Square* semble emprunter le sol des *white cubes*, l'espace de la scène ou encore le piédestal. Il n'est finalement qu'un prétexte visuel de déplacement dans la ville, potentiellement applicable sur toutes surfaces : murs, plafonds et sols, de dimensions variables selon les propositions ; il n'est qu'un élan pour l'insertion et l'immersion d'actions inattendues, voire invisibles, qui viennent troubler nos usages de la ville et interrompre nos rythmes quotidiens. Fondamentalement éphémère, le *White Square*, comme les interventions qu'il suscite, fonctionne telle une pause visuelle, voué à se déplacer à chaque projet, s'assurant ainsi de sa diffusion et de la performance de son imprévisibilité.

> Liisa Karintaus, *The Sound of Charcoal*, Berlin-Lichtenberg, 27 novembre 2014. Photos : Victor Remere.



Gauthier Lesturgie : Pour commencer, j'aimerais savoir comment tu en es venu à cette proposition du *White Square* : est-ce que ça correspond avec ta venue à Berlin pour une résidence d'artiste ?

Victor Remere : J'ai eu un déclic lors d'une résidence de six mois à Shanghai avant d'arriver à Berlin. C'était un programme de recherche avec Paul Devautour¹. J'ai fait une proposition dans un espace qu'il loue. C'est un *box* dans un marché permanent de Shanghai où il accueille des interventions artistiques. Cet espace est immergé parmi les autres *boxes* de ce vieux marché populaire, autour des marchands de fleurs, de nourriture, d'animaux, de quincaillerie et de divers services qui finiront bientôt par être remplacés par des constructions neuves. Il n'y a aucune indication sur la fonction de cet espace d'exposition : le Bazar Compatible² présente en « silence » une exposition toutes les deux semaines. Cet espace m'a fait réfléchir, soutenu par des questions soulevées par ce programme de recherche à Shanghai, « Création et mondialisation », où l'on se questionnait notamment sur l'insertion d'une activité artistique dans une ville mondialisée comme Shanghai. Comment élaborer des stratégies d'immersion face aux extrêmes et aux excès du système de l'art à Shanghai, où règne une considération absolument commerciale et industrielle de l'art qui s'affiche et s'assume ?

G. L. : Comment ces réflexions ont-elles résonné avec ta propre pratique et ta formation, et notamment avec ton expérience en France ?

V. R. : Je suis parti pour ce programme juste après l'École d'art de Nancy. Cela m'a permis de mettre en perspective ce que j'y avais appris d'une manière totalement différente. Déjà dans ma pratique, il y a toujours eu une volonté de m'adresser à et de dialoguer avec des personnes hors des circuits du monde de l'art, en passant notamment par la question de l'amateurisme ou de l'artisanat, associés ensuite à des discours contemporains. Le programme à Shanghai et ma rencontre avec Paul Devautour m'ont permis d'ouvrir ces réflexions non seulement sur l'objet produit, mais aussi sur son processus, sa réflexion et sa présentation. Cela semble évident, mais je pense que c'est important de répéter qu'il n'y a pas uniquement l'exposition pour exposer. C'est possible de faire autrement et c'est très excitant d'envisager ces possibilités.

G. L. : Oui, la question de l'exposition dans un espace type « galerie » est un systématisme, aussi perpétué par nos formations. Nous ne sommes pas forcément amenés à manier différents supports ou espaces de présentation alternatifs dans nos études, que ce soit en histoire de l'art ou en arts plastiques...

V. R. : Le système de formation suit aussi cette logique jusqu'au diplôme de validation où tu as une salle, tu choisis ton espace dans celle-ci et propose une scénographie de tes pièces. Également, à Shanghai, j'ai rencontré l'artiste Li Mu, qui a décidé, après avoir travaillé avec un collectif à Shanghai, de revenir dans son village natal, Qiuzhuang. Il a d'abord ouvert une librairie dans son village où il présentait des livres sur l'art contemporain, accessibles à tous. Il a ensuite collaboré avec le Van Abbemuseum à Eindhoven où il a proposé d'être salarié de l'institution pour pouvoir faire des copies d'œuvres « reproductibles » présentes dans la collection, telles que celles de Daniel Buren, de Sol LeWitt, de Carl Andre et même d'Andy Warhol. Il a ramené et produit certaines de ces copies directement dans des espaces publics et privés du village. Cette rencontre et son projet m'ont convaincu de l'intérêt et des conséquences de présenter des interventions artistiques hors des lieux traditionnels de type « *white cube* ».

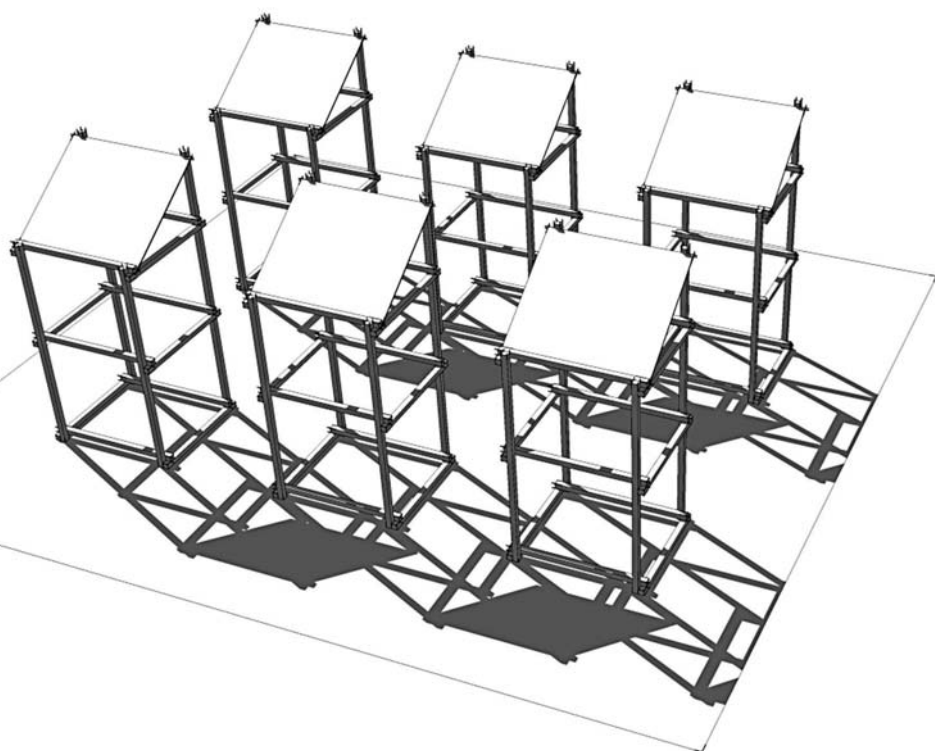
G. L. : Hormis cette librairie il n'y avait pas la volonté chez l'artiste d'une mission « pédagogique » ? Les œuvres étaient-elles insérées dans le village sans qu'elles soient présentées avec leur contexte d'origine ?



> Lucas Biberson, Antoine Fichaux, Guillaume Henry, Victor Remere, *White Squares #2*, Berlin-Treptow-Köpenick, 29 novembre 2014. Photos : Esjjeun Kim.



> Esjjeun Kim, *Monument Market*, Berlin-Lichtenberg, 23 novembre 2014. Photos : Victor Remere.



V. R. : Oui, pas une volonté pédagogique dans ce sens-là. Le projet redonne une vie, d'autres interprétations aux œuvres. Leurs « véritables » contextes et significations n'étaient pas imposés. C'est comme quand je suis intervenu dans le Bazar Compatible : je n'indiquais pas d'emblée que j'étais artiste.

G. L. : Pour éviter d'y déposer d'emblée le *label* « art » ?

V. R. : Oui, les passants et passantes me demandaient : « Qu'est-ce que c'est ? » J'ai présenté une installation où je produisais de l'électricité avec des fruits, et c'est ce que je disais, c'était ce que c'était. Ensuite, ça permettait des discussions beaucoup plus ouvertes. Si j'avais répondu immédiatement « c'est de l'art », je pense que cela aurait posé une barrière, voire provoqué une répulsion dans le contexte d'un marché comme celui-là. C'est parfois une réponse qui permet de fuir toute explication, tout dialogue.

Puis, en arrivant à Berlin, j'y ai vu un défi totalement différent que celui proposé par l'environnement de Shanghai, puisque là la question de l'art est déjà beaucoup plus présente. Lors de discussions avec des amis et amies, j'en suis venu à la conclusion que Berlin pouvait fonctionner comme un énorme *white cube*, un lieu de légitimation de l'art à grande échelle. Il est donc difficile de faire quelque chose d'inattendu à Berlin.

G. L. : Il y a surtout, contrairement à d'autres grands centres artistiques, déjà une importante histoire et culture de l'intervention dans l'espace urbain, et ça passe par un usage de l'espace public qui semble plus aisé que ce que l'on peut expérimenter en France par exemple, notamment avec le graffiti, mais aussi les performances dans la rue et toutes les initiatives plus ou moins activistes de type « *guerilla gardening* ».

V. R. : Le *White Square* tente de se positionner face à ce contexte, de s'insérer de manière inattendue dans l'espace urbain. Donc, cet espace fonctionne comme un *ready-made* inversé : emmener la galerie dans la rue en quelque sorte. Et cette expérience du paysage urbain est cruciale. Je la compare souvent avec la pratique du *skater* qui, quand il se déplace dans la ville, va appréhender l'architecture différemment, envisager des lieux potentiels dans l'urbanisme et utiliser la ville de manière alternative à son usage prévu.

Quand je me déplace dans la ville, je cherche ainsi des espaces d'exposition potentiels. L'espace urbain est incroyablement riche et, quand on prend comme seul outil un cadre peint en blanc qui vient délimiter symboliquement l'espace, c'est une façon de pointer du doigt cet endroit, d'indiquer que l'on peut y faire quelque chose. Mais ce n'est qu'un prétexte pour inviter des artistes ou autres à proposer des interventions qui sortent aussi du cadre, pour que l'on puisse venir aussi à l'encontre de ce *White Square*. En empruntant la référence au *white cube*, il y a un effet de scène, de piédestal, qui va agir sur ce qui est présenté à l'intérieur, lui donner un caractère particulier et donc accepter un très large éventail d'interventions. Définir qui est artiste ou non ne rentre pas en compte ici : que ce soit un ou une actrice, un ou une danseuse, eux et elles aussi performant habituellement dans des lieux spécifiques qui agissent sur leurs interventions. Je pense que tout dépend de la démarche et de la façon de la considérer. C'est par conséquent une façon de percevoir les choses plutôt que les choses elles-mêmes : c'est exactement la réflexion proposée par le *White Square*.

G. L. : En quelque sorte, tu ne fais que mettre, entre guillemets, une portion d'espace, qui est déjà un concept très large. Je me demandais alors si tu les envisages hors de la ville, les interventions qui pourraient alors devenir absolument invisibles...

V. R. : Oui, c'est l'idée. Déjà, les endroits choisis à Berlin pour y intégrer le *White Square* ne sont pas attendus. Par exemple, en placer un à Alexanderplatz n'aurait pas de sens pour moi. Le premier, qui se trouvait dans un parc à Lichtenberg, fonctionne différemment : c'est un quartier où le public s'attend beaucoup moins à voir quelque chose se passer dans son espace. C'est important pour le projet de s'immiscer dans ce type d'endroit où l'on surprend et se surprend soi-même par les passants et passantes. Ça permet d'apporter quelque chose au lieu, d'y ajouter une fonction à celle imposée. En choisissant un espace de représentation tel qu'une place publique, cette dernière stratégie se trouve annulée.

C'est la question de l'invisibilité, dans un sens élargi, qui est au centre de ce projet, de cryptage et d'immersion. Je pense qu'il y a de l'intérêt à essayer de présenter des pratiques de manière à ce que ça n'apparaisse pas comme de l'« art », et il s'avère donc primordial de rester dans des procédures « invisibles ».

G. L. : Oui, c'est une invisibilité, entre guillemets, qui vient perturber le rythme quotidien de la ville, qui vient par sa seule esthétique faire une pause visuelle dans l'espace. Est-ce que tu pousserais ce concept d'invisibilité jusqu'à faire des interventions dans des espaces plus « sauvages », juste pour le geste en quelque sorte et, donc, ce qui pose la question du rôle de la documentation devenant le seul outil qui en permet la visibilité ?

V. R. : Oui, j'ai ces idées, par exemple je réfléchis à l'implantation du *White Square* lors d'une résidence que je vais faire au Québec, au printemps prochain³, dans un contexte et un paysage totalement différents. L'usage de la documentation, photographique ou vidéo, est un moyen pour constituer une archive, notamment sur Internet, mais j'essaie de m'y maintenir dans ces mêmes politiques d'invisibilité, c'est-à-dire sans vouloir « restituer » l'expérience, ce qui est de toute façon impossible, donc je tente de garder une forme un peu cryptée. Mais si un artiste ne souhaite pas d'enregistrement, tant mieux, je respecterai ce choix et rien n'apparaîtra sur le site. Encore une fois, il n'y a aucune règle préalable, aucun protocole rigide.

G. L. : Pousses-tu cette flexibilité du *White Square* jusqu'à pouvoir le « donner » à d'autres ? Comment envisages-tu sa propagation ? N'y a-t-il pas de conditions à respecter, notamment si tu n'es pas sur place ?

V. R. : Je ne considère pas ce projet comme *mon* projet, celui de Victor Remere. La première version qui s'est déroulée par appel à candidatures m'a permis de diffuser l'idée, d'en discuter rapidement, de voir ce que les gens pouvaient en penser et donc d'être surpris. C'est plutôt le moyen de diffuser une intention, une réflexion sur de nouvelles formes d'intégration et d'immersion autour de la création et sa présentation. C'est un prétexte nourri par les contributions.

G. L. : Hors de ces rencontres lors de ta formation et de ce programme à Shanghai, j'imagine qu'il y a des influences, peut-être plus théoriques, qui ont construit le projet...

V. R. : Bourdieu et Hans Haacke avec *Libre échange* (1993) et *Les règles de l'art* (1992), envisageant une histoire de l'art qui permet à son tour de comprendre la construction d'un espace tels ceux de la galerie et du *white cube*, une question finalement récente qui trouvera peut-être une fin. La galerie est devenue un tel systématisme que beaucoup d'artistes ne la questionnent plus et produisent en vue de l'exposition dans ce type d'espace.

Lorsque je faisais cette intervention dans le marché à Shanghai, j'ai discuté avec un passant à propos de ce que je faisais. Quand il a compris que j'étais artiste, il m'a dit : « Oh ! c'est intéressant, mais ça n'a rien à faire là, vous vous êtes trompé d'endroit ! » C'est absolument paradoxal par rapport à l'idée première de ce type de projet, mais de l'entendre, si spontanément, ça a du sens. Finalement, il trouvait le projet intéressant, mais aurait voulu le voir dans un espace de galerie pour pouvoir le comprendre comme une intervention artistique, dans un endroit destiné. Ça me fait penser à un autre texte très important, celui de Stanley Fish, *Interpreting the Variorum* (1976), sur les communautés interprétatives, qui fait sens sur des choses que l'on sait, mais qui sont tellement intégrées qu'on ne les voit plus – pour moi, ce texte est une évidence qui résonne quand on l'adapte à l'institution du *white cube*.

Aussi, TAZ (Temporary Autonomous Zone) offre la notion de zone d'autonomie temporaire qu'offre aussi le *White Square*. Il semble qu'on puisse avoir un espace de libre action si elle est éphémère et refuse tout protocole fixe. C'est pour ça que je souhaite ce projet le plus modulaire possible.

G. L. : Insérer le motif d'un espace délimité et notamment celui du *white cube* pourrait être vu comme un moyen de « limiter » le potentiel d'une intervention. Je pense au contraire que ça permet de sortir de certains carcans, voire des règles produites par un « art urbain » devenu lui-même en quelque sorte un *label*.



➤ Lucas Biberson, Antoine Fichaux, Guillaume Henry, Victor Remere, *White Squares #2*, Berlin-Treptow-Köpenick, 29 novembre 2014. Photo : Esjeun Kim.

Ici, tu empruntes la fonction « parenthèses » du *white cube*, donc tu conserves une partie de l'effet quelque peu magique qui permet à un objet ou à une intervention de se transformer en « art » dans son cadre. Ça pourrait être une critique qui t'est adressée de réinsérer ce type de procédure dans l'espace urbain. Je trouve que c'est au contraire intéressant de déplacer une partie de cet effet à l'extérieur : ça permet d'y réfléchir, mais aussi d'envisager des interventions qui peut-être ne pourraient pas fonctionner sans un minimum de signes, et tant mieux si on multiplie les outils !

V. R. : Oui, effectivement, ça joue ce jeu, mais l'espace s'ouvre sur l'extérieur, il est inséré dans ce paysage urbain. Donc le *White Square* s'oppose fondamentalement au *white cube*. Il n'a qu'une surface.

G. L. : Justement, en désignant un espace quasi scénique qui est finalement un prétexte à l'intervention, il semble être là aussi pour qu'on l'annule en quelque sorte puisqu'il est potentiellement partout, c'est-à-dire qu'il ne peut être qu'un signe qui nous montre que l'on peut faire des choses dans l'espace public, que c'est notre espace.

Justement, pour ce que tu as fait à Berlin pour l'instant, tu n'as pas demandé d'autorisation. Est-ce que cela fait partie du concept ? Est-ce que tu penses que c'est indispensable pour imaginer un espace « libre » éphémère ?

V. R. : Non, des autorisations peuvent aussi être demandées si c'est cohérent avec le projet. Par exemple, j'ai l'idée d'investir l'espace de la brocante en France. Dans ce contexte, les gens louent un carré pour la journée. J'aimerais y insérer un *White Square* pour y faire intervenir des artistes.

G. L. : Par ce système d'invitation, de collaboration avec les personnes que tu rencontres, tu te positionnes plutôt comme une sorte de *cura-*

teur, ce qui réinsère une nouvelle fois des procédures traditionnelles du monde de l'art. Je pense que c'est intéressant que tu utilises ce système pour permettre à des artistes qui ne se sentiraient peut-être pas forcément légitimes, ou qui ne réfléchiraient même pas à intervenir dans l'espace urbain, de le faire, de sortir de la galerie...

V. R. : Exactement, pour l'ensemble de ceux et celles qui ont participé jusqu'à maintenant, ils n'étaient pas des « habitués » à l'intervention dans l'espace public. Quant à ma position, elle n'est pas claire, et je ne ressens pas le besoin qu'elle le soit ; tout dépend des collaborations. Encore une fois, je ne suis pas le *White Square* à partir du moment où les artistes interviennent. Ce projet est un prétexte à intervention mais, malgré tout, par le fait qu'il soit peint, qu'il ait une présence assez forte par lui-même, il est déjà une intervention en tant que telle. ◀

Notes

- 1 École offshore, programme de recherche en « Création et mondialisation », *post-master* de l'École nationale supérieure d'art de Nancy, Shanghai, www.ecole-offshore.org/index.php/infos/inscriptions/.
- 2 www.1d3ch83.1mm3d1at3.org/fr/bcpoo.html.
- 3 Est-Nord-Est, Saint-Jean-Port-Joli, Québec, www.estnordest.org.

Gauthier Lesturgie est auteur, traducteur et commissaire indépendant basé à Berlin. Depuis 2010, il a travaillé dans différentes structures et divers projets artistiques tels que la Galerie Art&Essai (Rennes), le Den Frie Centre for Contemporary Art (Copenhague), la revue *Critique d'art*, les 2e et 3e Biennales d'art contemporain de Rennes ou encore le SAVVY Contemporary (Berlin). Il écrit aujourd'hui pour plusieurs supports comme *Inferno* (Paris), *Contemporary And* (Berlin), *Espace art actuel* (Montréal), *Inter, art actuel* (Québec) et *oz* (Nantes). Il travaille également comme commissaire pour le programme de résidence Berlin Sessions ainsi que l'exposition itinérante *If You Are So Smart, Why Ain't You Rich ?* gauthierlesturgie.net • lesturgie@gmail.com



Ô PARESSE, PRENDS PITIÉ DE NOTRE LONGUE MISÈRE!

Paul Lafargue

EH OUI, IL FAUT GAGNER SA TOMBE² !

Franz Kafka

AU SUJET DES GUEUX ET DE LA PAUVRETÉ

► PIERRE DEMERS

Je travaille sur un livre, un recueil de poésie sans doute, et surtout un film sur la pauvreté, sur les pauvres. Je suis en train de le faire. J'ai vu à la télé sans trop m'y attarder une série sur la condition de vie des riches, animée par Bernard Derome : comment ils assument leur richesse, comment ils arrivent à s'en sortir malgré tout, à bien se comporter envers les pauvres autour d'eux. J'ai trouvé cela pénible, redondant à souhait, complaisant à l'extrême.

La télévision – et ses personnages reconnus – ne sert qu'à entretenir les riches en place, les idées reçues sur la répartition de la richesse, sur la quête incessante de cette dernière, surtout par tous ceux qui n'y arriveront jamais, sur les inégalités sociales et idéologiques. J'ai pensé faire la même chose à ma façon, mais non pas de manière télévisuelle. Je préfère la manière littéraire, ou sonore sans doute, ou encore cinématographique par l'usage significatif de l'ellipse et du non-dit. Les pauvres m'obsèdent depuis longtemps. Ils m'interpellent. Ils me fascinent, et ce, depuis mon séjour comme pigiste au journal *L'itinéraire*, à Montréal, des années quatre-vingt-dix à deux mille.

J'en ai fréquenté de toutes les sortes. Je les observais assumer leur pauvreté, leur misère, parfois avec bonne humeur, résignation consolante. Pour dormir dans la rue l'hiver à -30 degrés Celsius, il faut être pauvre ou désemparé à souhait. Je pense que la plus grande pauvreté consiste à ne pas pouvoir se loger tous les jours, à chercher désespérément un toit pour se couvrir le soir venu. Les itinérants dans les villes sont de cette nature. Ils circulent d'un point à un autre sans jamais le trouver, ce toit. Tout en essayant désespérément de le trouver, ils s'occupent à rejoindre des compagnons, des compagnes, qui vivent la même situation qu'eux pour

partager momentanément leur désarroi, leurs boîtes de carton l'été, leurs couvertures l'hiver. Et parfois, ils pensent à se nourrir, à se vêtir quand le froid devient trop vigoureux et à boire, à fumer n'importe quoi pour survivre ou s'étourdir.

J'ignore encore ce que je vais filmer, ce que je vais écrire. Pour le moment, comme chaque fois que je démarre un projet d'écriture ou de filmage, je me contente d'en parler, de prendre des notes, de me documenter. De faire semblant que j'avance dans mon intention première. De me faire convaincre par les autres que c'est une bonne idée de départ.

Par exemple, pour le moment, je questionne les synonymes du mot *pauvre*. J'aime le mot *gueux*, que le docteur Jacques Ferron utilise fréquemment dans ses contes et ses chroniques pour désigner les mendiants, ceux et celles qui vivent des aumônes, les *quêteux*, qu'on appelait autrefois. Il le préfère à *itinérant* et à *SDF*, qu'on n'emploie pas souvent ici. Dommage, parce que le *sans domicile fixe* me plaît beaucoup : il résume assez bien la condition du pauvre laissé à lui-même dans la rue, toujours malgré lui en mouvement. D'autres synonymes de *pauvre* sont aussi chargés de sens. Je les note à mesure et tente de leur faire dire ce qu'ils dissimulent souvent.

J'ai entendu les *ventres creux*, lors des funérailles d'un itinérant à Montréal, il y a quelques années ; un itinérant qui vendait le journal *L'itinéraire* au coin d'une rue et qui est mort d'overdose comme trop de ses semblables. C'est le curé, en disant la messe, qui a utilisé cette expression, interpellant les itinérants qui remplissaient la nef. C'est vrai que la faim les tourmente constamment, ceux-là ; qu'ils ont toujours faim et qu'ils mangent de tout, de n'importe quoi ; qu'ils ont souvent très mal juste pour tenir debout, pour survivre ; qu'ils ont aussi beaucoup de maux d'estomac,

de problèmes de digestion, avec tout ce qu'ils ingurgitent au jour le jour, sans trop de discernement, comme les maux de ventre de Nietzsche que je découvre dans la brique de VLB³, la lisant en même temps que ma recherche sur les pauvres.

J'ai commencé à dresser une liste de synonymes de *pauvre* pour mieux saisir leurs différences, pour m'approcher discrètement de leur domaine intérieur ; des synonymes que je considère riches de sens, très évocateurs de la condition de pauvreté : les *mange-pas-cher* – dans le titre d'un livre de Thomas Bernhard que je cherche encore –, les *sans-argent*, les *désœuvrés* – dans le titre d'un film d'André Forcier qui a beaucoup filmé les classes populaires montréalaises du côté de Longueuil, où le docteur Ferron avait son bureau de médecin consultant –, les *pas riches*, les *va-nus-pieds*, les *laissés-pour-compte*, les *déshérités* – encore une référence cinématographique d'ici, le premier film amateur de René Bail, c'est-à-dire ceux et celles qui ne sont pas venus au monde avec la fortune de leur famille, comme PKP, par exemple, pour ne pas le nommer –, les *nécessiteux*, les *paumés* – mot dont use fréquemment Jean-François Vilar dans ses romans policiers –, les *tir-aux-flancs* – que j'affectionne particulièrement malgré son sens ambigu : « paresseux, soldat qui tente d'échapper aux corvées », dit le dictionnaire – ou les *tir-au-cul*, en langue vulgaire. Le synonyme que ma mère utilisait pour identifier les *hobos*, les *vagabonds* qui circulaient dans le village de Charny de mon enfance, était les *guenilloux*, ceux qui s'habillaient tout croche avec n'importe quoi – ce mot désigne aussi les éboueurs de passage dans la 9^e Avenue, où j'habitais en périphérie du village. Dans mon enfance et ma jeunesse, on n'utilisait pas encore l'expression *BS* pour signifier le pauvre qui reçoit de l'argent de l'assistance sociale. Aujourd'hui, cette expression est devenue synonyme de *parasite*, de *paresseux*, et a pris une dimension péjorative dans la bouche des donneurs d'opinions de médias de droite et de la population en général.

Et il y a encore tous ces autres synonymes que j'aligne ici pour rendre sans doute compte du grand nombre de pauvres qui peuplent nos villes et nos rues, sans trop les voir, et de l'impossibilité de bien les nommer une fois pour toutes : les *misérables*, les *ruinés*, les *besogneux*, les *gênés*, les *appauvris*, les *indigents*, les *pitoyables*, les *piteux*, les *lamentables*, les *maigres*, les *piètres*, les *petits*, les *pénibles*, les *démunis*, les *modestes*, les *banals*, les *miteux*, les *vides*, les *médiocres*, les *insuffisants*, les *miséreux*, les *puotins*, les *sans-le-sou*...

Le dictionnaire n'est pas tout à fait tendre envers les pauvres, bardés de synonymes déprimants et miséreux comme leur destin. Pour le moment, donc, je suis instinctivement le filon des synonymes à défaut d'en trouver d'autres. Il me faut aussi des lieux de résistance de ces pauvres, des résidences, des quartiers, des villages, des maisons, des appartements, des fonds de cour, où les trouver, où leur parler, où les filmer peut-être. Mais je ne veux pas insister sur la misère, sur la pauvreté des pauvres qui la supportent. Je ne veux pas faire de *freak shows* sur film ou sur papier. Encore moins les exhiber comme des bêtes de cirque.

Je vais sans doute utiliser beaucoup de sons et de propos que je commenterai plus tard, avec des images contrastées, le contraire de ce qu'on entend. Il ne faut pas oublier que la pauvreté matérielle est bien loin d'être toujours accompagnée de la pauvreté intellectuelle. Il y aurait évidemment un film à faire sur celle-ci dans nos sociétés manipulées à outrance par la démagogie des médias populistes qui réduisent tout au monde binaire, s'arrogeant le droit exclusif de « parler au nom de la majorité silencieuse et du vrai monde »...

Je voudrais faire parler les pauvres que je connais déjà, que je fréquente souvent, des artistes, des amis qui ont la vie dure, que j'héberge parfois, que je nourris chez moi à l'occasion. Le milieu culturel dans lequel je baigne la plupart du temps vit continuellement dans la pauvreté matérielle. Le niveau de vie des créateurs, des artistes de toujours, rejoint fréquemment celui des pauvres, de ceux qui en arrachent pour simplement se loger, se nourrir, s'habiller et se soigner convenablement. On ne le répète pas assez souvent : les artistes comme les étudiants sont démunis s'ils décident d'assumer leurs différences et leur résistance. Cela coûte toujours un certain prix de ne pas vouloir entrer dans le rang de la société où l'on baigne. C'est sans doute un bon point de départ et peut-être d'arrivée pour ce que je veux faire. Jusqu'ici, j'ai toujours financé

mes films – techniquement limités, évidemment – avec mon propre fric et les moyens du bord. Je voulais le souligner ici pour faire taire ceux qui déplorent que les artistes vivent aux crochets de l'État... Je filme et j'écris sans subventions. Et j'assume complètement cette réalité.

Quand j'ai produit et réalisé mes films *Le facteur cultivé*, *La bouette ou Le territoire du lièvre* et *Les chaars*, je me suis retrouvé dans une rue de Jonquière, la rue Châteauguay – pas de château là, pourtant –, reconnue pour ses maisons démunies. Quand je revisite mes films, mes recueils de poésie – surtout *Tranchées* –, je me rends compte que j'ai souvent évoqué le monde de la pauvreté, des paumés, des démunis, des mal pris et des mal compris de ce monde. Je leur donnais la parole spontanément. Je décrivais leurs malheurs. Je m'attachais à leur démarche, à leur résistance. Je me sens donc en pays de connaissance en travaillant sur la pauvreté. Pour le moment, du moins.

Je termine avec deux citations qui font réfléchir et conduisent la pauvreté sur des chemins remplis de promesses ; deux citations tirées du *Dictionnaire du diable* d'Ambrose Bierce (1881) :

Pauvre. Individu qui avait mis sa confiance dans le soutien de ses amis.

Pauvreté. Dossier établi pour les dents des rats de la réforme. Le nombre de plans envisagés pour son abolition est égal au nombre de réformateurs qui en souffrirent, additionné des philosophes qui n'en ont aucune notion. Ses victimes se distinguent par leur grande vertu et par leur foi en des chefs qui tentent de les conduire dans une contrée de prospérité, où ils croient que ceux-ci sont inconnus.

Un an auparavant, Paul Lafargue écrivait *Le droit à la paresse* pour dénoncer la passion du travail qui tue les hommes au jour le jour. Les pauvres en sont les victimes encore aujourd'hui, de ce *droit au travail* à tout prix. ◀

Photos : Fabrice Tremblay.



Notes

- 1 Paul Lafargue, *Le droit à la paresse* (1880), FM et petite collection Maspero, n° 50, 1978, p. 149.
- 2 Franz Kafka, « Lettre à Hedwig Weiler » (1908), Œuvres complètes III, Gallimard, 1984, p. 612.
- 3 Victor-Lévy Beaulieu, 666 : Friedrich Nietzsche, Trois-Pistoles, 2015, 1392 p.

Pierre Demers est né à Jonquière en 1945 sur la rue Damase. Cours classique à Sainte-Anne-de-Beaupré (Rédemptoristes) et à Québec (Jésuites). Études en philo et en cinéma à l'Université Laval. Prof de cinéma au cégep de Jonquière de 1969 à 2010. Animateur de ciné-club, critique de cinéma dans diverses revues et journaliste syndical pour la Fédération autonome du collégial (FAC). Il a publié onze recueils de poésie aux Éditions Trois-Pistoles depuis 2002 et un essai, *Le Saguenay autrement et Abécédaire de maire*, à compte d'auteur, en 2012. A réalisé une quinzaine de vidéos poético-politiques et cinq courts métrages culturels dont le dernier, *Les chaars*. A animé des soirées de poésie et quatre Nuits de poésie du Saguenay avec le collectif Les poèmes animés. Collabore au blogue *Mauvaise herbe*. A remporté le Prix de poésie du Salon du livre du SLSJ en 2010 pour le recueil *La bénédiction des skidoos : poèmes enragés*.

DE LA VALEUR DE L'EXISTANT

Pour un urbanisme minimal au contact du vivant

► GILLES CLÉMENT ET MIGUEL GEORGIEFF (COLOCO)

Le principe de finitude rapporté à l'espace et à l'économie réels oblige à inventer un nouveau système de vie, une nouvelle approche de la consommation, une autre idée du confort, un déplacement des valeurs admises par les sociétés conquérantes et, plus particulièrement, il conduit à inventer un nouveau modèle de convoitise. Quelle que soit la façon de s'y prendre, les sociétés à venir devront proposer un modèle de convoitise aussi éloigné que possible de l'accumulation matérielle, construire le chemin qui mène à sa réalisation, à son passage au réel. La conscience planétaire rencontre de nombreux obstacles : elle se heurte à la pensée archaïque d'un monde divisé par les intérêts de marché ou les névroses idéologiques et se trouve encore éloignée du jardin planétaire par lequel les humains, passagers de la Terre, se voient obligés d'inventer un art du partage. Il est difficile de dire à quel moment ces deux consciences, celle du partage obligé des ressources matérielles dans un espace fini et celle d'une communauté humaine unie à l'immatière infinie, se rencontreront, mais on peut prétendre que les bases de cette rencontre sont désormais posées. Le domaine de la connaissance, celui de la spiritualité, ceux de la communication et de la créativité en font partie. Ils concourent à la proposition de construire un projet visionnaire partagé.

Comment construire en anticipant le recyclage programmé de l'œuvre en cours ? Comment réinterpréter les ouvrages existants sans

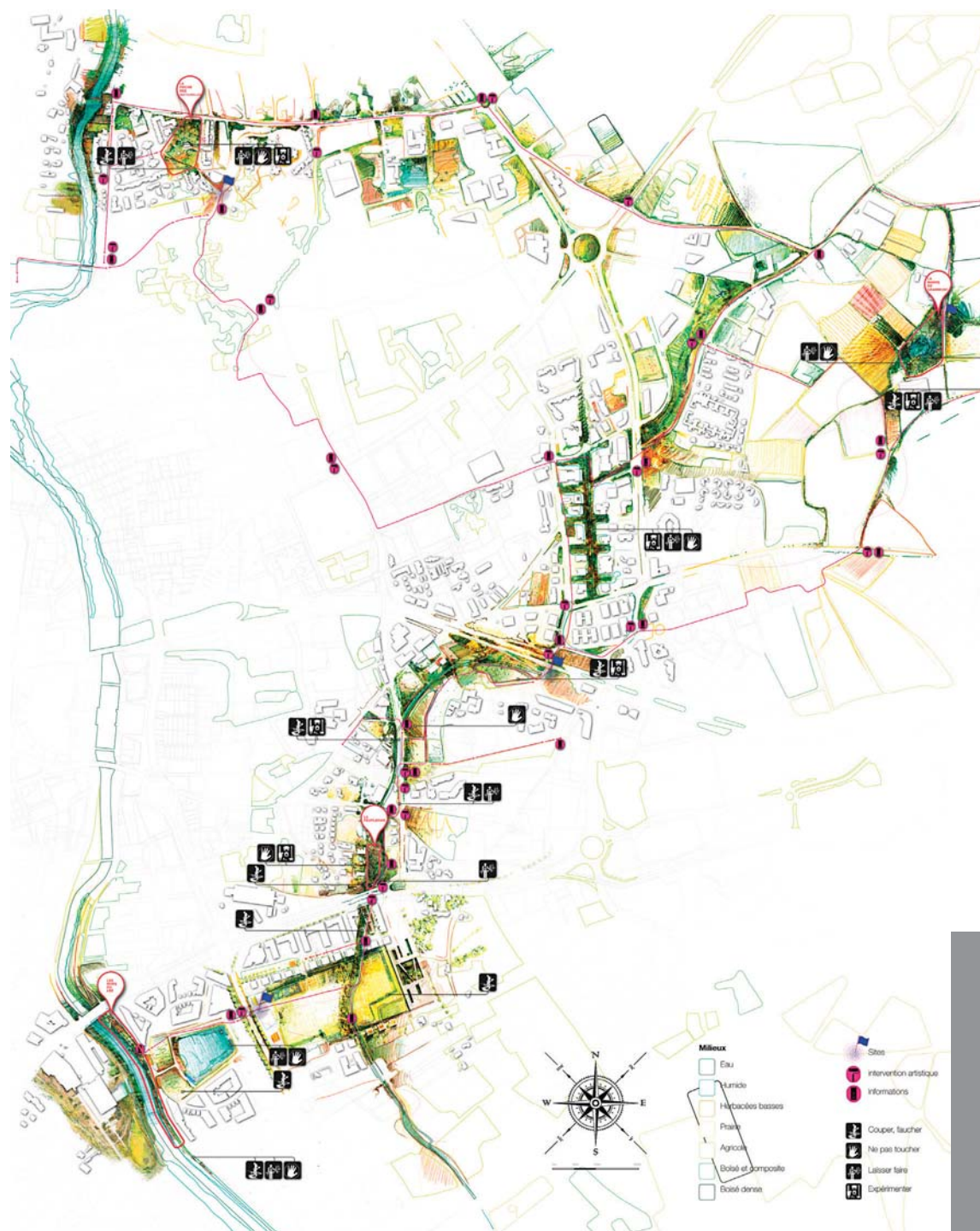
passer par l'arasement et la destruction ? Quelle part concéder aux espaces en déprise (tiers paysage) ? Quelles marges de souplesse peut-on constamment préserver afin de ne pas rigidifier la ville dans un carcan, d'éviter que toute transformation à venir conduise à la dislocation de son tissu, à l'altération de son identité ?

Le rôle des espaces délaissés a été défini comme l'un des éléments majeurs de la diversité biologique des villes. Ces espaces représentent une ressource fondamentale pour la qualité de vie des espaces urbains. Il est cependant apparu que cette richesse était très difficilement perçue par les habitants et mise à profit dans un cadre de vie quotidien. Par conséquent, la mise en œuvre d'actions permettant aux services des villes d'intégrer les délaissés dans leurs pratiques conduit à la définition d'un type de gestion nouvelle.

Voir les délaissés comme une typologie complémentaire de *nature en ville* induit un respect mutuel des conditions de découverte des friches : le public ne doit pas porter atteinte à la richesse de l'écosystème et, simultanément, la nature spontanée ne doit pas mettre les usagers en situation de risque ou d'insécurité. Il devient alors nécessaire de reconsidérer la ville comme l'espace d'une concentration singulière d'êtres vivants dans un espace réduit qui force à la cohabitation. La recherche de cet équilibre du point de vue écologique nécessite l'invention d'un modèle qui ne place plus l'homme en maître des lieux. ◀



- > Constellation d'actions, Montpellier, 2011. Dessin : F. David (Coloco). Une série d'interventions simples et progressives pour laisser exister le Tiers paysage dans les espaces urbanisés.
- > Intervention de Coloco, avec V Mure, Montpellier, 2015. Photo : M. Georgieff (Coloco). Passerelle de la mare écologique de Grammont : un observatoire immergé dans un jardin spontané.



Notes

- 1 Le jardin planétaire est une manière de considérer l'écologie en intégrant l'homme – le jardinier – dans le moindre de ses espaces. La philosophie qui le dirige emprunte directement au jardin en mouvement : « Faire le plus possible avec, le moins possible contre. » La finalité du jardin planétaire consiste à chercher comment exploiter la diversité sans la détruire ; comment continuer à faire fonctionner la « machine » planète, à faire vivre le jardin, donc le jardinier. Exprimée pour la première fois dans un livre, *Thomas et le voyageur* (1996), l'idée de jardin planétaire a fait l'objet d'une importante exposition à la Grande Halle de La Villette à Paris en 1999-2000. Cf. gillesclément.com.
- 2 « Fragment *indécidé* du jardin planétaire, le tiers paysage est constitué de l'ensemble des lieux délaissés par l'homme. Ces marges rassemblent une diversité biologique qui n'est pas à ce jour répertoriée comme richesse. Tiers paysage renvoie à tiers état (et non à tiers-monde). Espace n'exprimant ni le pouvoir ni la soumission au pouvoir. » Gilles Clément, *Manifeste du Tiers paysage*, Sujet-Objet, 2004 ; rééd. Sens&Tonka, 2014, p. 13.

Gilles Clément, né en 1943, est ingénieur horticole, paysagiste, écrivain et jardinier. Il enseigne à l'École nationale supérieure du paysage (ENSP) à Versailles. En dehors de son activité de créateur de parcs, de jardins, d'espaces publics et privés, il poursuit des travaux théoriques et pratiques à partir de trois axes de recherche centrés sur les concepts de jardin en mouvement, de jardin planétaire et de tiers paysage. Il a reçu de nombreuses récompenses dont le Grand Prix du paysage en France, en 1998. www.gillesclément.com

Coloco (Paris et Montpellier) est né sous la forme d'un collectif en 1998 pour développer ses premiers projets de recherche et une action simultanée dans l'espace public : modèles urbains pour les espaces abandonnés et jardins aériens. Depuis, Coloco a poursuivi ses travaux et consolidé ses collaborations avec des architectes, urbanistes, artistes, constructeurs et autres professionnels. Le collectif est fondé par le paysagiste Miguel Georgieff (Buenos Aires, 1973) et les architectes Pablo Georgieff (Buenos Aires, 1971) et Nicolas Bonenfant (Dunkerque, 1972). Une relation spéciale s'est développée avec le paysagiste Gilles Clément tant dans la conception que la formation, avec une synergie des inventions et des pratiques qui tournent autour de ses théories et de la recherche. Coloco est aujourd'hui un réseau de professionnels à géométrie variable, adaptant la façon dont il fonctionne selon les projets. Coloco essaie de transcender les échelles de réflexion afin d'améliorer la dynamique naturelle dans tous les processus de transformation urbaine. www.coloco.org

JUGAAD CHANDIGARH

► THIERRY MANDOUL

À Chandigarh, comme un peu partout en Inde, l'observation de l'espace public fait ressortir l'existence de milliers de pauvres qui tentent de survivre en exerçant de petits métiers, sans salaire ni protection sociale. On pourrait, si l'on était cynique et partisan d'une économie libérale, les présenter comme de véritables entrepreneurs ! Toujours est-il qu'ils font indéniablement preuve d'esprit d'invention et d'innovation face à l'adversité. Intervenant dans des situations très contraignantes, ils expriment la solide volonté des « gens de peu », selon la noble expression de Pierre Sansot, de faire face à des défis qui ne peuvent être dominés mais uniquement réduits.

Ces hommes et ces femmes ont cette capacité de fabriquer ce dont ils ont besoin avec ce qui est à portée de main. Ils bricolent avec pour principe, comme l'écrivait Claude Lévi-Strauss, « de toujours s'arranger avec les "moyens du bord", c'est-à-dire un ensemble à chaque instant fini d'outils et de matériaux, hétéroclites au surplus, parce que la composition de l'ensemble n'est pas en rapport avec le projet du moment [...] »¹.

Des véhicules hybrides recomposés et improbables apparaissent aux coins des rues – comme ce vélo-cantine –, constitués de pièces récupérées et assemblés pour d'autres fonctions que la locomotion. Les abris fonctionnels les plus élémentaires renouent avec les origines mêmes de l'architecture étant donné leurs toiles suspendues sous les arbres ou leurs toits posés sur des troncs, la présence d'un foyer, leurs sols balayés ou constitués d'une simple dalle de brique ou de béton.

L'attitude est tellement commune en Inde qu'elle a donné naissance en hindi à un terme, celui de *jugaad*, qui exprime cette « capacité de faire avec ce que l'on a sous la main », définissant une espèce d'improvisation ingénieuse, un arrangement face à l'adversité. Ne pourrait-on considérer pour demain que de telles démarches puissent devenir la méthode et l'approche communes, une philosophie de vie pour un monde exsangue de ses ressources naturelles ?

Toujours est-il qu'à Chandigarh, ces activités et architectures « microbiennes » singulières participent à l'élaboration d'un urbanisme du quotidien. Elles constituent des réponses libres et concrètes à des besoins précis, non satisfaits par la ville planifiée et pérenne. Ces événements urbains se caractérisent par une relation précaire au temps. Transitoires, ils sont susceptibles d'évoluer, de se déplacer ou alors de disparaître au fil des heures, des jours, des saisons, des années. Ces occupations démontrent une réelle inventivité créatrice de ceux qui les assemblent, un art de faire avec les choses données. Elles renseignent sur les capacités tactiques de résistance des habitants les plus modestes à vivre l'ordre social imposé et incitent à interroger et à penser leurs interactions avec la ville concrète, conçue initialement par Le Corbusier et Pierre Jeanneret. ◀

➤ Métiers associés au terme hindi *jugaad* qui exprime cette « capacité de faire avec ce que l'on a sous la main » : couturier, repasseur, coiffeur, vélo-cuisine, blanchisseur/lavandier, artisan chaudronnier, réparateur de vélo, tisserand, cuisine de rue. Photos : Thierry Mandoul.

Note

1 Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Plon, 1962, p. 27.

Thierry Mandoul est architecte et docteur en architecture. Il enseigne à l'École nationale supérieure d'architecture de Paris-Malaquais. Chercheur invité au Centre Canadien d'Architecture (CCA) à l'été 2006, il a publié plusieurs ouvrages sur l'architecture et la ville moderne et contemporaine. Il a aussi participé au commissariat de plusieurs expositions. Depuis trois ans, il développe un enseignement de projets sur Chandigarh dans le cadre du programme pédagogique international de l'ENSA Paris-Malaquais. Il est commissaire-scénographe avec Enrico Chapel et Rémi Papillaud d'une exposition sur Chandigarh à la Cité de l'architecture à Paris (www.citechaillot.fr/fr), qui se déroule du 10 novembre 2015 au 29 février 2016.





PAUVRETÉ, DÉPOUILLEMENT, DÉNUÈMENT



LE PARADIS EST DISPERSÉ SUR TOUTE LA TERRE,
C'EST POURQUOI ON NE LE RECONNAÎT PLUS.
IL FAUT RÉUNIR SES TRAITS ÉPARS, RENDRE DE LA CHAIR
À SON SQUELETTE. RÉGÉNÉRATION DU PARADIS¹.
Novalis, *Fragments*

LÀ OÙ RIEN N'EST À SA PLACE, C'EST LE DÉSORDRE.
LÀ OÙ, À LA PLACE VOULUE, IL N'Y A RIEN, C'EST L'ORDRE².
Bertholt Brecht, *Dialogues d'exilés*

LE PARADIS

► BORIS NIESLONY

UNE FORME DE QUESTION INFORMULABLE

Le titre éveille l'attention. Il est synonyme de promesse. Il nous rappelle l'origine et la destinée de l'existence humaine, les possibilités de nous réaliser et de nous accomplir ainsi que les origines perdues et l'harmonie à reconquérir. Le paradis représente le changement, le passage menant à la victoire sur la finalité, qui concerne tout le monde depuis toujours. Au Moyen Âge, on appelait « paradis » les vestibules des églises. C'est par le vestibule qu'on entrait dans ces lieux sacrés aux richesses chatoyantes où la lueur de plomb du quotidien était absorbée par la lumière dorée de l'éternité. « Le cuivre ne se repose jamais, jusqu'à ce qu'il se transforme en or », a dit Meister Eckhart à propos de l'âme, toujours à la recherche de la perfection de ses origines.

Le paradis évoque le mythe de la création qui a vu le cosmos naître du chaos des matières inanimées et le monde se développer à partir de la rencontre et de l'interaction des éléments en jeu.

UN TEXTE, UNE PREMIÈRE PHOTO ET UNE PERFORMANCE OÙ L'ALLOTROPIE DE TOUTE CHOSE COMMENCE

L'illustration du cosmos et de son fonctionnement est à l'image de mon travail : un petit monde se déplaçant en lui-même. Sur la table de travail se trouve un ensemble confus d'objets variés qui fonctionnent entre eux et s'entremêlent dans des histoires étranges, aux variations infinies. Le monde sur la table est constamment en mouvement. Certains objets sont retirés, faisant place à l'arrivée de nouvelles constellations qui produisent leur effet sur les versions toujours en mouvement. La table devient le lieu d'une « histoire de l'histoire », d'une « histoire racontée

par des objets », offrant un espace à l'imprévisible. Les objets ne sont pas utilisés comme un matériel particulier destiné à un plan d'action précis. Je ne choisis pas les objets en fonction de leur forme ou de leur utilité dans le cadre d'un plan. Je laisse de la place au hasard, j'utilise des objets trouvés ou donnés par mes amis ou des artistes, je réunis ceux qui « souhaitent être réunis » et je laisse toute la place à l'expérience engendrée par le contact des objets entre eux et la rencontre de leurs attributs : « contacts-touchers ».

COMMENCER PAR LE PLUS PETIT ET RESTER AVEC LE PLUS PETIT : LA FOLIE COMME INVITÉE

Les objets sur la table communiquent entre eux, c'est-à-dire qu'ils ne réfèrent plus seulement à eux-mêmes : ils entament une correspondance avec les autres objets et se fécondent les uns les autres, ce qui engendre une expansion de leur champ de signification. Ils entretiennent des relations tels des miroirs, en se faisant face, et leur image se laisse attirer par celle de l'autre étant donné les échanges constants et les réflexions innombrables qui se multiplient à l'infini. Cela nous rappelle Johann Wilhelm Ritter, physicien et philosophe naturaliste, qui a formulé sa réflexion fondamentale sous forme de question : « Le processus vital consiste-t-il en une galvanisation continue d'innombrables chaînes interconnectées ? »

Comment serait-ce possible si le rabbin néglige les parties les plus complexes des plus petites choses ? Le Messie serait-il lui aussi un peu fou de se libérer du terrible poids de l'attente de la délivrance et de la guérison ?

POUR SAVOIR ÉCRIRE, IL FAUT PRENDRE LES AUTRES, LES INTOUCHABLES, EN CONSIDÉRATION

Ritter, fondateur de l'électrochimie moderne, a vu dans l'« action galvanique » l'expression d'une électricité unifiée et « universelle ». Ailleurs, il décrit le phénomène plus clairement : « Mais de tels systèmes apparaissent maintenant de nouveau comme les membres de chaînes supérieures, qui sont à leur tour des membres de chaînes encore plus élevées, et ainsi de suite, jusqu'aux chaînes les plus grandes qui comprennent toutes les autres. Ainsi, les parties refluent vers le tout et le tout vers les parties. »

Dès que la science perd les composantes technologiques de vue, le frisson de l'empoisonnement se fait sentir, sans parler du noircissement des premières étincelles du feu.

L'autonomie de l'art a pour origine la couverture de l'œuvre. L'autonomie de l'alchimie a pour origine la « liaison ».

La construction se vit en tant qu'inconscient, le rêve en tant que sécheresse dialectique. Puis, au réveil, la fleur rare, la « lumière », est placée dans l'huile.

Sur la question des raisons de la créativité, j'incarnerai le rôle du scientifique naturaliste, pour le plaisir. Ainsi, la théorie de Ritter sur le système électrique des corps est vérifiée de manière sensorielle par le biais de la table-paradis, c'est-à-dire que tous les objets sur la table sont des corps dotés d'énergie qui lors de leur rencontre émettent et absorbent mutuellement. Pendant cet échange, des énergies sont libérées et intensifiées pour couvrir des contextes de plus en plus larges, jusqu'à la chaîne la plus importante. Sur le plan symbolique, ce phénomène s'apparente aux boules de verre où les objets du monde forment un monde complet : « La formation de la géométrie, en tant que système topologique, est analogue à celle du système galvanique (chaîne). La température, la tension et la chaleur résultent de la proximité et de la distance ainsi que du mélange et de la combinaison des éléments qui sont le paradis. » Pendant leur communication physique, ces éléments engendrent un certain climat qui définit le caractère de la table-paradis sur laquelle ils se connectent et qui est influencée par la vie agitée.

Ce n'est pas un éveil, mais plutôt le fait d'être amené dans un autre rêve, car la mort constitue le réveil. La poitrine couverte d'un tissu qui s'effiloche, il faut survoler le désert, au-dessus des fosses de sable et des manœuvres tactiques... Le sujet est incapable, car la chose est en train d'essayer de devenir utile, de devenir un produit, puis une autre chose.

Un concept, c'est de la compagnie, c'est une équipe ; le concept doit être pris en note. Il y a trop d'autorité en tout, particulièrement quand la chose est nommée ou engendre des citations.

Les archives sont complètes. Les archives sont complètes quand elles sont chaudes. Qu'est-il arrivé aux archives froides ?

RIEN N'ENNUIE DAVANTAGE LA PERSONNE ORDINAIRE QUE LE COSMOS, À LA FOIS AU DESSUS ET AU-DESSOUS

La table peut être vue comme une pile qui stocke les énergies pour les émettre une fois transformées. Elle reçoit de la « nourriture » provenant des « radiations » des objets. L'artiste et l'observateur peuvent également activer les énergies. L'intensité du champ énergétique de la pile dépend des forces actives qu'elle contient, qui s'intensifient mutuellement, mais qui peuvent également s'éteindre ou se repousser. Les aimants et les particules de fer sont un bon exemple du phénomène. Les particules de fer sont triées, pour ainsi dire, par les pôles des aimants, qui les attirent vers leur pôle complémentaire, selon l'alignement de leur champ de force respectif. L'aimant organise la relation entre les forces et assure un bon équilibre. « Le vrai aimant de tout corps terrestre doit être un cœur », écrit Ritter ; « dans le corps humain c'est le cœur qui est un aimant. Dans la terre pulse l'aimant, dans l'homme le cœur. »

Les éléments d'une installation ou d'une performance sont des réalités données à voir, analogues au spirituel, sans lien avec la performance exprimée par la danse. Les espaces virtuels sont analogues aux espaces architecturaux. La non-identification est contre la recherche de la vérité dans les images. Ces concepts sont également de vieux bonshommes Sept-Heures.



La patrie se referme, nous coupons le cordon ombilical. Des variantes de dépendance se trouvent à l'intérieur de la structure : le chemin menant à la toilette est désiré. De quelle nature devrait être la distance qui nous sépare du sujet pour avoir une qualité d'action différente ?

Den Nichtsehenden (Ceux qui ne voient rien) sont les problèmes qui nous rendent aveugles.

LES DÉVELOPPEMENTS SE TROUVENT DANS LES BRÈCHES

À côté d'un bouddha de fer en autocontemplation se trouve une petite girafe qui étire curieusement son cou. Devant un soldat luisant se tient un clown, rond comme une balle, à qui sourit un papillon. Le saut périlleux d'une souris mécanique en plastique se transforme en prière devant une image de la Madone. Une feuille de métal percée projette un ciel clignotant d'étoiles dans la lumière d'une lampe. « Si je donne à l'ordinaire un sens supérieur, à l'habituel un aspect mystérieux, au connu la dignité de l'inconnu, au fini l'aspect de l'infini, je le romantise. L'opération est renversée pour le sublime, l'inconnu, le mystique, l'infini – ceux-ci sont rendus logarithmiques par ce lien. Ils deviennent une expression courante », dit Novalis.

L'arbre de la connaissance se dresse non pas en raison de la chute du bien et du mal qui aurait pu être possible dans le jardin du mal, mais plutôt parce que c'est un symbole du jugement du questionneur. Cette ironie monstrueuse caractérise les origines mythiques du bien... Puisqu'on a sali le nom, on n'a plus qu'à se détourner des apparences des choses, du langage que l'homme instruit étudie ; qu'à utiliser des moyens pour voler impunément le fondement même du potentiel d'agitation du discours de l'homme.

Les symboles doivent entraîner la confusion puisque les choses entraînent la confusion. Ici commence les autres silences, la noblesse du nom décline.

« LA POÉSIE DISSOUT UN ÊTRE ÉTRANGER EN ÊTRE PROPRE. »

On pourrait faire suivre cette phrase de Novalis d'une phrase de Ritter : « Seulement à la rencontre des corps peut-on en retrouver des fragments ». Ils atteignent la raison. Dès lors peuvent-ils se comprendre. Plus nous sommes « chauds », plus nous sommes en mesure de comprendre, nous « dégelons ». La table s'avère être une pile servant à la métamorphose par le biais des forces de l'âme. Lors du processus, ce qui est petit, comme dans un conte de fées, peut atteindre une dimension inattendue ; le mystérieux peut devenir habituel et les « coups de main » (les loupes qu'utilisent les opticiens) apparaissent sous forme d'apprentis-sorciers exubérants. Tels des êtres vivants, les loupes placées sur la table servent à manipuler les objets grâce à leur pince et à les agrandir pour l'œil afin de leur faire atteindre des proportions gigantesques ou de les transformer en paysage microcosmique, où le regard peut voyager dans une exploration fantastique. L'aspect mesurable des objets semble être annulé par les caractéristiques qui produisent un effet sur l'imagination de l'observateur. Dans sa riposte, l'imagination attribue aux objets des significations changeantes et les place dans de nouvelles constellations.

« LA POÉSIE EST DÉTOURNEMENT. »

Toute connaissance transformée en théorie provient de la division systématique de la folie. Le respect des rapports de pouvoir avant tout ne permet aucune naïveté morale. La honte, un des simulacres les plus passionnés, est notre manière d'ordonner le bien, une exécution sans verdict de la compassion et du rire : « Il est entendu que, dans les temps qui changent, toute une ville remplie de gens injustes et imprudents pourrait continuer d'exister, [mais que] trois personnes justes ne pourraient vivre sous le même toit sans finir par s'arracher les cheveux et se disputer. »

Dans ces images, la scène est vidée, tel un appartement qui n'aurait pas encore de locataire ou telle une idée sans atmosphère. Tout comme cette scène, la réflexion se vide. Cela laisse le champ libre aux vues (politiques), les intimes facilitant la clarification des détails.

Chaque pensée a sa propre cellule et chaque cellule apparaît dans un éclair, dans un éclair apparaît une chambre, un lieu du bien.

Les montagnes scintillantes surplombent des feuilles de verre empilées. Leurs formes bizarres ont été créées par le froid et la chaleur, utilisés par l'artiste dans le traitement du verre. Les feuilles de verre sont placées debout partout sur la table pour permettre aux objets de se « voir » à travers elles. Dans une montagne de verre nage un pingouin, plongeant vers le haut à nouveau dans d'innombrables facettes. Le verre est transparent, mais lisse comme un miroir. Il est transparent, mais rigide, dur et cassant. Il permet de voir « toutes les autres choses » et renvoie sa propre image de miroir, qui y est stockée. Pour l'artiste, le verre est un symbole poétique d'amour.

Il y a des gens qui réalisent le serment de ne jamais rester dans des espaces fermés, qui ont l'idée de portes ouvertes.

Afin de pouvoir s'approcher de sujets complexes, les romantiques ont rigidelement prescrit un absolu comme modèle de réflexion. Ritter, par exemple, procède d'une théorie de l'« électricité universelle ». Les poètes romantiques utilisaient le terme poésie.

L'hypersensibilité est un organe critique de la plus haute importance, ayant l'idiosyncrasie comme instrumentation. Le rêve de l'individualité est attiré par le tissu du monde, comme une dent par une carie.

« Pour cette raison, j'aimerais dire que la forme elle-même ne devrait pas posséder de forme et qu'elle devrait seulement être la fin d'une pensée, émanant d'une manière égale d'un point vers tous les côtés. »

Puisque je vois et que j'entends que cela est bon, c'est donc non advenu encore...

Il faut extraire l'objet réel de la forme, parce qu'il est plus présent que toute œuvre ; ne laisser planer aucun doute sur l'œuvre, aucun doute sur une réalité, quelle que soit la manière dont elle est exprimée.

Selon moi, le principe de la créativité ne découle pas de la capacité d'avoir librement accès à un matériel existant. Je le comprends plutôt comme une polarité constante entre un comportement actif et réceptif, un processus continu d'enrichissement de l'expérience. L'artiste imagine installer sa table-paradis dans une cathédrale, dans un lieu « qui, par les cultes de transformation et une atmosphère, créent du temps ».

J'ai une image. Si une personne me regarde pour faire une image de moi, alors je ferai en sorte qu'elle regarde ailleurs et, si elle me regarde à nouveau, elle verra une personne totalement nouvelle, qu'elle n'avait encore jamais vue. Être là pendant quelques nanosecondes, mais être complètement ailleurs.

Une possibilité d'alchimie aujourd'hui. ◀

Traduit de l'anglais par Véronique G.-Allard.

Photos : Boris Nieslony.

Notes

- 1 « Das Paradies ist gleichsam über die ganze Erde verstreut – und daher so unkenntlich geworden – Seine zertretenen Züge sollen vereinigt – sein Skelett soll ausgefüllt werden. *Regeneration des Paradieses*. » Richard Samuel (dir.), *Novalis Schriften*, Kohlhammer, III, 1983, p. 446 ; traduction française : Gustave Roud, *Aujourd'hui*, n° 34, 1930.
- 2 Bertolt Brecht, *Dialogues d'exilés (Flüchtlingsgespräche)* (1941), G. Badia et J. Baudrillard (trad.), L'Arche, 1965, p. 17.

Boris Nieslony est reconnu internationalement comme l'une des personnes ayant le plus contribué à l'avancement de l'art performance et ce en tant qu'artiste, théoricien, archiviste et organisateur. Il est le fondateur de Black Market International, un groupe de performeurs qui se rencontrent périodiquement un peu partout à travers le monde afin de présenter des actions performatives de longue durée. Il a également mis sur pied ASA, un réseau d'artistes et une colossale banque de données sur l'art performance. Dans son art, il s'intéresse surtout à des thèmes sociaux, humains ou existentiels, avec une dimension politique marquée. Il interroge les objets, les images et leurs rapports entre eux.

L'ARGENT REND PAUVRE

► JEAN-PIERRE OSTENDE

Au Pico Pico (cet immense complexe, avec bar géant sur huit niveaux en sous-sol, logeant une centaine de salles) sont souvent organisés des colloques, rencontres et débats. Notre ville en est friande.

Le débat marche bien, la clientèle ne manque jamais.

Lors du colloque « L'argent rend pauvre », les polémiques n'ont pas déçu le public friand d'insultes : ce fut riche en altercations. Il y a même eu quelques pugilats. Certains intervenants ont tout fait pour s'en coller une.

Grâce aux éclairages, cela donnait des combats au bord du théâtre d'ombre, parfois dans une grande simplicité de mise en scène.

La question de la forme dans le dépouillement a été l'occasion d'une bataille dérangée, tout autant que le débat intitulé « Trouve-t-on la voie royale dans le dénuement ? »

À la fin, les participants ont chanté *Happiness Is a Warm Gun*. Ils ont fait défilé des phrases électroniques rouges comme :

« La pauvreté ne se choisit pas.

Quand la pauvreté se choisit, ce n'est déjà plus de la pauvreté.

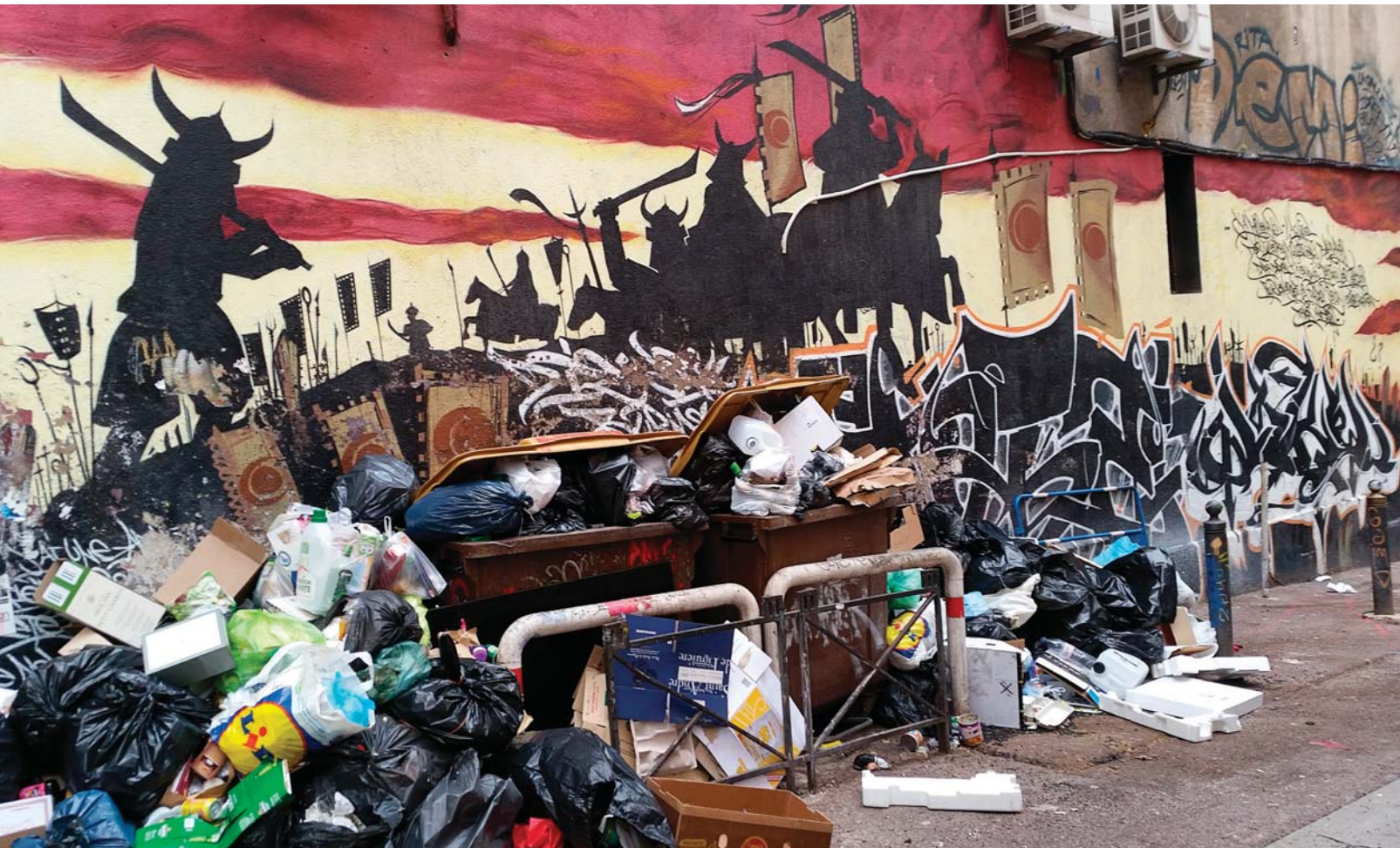
Quand la pauvreté se choisit, c'est une forme de richesse. »

Et puis le chœur des orphelins a chanté la phrase de Robert Walser à la façon d'un avertissement au-dessus des nuages noirs de cette fin de journée pluvieuse : « Malgré qu'ils gagnent très peu d'argent et qu'ils aient une vie difficile, les pauvres sont de plus en plus nombreux. »

Ensuite, les affrontements ont repris dans la rue. ◀

Jean-Pierre Ostende est né en 1954 à Marseille. Romancier et poète, il est l'auteur d'une œuvre originale (recueils de poèmes, romans, mémoire collective, pièces radiophoniques) et en perpétuel mouvement. Chaque livre est pour lui l'exploration d'un territoire où se mêlent l'absurde, la fantaisie, le burlesque. Il nous parle aussi des petites joies et de la mélancolie du quotidien à travers des personnages souvent en marge de leur propre vie. Son style est simple et épuré. Il va à l'essentiel, cherchant davantage à susciter qu'à dire.

PAUVRETÉ, DÉPOUILLEMENT, DÉNUEMENT



DON DARBY

FACE À LA MATIÈRE

► HÉLÈNE MATTE



► *Femme de Pékin*, aluminium, 35,5 x 25,5 x 9 cm, 1993. Collection Jocelyn Gasse.

En 1970, Don Darby obtenait son diplôme de l'École des beaux-arts de Montréal qui fermait ensuite ses portes pour laisser place aux universités. Puis, l'artiste s'est installé à Québec où il a enseigné les arts plastiques plus de 35 ans. Sculpteur, Darby a conçu de nombreuses pièces monumentales et des projets d'intégration d'art à l'architecture à travers le Québec, et ce, jusque dans les années quatre-vingt-dix. On peut voir ses dernières pièces d'art public en bordure de ce qui a été l'îlot Fleurie, ayant hébergé le regroupement communautaire et artistique dans lequel il s'est impliqué activement.

Parallèlement à ces pièces, il a aussi réalisé des œuvres plus petites, particulièrement depuis son entrée en galerie. Il est représenté par Lacerte depuis 1993. On le connaît pour ses hommes primitifs, *l'Homme de Pékin* (1989) et *la Femme de Pékin* (1993), ainsi que les dizaines de masques qui ont suivi leur réalisation. Dans les années deux mille, au moment où il prend congé de l'enseignement, Don Darby met à profit une technique qui lui est propre et qu'il développe depuis les années quatre-vingt : le « dessin spatial ». Sa pratique s'accélère et donne vie à une fabuleuse série d'animaux en voie de disparition exposés chez Lacerte à l'occasion d'*In extremis* (Québec, 2009) et de *La disparition* (Montréal, 2014).



► *Thelonious Monk*. Acier, 365 x 213,4 x 183 cm, 1993.



> *Éléphant et Tigre*, fil d'acier soudé, 57 x 28 x 48 cm, 2014. Galerie Lacerte.

Mouvement

Moderniste, le sculpteur réalise d'abord des œuvres abstraites gigantesques à une époque où l'abstraction est encore un symbole de révolte. Le cinétisme caractérise ses œuvres de grand format qui, pour la plupart, s'approprient la notion de mouvement jusqu'à inviter à l'interaction. L'artiste réalise alors de nombreux mobiles et structures amovibles. *Lames dans l'espace* (1970, Manicouagan) présente une guirlande dont les pièces d'acier glissent à volonté. La murale *L'homme et la matière* (1970, polyvalente de Hauterive, aujourd'hui école secondaire Serge-Bouchard) s'actionne à l'aide d'une manivelle. Encore, *Trois colonnes* (1982, CLSC de Montmagny-Sud) vise à divertir les patients d'une salle d'attente. Avant d'être volés, les segments du *Satellivert* (1983, Québec) étaient actionnés par la force éolienne. Nous pourrions ici poursuivre cette liste, mais concluons en soulignant que cette fascination pour l'animation et le rythme s'est transposée aussi au cœur d'œuvres figuratives de moyen format, notamment chez les personnages articulés que Darby

a créés. *L'Homme de Java* (1964) donne la main tandis que *Pichnotchet* (1990) a une minuscule tête munie d'un képi militaire, qui ne sait qu'acquiescer, comme son bras qui se lève et se baisse machinalement. Œuvre d'art manipulable ou personnages manipulants, la *poiesis* et la prégnance humaine préoccupent de tout temps l'artiste.

Résultat d'une fascination pour la vie plus que pour la vitesse et la technique, le dynamisme des œuvres de l'artiste met de l'avant la force des éléments et déclenche des émotions parfois contradictoires. De l'émerveillement devant l'émergence de l'humain et la beauté des matières à la profonde inquiétude causée par l'évolution de l'espèce et son rapport à la nature, ses œuvres nous parlent de destinée humaine. Darby demeure un homme engagé tant dans sa communauté que dans sa pratique artistique : ses œuvres dénoncent la guerre (*La grosse Bertha*, îlot Fleurie, 1993), la dictature et le péril animal ; sa persévérance mêlée d'enthousiasme, de tristesse, d'humour et de colère nous apprend à aimer l'art et la vie.

Matière

Or, plus que ce qu'elle représente, c'est la façon de faire qui est déterminante. Aussi, cette manière d'habiter l'espace et de faire corps avec l'œuvre chez Darby va de pair avec une sensibilité aiguë de la matière. La relation privilégiée qu'il entretient avec les matériaux est essentielle à la compréhension de sa pratique. Darby, comme plusieurs artistes issus des classes populaires, a connu l'indigence et a pris très tôt l'habitude de créer en conséquence. Il a pratiqué un *arte povera* québécois en détournant des objets du quotidien ou en récupérant des déchets industriels. Fouillant la matière jusqu'à en connaître les réactions chimiques et les transformations physiques, s'appropriant des éléments trouvés, utilisant des matériaux rudimentaires pour créer des objets d'art étonnants – parfois cocasses, parfois graves –, Darby donne à la simplicité une grandeur et fait avec la banalité des miracles.

Les déchets industriels abandonnés dans le Vieux-Port de Québec sont notamment utilisés pour la fabrication de la structure amovible *Thelonious Monk* (îlot Fleurie, 1993). Un banc



- 1 *Sous-vêtements*, boîtes de conserve oxydées, 46 x 20 cm, 1993. Collection de l'artiste.
- 2 *Masque, Femme de Pékin*, acier oxydé (brouette), 92 x 69 x 25 cm, 1993. Collection Prêt d'œuvres d'art, Musée national des beaux-arts du Québec.
- 3 *Femme de Pékin*, poêle. 2013. Photo : Guy Couture.
- 4 *Loup*, selle de bicyclette en cuir, plâtre, fil d'acier, 47 x 26 x 23 cm, 1988. Collection privée.

en cuir d'une vieille bicyclette devient une tête lupine des plus ludiques pour *Loup* (1988). Un tuyau d'échappement, une tôle à biscuits et une gamelle sont autant de supports pour des visages en haut relief. Des boîtes de conserve abandonnées dans un stationnement au nord du Québec, écrasées sous les roues des voitures puis collectionnées par Darby, servent à la création de plusieurs pièces, dont *Aplatikanis* (2001) et le *ready-made* intitulé *Sous-vêtements* (1993). Les visages apparaissant dans les objets fabriqués par l'homme prennent l'allure de curieux artefacts. Le masque modelé à même un outil moderne, dans une pelle ou une brouette par exemple, projette simultanément le regard vers la préhistoire et le futur. Maintenant est un passé en devenir : c'est aussi ce que Darby, en archéologue du présent, nous rappelle.

Par ailleurs, le vulgaire fil à souder devient dans ses mains un matériau noble. Son utilisation novatrice de la machine à souder donne lieu au dessin spatial qu'il initie. La ligne du dessin se prolonge ainsi dans l'œuvre tridimensionnelle. Le pistolet MIG (Metal Inert Gas) qui tire un mince flux d'acier incandescent, permettant habituellement de ligaturer des morceaux de métal, lui sert toutefois de crayon. Les extrémités fusionnent au contact du métal et constituent peu à peu, par enchevêtrement et addition, des masses denses qui constituent bientôt sa horde animale (*Éléphant et tigre*, 2014).

Le béton est également prisé par Darby qui l'utilise pour la confection de rhinocéros. Cette substance est d'ailleurs celle utilisée pour l'une de ses premières sculptures encore conservées, *Terre de Caïn* (Baie-Comeau, 1963). Pourtant triviale, les matières sont ainsi ennoblies par la finesse de l'application et la beauté des textures. Il en est de même pour l'ordinaire oxygène qui est chez Darby le principal élément activant les patines qui couvrent la surface de ses sculptures rubiginieuses. Promulguant les qualités esthétiques de la rouille et les propriétés de l'acier Corten – dont le coût – avec lequel il a réalisé



un projet d'intégration d'œuvre d'art à l'architecture à Sept-Îles en 1979, Darby est l'un des premiers à Québec à user de cet alliage « autopatrinable », bien avant qu'il ne devienne à la mode. À la fin des années quatre-vingt-dix, des bâtiments du quartier Saint-Roch à Québec voient leurs façades agrémentées de cet alliage sous l'égide de l'homme d'affaires et artiste Florent Cousineau tandis que la gare du Palais accueille la splendide sculpture-fontaine *Éclatement II* de Charles Daudelin en 1999, autre œuvre mettant en valeur ce matériau industriel.

Engagement continu

Enfant d'une famille modeste, élevé en région dans les années quarante, Darby a amorcé sa pratique bien avant la création du Conseil des arts et du Réseau des centres d'artistes autogérés. Il n'a jamais été enclin à rédiger des demandes de subvention et des

propositions d'exposition comme le font obstinément les artistes aujourd'hui dont l'ordinateur est pratiquement devenu l'outil premier. Son point d'articulation est de tout temps la matière, son lieu d'écriture l'espace. Ce ne sont pas des concepts patentés, mais une fine intuition qui gouverne sa démarche. Débrouillard et d'une humilité sans égale, l'artiste n'a jamais cherché les honneurs et a rarement demandé un soutien auprès des subsides et des institutions. Il a pourtant poursuivi son œuvre avec la patience d'une vie entière, exemple de résistance et d'autodétermination.

La persévérance de l'artiste est notable non seulement parce qu'il n'a pas bénéficié de beaucoup de bourses, mais qu'il ne s'est pas découragé, plusieurs de ses œuvres ayant été malmenées. Vandalisme, vol, mépris, sabotage par l'institution même qui les accueille, ses œuvres ont subi une série navrante d'ou-

trages. Dans les années quatre-vingt-dix, des masques lui sont chapardés. Une majeure partie de l'œuvre d'art public *Satellivent*¹ est volée lors de la réfection de la sculpture. En 2011, le cénotaphe réalisé par Darby en 1964 à Baie-Comeau se fait vandaliser. Pire, nombre des œuvres implantées sur le site communautaire et artistique de l'îlot Fleurie sont jetées dans un dépotoir par la Ville de Québec en 2007². Don Darby va lui-même en récupérer quelques-unes, mais est contraint d'abandonner les autres. *Spirale*, notamment, disparaît à cette occasion. Ses œuvres connaissent le mépris. Participant à l'encan d'œuvres d'art au profit de la Croix-Rouge en 2013, une responsable de la sélection met en doute la qualité d'œuvre d'art de son masque martelé à même une poêle. Devant cet ultime commentaire, l'artiste renonce à tenter d'expliquer son geste : « En plus, ce n'est pas fait avec une poêle neuve. » La saga entourant la murale réalisée à la polyvalente de Hauterive en 1970, après six ans de tracasserie administrative, est aussi particulièrement révélatrice : *La matière et l'homme* est détruite, puis reconstruite en 1977 ; la murale de 34 pieds (10 mètres) est ensuite redémodée dans les années deux mille pour faire place aux casiers des élèves ; s'ensuit une poursuite judiciaire dont les aboutissants, en faveur de l'artiste, lui permettront au moins de financer en partie l'achat d'un atelier, assurant paradoxalement la pérennité de sa pratique à défaut de conserver ses œuvres.

Ces revers n'ont pas découragé l'artiste qui jamais n'a cessé de se dédier à la sculpture. Cela s'explique peut-être parce que le cycle de transformation, de mort et de vie, participe intrinsèquement à sa philosophie et à sa démarche. En effet, l'œuvre n'est pas pour lui l'aboutissement de la pratique. Constamment, Don Darby use d'œuvres antérieures pour en générer de nouvelles. Ses projets de création sont souvent réalisés avec des objets trouvés et des matières récupérées. Exemple, l'immense *Chute* (1993) s'est transformée en *Biofilm*, une installation protéiforme qui s'est ensuite transmuée en murale. Suivant un processus ininterrompu, sensible aux métamorphoses de la matière, la pratique de Don Darby emprunte la logique qui régit le substrat organique. L'œuvre demeure un état provisoire. L'artiste est un passeur par qui la matière prend vie et transite.

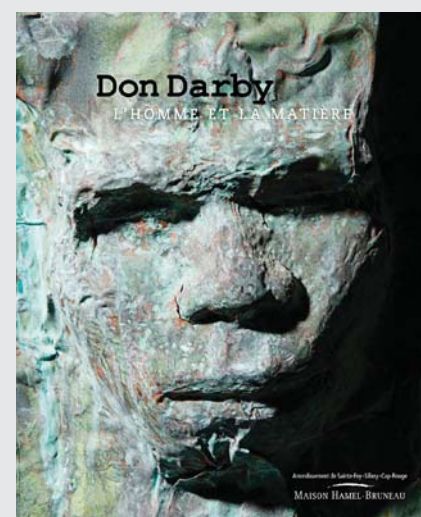
Radioactivité de Don Darby

Expositions collectives à New York en 1997, en Hollande en 1999, sa présence à l'international se fait plutôt sur le tard par des collections privées. À travers l'Amérique, en plusieurs points du Canada jusqu'au Mexique et dans quelques salons d'Europe, beaucoup adoptent masques et animaux. Les cinéastes se sont aussi intéressés à ses œuvres, particulièrement à *L'homme de Pékin* qui figure dans *Le confessionnal* de Robert Lepage en 1996. La sculpture est également du *Duel au canyon*, un film IMAX 3D réalisé par Alpha-Zoulou Films en 2000, mettant cette fois Don Darby lui-même devant la caméra.

La plupart du temps excentrée de la métropole, l'œuvre de l'artiste est surtout présente à travers la province, particulièrement dans la région où il a grandi, la Côte-Nord, et celle où il s'est établi, Québec. Il faut le dire, l'action artistique de Don Darby est ciblée et motivée par la nécessité plus que par l'ambition. Elle n'a pas visé une diffusion à tout prix et à grand déploiement. Impliqué là où il se situe, sensible aux enjeux qui l'environnent, il s'est investi localement et son impact, s'il n'est pas flagrant, perd en superficialité pour gagner en profondeur. À ce titre, il se compare à l'acier Corten dont la solidité légendaire se camoufle sous une surface érodée.

Fondateur du Centre d'art de Manicouagan auprès de l'artiste peintre Jerry Giles en 1970, Don Darby est initiateur et organisateur du Symposium de sculpture de Manicouagan la même année. Vingt ans plus tard, il participe à l'établissement de l'îlot Fleurie et au mouvement citoyen et artistique qui l'engendre. En 1995, il y initie le symposium de sculpture Émergence, un événement d'art public à ciel ouvert qui, réitéré à plusieurs reprises jusqu'en 2003, permettra à l'îlot Fleurie de se faire connaître et d'être reconnu comme un centre d'artistes professionnels jusqu'à sa fermeture en 2007. L'incidence de l'homme et de son œuvre est indéniable. Aimé de tous ses élèves, c'est plus précisément Laurent Gagnon qui en est l'héritier artistique. Impliqué au sein de l'îlot Fleurie auprès de l'artiste dans les années quatre-vingt-dix, celui-ci s'exerce aujourd'hui comme sculpteur, la récupération ainsi que le rapport à l'environnement caractérisant aussi sa pratique.

Don Darby est le représentant d'une génération d'artistes qui, comme les animaux qu'il sculpte, sont en voie de disparition. À l'instar d'Armand Vaillancourt – qu'il a fréquenté à de nombreuses occasions –, il a revendiqué liberté et espace, promouvant une notion de mouvement qui concerne aussi bien les dynamiques sociales que la spatialité. Son œuvre à la fois diversifiée et cohérente pose un regard sur l'évolution de l'homme et sa relation intime à la matière qui le constitue et l'immerge. L'œuvre de Darby nous met face à la matière comme devant notre destin, notre responsabilité collective et notre devoir de mémoire. Au-delà des idéologies, elle nous ouvre à un monde d'avant le langage, où les formes entrent perpétuellement en métamorphose, où la vie s'adapte et la survie trace, où les bêtes silencieuses manifestent leur beauté éphémère. « Face à la matière, c'est considérer que rien, ni matière ni espèce, n'est immuable ; c'est comprendre la vie labile et se jouer des transformations ; sans nostalgie, avoir confiance qu'il y aura toujours à faire et dans une urgence tranquille, savoir qu'il faut faire avec. Face à la matière, comme Don Darby nous l'enseigne, c'est avoir le don de création à portée de main et de regard³. » ◀



Notes

- ¹ *Satellivent*, acier inoxydable et aluminium, 11 x 2,4 x 1,8 m, Québec, 1983.
- ² Du lot, on compte notamment *Prothèse* de Jean-Robert Drouillard (2004), *La robe engoulevant* de Jean-Louis Émond (2003), *Les cinq langues* de Paryse Martin (2000), *Guépard* d'Armand Robitaille (1999) et *Capteur d'eau* d'André Bécot (1997).
- ³ Hélène Matte, *Don Darby : l'homme et la matière, rétrospective 1964-2015*, catalogue d'exposition, Division de la culture, du loisir et de la vie communautaire de la Ville de Québec, 2015.

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. helene-matte.com



BENJAMIN KAMINO

LE LANGAGE EST LE VÊTEMENT DE L'HOMME...

► RICHARD LEFEBVRE

Dans la série de performances intitulée *Nudity. Desire*, qu'il a initiée à Vancouver en juillet 2011, Benjamin Kamino interroge le dispositif par lequel la nudité est habituellement pensée et vécue aujourd'hui. Dans la performance livrée à L'Écart (Rouyn-Noranda) en octobre 2014, il revient d'abord sur les prémisses de la fable adamique où se noue ce dispositif, puis il ébranle, au moyen du langage propre à la performance, la chape théologique qui a réduit le corps humain à l'occultation et au mutisme.

Le canevas de la performance peut être appréhendé en trois mouvements. Le premier mouvement débute lorsque les tentures de papier qui scellent l'entrée de la salle sont arrachées. Avant même que ne s'introduisent les visiteurs, le performeur danse nu au centre de l'espace. Le public prend alors place sur trois côtés, autour d'une surface de 30 mètres carrés couverte de larges bandes de papier blanc assemblées en un tenant qui fait un angle avec le mur du fond, tendu lui aussi de papier. Une radiocassette aux couleurs de l'arc-en-ciel diffuse une version disco soul, orchestrée par David Axelrod, de la chanson pop *You're so vain* de Carly Simon¹.

**« Ils étaient nus sans en avoir honte. »
(Genèse, II, 25)**

Le corps du danseur arbore ici les formes sublimes de la symétrie bilatérale et la noblesse des organes. La nudité n'est pas l'aboutissement d'un effeuillage, mais elle se veut, d'entrée de jeu, un état et une forme de l'être². Ce premier mouvement rejoue, avec un vocabulaire actuel et une syntaxe propre à la danse, le mythe du deuxième chapitre de la Genèse. La gestuelle corporelle offre l'équivalent du vêtement surnaturel de la grâce (*indumentum gratiae*) figuré dans la tradition patristique. Au milieu de l'écrin de vélin immaculé symbolisant l'espace édénique, le danseur incarne l'épisode du mythe judéo-chrétien de la création pendant lequel les yeux du sujet humain sont fermés à la connaissance de la nudité.

Les effets de narrativité produits par la performance entraînent, sur un autre plan, une chaîne de perceptions inverses dans la conscience des visiteurs. À ce stade, le contenu érotique du premier mouvement a détourné le public de la prise de conscience de ses propres vêtements. Celui-ci expérimente la danse comme un spectacle, dans une perspective postédénique

qui perçoit la nudité comme un terme marqué et comme un événement, tandis que ses yeux sont fermés à la connaissance de l'enveloppe vestimentaire. Les visiteurs s'installent donc dans la posture du voyeur : ils braquent les yeux sur la parade du danseur dans la distance que leur confère leur position extérieure au sein d'un contexte scénique conventionnel.

« Leurs yeux s'ouvrirent et ils virent qu'ils étaient nus. » (Genèse, III, 7)

Lorsque la musique sur la bande musicale cesse, Kamino poursuit la gestuelle corporelle pendant un moment. Mais la fin du thème musical a mis un terme à l'élan du premier mouvement. Le lourd silence qui suit évoque l'épisode adamique de la chute. Comme un quadrumane redescendu sur terre, dont il adopte les postures (épaules déprimées, bras pendants de chaque côté, métatarse retourné vers l'intérieur des jambes), le performeur s'avance progressivement vers les bords de l'aire de papier : il découvre l'espace au-delà de lui et, dans cet espace, il aperçoit et dévisage le public qui le regarde, lui. Ici, son regard et le regard des visiteurs coïncident pour la première fois.



> Photos : Christian Leduc.

Ce deuxième mouvement est marqué par une relation nouvelle avec les visiteurs. Le public découvre la vanité de son vêtement à travers le regard que l'homme nu porte sur lui. À partir de cet instant crucial, Benjamin Kamino choisit de ne pas reproduire le dénouement de la fable adamique. Il se dégage du dispositif théologique qui codifie la nudité et, plutôt que d'enfiler un tricot qui symboliserait la ceinture de figuier tressé, il invente un scénario qui s'aventure au-delà de l'alternative entre opprobre et érotisme.

Le ruban de la radiocassette continue de rouler en silence, désormais ponctué de bourdonnements largement espacés qui en découpent la durée. Dans ce nouveau mouvement, le performeur exécute une succession d'actes qui ont pour thème les séismes qui bouleversent le corps, comme si, devenu la cible des anathèmes, il subissait les effets du contrediscours qu'il oppose au lourd héritage du vêtement ; comme s'il extériorisait le ressac de sa dissidence avec le dispositif social totalitaire ; mais peut-être aussi comme s'il illustrait, par cette succession d'actes, l'aventure du corps humain vivant. Le public, qui a quitté la position initiale du voyeur, ressent avec

sympathie les émois et les tempêtes drastiques qui agitent le corps solitaire, et s'identifie à son devenir.

Dans ce dernier mouvement, quelques motifs émergent plus nettement. En premier lieu, Kamino exécute le vomissement répété d'un filet d'encre noire dont les giclures maculent et parcheminent son visage et sa poitrine, estampant sur l'arrière-fond l'empreinte de son existence. Un autre motif apparaît ensuite, alors qu'il soulève par le coin un pan du décor, dont les feuilles sensibles au frisson vibrent aussi bruyamment que le tonnerre, et s'élance en emportant avec lui l'arrière-plan sur lequel la danse s'était déployée jusque-là. Dans cette nouvelle action, Kamino élargit les arts du papier aux dimensions de la sculpture monumentale ; il façonne en origami diverses formes fugitives animées : cygnes, nuages, navires, enclumes, avalanches et naufrages ! Un troisième motif, enfin, émerge dans l'espace sans dessus dessous par la récurrence de crises respiratoires provoquées par des épisodes d'apnée. Dans cette action, les poumons qui se remplissent et se vident en accéléré sont comme les flasques d'un soufflet, le nez comme l'âme et la bouche comme une tuyère,

d'où naissent les cris inarticulés, parents lointains et primitifs de la parole, qui symbolisent, comme l'encre et le papier, le langage de l'homme... ◀

Notes

- 1 David Axelrod, « You're so vain », *Heavy Axe*, disque 331/3 TPM, Fantasy, 1974.
- 2 La nudité constituant la situation initiale, l'artiste a décrit sa performance comme un « striptease inversé ». Cf. Benjamin Kamino, « Nudity. Desire » [en ligne], *Do What You Can*, réf. du 1^{er} janvier 2015, www.dwyc.ca/nudity-desire.

Richard Lefebvre est professeur de littérature au Cégep de l'Abitibi-Témiscamingue. richard.f.lefebvre@cegepat.qc.ca

ALTÉRITÉ

MAIS DANS
QUELLE DIMENSION
TE CACHES-TU ?

► ALAIN-MARTIN RICHARD



> Liquid Loft, *Radical K-O*.

Nombre de pratiques en arts multidisciplinaires et électroniques placent en effet l'individu au cœur de leur démarche. Que ce soit dans une perspective relationnelle ou réflexive, comment les questions de l'identité individuelle ou de l'intimité s'expriment-elles dans les arts hybrides ? Comment se définissent nos rapports au quotidien et à ses objets ?



> Liquid Loft, *Talking Head*.

Pour sa 16^e édition, le Mois Multi – incontournable moment pour fréquenter les « incorporels »² – se place sous le signe de l'altérité, vaste champ exploratoire qui ouvre sur autant de multivers qu'il existe de conceptions du monde. Il y a ici du mythe, mais surtout et partout le déploiement de mondes imaginaires qui deviennent dès lors palpables, qui brusquement prennent corps devant nous. L'ouverture passe par les technologies, ces extensions mécaniques, numériques, analogiques, qui sont autant de portes d'entrée vers la conscience des spectateurs-visiteurs. Voyons comment se réalise ce rapport à l'autre à partir de quatre productions où la tension va du théâtral au tout numérique, en passant par le théâtre d'objet et l'improbable rencontre entre des corps charnels et leurs anamorphoses numériques.

*Talking Head*³

Les têtes qui parlent ont un problème d'identité. Elles sont d'abord bien réelles et nous interpellent en chair et en os, mais elles se dédoublent bientôt dans des avatars difformes, anamorphoses caractérielles de leur univers virtuel. Il s'agit de l'éternel histoire d'amour, de la rencontre et de la découverte de l'attraction libidinale usuelle. Sans autre interférence, l'aventure de la découverte de l'autre est déjà une entreprise hasardeuse. Alors imaginez un peu lorsque cette rencontre se déplace dans des avatars qui se substituent en quelque sorte à votre véritable moi : vous devenez un artiste, un chorégraphe, un être tellement fascinant, mais dont la matérialité reste impalpable ! Cette zone de contact, délimitée par une structure sonore d'une exaltante précision, se déhanche pour ainsi dire entre les êtres de chair sur le tapis de carton, offert comme une feuille d'origami, et leur projection sur l'écran. Il leur faut donc naviguer d'un monde à l'autre, explorant en même temps les conditions singulières de ces multivers en juxtaposition ou, plutôt, en superposition puisqu'ils sont toujours présents autant dans le réel que dans le virtuel.

Le jeu de chassé-croisé est illustré par le dispositif lui-même dont il extirpe sa matière. Le contenu de deux ordinateurs face à face, de part et d'autre de la scène, est diffusé en inversion sur l'écran en fond de scène. Il s'agit de la captation vidéo du célèbre Photo Booth⁴ et de ses gadgets de transformation de l'image en direct : normal, étirement, renflement, tunnel, *fisheye*... Les anamorphoses des protagonistes deviennent les porteurs grotesques de leur (in)suffisance : le chorégraphe et son discours convenu, l'artiste annonçant son vernissage, tous des fabricants d'art, des alter ego immensément sympathiques dans leur maladresse, leurs espoirs, leur désirs. Mais arrive cette danse impossible où ils tentent de comprendre leur géométrie respective : découper sa masse corporelle pour la connecter avec celle de l'autre, inciser les corps comme un tableau cubiste où chaque arrête génère un son, s'inscrire dans une bande sonore qui est l'exacte réplique de ses mouvements. Danse saccadée des bras et des corps, demi-contact, impossible emboîtement des deux humains.

Surgissant de sous les cartons, comme des sans-abris, les deux humains sont captifs d'une technologie qui les amplifie mais les difforme, fascinés par leur corps réel mais happés par leur corps virtuel qui leur prête des personnalités nouvelles, tellement envoûtantes avec des voix étranges, des propos insoupçonnés, des corps élastiques rapetissés ou magnifiés. Les deux humains, passant d'un monde à l'autre, se glissent entre les doigts. Mais l'humour, parfois teinté de cynisme, fait basculer la tragédie du côté du rire.

*Radical K-O*⁵

Que se passe-t-il entre l'impact violent du coup de poing sur la pointe du menton et la perte de conscience au moment où le corps disloqué touche le sol ? Ce laps de temps, comparable à celui où le moribond, dit-on, voit sa vie dérouler dans sa tête, ne dure qu'une seconde. Une seconde que JP explore avec *Radical K-O*. Il utilise ce temps élastique, comme un ralenti au cinéma, pour y déployer une fantasmagorie qui l'habite. Ce spectacle multimédia se construit autour des impulsions musicales, sonores, visuelles, de ses complices. La narration s'appuie sur chacun des médias et non sur un scénario préalablement dessiné. L'écriture se fait pour ainsi dire dans la chair même de chacune des propositions. Et puis des images, des actions naissent du dispositif : un ring de boxe, ouvert au départ, deux espaces de jeu sur et sous le ring et un troisième espace au-dessus, où des crochets suspendus deviennent crocs de boucherie. En environnement, on trouve des projections vidéo, une trame sonore puissante (Érick d'Orion), un ring qui s'habille en cours de route d'une membrane opalescente, à la fois surface de projection et d'obstruction à la clarté des choses. Une trappe aménagée dans le plancher ouvre la porte aux fantasmes et autres réminiscences. Le corps du boxeur y plonge comme s'il s'enfonçait dans un magma opalescent, y découvrant une femme, objet de ses désirs. Puis les deux corps réapparaissent sur le ring, s'y livrent une autre sorte de combat où se confondent érotisme et violence, un mélange d'attraction et de répulsion, selon la belle formule de Stendhal.

Radical K-O s'inscrit à même cette excursion des gens de théâtre dans le monde si vaste du multimédia. Il s'y trouve non pas seulement usage de technologie, mais plutôt désir de faire cohabiter les matériaux et les techniques. Ici, ce n'est pas le texte théâtral qui guide la création, mais bien des propositions polymorphes (son, vidéo, structure scénique) qui génèrent pour ainsi dire leur propre narration, un multimédia toutefois arrimé au récit et à cette question : que devient le boxeur lorsque le coup fatal le terrasse ? L'hypothèse s'alimente bien sûr aux fantasmes des créateurs. On regrette malgré tout une retenue dans le jeu, une pudeur qui ne rend pas justice aux accessoires mis en scène et qui nous laisse sur notre faim. Que deviendrait l'enfermement du ring, arène de combat sertie de crochets de boucherie, de fourrures comme bêtes éviscérées, rouge du sang de la vie, du

sang éjecté du corps en transe, en transit entre la vie et la mort ? On espérait soudain le massacre du bourreau (immense Érick d'Orion, mal à l'aise dans son corps encagoulé) ; on espérait un vrai corps à corps du couple aussi indécent dans sa lubricité que la boxe l'est dans sa cruauté. C'est que, malgré son intention multimédiate, le traitement reste trop *entaché* de la théâtralité narrative. Comme si ces deux modalités ne pouvaient cohabiter. Dans une approche plus performative, il n'y aurait sans doute pas eu cette retenue, cette timidité du jeu propre au théâtre.

*Villes : collection particulière*⁶

Le collectionneur occupe une étrange position sociale. Il y a les obsessifs pathologiques qui s'entourent d'objets et les conservent dans un espace clos afin que personne n'y ait accès. Olivier Ducas, avec ses collaborateurs du Théâtre de la Pire Espèce, nous ouvre au contraire son unique collection de villes. Ce ne sont pas des objets définitifs ni des maquettes, mais des dispositifs dynamiques qui contiennent chacun leur singularité. Des villes toutes contenues sur une petite scène que Ducas manipule, ouvre, déploie, laisse tourner, fouille d'une caméra, projette sur écran... Une ville qu'il met en scène, quoi.

Bien rangées sur une étagère, les villes potentielles sont tour à tour sorties de leur torpeur et animées de main de maître par leur inventeur : des objets emboîtés, des cartes pliables, des rotations sur le plateau, des dessins qui s'animent, des murs qui surgissent, d'autres qui s'éclipsent dans des perspectives étranges, une superposition, un décalage, autant de petites manipulations pour des effets gigantesques. On passe rapidement sur l'architecture et l'urbanisme planifiés, le chaos s'installe ici à partir du mental. Les villes deviennent des zones sociopoétiques, prennent des couleurs psychologiques, se parent des habits de l'esprit. Ainsi, elles portent des noms de filles, comme des personnages rêvés au croisement du réel et du désir.

Alors, chacune des 30 villes présentées porte sa propre texture : certaines ne sont que visuelles, d'autres s'accompagnent d'une narration, d'autres encore de citations, Baudrillard et autres. Dans une espèce de neutralité de ton qui devient un peu lassante, Olivier Ducas se transforme en marionnettiste qui manipule, décrit, construit avec des riens : blocs Lego, grains de café, jeu de Monopoly, hiéroglyphes aux pictogrammes actuels, tous des outils et accessoires qui sont autant de métaphores de la ville.

On trouve ici un clin d'œil aux *Villes invisibles* d'Italo Calvino, recueil qui a servi de point de départ pour ce spectacle, par ailleurs très oulipien dans son contenu. Les auteurs se sont toutefois distancés de Calvino pour inventer leurs lieux à partir justement d'une matière plus théâtrale, plus scénique. Les villes qui émergent dépassent rapidement leur simple aspect architectural pour devenir de manière à peine métaphorique des faits de société, des trames politiques, des états d'âme. Il y a des villes idylliques et d'autres menaçantes, celles



> Théâtre de la Pire Espèce, *Villes*, collection particulière.

aux ramifications inédites sur plusieurs plans de réalité, celles cannibales, d'autres faites de verre, de sable... Il y a la ville des monstres, la ville fantôme, la ville double. Il y a enfin des villes qui portent des noms de femmes, comme autant de métaphores de leur proverbiale complexité, avec toutes les promesses qu'elles recèlent.

La collection particulière d'Olivier Ducas est une incursion dans l'imaginaire à partir d'un théâtre d'objets, avec toutes les contraintes que s'imposaient les oulipiens pour écrire certains de leurs chefs-d'œuvre. Si l'on pense d'emblée à Calvino, j'y découvre aussi l'esprit de Quenault⁷ et de Pérec⁸. Mais étrangement, l'usage du multimédia est encore timide : sans doute que le spectacle au départ a été conçu comme un théâtre sur multiples plans de perception plutôt que sur multiples plans de réalité. La mécanique ne s'extrait pas tout à fait de sa logique théâtrale, malgré le brio de son concepteur-narrateur-manipulateur – ou peut-être à cause de cela.

*Dreaming Now*⁹

Entre le public et le comédien, il y a un mur de tulle. Et derrière cet écran translucide se tient le demiurge cosmique : dans une sorte de dialogue muet avec cet écran, il fait surgir le monde grâce à des manipulations numériques qu'il trace à même l'espace. À partir des images rassurantes des émoticônes, il déconstruit lente-

ment le connu et nous plonge ensuite au cœur des fractales qui s'amusent dans de mirifiques jeux de fougères et autres excroissances exponentielles, celles d'un monde organique fait entièrement de volutes. Puis arrivent les atomes qui se déploient en amibes et finissent bientôt par éjecter des constellations, des galaxies, comme une fine poussière d'étoiles. Ce monde numérique fait entièrement de codes binaires est en noir et blanc, un choix cohérent pour l'exploration des 0 et des 1. Étrangement, le jeu du manipulateur de bits prend une place essentielle et, même si à prime abord sa relation avec les capteurs (caméras et senseurs) est imperceptible, on convient d'emblée que ce monde est directement généré par son pouvoir. C'est sur la précision du geste et l'exact emplacement de son corps que reposent la fluidité et la véracité de ce monde numérique pour daltoniens.

Le Youtheater propose avec *Dreaming Now* un étonnant spectacle dans lequel les enfants se sentent tout à fait à l'aise. Aussi désincarnée que soit la chose, les jeunes y dérivent avec plaisir, comme si cela allait de soi. Ce spectacle sur la création du monde présuppose une grande capacité d'abstraction où les images deviennent des objets tangibles, en parfaite adéquation avec nos rêves d'infini, de cosmos, d'univers sans frontières, flottant dans les dérives d'un temps non instrumentalisés.

De l'usage du multimédia pour l'exploration des multivers

Radical K-O ne parvient pas à s'extraire de sa matière théâtrale. *Villes* peine à dépasser l'illustration littéraire. *Talking Head* se situe exactement dans la tension entre l'humain et la technologie numérique, alors que *Dreaming Now* met en avant-scène la force du numérique contrôlée par un demiurge virtuose.

Dans la question du multimédia, il semble y avoir quelque chose de plus que la simple juxtaposition des médias et des technologies. On s'attend toujours à ce que son approche génère une proposition qui serait impossible autrement. C'est par ses codes dramatiques que le théâtre se définit, et non par ses subterfuges scéniques. À l'inverse, le multimédia porte sa propre narrativité qui surgit dans cet espace de friction entre l'humanité et ses outils numériques qui permettent des ouvertures inédites. Il ne s'agit plus seulement de créer un effet amplifié ou de magnifier un objet par une caméra, mais bien de rechercher l'émergence d'une proposition à partir de la matière même de ces incorporels que sont le temps, le lieu, le vide, l'inexprimable¹⁰.

Dans cette exploration des mondes possibles, si *K-O* et *Villes* jouent avec des dimensions amplifiées du narratif, *Talking Head* et *Dreaming Now* s'articulent précisément sur le potentiel du numérique. Dans *Talking Head*,



> Théâtre de la Pire Espèce, *Dreaming Now*.

les humains se heurtent à des anamorphoses sonores et visuelles qui entravent la réussite relationnelle. Les embûches symbolisées par les distorsions numériques transposent la difficulté des relations, autant celles des hommes que des machines. *Dreaming Now* évacue cette difficulté en éliminant l'autre, la rencontre qu'il établit reposant entièrement sur la capacité du démiurge à générer l'inexprimable à partir du rien. L'autre est le spectateur, complice émerveillé par le surgissement des étoiles.

Mis à part les deux robots distancés et froids Blind Robot et Arthy, cette question d'altérité me semble particulièrement réussie avec *La femme dans la chambre* d'Andrée-Anne Roussel¹¹, installation vidéo tout à fait remarquable sur le plan de l'art interactif où l'œuvre se crée en incluant le spectateur. Il y a dans cette installation une

tension érotique entre cette femme dans le cocon d'une chambre *vintage* et le visiteur-voyeur dont l'indiscrétion provoque un repli sur soi, comme une fleur qui se referme. Touchant dispositif intimiste.

Malgré une programmation plus faible dans son ensemble, surtout concernant les installations dans la salle Multi, le Mois Multi maintient une discussion vitale sur nos rapports aux technologies. Il fallait entendre le vent de villes lointaines dans le dispositif *Eotone*, observer les machines détraquées et malhabiles de Tom Kok et Britt Hatzius à la Galerie des arts visuels de l'Université Laval et celles de Samuel St-Aubin à Avatar, se laisser pourfendre par les rayons de *Tropique* pour ouvrir quelques espaces ludiques qui nous triturent les neurones. À suivre l'an prochain. ◀

Photos : Marion Gotti

Notes

- 1 Viviane Paradis, Mois Multi 2015, programme, Recto-Verso ; [en ligne] réf. du 9 avril 2015, www.mmrectoverso.org/fr/mois-multi.
- 2 J'emprunte l'expression à l'essai d'Anne Cauquelin, *Fréquenter les incorporels* (PUF, 2006, 143 p.).
- 3 Chorégraphie et interprétation : Stephanie Cumming, Luke Baio. Direction artistique et chorégraphie : Chris Haring. Production : Liquid Loft, en collaboration avec Tanzquartier Wien. Présenté du 4 au 6 février 2015, à la salle Multi de Méduse.
- 4 Dispositif application-caméra intégré aux produits Apple, d'un usage hypersimplifié.
- 5 Idéation et mise en scène : Jocelyn Pelletier. Performance : Jocelyn Pelletier, Caroline Boucher-Boudreau. Création sonore et performance : Érick d'Orion. Création vidéo : Justin Roy. Présenté les 4 et 5 février 2015, au studio d'Essai de Méduse.
- 6 Texte, mise en scène et interprétation : Olivier Ducas. Scénographie et écriture scénique : Julie Vallée-Léger. Production : Théâtre de la Pire Espèce. Présenté les 6 et 7 février 2015, au studio d'Essai de Méduse.
- 7 Cf. Raymond Queneau, *Exercices de style*, Gallimard, 1947, 160 p.
- 8 Cf. Georges Perec, *Penser/classer*, Hachette, 1985, 187 p.
- 9 Création : Michel Lefebvre, Guillaume Lévesque. Mise en scène : Michel Lefebvre. Interprétation : Jeremy Segal. Présenté le 28 février 2015, à la salle Multi de Méduse.
- 10 Cf. A. Cauquelin, op. cit., p. 15. Cette hypothèse des stoïciens s'accompagne d'un « tout est corps » déroutant et complémentaire.
- 11 Présenté du 6 février au 8 mars 2015, à La Bande Vidéo.



► CHRISTIAN BUJOLD

Ce texte questionne les conditions d'organisation et de présentation d'un événement de performance dans lequel 51 artistes se relayaient sans interruption. Il est suggéré qu'il existe une relation insidieuse entre le financement des événements de performance et la liberté de la vision artistique des principaux acteurs.

Le 7 février 2015 avait lieu à Montréal¹ l'événement performatif LEGS. Durant approximativement neuf heures, 51 performeurs et performeuses², provenant principalement des régions de Montréal et de Québec, se sont succédés sans interruption afin de participer à une performance à relais, autrement dit une « performance-fleuve ». L'invitation fut officiellement lancée au début de janvier par une lettre signée Christian Bujold, Marie-Claude Gendron, Nadège Grebmeier Forget, Katherine-Josée Gervais, Michelle Lacombe et Jean-Philippe Luckhurst-Cartier. L'événement, tel qu'indiqué sur l'invitation, s'inscrivait comme un « événement qui brouille le concept de l'artiste dit "émergent", "mi-carrière" ou "établi" et qui souhaite mettre en forme, même de manière éphémère, l'échange et la collaboration entre des performeurs-artistes-individus de toutes générations ou expériences confondues ». Ainsi, 51 des quelque 88 performeurs qui ont été joints ont répondu à l'appel³.

Engagés dans ce souci d'équité et de communauté, nous avons énoncé un principe simple : neuf heures ont été divisées par le nombre de performeurs et de performeuses, soit près de dix minutes par performance. Aucun soutien technique n'était offert. Deux photographes ont été engagées avec les 200 \$ fournis par la coopérative Cercle Carré, montant qui constituait l'entièreté du budget de l'événement. Les artistes présents y étaient volontairement et bénévolement.

La réalisation d'une performance en continu, sans pauses, était un principe mécanique fondateur de LEGS. Les artistes ont été invités à prendre contact avec leurs voisins immédiats dans l'horaire de présentation afin d'échanger sur de possibles « éléments de connexion » pouvant lier leur performance à celle des autres dans un esprit de lègue (legs). Dans certains cas, ce concept s'est installé en tant que principal moteur d'action, moins ou pas du tout dans d'autres, mais l'absence de transition – qui provoquait litté-

ralement des surimpressions lorsqu'un artiste commençait sa performance alors que le précédent excédait le temps qui lui était réservé – a eu des répercussions importantes autant sur la qualité de réception du public que sur la qualité d'engagement de chacun et chacune des artistes. De ce fait, il apparaissait important pour LEGS d'offrir une autre voie au mode traditionnel de la « soirée de performance » (bière, discussion, performance ; bière, discussion, performance ; bière, discussion, performance...) où le caractère mondain semble assez souvent prédominer sur l'intérêt envers les œuvres elles-mêmes. En ce sens, l'effet d'une telle structure s'est révélée intéressante car, bien que relativement peu de personnes aient assisté à l'ensemble des performances⁴, que ce soit dans la salle d'Espace Cercle Carré ou par la retransmission en direct sur le Web, la mondanité a immédiatement laissé place à une concentration presque monastique qui a peut-être intimidé certaines personnes, mais qui, en revanche, a sans aucun doute placé l'artistique au cœur de l'expérience proposée par LEGS et ses contributeurs.

Le paradoxe du financement

Défiant l'apparente complexité organisationnelle de produire un événement de performance rassemblant plus de 50 artistes avec 200 \$ en poche et un local vide, l'événement semble, d'après les commentaires recueillis auprès des membres du public, des artistes participants et des observateurs extérieurs, avoir à tout le moins répondu à un besoin de rassemblement significatif. J'insiste sur l'expression *apparente complexité organisationnelle* car, dans les faits, mettre sur pied l'événement et en faire la gestion sur place ont été d'une simplicité et d'une facilité élémentaires. Il est important de spécifier que, dès les premières ébauches du projet, toutes tentatives d'accéder à des fonds autonomes ou gouvernementaux ont été exclues. Ce faisant, LEGS, comme une panoplie d'événements ponctuels non financés, s'est élagué de cette assommante ronde bureaucratique, ouvrant ainsi la porte à certaines conditions sans lesquelles le projet n'aurait pas été possible. Ces conditions se sont principalement orientées vers l'allègement de la tâche des organisateurs et la responsabilisation des artistes à l'égard de leur proposition respective.

Que l'événement de performance – ou événement artistique, au sens plus large – soit financé ou non implique automatiquement une transformation de sa nature intrinsèque et une divergence dans le rapport qu'entretient l'événement avec l'artiste. Le fait réside dans le contexte spécifique de la performance au Québec et au Canada où plusieurs plateformes de diffusion sont gérées – et générées – par des artistes issus de la même discipline lors de rencontres autonomes relativement pauvres en termes de moyens financiers. Il existe ainsi une forme de sensibilité autour des questions de rémunération et des divers types de soutien offerts aux artistes (frais de déplacement, logement, *per diem*, frais de production, etc.) lorsqu'il est question d'événements bénéficiant de financement public, et ce, même si d'une structure à l'autre la philosophie concernant le soutien financier varie énormément, sinon honteusement⁵.

Or, si l'on prend en considération le point de vue des organisateurs d'événements, mettre sur pied un événement financé qui soutient pleinement les artistes représente une quantité de travail et de planification considérable, qui ne peut qu'avoir des conséquences sur la flexibilité et la spontanéité de la rencontre. Par exemple, un festival comme VIVA ! Art action⁶ ne pourrait permettre à un artiste d'intégrer la programmation régulière à la dernière minute, peu importe l'intérêt partagé envers son travail, et ce, pour l'unique fondement éthique qu'il ou elle ne pourrait bénéficier des mêmes avantages, les budgets ne présentant pas de surplus suffisants. Ainsi, des conditions qui avantagent les artistes lors de tels rendez-vous vont, par le fait même, limiter la flexibilité et la liberté des organisateurs à présenter un événement dont le potentiel artistique pourrait être étendu. Il s'agit de compromis qui influencent la relation entre les artistes et l'événement, et qui m'amène à conclure que, si ce dernier est financé, il implique potentiellement une diminution de la liberté artistique.

En revanche, en évitant tout effort de financement autonome et public⁷, LEGS incarne une dynamique « événement-artistes » inverse. Malgré les avantages liés à la rémunération des artistes et au support technique, la flexibilité de la rencontre et la liberté des organisateurs ont été des clés essentielles nous ayant permis de piloter l'événement avec une relative simpli-

LEGS

- se constitue uniquement d'artistes locaux ou environnant le lieu où il est tenu ;
- ne fait pas de sélection d'artistes, n'a pas de direction artistique et exclut les modèles de commissariat ;
- se veut intergénérationnel ;
- est d'une durée de neuf heures, divisées par le nombre d'artistes participants ;
- est diffusé via une plateforme Web, si les conditions le permettent ;
- n'est financé par aucune structure gouvernementale et ne confère aucun profit pécuniaire à quiconque y participant ;
- ne s'occupe d'aucun support technique et demande aux artistes d'être autonomes ;
- peut uniquement être transmis dans une autre communauté par quelqu'un ayant participé à une édition antérieure et préférablement par sa participation lors de l'édition qu'il transmet.



cité. Dans ce cas précis, l'objectif résidait dans la volonté d'abolir les frontières hiérarchiques entre les artistes de différentes générations et les initiateurs du projet qui, eux-mêmes, faisaient partie de la programmation en tant qu'artistes. Leur rôle sur place comme responsables était réduit à certaines tâches logistiques inévitables, tant et si bien que tôt dans la journée, après le passage de quelques artistes seulement, on pouvait constater que LEGS s'autorégulait de façon autonome, principalement grâce à la responsabilisation des 51 artistes qui comprenaient que leur propre rôle était essentiel au maintien de la structure d'une performance-fléuve. Pour LEGS, un bénéfice indirect de l'absence de financement s'est incarné dans l'atténuation de toute forme de hiérarchie, non seulement dans la programmation artistique, mais aussi à tous les niveaux organisationnels de l'événement.

Ainsi, par ses choix stratégiques notamment liés à la participation gratuite des performeurs et performeuses, LEGS a réussi son pari ambitieux, qui était simplement de ne pas implorer. En ce sens, il a illustré comment un événement non financé pouvait être synonyme d'un espace de liberté artistique élargi.

Cette démonstration nous rappelle que, malgré la volonté de rémunérer le travail des artistes à la hauteur de la valeur que représente la présentation d'une performance, le montant attribué n'est pas corollaire de la qualité artistique. Mais loin de moi l'idée de faire l'éloge d'un modèle comme celui de LEGS. Il est primordial de le dire bien clairement : ce type d'initiative ne doit pas s'installer comme la solution aux politiques austères et aux coupures effectuées dans les programmes susceptibles de financer la performance, qui, soit dit en passant, deviennent de plus en plus problématiques. LEGS s'est avéré un projet adéquat, répondant à un contexte précis et des intentions ponctuelles. Il n'était pas une proposition de rechange.

Communauté, continuité et « lois » de LEGS

Une initiative ainsi constituée et porteuse de cette intention ne peut fonctionner que par le rassemblement d'une communauté qui partage la position philosophique de l'événement et qui souhaite y contribuer. Ainsi, il ne serait pas faux de croire que LEGS, à défaut de s'adresser à un public

élargi, s'intéressait particulièrement à rassembler la plus grande quantité de performeurs et performeuses possible dans ce qu'on pourrait qualifier de « grand-messe ». De ce fait, l'intérêt artistique global de l'événement se situait davantage dans le processus constitutif auquel tous les artistes participaient qu'en regard de la qualité individuelle de chacune des performances. De cette façon, il m'apparaît encore plus évident que le sentiment de communauté soit à la base de l'enthousiasme suscité par LEGS.

Immédiatement à la suite de l'événement, sa continuité semblait déjà annoncée et il s'en fallait de peu pour que l'on se dise déjà « à l'année prochaine ». Or, à mesure que la poussière retombait, la pertinence de tenir le même événement 12 mois plus tard semblait relever davantage de l'opportunisme que d'une réelle motivation philosophique et artistique, celle qu'incarnait LEGS au départ. L'idée qui s'est imposée au « collectif fondateur » était de soumettre l'entité de l'événement à la même logique que sa structure de présentation. Autrement dit, LEGS serait amené à voyager dans une autre communauté de performeurs, à partir de laquelle il pourrait continuer de bondir de communauté en communauté, dans le même esprit de légèreté à sa source. Par exemple, un membre du collectif pourrait supporter sa tenue à Toronto et, de là, il se retirerait pour laisser un membre de cette communauté initier un LEGS ailleurs, et ainsi de suite. Cette dynamique signifierait la dissolution du principe possessif de fondateur de l'événement⁸ et amplifierait l'importance de la communauté en regard de la vie ou de la mort de LEGS dans un principe logique implacable. Nous pourrions supposer que plusieurs rencontres auraient lieu en même temps, à différents endroits dans le monde. À l'image de l'utilisation des technologies du Web lors de l'édition de février 2015, l'idée de garder le contact entre les LEGS pourrait se faire via un portail numérique où une macrocommunauté pourrait suivre son évolution, rendant ainsi doublement pertinente la diffusion en direct.

Nous verrons peut-être un jour si, conformément à la relative simplicité avec laquelle LEGS s'est déroulé, la même mécanique d'autorégulation influencera les conditions de sa survie. Néanmoins et finalement, afin de lui conférer une identité propre et de simplifier sa mise sur pied à l'étranger, certaines lois ont été établies. ◀

Notes

- 1 À l'Espace Cercle Carré, galerie gérée par la coop d'habitation Cercle Carré, à la suite de l'invitation de Guillaume Adjutor Provost et de Maude V. Veilleux.
- 2 En ordre d'apparition : Sophie Castonguay, Francys Chenier, Emma-Kate Guimond, Melissa Correia, Katherine-Josée Gervais, Rachel Echenberg, Pier-Antoine Lacombe, Arkadi Lavoie Lachapelle, Jacob Wren, Soufia Bensaid, Marilyne Fournier, Johannes Zits, Isabelle Mathieu, Karine Turcot, Christine Brault, Sarah Smith, Hugo Nadeau, Jean-Sébastien Vague, Jean-Philippe Luckhurst-Cartier, Steven Girard, Danny Gaudreault, Rosalie Chretien, Whitney Lafleur, Guillaume Plourde, Carolyne Scenna, Audrée Demers-Roberge, Belinda Campbell, Carolyne Paquette, Amélie Laurence Fortin, Guy Sioui Durand et Léa Le Bricomte, Christian Bujold, Sarah L'Héaut, Nicolas Rivard, Janick Burn et Manoushka Larouche, Hélène Lefebvre, Adriana Disman, Alexis Bellavance, OIR, Charles-Antoine Blais Métivier, Martine Viale, Marie-Claude Gendron, Carol-Ann Belzil-Normand, Frédérique Laliberté, Christophe Barbeau, Frédérique Hamelin, Victoria Stanton, Michelle Lacombe, Nadège Grebmeier Forget.
- 3 Il est à noter qu'aucune « sélection par critères » n'a été consciemment faite par les membres du collectif à l'égard des artistes. La liste préliminaire a été produite candidement par énumération subjective, sans jugement de valeur ou positionnements artistique et politique. LEGS ne se veut en aucun cas une forme de recensement de la performance au Québec.
- 4 Le collectif a estimé qu'environ 300, 350 personnes ont assisté à l'événement sur place ainsi que sur la plateforme numérique pour des périodes de temps variant beaucoup, ce qui rend l'estimation difficile...
- 5 Il est à noter que, depuis peu, plusieurs responsables de festivals de performance canadiens se rencontrent ponctuellement afin d'échanger et de régulariser les conditions des artistes.
- 6 www.vivamontreal.org.
- 7 Des contributions volontaires à l'entrée de la salle ont permis d'accumuler un montant d'environ 250 \$ qui a été investi avec beaucoup d'enthousiasme dans une bonne quantité de pizzas et de cannettes de bière.
- 8 Vous comprendrez l'inconfort que je ressens en parlant de collectif fondateur. Vous excuserez l'utilisation que je fais de l'expression dans ce texte pour des raisons purement techniques.

Christian Bujold est un artiste de performance travaillant à Montréal. Il a présenté son travail au Canada, en Australie, aux États-Unis et en Finlande. Par différentes stratégies d'incarnation, d'interrelation et de réactivité, il engage le spectateur dans des expériences poétiques et somatiques. Il est président du conseil d'administration du centre d'artiste Dare-Dare et administrateur au sein du festival VIVA ! Art action. www.christianbujold.com

LA SIMPLICITÉ COMME MODE D'ACTION

► JULIEN ST-GEORGES TREMBLAY

Dans le quartier Limoilou à Québec se trouve, au coin de la 18^e Rue et de la 3^e Avenue, un banc bricolé à même le bois qu'on pourrait croire provenir d'une décharge. Le meuble urbain offre quatre places aux usagers. Il occupe ce coin de rue depuis l'automne 2014, à l'endroit exact où le collectif Le Banc l'a laissé pendant une nuit de septembre. Ce collectif, composé d'architectes et d'aménageurs urbains, est actif depuis 2013 dans la capitale nationale et à Montréal¹. Certains de ses membres sont encore aux études, d'autres viennent d'obtenir leur diplôme. Ensemble, ils réalisent des projets de petite envergure, mais dont les répercussions sont instantanées ; des projets que l'on pourrait associer à une approche d'urbanisme tactique² qui va à la rencontre des passants, reste à l'affût des espaces délaissés et peut s'adapter facilement aux fluctuations de la vie urbaine.

C'est à partir d'actions directes dans l'espace urbain que la jeune équipe veut développer une réflexion sur l'aménagement accessible pour tous et reproductible facilement. Pour arriver à rejoindre leurs objectifs, les membres du collectif ont choisi de privilégier une approche de l'aménagement urbain que l'on pourrait qualifier de précaire³. Le banc sur l'intersection à Limoilou en est un bon exemple. Légèrement, un banc comme celui-ci aurait pu être retiré sans préavis par la municipalité. Matériellement, il est à la merci de la destruction, involontaire comme volontaire. Il a pourtant survécu depuis maintenant près d'un an. Par ailleurs, lors de la première intervention⁴ du groupe, qui s'est déroulée en 2013 sur le parvis d'une église du quartier Saint-Roch, aussi à Québec, des trois bancs installés sont disparus plus rapidement. Loin d'être découragé par la disparition de son matériel, Le Banc a assumé la précarité d'une configuration minimale qui n'était pas fixée. Bien que précaires dans certains cas, les installations du collectif ont l'avantage d'avoir un effet quasi immédiat sur l'espace public, contrairement aux projets conçus entièrement par des instances publiques. À l'instar du processus d'« action directe » décrit par Anna Kruzynski, le collectif veut démontrer aux citoyens qu'ils peuvent intervenir dans l'espace public sans devoir attendre les projets municipaux ou gouvernementaux⁵. En s'appuyant sur ses interventions, il veut instiguer un engagement citoyen durable grâce, notamment, aux consultations publiques et aux ateliers qu'il dirige.

Modules actifs

Le collectif s'insère dans l'environnement à l'aide de différents modules de sa conception – un banc, une chaise longue et un assemblage schématique en forme de prisme – pouvant s'adapter à une multitude de contextes citadins. Son matériau privilégié pour la construction de ses unités est le bois recyclé, principalement des palettes de manutention. Cette matière industrielle est favorisée par de nombreux groupes internationaux⁶. C'est une matière première peu coûteuse, parfois même gratuite lorsque les palettes sont sur le point d'être mises à la décharge. De plus, ce bois est fait pour supporter de lourdes charges, ce qui est un atout non négligeable pour la réalisation de mobilier urbain devant durer le plus longtemps possible. En plus de s'adapter aux différents environnements d'une ville, les matériaux peu coûteux et recyclés permettent de produire du mobilier pouvant être réparé ou remplacé rapidement, sans dépense supplémentaire importante ou utilisation de nouveaux matériaux. Le collectif a d'ailleurs développé une technique qui lui permet de défaire les palettes pour les transformer en bancs en un temps record. Tout le bois encore utilisable est ensuite employé dans la confection de modules. Même les clous originaux sont parfois récupérés. C'est pour tous ces aspects pratiques que le collectif s'est tourné vers le bois de palette. La pauvreté du matériau n'est pas prise comme une limitation, mais plutôt comme un potentiel d'intervention dans les espaces publics.

Le Banc propose un mobilier simplifié au maximum, ce qui permet des interventions où l'intégration au contexte urbain actuel se fait sans modifications radicales de ce qui est déjà présent. En effet, le collectif tente de révéler la spécificité des lieux qu'il investit. Que ce soit en se basant sur des espaces délaissés ou en répondant aux besoins des habitants, il tente de faire émerger ses projets d'une réalité déjà présente. Au lieu de produire un programme général d'organisation publique, il focalise ses énergies sur une action précise. Les membres du groupe se fient à leurs observations pour trouver des emplacements où les répercussions positives de leur intervention seront assurées, cette dernière répondant à une nécessité. La preuve a été établie avec le banc de Limoilou qui s'est parfaitement intégré au quotidien des passants.



► Coin des rues Caron et Saint-Joseph, Québec, 2015.
Photo : Claudy Rivard.



► Quartier Limoilou, Québec, coin 18^e Rue et 3^e Avenue, 2013.



► Coin des rues Caron et Saint-Joseph, Québec, 2013.

Formes minimales et relations pérennes

En concevant des aménagements fragmentés, Le Banc s'est donné un large spectre d'actions possibles. Certaines prennent la forme d'interventions éphémères. Si la précarité des éléments de mobilier du Banc est bien réelle, leurs répercussions en contexte urbain peuvent néanmoins être durables grâce aux liens que le collectif établit avec la communauté. Ces relations se créent par l'entremise de consultations publiques et de partenariat avec des organismes communautaires ainsi que par la tenue d'ateliers de formation⁷. Dans certains cas, c'est lorsque les membres échangent directement avec le public que les projets émergent, comme durant la tenue, en mars dernier, de la cabane à sucre sur le parvis de l'église Saint-Roch, à Québec. La petite place fut occupée, le temps d'une journée, par quelques modules et bancs. Les passants sur le parvis pouvaient déplacer et occuper comme bon leur semblait les éléments modulaires en explorant les différentes possibilités de l'espace et du mobilier. En plus d'expérimenter la nouvelle conception du collectif, les participants à l'événement pouvaient choisir dans une banque de propositions quels projets ils aimeraient voir conçus. Certaines des idées les plus populaires pour le parvis de l'église ont ainsi été réalisées par Le Banc à l'été 2015⁸. Le mobilier utilisé pour l'événement, quant à lui, a été entreposé par le collectif jusqu'à une prochaine intervention.

Bien que les effets des modules dans l'espace urbain soient parfois éphémères, le relais avec le public permet aux idées revendiquées par le groupe d'être pérennes. Le collectif se sert de son mobilier comme d'un tremplin pour rejoindre la communauté en lui proposant un nouveau rapport à la ville ainsi que des moyens pour avoir une influence plus directe sur celle-ci⁹, que cela soit en produisant des projets basés sur une consultation citoyenne ou en proposant des modes d'emploi et de construction¹⁰. Le Banc prône un aménagement urbain compréhensible et appropriable. Réduisant au maximum les contraintes d'aménagement par le dépouillement et l'action directe, il transmet un discours simple, pouvant être relayé par les citoyens. Ainsi, l'organisation urbanistique n'apparaît pas seulement comme une réalisation fonctionnelle imposée, mais comme la cristallisation des observations et des besoins d'une communauté diversifiée. ◀

Photos : collectif Le Banc, sauf indication contraire.

Notes

- 1 Il a notamment participé à l'édition 2014 du Village éphémère, un événement organisé par l'Association du design urbain du Québec : www.aduq.ca/village-ephemere.
- 2 Cette approche est fondée sur des gestes d'aménagement. Cf. Mike Lydon et Anthony Garcia, *Tactical Urbanism : Short-term Action for Long-term Change*, Island Press, 2015, 255 p. ; Geneviève Vachon, Érick Rivard et Alexandre Boulianne, « La micro-intervention pour comprendre, révéler et faire l'espace public », *Inter, art actuel*, n° 120, 2015, p. 8-13.

- 3 Selon *Le Robert* 2012, un état précaire est quelque chose : « 1- Qui ne s'exerce que grâce à une autorisation révocable ; 2- Dont l'avenir, la durée, ne sont pas assurés ; incertain ; court, éphémère ; fragile. »
- 4 Projet *Le banc d'église* situé en 2013 au coin des rues Caron et Saint-Joseph, à Québec, grâce à l'aide du Centre Solidarité Jeunesse de Québec (Chantier urbain Haute-Saint-Charles) et de la Coopérative de solidarité Notre-Dame-de-Jacques-Cartier.
- 5 « Ce sont des gens, des groupes, portés par l'action directe. [...] Ils fonctionnent sans intermédiaire, sans demander la permission. C'est du "bottom-up" à l'état pur [l'intégration des structures officielles se faisant souvent après le passage à l'action]. » Anna Kruzynski, cité dans Florence Sara G. Ferraris, « Voyage au cœur de la citoyenneté active » [en ligne], *Le Devoir*, 1^{er} août 2014, www.ledevoir.com/societe/actualites-en-societe/414969/citoyennete-active.
- 6 Notamment AAA (Atelier d'architecture autogérée) et ETC en France ainsi que Raumlabor en Allemagne. En ce qui concerne AAA, voir Constantin Petcou et Doina Petrescu, « Agir l'espace : notes transversales, observations de terrain et questions concrètes pour chacun de nous », *Inter, art actuel*, n° 108, 2011, p. 2-7. En ce qui a trait aux autres exemples, voir Enrico Chapel, « Urbanités inattendues. Petites fabriques de l'espace public », *Inter, art actuel*, n° 111, 2012, p. 56-60.
- 7 Par exemple, dans le cas de *Banc d'église* réalisé en 2013, le processus a été mené en collaboration avec la Coopérative de solidarité Notre-Dame-de-Jacques-Cartier et le Centre Solidarité Jeunesse de Québec (Chantier urbain Haute-Saint-Charles). Le collectif a joint le Centre Solidarité Jeunesse, qui voyait le coin des rues Caron et Saint-Joseph, dans le quartier Saint-Roch à Québec, comme un espace public en devenir. Le collectif a offert son expertise pour mener à terme le projet rapidement et selon les intérêts de cet organisme ancré dans son quartier.
- 8 Il a d'ailleurs été possible de voir durant la saison estivale 2015, sur le parvis de l'église Saint-Roch à Québec, des plateformes jardinières offrant un endroit de repos pour les passants du quartier. Le Banc a également recréé son Banc d'église au coin des rues Caron et Saint-Joseph, encore dans la basse-ville de Québec.
- 9 Le 2 mai 2015, le collectif a donné son premier atelier montrant comment confectionner une chaise longue à partir du bois de palette dans les espaces de La Patente, atelier coopératif (www.atelierlapatente.org). Un autre bon exemple de cette transmission d'un nouveau concept d'intervention en milieu citoyen s'est déroulé le 14 mai 2015, durant une activité organisée par Le Banc et la Table de quartier l'EnGrEnAgE. L'organisme communautaire et le collectif ont invité les citoyens à une rencontre pour décider des projets, parmi ceux sélectionnés lors de la cabane à sucre du parvis de l'église Saint-Roch, qui seront réalisés. En plus de la table ronde, les quatre membres du collectif ont donné des bases d'aménagement urbain aux participants. Ainsi, l'expertise du collectif a été transmise à la communauté sous différentes formes, et ce sont les citoyens qui pourront à leur tour intervenir dans l'espace urbain.
- 10 Il suffit de leur écrire à contact@collectifbanc.com pour recevoir un fascicule montrant comment réaliser un banc à partir d'une palette de bois.

Julien St-Georges Tremblay s'intéresse au concept de lieu, en particulier l'espace démocratique, dans le contexte de l'intervention. Candidat à la maîtrise en histoire de l'art à l'Université Laval, il est critique culturel et organisateur d'ateliers littéraires.



➤ Parvis de l'église Saint-Roch, Québec, 2015.
Photo : Claudy Rivard.



➤ Park(ing) Day, espace de stationnement sur la rue Saint-Jean, Québec, 2014.



➤ Village éphémère, rue Notre-Dame Est, Montréal, 2014.



DÉPLACEMENT(S)

> Massimo Guerrera

► LORRAINE BEAULIEU

Pour une deuxième année consécutive à Trois-Rivières, une journée entière était dédiée à la performance artistique. La galerie d'art R³ de l'UQTR et l'Atelier Silex offraient, le 19 février 2015, La performance comme espace de rencontre. Cet événement s'adressait aux étudiants et au public, et comportait trois volets : une matinée de conférences, la présentation des revues *Inter*, *art actuel* et *esse arts + opinions* ainsi qu'une soirée de performance. Trois artistes-conférenciers, Sylvette Babin, Massimo Guerrera et Vessna Perunovich, ont articulé leur conférence sur le thème du déplacement.

La performance comme espace de rencontre, c'est aussi la rencontre des idées, des artistes, des disciplines. L'angle de réflexion proposé cette année, « Déplacement(s) », était donc un point commun, relevé dans les productions des artistes-conférenciers invités à cette occasion. Comme commissaire de cet événement, je réfléchis en effet aux réalités de notre époque en regard des déplacements rapides, des facilités de voyage, de la mutation de populations, des possibilités relativement nouvelles de présences virtuelles et du temps réel. La réflexion à laquelle je conviais les artistes pouvait aussi s'étendre aux déplacements des valeurs, des sens et des usages dans nos sociétés.

Les artistes Sylvette Babin et Massimo Guerrera formaient le trio de conférenciers avec Vessna Perunovich (artiste serbo-canadienne vivant à Toronto), laquelle présentait en même

temps son exposition à la galerie R³, *Seamless Crossings*, du 5 au 20 février 2015.

La journée a commencé par une table ronde à la galerie R³ située dans le pavillon Benjamin-Sulte pour l'enseignement des arts. Pendant deux heures, les artistes ont présenté leur parcours respectif et échangé avec les étudiants et professeurs présents : une occasion privilégiée pour mieux comprendre l'art de la performance et saisir dans les différentes pratiques les sensibilités particulières de ces artistes.

À l'Atelier Silex, avec les performances de Babin, de Guerrera et de Perunovich, s'est ajoutée pour la soirée celle d'Emmanuelle Hoarau, diplômée du baccalauréat en arts et nouveaux médias (2014), qui a abordé sa recherche sur l'art de la performance.

En ce 19 février, le programme de la soirée commence avec Massimo Guerrera. L'artiste nous livre avec un certain humour le théâtre de son dialogue intérieur où les questionnements existentiels, les besoins de s'exprimer et les dictats très basement matériels se côtoient et sont confrontés. La présence forte de Massimo Guerrera permet aux spectateurs d'assister sans ennui aux hésitations et aux vacillements du personnage que l'artiste personifie dans la première partie de la performance. Puis, sur une musique méditative, Guerrera exécute une série de pas improvisés ; le son et ses gestes remplissent l'espace. Dans les mouvements de son corps, on peut reconnaître certains de ses dessins et constater

dans sa production la recherche de l'artiste pour lier l'esprit, le mental et le corps.

Vessna Perunovich, pour sa part, commence sa performance au centre de l'espace et s'approprie le lieu en déroulant un long élastique réuni en une pelote faisant penser au tricot. Elle compose, au fur et à mesure de ses pas, enjambant les spectateurs, une architecture où les murs de la galerie autant que les spectateurs sont mis à contribution. Une mélodie en boucle, intégrant les sons d'une respiration humaine, scande les déambulations et les gestes de l'artiste, et contribue à créer une ambiance à la fois intrigante et ludique. Perunovich termine le « tricotage » de son architecture indéfinie pour finalement la déconstruire en faisant le parcours à l'envers, libérant les spectateurs et l'espace. La performance de Perunovich traduit ses intérêts pour les notions de flexibilité des frontières et de tension à vivre l'exil.

Pour la troisième performance, Sylvette Babin utilise les artéfacts du clown : nez, bouche, souliers, chapeau, etc. En passant du ludique au tragique, elle nous tient en haleine tout au long des six tableaux qui composent sa performance. Certains d'entre eux auraient assez de force pour être des performances autonomes. Tantôt dans un cirque aussi ludique que ridicule, tantôt dans une guerre de tranchée où elle attaque l'assistance en soufflant des graines de pomme grenade et demande la paix en brandissant des marguerites blanches, Babin nous entraîne

autant dans les émotions contrastées de la légèreté et du cynisme que dans l'humour et le ridicule. D'une armure faite de marguerites piquées dans une camisole, elle se crée un masque en la relevant sur sa tête. Debout, ainsi affublée, elle tient un tampon dans une main et un encier dans l'autre. Les spectateurs devinent qu'ils sont invités à tamponner des lèvres rouges sur son corps pendant qu'une bande sonore crache sur tous les tons les extraits de différentes interprétations de la chanson *Bésame mucho*. Lors du dernier tableau, l'artiste porte un tube qui couvre son visage, dépassant le haut de sa tête. Les feux de Bengale fixés tout autour de cet « haut-de-forme » donnent chaud aux spectateurs quand le plastique fond et menace de prendre feu. Dans cette suite de tableaux déjantés, portés à leur paroxysme, Sylvette Babin met en scène le jeu des relations humaines, tantôt ridicule, tantôt dramatique, tantôt inquiétant.

La soirée se termine avec la performance d'Emmanuelle Hoarau, une artiste de la relève. Dans une projection vidéo en noir et blanc, le plan fixe du cou et des épaules nues d'un homme met en évidence les mouvements réguliers involontaires de sa respiration. L'artiste, vêtue de noir, s'agenouille devant la projection et porte dans ses mains deux grands tissus noirs pliés, qu'elle place sur le sol devant elle. Il s'ensuit une série de pliages, de dépliages et d'assemblages des tissus, faisant penser à un rituel. Elle compose sur le sol devant elle différentes figures qu'elle décompose aussitôt après chacun des moments de contact visuel avec le personnage de la vidéo. On sent l'importance du symbolisme dans le dispositif de Hoarau qui fait le lien entre le personnage et la matière. Tel un trait d'union entre la vie et à la mort, la performance révèle les recherches de l'artiste pour la transmission générationnelle.

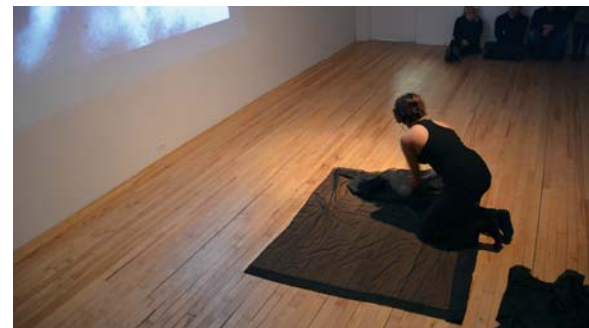
C'est devant un public nombreux que s'est déroulée cette soirée de performance. Une soirée où émotions et réflexions se sont succédées autour du thème du déplacement. Une rencontre de déplacements de sens, de niveaux de compréhension et de références. ◀

Photos : Philippe Boissonnet.

Lorraine Beaulieu vit et travaille à Trois-Rivières. Elle détient une maîtrise en arts visuels de l'Université Laval à Québec. Artiste multidisciplinaire, elle s'intéresse particulièrement aux questions de nature et de culture ainsi qu'aux relations de l'homme avec son environnement et sa communauté. Depuis 2012, elle agit ponctuellement comme commissaire d'expositions et d'événements artistiques reliés à l'art de la performance. Elle a endossé la direction d'une publication, *La performance comme espace de rencontre, deuxième édition*, en 2015. Depuis un an, elle coordonne les expositions et événements pour la galerie d'art universitaire R3 à l'Université du Québec à Trois-Rivières.



> Sylvette Babin



> Emmanuelle Hoarau



> Vessna Perunovich



> Chiharu Shiota, *The Key in the Hand*, 2015.
Photo : Sara Sagui.

BIENNALE DE VENISE 2015

UNE BIENNALE DE BONNES INTENTIONS

► MILDRED DURÁN GAMBA

Citant Walter Benjamin et son interprétation de l'aquarelle de Paul Klee intitulée *Angelous Novus* en exergue du catalogue, Okwui Enwezor marque le rythme d'*All the World's Futures*, titre de la 56^e édition de la Biennale de Venise. Dans le texte de Benjamin, l'ange de l'histoire est propulsé malgré lui vers le futur par un orage provenant du paradis, l'empêchant de revenir dans un passé qui se renouvelle sans cesse¹.

Si, dans la précédente édition dirigée par Massimiliano Gioni, *Le livre rouge* du philosophe suisse Carl Gustav Jung occupait une place centrale, dans celle d'Enwezor, *Le capital* de Karl Marx mais aussi *Du contrat social* de Jean-Jacques Rousseau sont mis à l'honneur et constituent le noyau de ses bases théoriques². Dans le catalogue sont également privilégiés des textes de 1974 publiés par la Biennale de Venise qui défendait « une culture démocratique et antifasciste », plaçant au cœur de sa réflexion une volonté et un compromis politique férus, exprimant sa solidarité envers le peuple chilien pendant le coup d'État ayant renversé Allende et manifes-

tant son soutien à Eduardo Arroyo, commissaire de l'édition de cette époque, incarcéré dans l'Espagne franquiste³. Ces positions ont fait de cette biennale la plus investie politiquement parmi toutes les éditions vénitiennes⁴. Okwui Enwezor veut faire écho à cet esprit pluraliste et engagé. Les différentes thématiques énoncées lui permettent de tisser les fils conducteurs d'une biennale soucieuse des rapports que les artistes entretiennent avec le réel, voulant dès lors dévoiler comment ceux-ci sont confrontés aux différentes problématiques liées aux conflits gouvernementaux, socioculturels, économiques ou écologiques d'aujourd'hui. La Biennale 2015 est ainsi imbibée d'un caractère politique indiscutable, tout en étant fortement imprégnée par l'économie du marché et le poids du marché de l'art contemporain.

Avec un programme riche et varié, cette 56^e édition présente les œuvres de 136 artistes provenant de 53 pays et se démarque par le plus grand nombre d'artistes africains jamais présentés dans son histoire⁵. Dans cet article,

nous privilégierons les manifestations présentées à la Corderie de l'Arsenal, aux pavillons nationaux et à l'exposition centrale du Giardini, mais aussi aux pavillons nationaux présentés au Palazzo Mora.

Exposition centrale à l'Arsenal : saturation, chaos et lassitude

Un ensemble très chargé d'œuvres inégales, denses, où règne la confusion, investit l'espace. Découlant de la thématique proposée, différentes réponses sont exposées. Des œuvres d'Abdel Abdessemed (France et Algérie) et de Monica Bonvicini (Italie) déclinent par des représentations trop littérales des outils de violence et de barbarie : respectivement, des *Nymphéas* (2015) faites de machettes soudées et disposées sur le sol jouxtent *Latent Combustion* (2015), un ensemble de tronçonneuses peintes en noir et suspendues au plafond.

Dans un autre registre, les canons militaires assemblés avec des objets trouvés de la série parodique *Cannone semovente* (1965)

de l'artiste italien Pino Pascali⁶, figure de l'Arte Povera italien, annulent, grâce aux matériaux employés, la charge meurtrière des objets en évoquant les jouets de son enfance. À l'opposé, Gonçalo Mabunda (Mozambique), puisant dans le poids de l'expérience coloniale et des guerres civiles qui ont marqué l'histoire sociopolitique de son pays, utilise des armes, pistolets, grenades, mitraillettes, pour construire des trônes aux titres inquiétants : *The Throne That Never Stops in Time*, *The Knowledge Throne* et *The Throne of Non-Slavery*.

Construite également à partir de débris d'objets militaires, l'œuvre *The Bell* (2014-2015) de Hiwa K (Irak) est produite à partir de métaux fondus provenant d'armes de son pays⁷. La cloche qui en résulte, argentée et très raffinée, est décorée du lion ailé de saint Marc en relief, symbole de la ville vénitienne. Disposée dans une structure en bois et munie d'une longue corde, elle propose aux visiteurs de la faire sonner à leur guise. Deux images vidéo d'une usine située dans la ville d'origine de l'artiste, qui fond des métaux provenant des déchets d'armes qu'elle vend aux différentes régions du monde, sont aussi projetées sur le mur.

Contournant les messages de déchaînement, de violence et de destruction implicites aux objets de guerre, Abu Bakarr Mansaray (Sierra Leone), avec sa passion pour les engins et la science-fiction, réalise une touchante série de dessins au crayon de machines militaires futuristes sophistiquées. Ces dessins sont en quelque sorte les croquis préparatoires des objets que l'artiste construit parfois lui-même.

The Propeller Group (duo basé entre la Californie et le Viet Nam) offre la trajectoire et les restes du choc de deux balles figées dans un gel transparent solidifié, résultat d'un test de balistique ayant donné le titre à l'œuvre : *The AK-47 vs. The M16*. Les images vidéo de cette expérience font face à l'urne contenant les projectiles. L'impact des balles de la Kalachnikov et du fusil ayant été utilisé par l'armée américaine, qui finissent pulvérisées, incarne cette atmosphère absurde de grande tension politique et idéologique ayant régné lors de la guerre froide qui a polarisé l'attention du monde entier.

Se confrontant aux problématiques plus récentes, Tiffany Chung (Viet Nam) crée des cartographies très fines, de grande beauté, retraçant des lieux ayant souffert de traumatismes produits par l'homme, par la guerre ou par les catastrophes naturelles. Elle présente un ensemble de dessins de petit format en couleurs, réalisés au feutre sur papier, qui font partie de son projet de 2014 sur la guerre en Syrie et la crise humanitaire en découlant.

Grâce à la fiction, Cao Fei (Chine) crée et transmet une atmosphère oppressante. En utilisant des maquettes et des figurines pour accompagner ses projections, l'artiste construit et recrée méticuleusement les séquences de ses films. *La Town* (2014) est une vidéo dégageant une ambiance très sombre où une ville et ses habitants sont lentement détruits. Dans son travail, la violence n'est pas frontale, c'est

le climat en résultant qui véhicule un sentiment de désespoir.

Le paradoxe est aussi au cœur d'*Ashes*, bel hommage vidéo de Steve McQueen à un ami pêcheur assassiné à Grenade. Un écran suspendu au milieu de la salle présente sur ses deux faces deux projections s'opposant : d'un côté, *Ashes*, bel homme noir plein de vie, est filmé ; de l'autre, des hommes finissent un cercueil et un tombeau dans le cimetière destiné à accueillir la dépouille du jeune pêcheur.

Puisant à même les conséquences du réchauffement climatique, thématique névralgique chez certains artistes asiatiques, Tuvalu a invité l'artiste taïwanais Vincent J.F. Huang à présenter *Crossing the Tide*, grande installation atmosphérique avec des bassins d'eau bleu verdâtre qui dégagent de la vapeur et dont les passerelles situées au ras de l'eau permettent aux spectateurs de traverser l'espace. Huang reproduit de manière très patente et sensible cette montée des eaux, presque irréversible, en train d'engloutir peu à peu l'archipel des îles de Tuvalu et d'autres régions du monde, telles que Venise.

On remarque également par leur force les œuvres de trois artistes : les dessins de petit format de Karo Akpokiere (Nigeria), réalisés entre Lagos et Berlin (2015) et inspirés de sa ville natale ; les grands autoportraits inversés de Georg Baselitz (Allemagne) ; les étranges peintures-collages créées avec différents matériaux

de Lavar Munroe (Bahamas), issues de la série *To Protect and Serve* (2012) et collées directement sur le mur, se libérant ainsi du support traditionnel.

Christian Boltanski et sa vidéo *Animitas* (2014), d'une durée de 24 heures, rend hommage aux ancêtres des Indiens latino-américains avec des centaines de petites cloches aux couleurs variées. Elles proviennent de différents endroits du monde et sont accrochées à des tiges métalliques. Se balançant doucement au gré du vent dans le désert d'Atacama, au Chili, elles proposent une belle expérience onirique.

Dans une biennale qui affectionne la discipline de la performance⁸, des moments forts au sein de l'exposition centrale à l'Arsenal sont possibles grâce aux différents objets ou actions performatives. Celles qui suivent ont eu lieu très récemment et pourraient se poursuivre ou s'initier dans l'espace d'exposition, restant en interaction avec le réel.

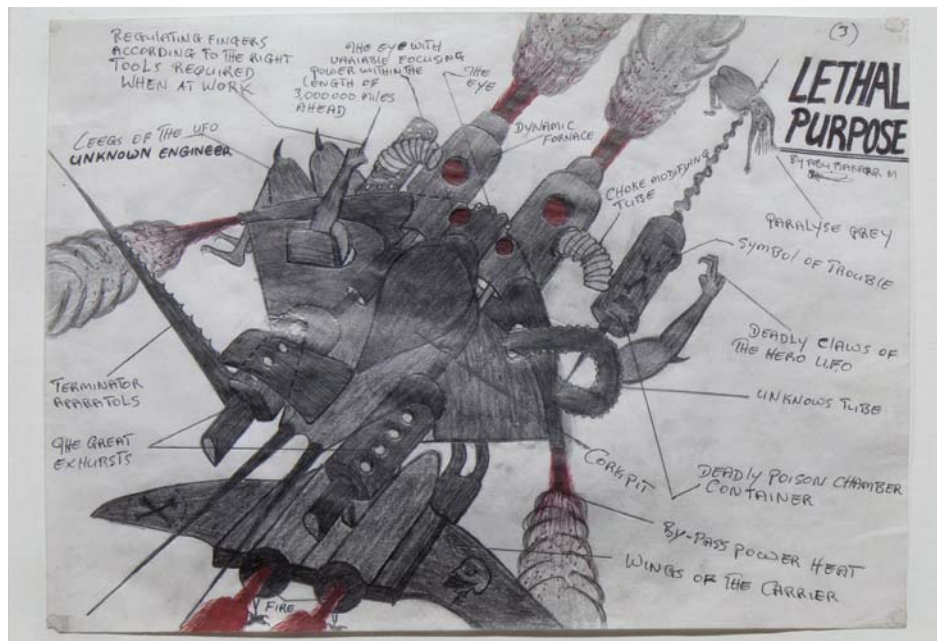
Gone Are the Days of Shelter and Martyr (2014) est une installation vidéo de grande intensité créée par Theaster Gates (États-Unis) qui évoque l'abandon, la dégradation et la disparition des églises catholiques situées dans des quartiers habités par des populations afro- ou latino-américaines aux États-Unis. Theaster Gates transmet l'atmosphère de désarroi et d'impuissance face à un patrimoine culturel, artistique et historique négligé. Des objets de l'église



> Gonçalo Mabunda, *The Throne That Never Stops in Time*, 2014.



> Pino Pascali, *Cannone semovente*, 1965.



> Abu Bakarr Mansaray

catholique St. Laurence de Chicago, récupérés par l'artiste et ses amis avant sa destruction, sont présentés dans l'espace et accompagnent la projection d'une vidéo réalisée en ce même lieu. Une très belle bande son rythme ces images.

Liée aux actions contestataires effectuées dans le tissu urbain, Gluklya (Natalia Pershina-Yakimanskaya⁹) (Russie) présente une installation très austère et puissante, *Vêtements pour manifestations contre de fausses élections de Vladimir Poutine*¹⁰, créée à partir de différents habits ayant été utilisés comme étendards dans les manifestations réalisées à Moscou pour contester non seulement la légitimité du président russe, mais aussi le renforcement du régime politique de son pays. Ces vêtements que Gluklya appelle *speaking clothes*, aux formes, aux textures et aux couleurs variées, sont apposés contre les murs au bout de longs bâtons en bois. Au sol, devant chaque pièce, sont posés de petits panneaux noirs rectangulaires avec des textes écrits en blanc¹¹. Ces vêtements inoffensifs deviennent ainsi des armes politiques dans le domaine public, brouillant les limites entre l'art et la vie grâce à la notion de « réalisme utopique » que l'artiste développe depuis une douzaine d'années.

Travaillant également dans et avec le réel, Ana Gallardo (Argentine) a créé *Los pedimentos*¹² (*Les demandes*), une installation résultant de rencontres ayant eu lieu pendant plusieurs mois avec des détenues de la maison de réclusion Donne, sur l'île de Giudecca, à Venise. Gallardo est partie d'une pratique religieuse mexicaine : la population, utilisant de la boue de son terroir afin de réaliser des objets, cherche à obtenir les faveurs de la Vierge. Pour son projet, le principe est le même. Gallardo a demandé aux prisonnières de se projeter dans le futur et de confectionner avec de la boue ce dont elles auraient besoin à leur vieillesse¹³, c'est-à-dire au moment où la plupart d'entre elles pourront finalement récupérer leur liberté. Les femmes ont utilisé la terre à leur disposition au sein des potagers de la prison. Dans cette archéologie du futur, présentés sur un grand monticule de terre, les objets résultants, un amalgame ocre et morne, sont porteurs de tristesse et de très peu d'espoir.

Rirkrit Tiravanija (Thaïlande) est à l'origine d'une proposition engagée et critique. Il a invité deux artisans chinois à se succéder afin de réaliser des briques sur lesquelles ils devaient inscrire l'idéogramme *Ne travaillez pas*. Ces briques qui remplissent l'espace sont à la disposition du public moyennant dix euros. L'argent récolté sera versé à une association à but non lucratif qui lutte pour le respect des droits des travailleurs chinois.

Un geste très simple est à la base d'*Indoor Flights* (2015) d'Ernesto Ballesteros (Argentine). L'artiste, dans son petit atelier, construit avec du papier, de la colle et du balsa de petits avions qu'il lance dans les airs. Complètement anachroniques aux autres propositions, ces vols s'inscrivent en contrepoint de l'atmosphère oppressante de l'Arsenal.

Dans un autre registre, et activée par le public, l'installation-performance *The Sinthome*

Score de Dora García (Espagne) part du Séminaire *XXIII de Lacan : le sinthome*, inspiré de l'écriture de James Joyce. García propose à chaque chapitre du livre un mouvement qui doit être exécuté. Deux personnes activent alors cette chorégraphie, l'une en lisant le texte et l'autre en exécutant le mouvement. Le public, grâce au mouvement et à la lecture dans l'espace, incarne le symptôme lacanien, cette possibilité d'inscription grâce à un nouveau langage.

Avec surprise nous découvrons *Untitled (Havana, 2000)*, performance que Tania Bruguera (Cuba) avait initié lors de la Biennale de La Havane en 2000. À Venise, les spectateurs peuvent entrer par petits groupes dans l'espace où ils se retrouvent plongés dans une obscurité presque totale. Des images de Fidel Castro sont diffusées sur de petits écrans au mur, produisant des faisceaux de lumière. À La Havane, Tania Bruguera avait garni complè-

de longs rideaux noirs qui pendent à l'entrée du pavillon. L'inscription *Blues, Blood, Bruise*, mots en néon presque transparents donnant le titre à l'œuvre de Glen Ligon (États-Unis), est affichée sur la façade de l'immeuble, au-dessus des rideaux de Murillo accueillant les spectateurs.

Le *Dead Tree* (1969) de Robert Smithson posé par terre dans l'une des salles rappelle les déplacements d'objets effectués par l'artiste dans différents endroits naturels et galeries. *L'homme qui tousse* (1969), l'une des premières vidéos de Christian Boltanski, projetée sur un mur, montre un homme par terre secoué par des quintes de toux. Thomas Hirschhorn investit pour sa part complètement l'espace, utilisant des matériaux précaires qui lui sont chers (carton, scotch, bois, papier, etc.) pour créer *Roof Off* (2015), installation dans laquelle le plafond semble s'être complètement écroulé. Quant à l'installation de Rosa Barba (Espagne) *Bending to Earth* (2015),



> Christian Boltanski, *Animitas*, 2014.

tement le sol avec de la pelure sèche de canne à sucre ; à l'Arsenal, nous avons l'impression de marcher sur de petits graviers. Les spectateurs découvrent trois hommes nus placés à différents endroits et effectuant chacun un geste différent, compulsif et itératif. La Biennale de Venise aura permis à un nouveau public de vivre fortement cette expérience faisant référence à la censure, au regard que les gens portent sur leur histoire et à leur rôle au sein de celle-ci. Il aurait tout de même été souhaitable de découvrir un travail plus récent et ayant été moins diffusé¹⁴.

Pavillon central

L'exposition centrale présentée au Giardini diffère de celle de l'Arsenal. Le parcours y est mieux structuré, l'espace y est beaucoup moins chargé et des grands noms de l'art contemporain y sont conviés.

Oscar Murillo (Colombie), phénomène du marché de l'art contemporain actuel, propose *Signaling Devices in Now Bastard Territory* (2015),

elle transcrit son rapport sculptural de l'image filmique et du film grâce à un dispositif dévoilant la pellicule utilisée.

Différentes peintures marquant des rythmes et intensités variés occupent aussi une grande partie de l'ensemble : on découvre celles de Tetsuya Ishida (Japon) traitant de la mécanisation dans une atmosphère pesante ; l'ensemble des crânes de Marlène Dumas ; les peintures sombres de la série *Luminary Petals on a Wet*, *Black Bough* de Victor Man (Roumanie) ; les tableaux de la série *Dew Breaker* d'Ellen Gallagher (États-Unis) traitant de l'histoire des esclaves africains aux Caraïbes ; les peintures inquiétantes de Wangechi Mutu (Kenya) dont les collages produisent des personnages étranges. Mutu présente également une belle animation vidéo en couleurs, sur trois écrans, rendant hommage au courage des femmes africaines.

Au cœur de l'exposition centrale se déploie un programme très vaste et pluridisciplinaire, inspiré pleinement de celui développé par la Biennale de Venise de 1974. Dans un espace

architectural conçu pour l'accueillir, l'Arena, l'artiste et réalisateur Isaac Julian orchestre et dirige tout au long de la durée de la Biennale des lectures ininterrompues par des comédiens professionnels du *Capital* de Marx. Ce programme est complété par une vaste proposition d'arts vivants, de films, de danses et de concerts.

L'inégalité dans les pavillons nationaux

Au Giardini, les pavillons nationaux offrent pour la plupart une sélection très inégale et plutôt décevante. Se démarquent quelques pays ayant pris des risques et présentant des propositions cohérentes. Parmi eux figure la Belgique avec Vincent Meessen qui invite des artistes d'origines différentes à s'exprimer et à investir le pavillon belge. Sous le titre *Personne et les autres : Vincent Meessen and Guests*¹⁵, la proposition prend comme point de départ l'histoire du pavillon belge¹⁶ issue du passé colonial du pays. Les voix multiples et protéiformes conviées par l'artiste livrent des récits intimes, des réflexions critiques qui questionnent l'histoire politique et coloniale belge et ses rapports aux différents mouvements artistiques sous une perspective internationaliste, donnant la parole à ceux souvent exclus du récit occidental.

Poursuivant dans cette perspective critique de questionnement historique, *United Dead Nations*, l'installation d'Ivan Grubanov pour le pavillon serbe (ancien pavillon yougoslave) est aussi une proposition très forte. Grubanov déconstruit la notion d'identité nationale propre au concept d'État-nation et le sens des paradigmes culturels, politiques et historiques liés à sa représentation. Il prend comme point de départ des États s'étant désintégrés à cause de diverses problématiques politiques : l'empire austro-hongrois, l'ex-Union soviétique, la Tchécoslovaquie, la Grande-Colombie, la Yougoslavie,

etc. Au sol, plusieurs groupes de drapeaux entremêlés, ternis et sales, leurs couleurs d'origine ayant déteint sur le sol, sont répartis dans différents endroits. Le nom de l'ancien État-nation avec les dates de sa naissance et de sa dissolution sont écrits en blanc sur le mur. Avec Grubanov, d'une manière très simple et efficace, la notion d'identité devient volatile, instable, fragile.

Partant de la profonde influence de la culture islamique dans l'histoire sociopolitique et culturelle vénitienne, Christoph Büchel (Suisse) représente l'Islande avec une stratégie discursive très audacieuse, *La mosquée*, l'œuvre la plus controversée de cette biennale. Travaillant en collaboration avec des membres de la communauté musulmane de Venise et d'Islande, Büchel tente de combler un vide dans la ville de Venise, qui n'a jamais permis la construction d'une mosquée en son enceinte. En investissant l'église Santa Maria della Misericordia¹⁷ avec des éléments symboliques propres au culte d'une mosquée, il permet aux fidèles de célébrer la prière sur fond d'architecture catholique. De manière très frontale, l'artiste suisse touche à la problématique du conflit politique des religions et parie pour l'entente, la reconnaissance et le respect des différences. Son projet a toutefois été interrompu quelques semaines après l'ouverture de la Biennale sous prétexte de risque terroriste et de non-respect des normes religieuses.

La Roumanie, avec Adrian Ghenie, met à l'honneur la peinture. Ghenie propose la magistrale série *Darwin's Room*, une interprétation de l'histoire du XX^e siècle, privilégiant la notion de survie et concevant la peinture comme laboratoire de l'évolution historique. Ses peintures aux textures marquées permettent la distorsion et l'incarnation de divers fantasmes et obsessions du talentueux peintre roumain.

Avec des milliers de clés provenant du monde entier, Chiharu Shiota crée pour le

pavillon japonais *The Key in the Hand*, l'une des plus fortes installations de la Biennale. Avec un amas de fil rouge semblant jaillir de deux bateaux en bois, Shiota tisse une toile très belle, dense, qui envoûte l'espace et le public grâce à ces clés chargées de mémoire.

Si l'on constate que l'irrévérence est presque absente des pavillons nationaux au Giardini, Sarah Lucas (Angleterre) en est l'exception avec ses sculptures de corps de femmes nues déformés et portant des cigarettes dans leurs orifices sexuels.

Avec *Canadissimo* au pavillon canadien, nous sommes complètement transportés à Québec grâce à la reconstitution fidèle d'un dépanneur que le provocateur et délirant collectif québécois BGL (Jasmin Bilodeau, Sébastien Giguère et Nicolas Laverdière) recrée complètement à l'aide d'éléments recyclés. Avec une force débordante, les Canadiens insufflent de l'énergie et n'hésitent pas à prendre des risques. Le collectif prolonge par des échafaudages métalliques l'architecture du pavillon qui semble être en chantier. Dans une



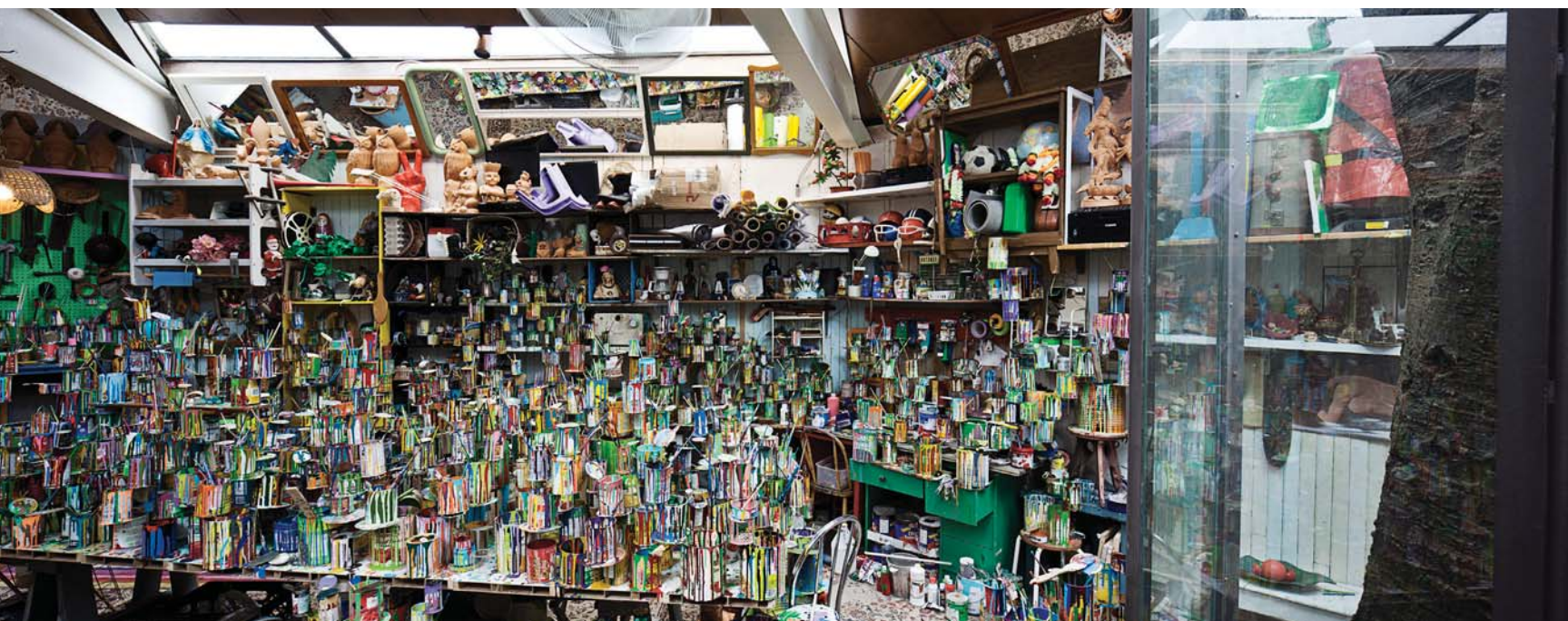
> Thomas Hirschhorn, *Roof Off*, 2015.



> Wangechi Mutu, *She's got the whole world in her*, 2015.



> Robert Smithson, *Dead Tree*, 1969.



> BGL, *Canadassimo*, 2015.

proposition participative, ils créent différentes atmosphères : le dépanneur ; l'atelier d'artiste avec une surenchère d'objets hétéroclites et d'origines différentes côtoyant de petits pots et des pinceaux dégoulinant de peinture polychrome ; un dispositif complexe, à l'étage supérieur, dans lequel le public peut interagir avec l'œuvre en introduisant des pièces de monnaie qui finissent leur course piégées entre deux vitres. BGL incite à une expérience qui, avec humour, interroge les rapports entre la société, la création, le profit et l'utopie des sociétés multiculturelles actuelles.

Dans un autre registre, la France présente *Révolutions*, une belle chorégraphie de trois arbres se déplaçant imperceptiblement, situés dans l'espace intérieur mais aussi à l'extérieur du pavillon. Céleste Boursier-Mougenot propose un dispositif très sophistiqué, développé par des scientifiques, qui permet de traduire en mouvement et en son la circulation de la sève des arbres, qui varie en fonction de l'environnement.

L'installation sobre de Marco Maggi au pavillon de l'Uruguay, est aussi une proposition remarquable. À l'entrée du pavillon, sur le mur, des arcs sont formés avec des crayons et des ficelles. Ensuite, le spectateur entre dans un espace blanc et vide. Grâce au découpage et au collage de fines feuilles blanches de papier autocollant sur la surface de tous les murs, un dessin presque invisible se déploie à l'intérieur de l'espace. Le geste opiniâtre de Maggi, très précis et patient, s'apparente parfois à celui du graveur. Pendant trois mois, l'artiste a découvert et collé des zones, permettant l'apparition de reliefs, de volumes et donc d'ombres se révélant à l'approche des murs. C'est à cet acte que l'artiste fait allusion dans son titre. Avec ses fins dessins, Maggi réussit à créer une cartographie de l'imperceptible et de l'insignifiant. Grâce à ses traits impeccables, il interroge avec acuité l'acte de dessiner, celui d'attirer le regard et l'interaction spatiotemporelle qui en découle.

En dehors du Giardini, présenté au Palazzo Mora, les Philippines font leur retour à la Biennale après 50 ans d'absence. *Tie a String Around the World* est le titre de l'exposition regroupant les œuvres de Manuel Conde, de Carlos Francisco, de Manny Montelibano et de Jose Tence Ruiz, portant une réflexion sur les notions de pouvoir et de territoire dans leur histoire. Les Philippines sont toutefois le seul pays à avoir un espace partiellement occupé par un artiste ne faisant pas partie de sa représentation. En effet, les responsables du Palazzo Mora ont décidé d'accrocher une portion de l'installation en néon du grand Joseph Kosuth au milieu de l'espace, alors que l'œuvre de ce dernier fait partie d'une autre exposition présentée dans d'autres espaces du même palais¹⁸.

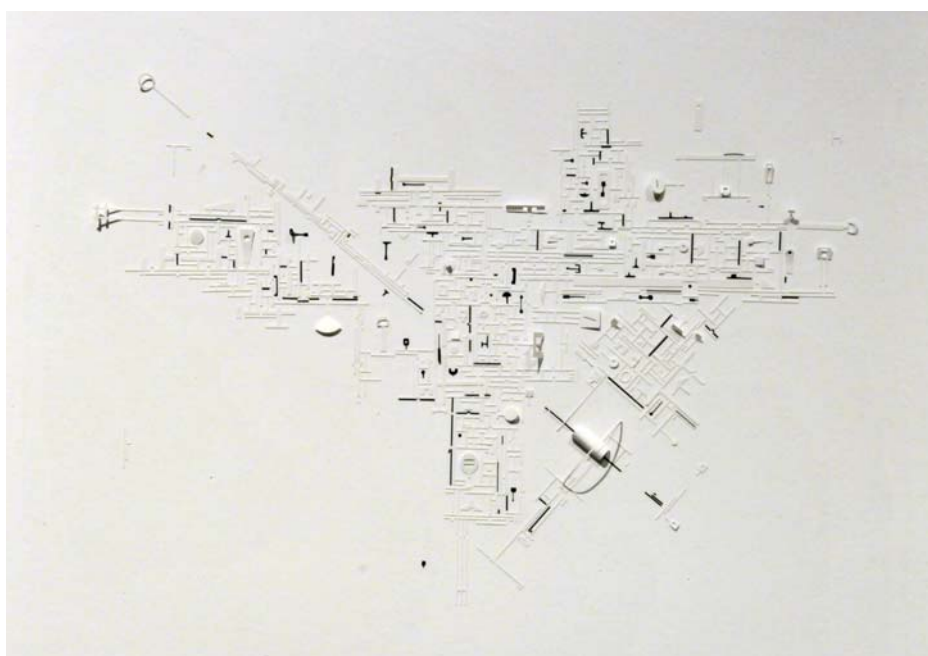
Avec un grand nombre d'artistes et de propositions protéiformes, la Biennale de Venise 2015 suscite très peu de surprises et d'émotions. La veine politique assumée, la morosité et le désespoir véhiculés dans une grande partie des œuvres présentées, reflétant l'esprit du monde actuel, ne peuvent être mis en cause. Le manque généralisé de poésie, la littéralité de la plupart des œuvres, pèsent sur une biennale ambitieuse qui rassemble une affluence d'expressions multiculturelles sous le signe d'une diversité culturelle réifiée. ◀



> Jose Tence Ruiz, *Shoal*, 2015. Photo : courtoisie de l'artiste.

Notes

- 1 Cf. Walter Benjamin, *Theses on the Philosophy of History* (1940), cité dans Okwui Enwezor, « The State of Things », *All the Worlds Futures*, catalogue de la Biennale de Venise, Marsilio Editore, 2015, p. 17.
- 2 Le premier chapitre du livre I en français et des extraits du manuscrit de Rousseau, ainsi que des extraits des premières pages de la version allemande du *Capital* et des couvertures de l'ouvrage en différentes langues, sont largement reproduits au début du catalogue de la Biennale. Les pages dactylographiées par Étienne Balibar du séminaire dédié à l'étude du *Capital*, que le philosophe Louis Althusser a donné à l'École normale supérieure de Paris de 1964 à 1965, figurent aussi dans le catalogue.
- 3 Sont reproduites également dans le catalogue, en page 216, des images du dixième numéro de la revue de la Biennale publiée le 5 octobre 1974 et intitulée *Testimonianze contro il fascismo : libertà al chile* (*Témoignage contre le fascisme : liberté au Chili*). Ce numéro accueillait le manifeste contre la détention d'Eduardo Arroyo et les images de soutien de Julio Cortázar, de Manoel Soares et d'Umberto Terracini.
- 4 Dans *Annuario 1975 : eventi del 1974* sous le titre « Relazione morale e politica del Presidente dell'Ente sulle manifestazioni 1974 », on peut lire : « Mais de toute façon, on a créé ici un espace ouvert, libre, démocratique, pluraliste, qui répond aux significations profondes de notre temps, aux attentes des gens, aux tâches confiées à l'Institution. [...] La ligne de conduite de la Biennale a été cohérente : donner de l'espace à toutes les composantes culturelles, idéologiques, politiques, à toute conception esthétique, au respect absolu du travail des artistes, au refus de toute censure, de tout oripeau bureaucratique et policier. » (*All the Worlds Futures*, op. cit., p. 225.)
- 5 La participation d'artistes originaires du continent africain représente 25 % du total d'artistes invités.
- 6 L'artiste est décédé en 1968 à l'âge de 32 ans, à Rome.
- 7 Sa cloche a été fabriquée dans une ancienne fonderie italienne qui fabrique des cloches depuis le XIII^e siècle.
- 8 En effet, la Biennale de Venise a très récemment montré son affection pour les pratiques performatives, notamment avec Tihno Sehgal (Angleterre et Allemagne) qui a reçu le Lion d'or du meilleur artiste lors de l'édition précédente. Cette année, le Lion d'or du meilleur artiste a encore une fois été décerné à une artiste ayant privilégié la performance dans son œuvre, Adrian Piper. Auparavant, lors de l'édition de 2005, Regina José Galindo (Guatemala) avait, elle aussi, reçu le Lion d'or pour les artistes de moins de 35 ans.
- 9 L'artiste et Tsaplya (Olga Egorova) créent le collectif The Factory of Found Clothes en 1995. Ce collectif veut souligner l'existence et les positions de groupes marginaux dans la société actuelle par des performances, installations ou vidéos.
- 10 Cette série a été réalisée entre 2011 et 2015, et s'insère dans *The Museum of the Utopian Clothes*, une série de performances que Gluklya effectue avec son collectif depuis 2004.
- 11 On peut lire sur ces panneaux des phrases russes qui peuvent être traduites par : « Nous représenter ? Tu ne peux même pas nous imaginer ! », « Va-t-en ! » ou encore « Un voleur doit être assis en prison. »
- 12 Cette œuvre fait partie d'un travail que l'artiste développe depuis 2009.
- 13 Dans le texte écrit par l'artiste décrivant sa démarche et accompagnant son œuvre.
- 14 L'un de ses travaux plus récents, la série de performances *Tatlin's Whispers*, commencée pendant la 10^e édition de la Biennale de La Havane en 2009 et où, à l'aide d'un podium et d'un microphone, l'artiste invitait les gens à s'exprimer librement, lui a valu un endurcissement des autorités cubaines et plusieurs arrestations dans son pays. Cette année, lors de la Biennale de La Havane au mois de mai, elle a été arrêtée lors de la série de lecture du livre de Hannah Arendt *Les origines du totalitarisme*, série de performances qu'elle réalisa chez elle.
- 15 Les artistes invités sont Mathieu Kleyebe Abonnenc (France), Sammy Baloji (République démocratique du Congo), James Beckett (Zimbabwe), Elisabetta Benassi (Italie), Patrick Bernier et Olive Martin (France), Tamar Guimarães et Kasper Akhøj (Brésil et Danemark), Maryam Jafri (Pakistan) et Adam Pendleton (États-Unis).
- 16 Ce pavillon est le premier pavillon étranger à être construit au Giardini en 1907, pendant le règne du roi Léopold II.
- 17 L'église, datant du XIII^e siècle, est fermée au culte depuis une quarantaine d'années.
- 18 Il s'agit d'une portion d'« Eighteen Locations of Meaning (for Venice) » (2015) faisant partie de l'exposition *Personal Structures : Crossing Borders* présentée au Palazzo Mora et au Palazzo Bembo.



> Marco Maggi, *Paper Drawing*, 2014. Courtoisie de la Galería Cayón.



> Céleste Boursier-Mougenot, *Révolutions*, 2015. Photo : Andrea Avezzi.

Photos : Alessandra Chemollo (sauf indication contraire). Esposizione Internazionale d'Arte - la Biennale di Venezia 56, *All the World's Futures*, courtoisie de la Biennale di Venezia.

POUR LA PERSISTANCE DE LA MÉMOIRE

► SABRINA CLITANDRE

L'été 2015 aura été marqué par plusieurs événements portant à réfléchir sur la place des œuvres d'art public dans notre environnement urbain. Les administrateurs des villes de Montréal et de Québec ont pris des décisions drastiques à propos de certaines œuvres de leur corpus respectif, décisions qui aboutiront à des disparitions d'œuvres publiques. Ces changements modifieront définitivement la face de certaines parties de ces villes.

À Montréal, c'est l'annonce du plan de réaménagement du square Viger qui menace l'intégrité de l'ensemble sculptural de l'îlot Daudelin. Les prévisions concernant les travaux de reconfiguration du site qui débiteront cet automne soulèvent des questions : on semble ne vouloir préserver que la sculpture-fontaine *Mastodo* et détruire les quelque vingt édicules de l'ensemble architectonique qui s'y trouvent depuis trois décennies.

À la mi-juin, Québec a fait pâle figure en démolissant sans respect le don de la Ville de Paris aux Québécois, *Dialogue avec l'Histoire* de Jean-Pierre Raynaud, sculpture située dans le Petit Champlain.

Les interrogations que soulèvent ces modifications des places publiques sont à la fois artistiques, historiques et démocratiques. Ces deux œuvres, datant des années quatre-vingt, ont toujours été aussi mal aimées que mal entretenues, mais doit-on pour autant procéder sans broncher à leur destruction ? Et lorsqu'une place publique a été pensée pour être un lieu artistique, peut-on en changer le statut sans crier gare, sans perdre culturellement quelque chose de valable pour la collectivité ? Bref, retirer une œuvre publique de son emplacement, la déplacer ou la détruire, est-ce légitime ? Marcel Duchamp aurait pu le dire ainsi : « Peut-on faire une place qui ne soit plus d'art ? »

***Dialogue avec l'Histoire* : un « danger public » à la place de Paris**

« Jean-Pierre Raynaud, 1987, place de Paris. Cette sculpture strictement géométrique, revêtue de carreaux de marbre blanc encadrés de granit noir, symbolise la transition vers la modernité. Elle s'aligne avec le monument Louis-XIV, érigé à proximité sur la place Royale, qui incarne le passé. L'œuvre est un don de la Mairie de Paris². »

La démolition de *Dialogue avec l'Histoire* a fait grand bruit à Québec, au Québec et sur la scène médiatique française. Rappelons un peu les faits. Lundi, mi-juin : l'administration Labeaume annonce qu'elle procédera au « démantèlement » de la sculpture de Jean-Pierre Raynaud dès le lendemain. Aussitôt, la nouvelle fait le tour des médias de tout acabit. Cette annonce



> Jean-Pierre Raynaud, *Dialogue avec l'Histoire*, 2006.
Photo : Pascale Llobat © Ministère de la Culture et des Communications.

a suscité bien des réactions des gens du public, pour la plupart d'entre elles négatives envers la sculpture, l'œuvre conceptuelle ayant été mal aimée et critiquée depuis son installation. Cette désaffection quasi généralisée explique probablement en partie que la destruction se soit presque faite à découvert, à grands coups de pic de pelle mécanique, en quelques heures, le lendemain. À 13 heures, le mardi 16 juin 2015, il ne restait que de la poussière sur le site de la place de Paris.

Pour justifier cette grisaille destructrice à Québec, les autorités municipales ont d'abord mis de l'avant des « questions de sécurité publique », arguments typiques permettant de camoufler n'importe quelle manœuvre politique sans jamais aborder les questions culturelles et artistiques. Selon la Ville, *Dialogue avec l'Histoire* menaçait de s'écrouler sur les passants. Mais pour peu que l'on suive de près ou de loin l'activité artistique de Québec, on sait que l'œuvre de Raynaud a été méprisée plus souvent qu'autrement, son esthétisme ne plaisant pas à la majorité. On la surnommait le « Cube blanc » ou le « Cube Rubik », la réduisant à sa stricte forme géométrique, négligeant par le fait même sa raison d'être, c'est-à-dire celle de mettre en relief les éléments architecturaux et artistiques de différentes époques pour mieux en apprécier les ressemblances et les différences. Dans cet ordre d'idées, il semble que la Ville de Québec se soit sentie légitimée de procéder rapidement à ce qui devait être d'abord un démantèlement de la sculpture de plus de six mètres faite de béton et

de plaques de marbre. Alors que l'annonce s'est pour ainsi dire faite à la dérochée, le démantèlement, lui, s'est réalisé de façon plus qu'affirmée, tel un esclandre.

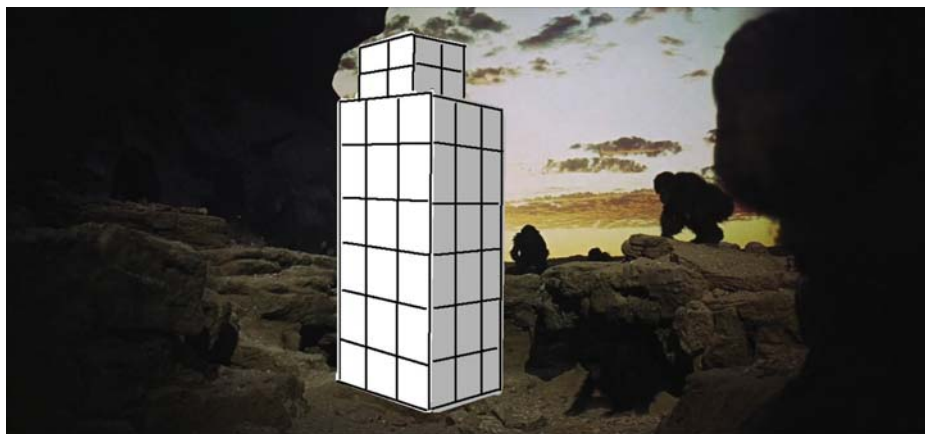
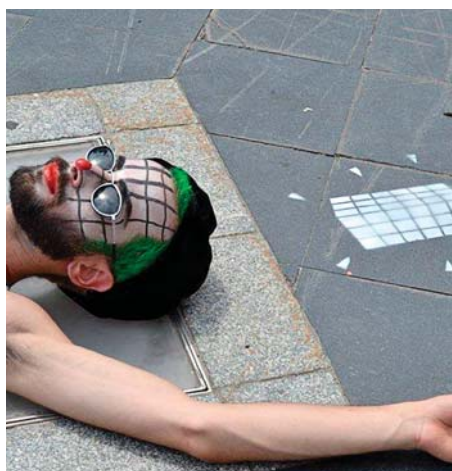
Voici ce que l'on pouvait lire dans le communiqué de la Ville de Québec justifiant la démantèlement : « Québec, le 15 juin 2015 – La Ville de Québec se voit dans l'obligation de démanteler l'œuvre d'art public *Dialogue avec l'Histoire*, située à place de Paris. Selon un rapport du Centre de conservation du Québec (CCQ), l'œuvre est en péril et présente un danger pour le public. Dans un cas extrême, un pan de mur pourrait même se désolidariser de la structure. En 2014, la Ville de Québec a donné au CCQ le mandat de restaurer l'œuvre. Lors des travaux, les experts ont constaté de nombreuses dégradations sur le monument, dont plusieurs plaques de marbre qui menacent de tomber. L'eau s'infiltre par les joints qui ne sont plus étanches, en témoigne la présence d'algues à l'arrière des plaques démontées. Le CCQ a donc constaté que l'œuvre *Dialogue avec l'Histoire* est en très mauvais état de conservation. L'œuvre d'art public avait été offerte en cadeau par la Ville de Paris en 1987. La Maire de Paris, Mme Anne Hidalgo, et l'artiste, M. Jean-Pierre Raynaud, ont été avisés du démantèlement. La reconstruction de l'œuvre sera examinée lors du réaménagement urbain de la place de Paris et de la future place Dalhousie, d'ici 2017... Afin de minimiser les dégâts et d'éviter les accidents, l'œuvre sera démantelée dès demain. Les travaux seront exécutés par un entrepreneur de Québec jusqu'à vendredi³. »

Plusieurs informations dans ce communiqué laconique sont intéressantes, particulièrement celle quant à la supposée urgence de la situation, mais surtout celle concernant sa reconstruction possible d'ici 2017. Nous savons aujourd'hui que l'administration Labeaume n'a pas réellement l'intention de reconstruire cette sculpture, arguant des coûts trop élevés. Permettez-moi de douter de cet étrange retournement de situation. Les coûts pour la refaire n'étaient-ils pas connus avant sa destruction ? Je pense que le maire Labeaume et son équipe n'ont jamais eu ni l'envie ni le goût d'ériger à nouveau cette sculpture controversée dans le Vieux-Québec, que l'on veut toujours plus semblable à l'image de carte postale que l'on vend sur la scène internationale. Le danger de la sculpture était-il donc d'ordre physique ou idéal ? Le très malhabile « qu'il se soigne » lancé par le maire de la capitale à l'endroit de l'artiste Raynaud, qui envisageait de poursuivre la Ville dans le cas où l'œuvre ne serait pas reconstituée, confirme la mauvaise foi du maire envers tout ce qui concerne cette œuvre. Assurément, le vernis craque.

Attendre (ou espérer) que la poussière retombe ?

Ce n'est pas la première fois que Régis Labeaume et ses conseillers s'immiscent dans la sphère de l'art public depuis 2007. On n'a qu'à penser à l'épisode du double refus de la part de la direction et du conseil exécutif de la Ville concernant une œuvre du sculpteur Jean-Robert Drouillard en 2010 pour agrémenter un parc de l'arrondissement Vanier, œuvre qui avait pourtant été choisie par le comité d'experts en arts visuels. Mais cette fois, l'événement fait plus de vagues que ne le voudrait le maire. Une pétition pour la reconstruction du Raynaud a recueilli près de 1200 signataires au moment d'écrire ces lignes. Des textes émergent çà et là sur différentes plateformes électroniques, des gens s'indignent de la destruction irrespectueuse d'une œuvre d'un artiste de renommée internationale. Et, bien sûr, quelques artistes ont manifesté leur mécontentement et leur honte face à cet acte aussi immonde qu'irrespectueux.

Dès la journée de la démolition, le 17 juin, le jeune performeur Philip Després s'est rendu sur place aux environs de 13 heures. Il pensait performer autour des techniciens qui s'affairaient au démantèlement annoncé la veille. Il s'est plutôt heurté à une place déjà dépouillée de sa sculpture, l'opérateur de la pelle mécanique sur chenilles ayant déjà détruit complètement l'œuvre. Le démantèlement annoncé devait se dérouler sur environ quatre jours ; quelques heures ont suffi à la détruire avec cette machinerie lourde digne des plus importants chantiers.



> Kaël Mercader, *Dialogue avec les gorilles*, collage, 2015.

Le performeur s'est quand même tenu place de Paris durant un peu plus d'une heure, question de marquer le coup. Portant un béret « à la française » et vêtu de sous-vêtements blancs carrelés pour rappeler le motif de la sculpture dorénavant en poussière, il s'est promené, toile à la main, devant les vestiges de l'œuvre de Raynaud. Sur la toile, on pouvait lire : « Désolé Monsieur Raynaud de faire partie d'un peuple d'incultes. » Au petit matin du 21 juin, de nombreux graffitis ornaient plusieurs endroits stratégiques de la ville de Québec. Ces graffitis sont à l'effigie de *Dialogue* : « Les petits Raynaud sont d'aspect tridimensionnel et reprennent le langage de la bande dessinée : ils sont sortis de petits éclats qui veulent représenter le surgissement et l'étonnement. Ils sont faits au pochoir à l'aide d'une peinture acrylique en cannette⁴. » À ce jour, on en répertorie une douzaine, de petit format, notamment sur le site de l'ancienne sculpture, et un de dimension plus imposante sur un des piliers

sous l'autoroute Dufferin. L'artiste est conscient que, peint à cet endroit, cette trace risque elle aussi de disparaître sous les couches des bombes aérosols d'autres graffeurs. Il croit que cette double disparition est symbolique, sorte de répétition de la destruction initiale, comme si cette œuvre n'avait en fait été qu'éphémère... Un collage de Kaël Mercader est paru dans le journal culturel *Voir* (version électronique). Il illustre les propos de la journaliste culturelle Catherine Genest qui déplore elle aussi cet acte grossier. Ce collage intitulé *Dialogue avec les gorilles* reprend une des scènes du classique de Stanley Kubrick 2001, *l'odyssée de l'espace*. Une seconde performance, plus élaborée et théâtrale – il avait plus de temps pour la préparer cette fois ! – a été faite par Philip Després le 7 juillet 2015. Celle-ci, d'une durée de cinq heures, a fait beaucoup plus de bruit, amenant même l'artiste à donner une entrevue sur les ondes d'une des radios d'opinion de la ville de Québec, habituellement peu encline



> Philip Després, *Désolé Monsieur Raynaud de faire partie d'un peuple d'incultes*, 17 juin 2015. Photo : Sabrina Clitandre ; *Faire remonter la poussière sur la destruction de l'œuvre en poussière*, 7 juillet 2015. Photo : Karyane Michaud ; 3^e performance de Philip Després d'un cycle de 3 dans le cadre d'une activité pédagogique avec des étudiants en arts visuels du Cégep de Sainte-Foy, 9 septembre 2015. Une soixantaine d'étudiants ont pris part à cette performance en hommage à Jean-Pierre Raynaud.

à parler d'art et de culture. Une performance de Steven Girard s'est aussi déroulée à la place de Paris. Lors de la deuxième d'une série de trois performances, Girard s'interrogeait justement sur le statut éphémère et expérientiel de l'art ainsi que sur la préséance de l'archivage artistique sur l'acte de création.

Heureusement, un vent de contestation a soufflé sur la ville. Des artistes ont posé des actions afin de préserver l'aura artistique de la

place de Paris. En effet, bien que la Ville se targue de donner une place importante à l'art public⁵, on voit bien que peu de considérations de cet ordre ont été prises en considération dans le cas qui nous occupe. Le don de la Ville de Paris ne semble donc pas faire partie des œuvres protégées par la Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des bâtiments datant de 1961 ou, du moins, cette fois, la Ville n'a pas respecté sa propre politique...

Remuer la poussière

On a exhibé cette démolition tel un spectacle, comme s'il s'agissait de la victoire du « bon goût », du « vrai monde », comme s'il était question d'un retour à la neutralité de place de Paris. Étrangement, *Dialogue avec l'Histoire* prend un nouveau souffle depuis sa destruction, comme si la sculpture devenait une métaphore d'elle-même, s'étant inscrite à nouveau dans l'histoire de l'art. Déjà source d'incompréhension et de haine, elle trouve désormais un sens nouveau : par sa disparition, elle prend encore plus d'importance dans la mémoire collective. Cette destruction grotesque ressemble à une (mauvaise) performance artistique. Nous avons maintenant un devoir de mémoire à préserver, les œuvres d'art public appartenant à tous. N'en déplaise au maire Labeaume, la cicatrice creusée à grands coups de pelle mécanique demeure ouverte, et nous sommes plusieurs à ne pas vouloir nous faire soigner. ◀



> Steven Girard, *Phase II – Art et destruction/Destruction de l'art*. 15 juillet 2015. Photo : courtoisie de l'artiste.

Notes

- 1 L'interrogation de Duchamp était : « Peut-on faire une œuvre qui ne soit pas d'art ? »
- 2 Ville de Québec, « Art public » [en ligne], *Culture et patrimoine*, réf. du 6 août 2015, www.ville.quebec.qc.ca/culture_patrimoine/art_public/repertoire_oeuvres/secteur_4.aspx#point_83.
- 3 Id., « L'œuvre d'art public *Dialogue avec l'Histoire* démantelée » [en ligne], *Communiqué*, 15 juin 2015, réf. du 7 août 2015, www.ville.quebec.qc.ca/espace_presse/actualites/fiche_autres_actualites.aspx?id=14394.
- 4 Propos recueillis auprès de l'artiste, qui préfère garder l'anonymat pour des raisons évidentes.
- 5 On peut lire ceci sur le site de la Ville : « L'art public reflète l'histoire d'une ville, contribue à sa constante modernisation, symbolise son ouverture et sa créativité, bonifie la qualité de vie de ses citoyens et embellit son espace urbain. Facteur de définition des espaces publics d'une ville, l'art public façonne l'image et la beauté d'une municipalité, lui forge son identité distinctive et encourage la diffusion d'un sentiment d'appartenance et de fierté au sein de sa communauté. » Ville de Québec, « Concours d'œuvres d'art public » [en ligne], *Art public*, réf. du 7 août 2015, www.ville.quebec.qc.ca/culture_patrimoine/arts_publics.aspx.

Sabrina Clitandre est historienne de l'art et enseigne cette matière au collégial depuis quinze ans. Demeurant à Québec par conviction, elle s'intéresse à toutes les questions que soulèvent les arts contemporains et l'éducation. Elle se fait un point d'honneur de pousser la relève artistique qui passe par ses classes.

ART PUBLIC : LA FUITE SOUS LE VENT

J'ai écouté le 31 juillet l'émission sur l'art public à Radio-Canada et apprécié les arguments de Mavrikakis énonçant des points fort importants, restés nébuleux jusque-là, ce qui pourra apaiser la vindicte actuelle face aux dénis relatifs à certaines réalisations en art public dans des villes du Québec. Toutefois, il m'importe, de plus en plus, de prendre la parole et de compléter la discussion avec mes propres arguments étant donné mes expériences vécues et mon intérêt pour ce fameux projet qui initialement visait à réduire la distance entre *art* et *populaire*.

Dans les années cinquante, une majorité de citoyens jugeait les expositions comme des exercices obscurs tenus dans des lieux spécialisés et présentés à une engeance élitiste. Afin d'inverser cette opinion, des organismes culturels appuyés par des artistes praticiens, tous motivés par l'importance des approches ouvertes et mieux alignées sur des événements horizontaux, ont élaboré des exercices plus amènes, permettant de court-circuiter ces perceptions négatives de l'art institutionnel et d'adapter des créations spécifiques aux places ouvertes et populaires. On savait qu'il fallait en début de parcours naviguer au près serré, contre vents et marées, et offrir des mouillages calmes à tous les navigateurs de passage... Avec Pierre Granche, nous étions loin de nous imaginer une

mise à la cape ni même une fuite sous le vent, comme actuellement.

Lors d'une conférence, le sculpteur Pierre Granche a parlé d'un idéal imagé, d'un jour où l'on accorderait suffisamment d'intérêt à l'art public pour qu'un artiste propose une œuvre où un édifice serait par la suite construit tout autour afin d'accompagner sa réalisation.

La gageure, la recherche et la réalisation.

Pour le candidat à un projet, le fait d'avoir à fréquenter autrement un monde, c'est changer de cap et mouiller dans des eaux douces afin d'arriver à présenter ce projet pour deux raisons obligées : d'abord, élever une lecture en canopée au regard du concept de l'œuvre et se détacher d'une recherche intense isolée ; ensuite, adapter ses recherches pour un projet qui *questionnerait* et l'architecture et l'environnement, tout en s'intégrant à eux.

Les responsables culturels ont, il y a cinquante d'années, élaboré une aventure innovante : faire exister en permanence une forme de poésie visible et, en même temps, reconnaître les artistes comme des professionnels responsables, et ce, sans vraiment se préoccuper de vérifier si le grand projet rêvé pourrait embouquer la baie, si les villageois s'aligneraient sur le quai à attraper les amarres en les tournant aux bollards. Toute une gageure professionnelle

pour un capitaine solitaire devant une armada de nouveaux généraux qui ont décidé que ce seront eux, dorénavant, qui vomiront à travers des porte-voix, qui babilleront des énoncés artistiques sans même avoir pris le temps d'expérimenter une forme de vertige, si indispensable à ce qui est vraiment art. ◀ **PIERRE BOURGAULT**



> Guy Sioui Durand et Pierre Bourgault.

ACCUEILLIR LA VIE NUE
FACE À L'EXTRÊME QUI VIENT

Paul Chamberland

vlb éditeur
✱ L'EXTRÊME QUI VIENTAccueillir la vie nue face
à l'extrême qui vient

Paul Chamberland

Accueillir la vie nue face à l'extrême qui vient fait suite, dix ans après, à *Une politique de la douleur*, paru dans la même collection chez VLB. Ce livre, qui collige des fragments philosophiques – selon une tradition inaugurée par Nietzsche et les romantiques allemands –, une lecture méditative d'Agamben et de Levinas, un réquisitoire contre la politique extérieure du gouvernement Harper ainsi qu'un journal intime et spirituel, n'est pas exempt de moments poétiques forts. Je me suis surpris à relire certaines pages deux ou trois fois tant le propos me paraissait superbement mené, y compris lorsqu'il s'agit de notions que nous croyons acquises. Par exemple, il y a une page sur le syndrome post-traumatique qui est redoutable de clarté (p. 296).

Plus généralement, ce n'est pas tant la fin de l'espèce humaine, le désastre écologique ou la mécanisation d'une société-robot selon Derrida (p. 391) qui préoccupe l'auteur, mais le fait que nous aurons perdu notre humanité avant le terme. Ainsi, le lecteur s'appropriera la notion de « vie nue » qui est entrée dans le débat philosophique avec *Homo sacer* de Giorgio Agamben en 1997 : tantôt l'humanité n'est qu'une biomasse soumise à des impératifs biopolitiques, tantôt elle est acculée à des conditions de vie misérables. La notion de vie nue caractérise une forme d'existence qui échappe aux régimes des nominations, des statuts et des représentations qui caractérisent la société. Pour ma part, j'ai reconnu dans cette vie nue les formes de vie qui, selon Georges Steiner, lecteur de Sophocle, restent en marge de la sphère politique et de l'ordre étatique : la maternité et l'enfance, le grand âge et le privé, soit les âges et lieux de l'exis-

tence qui se rapportent aux dieux de la mort et du monde souterrain, qui ne sauraient se réclamer des dieux tutélaires de la Cité. Dans une approche que d'aucuns diront foucaltienne, les analyses d'Agamben révèlent que l'ordre étatique a été fondé sur une opposition entre les institutions et la vie biologique, avec un rejet de cette dernière : sans nom ni abri, sans droits ni protection.

Selon Paul Chamberland, « l'extrême qui vient » aura tôt fait de précipiter une fraction de l'humanité dans ce dénuement ; nous ne saurons accueillir les déplacés et porter secours aux démunis qu'en reconnaissant en nous-mêmes la base biologique de notre appartenance à l'espèce humaine (p. 152). Les génocides du XX^e siècle, le projet industriel de détruire des populations entières sous le III^e Reich, tout cela annonce un durcissement des appareils de contrôle et leur effondrement dans la société occidentale du XXI^e siècle, confrontée aux chaos économique et religieux, écologique et migratoire. Dans une société dont la rationalité coïncidait si parfaitement avec la spéculativité du rapport à soi, rien ne laissait présager la violence du « choc » de l'autre : la rencontre de l'étranger en l'autre et en soi-même. « Seule la vie nue peut accueillir la vie nue. » (p. 291) Nous ne pouvons aller à la rencontre du démuné qu'en nous dépouillant nous-mêmes, quand – jusqu'ici – nous nous laissions définir par nos possessions et privilèges. Notre arrogance est démesurée, notre prétention au savoir ne cesse de l'alimenter, notre domination technologique pourra – croyons-nous – résoudre les problèmes que nos technologies ont créés. Nous saurons nous départir de cette arrogance d'amender notre rapport à soi, d'introduire un doute par rapport à ce que « je suis », pour qu'une altérité se déclare complice et que nous soyons responsables. Il ne s'agit pas de présupposer quelque chose d'indestructible en nous, une qualité d'homme qui saurait survivre à l'empire de la honte.

En fait, la dévastation de notre monde conduit nécessairement à l'autoextermination : ce qui reste de nous ne sera pas indestructible ; ce serait présumer de notre capacité à faire le mal. Reste une puissance négative : quelle est cette puissance négative ? La réflexion de Chamberland nous entraîne dans des perspectives insoupçonnées : est-ce un contrepouvoir que nous pourrions tirer d'une vulnérabilité extrême (p. 360) ? Est-ce la pulsion de mort la plus primitive qui pourrait déjouer les puissances d'anéantissement ? Selon Žižek, « le choix se situe au final entre le mauvais et le pire » (Le

sujet qui fâche, cité à la p. 110).

Avec *Accueillir la vie nue*, le lecteur est convié à accompagner Chamberland, penseur et poète, dans sa quête d'une vie qui, dans sa forme la plus frustrée, « saurait venir à bout de tout le mal » (p. 16). Il constate très vite qu'il doit y renoncer, que le seul moyen d'échapper à l'hostilité meurtrière, c'est de multiplier les aperçus, les percées et les coups de sonde, comme la méditation de maître Dôgen : « Tous les existants sont un seul cœur. » (cité à la p. 115)

Ce livre contient dix ans de réflexion et mille détours dans l'écriture. Le lecteur ne manquera pas d'être surpris et séduit par une proximité que l'auteur établit par les mots et l'émotion : « Sur le point d'interrompre le fil de ma prose "diaristique", je me rappelle que je tiens toujours devant moi... » (p. 69) Chamberland se met en scène discrètement, feuilletant et assortissant ses lectures de commentaires, à la façon d'un narrateur, pour mieux s'effacer devant l'urgence de penser « l'extrême qui vient ».

Michaël La Chance

VLB éditeur
1055, boulevard René-Lévesque Est, # 300
Québec (Québec)
Canada H2L 4S5
ISBN 978-2-89649-485-9

Performance Art. Monika
Günther, Ruedi Schill
Monographie

C'est en allemand, mais aussi en anglais. En anglais, les textes sont titrés « Long May It Continue! » de Fanni Fetzter, « To Everyone Who Likes to Watch and Listen », « When I Produce Art, I Experience This Intensity, Which I Actually Call Life » et « It's Very Easy to Explain : This Is Me » d'Helen Koriath ainsi qu'« Intensified Presence » d'Urs Bugmann.

Avec 320 pages, c'est évidemment la sélection photographique qui importe pour cette publication présentant les performances

de ce duo suisse. La publication est attrayante et efficace pour saisir l'ensemble des productions performatives, en duo comme en solo. Il s'y trouve également la liste chronologique des actions réalisées en duo de 2014 à 1995, date du début de leur production à deux. Aussi, la liste des performances de Monika Günther de 1980 à 2000 et celle de Ruedi Schill de 1979 à 1997 sont de cette « monographie ». S'ensuit une bibliographie, ici encore en duo comme en solo ; même chose pour les biographies et les productions en *workshop*.

On doit souligner l'arrivée d'une telle documentation sur Günther et Schill de même que la qualité – comme la quantité – de cette production.

Richard Martel

Vexer Verlag, Josef Felix Müller
Brauerstrasse 27b
CH-9000 St.Gallen
Suisse
ISBN 978-3-909090-65-5



War Room

Léa Le Bricomte

Cet ouvrage bilingue et largement illustré a été réalisé grâce au Jardin des Arts et édité par l'Agglomération Cap Calais et le Musée des beaux-arts de Calais. Il prolonge d'une part l'exposition solo de Léa Le Bricomte *Monument*, présentée de mars à novembre 2014 par le Musée des beaux-arts et dans laquelle l'artiste explorait les univers du militaire et de la guerre en détournant leurs icônes (douilles, obus, menottes, habits, médailles, etc.).

L'exposition trouve ici couverture en la plume de Barbara Forest et complément en un texte vif à tendance poétique signé Raoul Vaneigem. Nous est d'autre part offert un survol des projets réalisés en sol calaisien par Le Bricomte, accueillie par le projet européen TAP (Time And Place) lors de sa résidence de médiation et de production la même

année. Plusieurs projets et interventions axés sur l'éducation artistique et culturelle qui implique divers milieux de la communauté locale y sont largement documentés ainsi que « Sounds of War » et « Drone », les deux pièces à saveur militaire les plus récentes de *Monument*.

Paul Ardenne signe d'ailleurs un texte inédit sur les vols enregistrés des pigeons harnachés de caméras miniatures. L'ouvrage présente en dernier lieu un retour sur des œuvres plus anciennes de l'artiste, accompagnées des textes d'Anaïd Demir et de Julie Crenn.

Frédérique Hamelin

Musée des beaux-arts de Calais
25, rue Richelieu
62100 Calais
France



Pani

Performance Art Northern Ireland
+ Québec & Helsinki Exchanges

Édité par Brian Patterson, Laura Graham et Bbeyond à Belfast, l'ouvrage est une liste d'activités organisées par ce « collectif », surtout de 2001 à 2008. C'est une bonne publication avec une iconographie pertinente des diverses pratiques performatives produites en Irlande du Nord, surtout à Belfast.

Les textes de présentation ont été rédigés par Laura Graham, Brian Connolly et Brian Patterson. On relate ensuite quelques activités performatives, comme les actions dans un marché public où ont été présentés les projets de Valentin Torrens, de Brian Connolly et des Fermières Obsédées, que Slavka Sverakova commente dans son texte « Place in the Market ». Un texte de Malgosia Orysiak traite du « Live Art, Live Audience ». Suit « Open Relations », une entrevue de 2007 avec Alastair MacLennan par Brian Patterson. Puis vient un texte de Lynn Lu, « A Punch

in the Gut: Empathy and Meaning in Performance Art ». Birgit Salling Hansen, dans « Open Relations 11 », relate pour sa part, avec photos des activités, le passage à Catalyst Arts des artistes japonais venus à Belfast, en novembre 2005, accompagnés des artistes de cette ville.

Dans cette publication, on parle aussi des *workshops* tenus avec la collaboration de Bbeyond, sous le titre Operating Ambassadors, par Richard Martel, Boris Nieslony, Marilyn Arsem, Irma Optimist et Elvira Santamaría. Ici, appuyés par une iconographie pertinente, chaque fois sous forme d'entrevue, les artistes commentent leurs trajectoires.

S'y trouvent également les données sur les échanges réalisés avec Québec, dont celui de Helsinki, en plus des projets comme Art Trail à Cork et Fix 07 à Belfast. De même, une sympathique affirmation des « membres » de Bbeyond est proposée, chacun ayant droit à une page de « création » ! Finalement, les auteurs sont présentés dans de courtes biographies.

Bref, cette publication est une excellente documentation au sujet des diverses pratiques performatives qui, comme on le sait, sont la plupart du temps éphémères. De plus, « [t]his publication documents and contextualises the Québec & Helsinki Exchange events including earlier activities of Bbeyond from 2001 to 2008 ».

RM

Bbeyond, Office 204
44-46 Elmwood Ave.
Belfast, UK BT9 6 AZ
ISBN 978-0-9557176-2-8



Métaspora

Essai sur les patries intimes
Joël Des Rosiers

L'écrivain, les germes et les signes : ils se disséminent pour investir de nouvelles places. Flottant et dérivant, l'écrivain cherche une prise dans le langage pour se déprendre

du monde, et vice-versa. Dans *Métaspora*, Joël Des Rosiers nous donne l'occasion de reconstituer son périple, de comprendre comment il est venu se constituer une « place dans le monde », mais une place *métasporique*, c'est-à-dire indécidable et fragmentaire, n'ayant pas d'origine qui contient son secret et ne rencontrant jamais l'accueil qui en favorise la divulgation. Un jour, Joël Des Rosiers, en visite à Genève, se trouve en présence d'une plaque qui célèbre le séjour d'un écrivain, non pas Calvin ou Rousseau, mais l'Argentin Borges qui déclare : « De toutes les villes du monde, de toutes les patries intimes qu'un homme cherche à mériter au cours de ses voyages, Genève me semble la plus propice au bonheur ». » Comme si Borges était venu mourir à Genève, cette ville lui avait offert la révélation du lieu sans lieu : le proche que l'on peut découvrir – et mériter – de toujours aller loin. Cette proximité à soi n'est pas une spécularité froide ; elle est habitée de saveurs et d'émotions, elle est gagnée au prix de la plus grande distance. Des Rosiers pourrait s'identifier à Borges l'aveugle, l'Œdipe de notre littérature qui s'est détourné de son origine, s'il n'avait pas d'autres grands modèles : Kafka et Homère, mais aussi Saint-John Perse.

L'écrivain peut envier le cosmopolitisme de Borges, alors que celui-ci était tout entier voué à son regard intérieur. Mais il n'est pas pressé de retrouver sa propre intériorité, car celle-ci est nouée : l'écrivain tire à lui tous les fils, de toutes provenances, pour les enrouler en lui-même, dans ces pelotes indigestes – *les bézoards* – que sont ses projets littéraires. Ce poids pèse sur son estomac, pourtant il le soigne de malaises et autres ennuis de santé. Selon Mélanie Klein, ce n'est pas tant le prestige de ses collègues qui fait l'envie de l'écrivain, mais leur créativité : la pelote représente une gestation difficile, une parturition qui n'en finit pas.

En fait, ce statut de l'œuvre serait aussi celui de la langue : la langue serait, pour moi, une nouvelle patrie, une « *patria intima* » à laquelle je serais fidèle, bien qu'elle soit inextricablement nouée. C'est alors que la pelote de laine cède la place au champ de cannes qui bruissent et qui chuintent. La langue évoque plutôt une *matrice intime*, « une discrète synesthésie d'odeurs et de son – une intimité de femmes s'éveillant à sa vie naturelle »², qui s'attache à moi comme une mélancolie maternelle.

Ce qui fait le malheur des hommes, c'est que le fonctionnement de leur esprit est

si différent du fonctionnement de la nature ; ou encore, selon Kafka, que le dessin des hommes est incompatible avec l'ordre divin. Il semble inutile de rappeler que chacun décrit le monde avec les mots et les concepts que son époque met à sa disposition, et que cette culture change : comment peut-on considérer comme absolus des énoncés proférés il y a 600 ou 2000 ans ? Comment justifier le meurtre en s'autorisant d'archaïsmes dans quelques textes sacrés ? C'est oublier que la littérature doit perpétuellement se réécrire. Voici comment fonctionne l'esprit : il croit absolu ce qui est relatif, éternel ce qui est éphémère. Il crée des cultures qui localisent et littéralisent, qui ne connaissent pas de second degré, ce qui met en relief l'importance du rôle que doit jouer une *métaspora* d'écrivains, de penseurs, d'artistes... qui délocalisent et translittéralisent. Certes, en premier lieu, on prend la plume pour témoigner des particularismes de son origine, mais bientôt l'écriture devient l'expression de la singularité de l'existence en général. Après l'abandon de la patrie et du rang familial, en plusieurs phases, le fils devient le père dans une *repatriation* symbolique où, selon Freud, dans *L'avenir d'une illusion* que cite Des Rosiers, « le complexe paternel [est relié] à la détresse des hommes et à leur besoin de secours ».

Ainsi, le mouvement *métasporique* ne s'oppose pas au retour au local, ne déconsidère pas la nostalgie comme telle. Il ne s'oppose pas aux sacralisations des lieux, aux généalogies mythiques, pourvu qu'elles soient avant tout élucidation de l'altérité, conquête de l'autre en soi. La connaissance intime des lieux et de leurs saveurs singulières passe par l'ouverture du pays en soi, du pays qui s'écrit toujours pluriel. Selon moi, Des Rosiers est plus Calypso qu'Ulysse, il a ses îles cachées et, finalement, une pluralité de mondes. La langue littéraire est la patrie intime des égarés, contrée sphingienne où l'écrivain ne quitte pas ses monstres, à la recherche de nouveaux égarements.

Cet ouvrage, *Métaspora*, rassemble 26 chapitres qui sont parfois de courts essais, des articles et des communications, des interviews aussi, permettant de retracer le parcours de l'essayiste depuis *Théories caraïbes* en 1996. La partie centrale, « Dialogues », permet de mieux connaître le poète Des Rosiers, qui a publié des recueils magnifiques : *Vétiver* (1999), *Savanes* (2007), *Caïques* (2007), *Gaiac* (2010), etc., tous chez Triptyque. Des œuvres littéraires « métasporiques » sont aussi abordées, celles de

Lautréamont, de Glissant, de NDiaye, de Condé, de Saint-Aude, mais aussi des chroniques de cinéma, le duvaliérisme, le hip-hop, la médecine et le zombi. Des Rosiers cite le célèbre *Fragments* de Novalis : « Le paradis est pour ainsi dire dispersé sur la terre entière. » La métagora nous rappelle que ce paradis perdu, qui dissémine ses éclats, reste présent lorsqu'il gît épars dans nos cœurs.

MLC

Triptyque
2200, rue Marie-Anne Est
Montréal (Québec)
Canada H2H 1N1
ISBN 978-2-89031-851-9

1. Jorge Luis Borges, « Atlas », *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « Pléiade », 1999, t. 2, p. 884-885.
2. Ibid., p. 43.

Ne sois pas effrayé par le pollen dans l'œil des filles

Tweets de @pierrepaulpleau (Jean-Yves Fréchette) et @BlacksmithPat (Patrick St-Hilaire)

Sous cet étrange titre, cette publication comportant 140 photos et 140 textes de 140 caractères consiste en photos prises de ses quatre filles par Patrick St-Hilaire que commente en tweets Jean-Yves Fréchette. Elle est « divisée » en sections : « L'annuaire des froidures », « Ces belles têtes », « Je mords la mort », « Le blues du songe », « Postures d'attaque », « La tête des filles », « Peindre une enfant », « Des pupilles en transhumance », « La sieste des marges » et « Le remix des ombres ».

Publié en noir et blanc, l'ouvrage propose une mise en situation originale et ludique, satirique et quelquefois étrange, comme ce texte pour la photo de la page de couverture : « La bêtise du jour. Ne nous regardez pas ainsi. Nous prenons nos aises. Et nous épuisons la bêtise du jour dans la dissidence de nos regards. »

RM

L'Instant Même
65, avenue Moncton
Québec (Québec)
Canada G1S 2Y4
ISBN 978-2-89502-363-0



L'ULTIME ACTION DE PAISAN PLIENBANGCHANG

► RICHARD MARTEL

L'artiste thaïlandais Paisan Plienbangchang est décédé le 15 juillet 2015. Je l'ai rencontré à plusieurs reprises, en Asie surtout, lors de festivals de performance et autres rencontres artistiques. Ses performances « politiques » visaient les dérèglements autant écologiques que sociaux pour un mieux-vivre collectif. Il avait participé à la Rencontre internationale d'art performance (RIAP) de 2002 à Québec.

Paisan était sur le « comité organisateur » du festival Asiatopia depuis 1998. Ces sept dernières années, avec sa femme Jittima Pholsawek, il s'occupait du *Lay Down Project* (Love/Peace) qui fut présenté à Chiang Mai en Thaïlande, à Rangoun au Myanmar, à Matsumoto et Nagano au Japon, à Surawangi et Jatiwangi en Indonésie. L'étape du Viet Nam devait être la suivante... mais elle fut malheureusement inachevée.

Né le 10 mars 1961, il fut un des premiers artistes à pratiquer la performance en Thaïlande. Diplômé du Collège des beaux-arts en 1984 à Bangkok, Paisan s'identifiait à la fois comme artiste et activiste. Il explorait les arts visuels, la littérature, mais surtout la performance.

La photo montre sa dernière performance réalisée en compagnie de Chumpon Apisuk, lors de l'exposition *Instal-Action* au BACC de Bangkok, le 9 juillet 2015, quelques jours avant son décès. ◀

► Paisan Plienbangchang et Chumpon Apisuk, *Instal-Action*, BACC, Bangkok, 9 juillet 2015. Photo : Sittidesh Noohuang.

expression.qc.ca/orange5

ORANGE

LES VISCÉRAUX

UNE ESTHÉTIQUE DE L'APPÉTENCE

COMMISSAIRES

CÉLINE MAYRAND volet exposition
SYLVIE TOURANGEAU volet art performance en résidence

PRÉSIDENTS D'HONNEUR

BENOIT CHARTIER et ALEXANDRE TAILLEFER

PAYS HONORÉ

Le Japon

SAINT-HYACINTHE 12 SEPT. – 25 OCT.

INAUGURATION 19 SEPTEMBRE 2015

VERNISSAGE + PERFORMANCES

LANCLEMENT DE LA PUBLICATION ORANGE 2012

Daikichi Amano, Céline Boucher, Marie Brassard, Isabelle Clermont, Cynthia Dinan-Mitchell, Véronique Doucet, Jan Gamache, Massimo Guerrera, Kenryo Hara, Groupe Hécate, Éric Ladouceur, Arkadi Lavoie Lachapelle, Meryl McMaster, Lyzane Potvin, Sylvie Sainte-Marie, Victoria Stanton, Ito Tari, Lysette Yoselevitz

KAMOURASKA 20 JUIN – 31 DÉC.

DÉAMBULATIONS 2 OCTOBRE

VERNISSAGES ET PERFORMANCES 3 OCTOBRE

Guylaine Beauchemin, Caroline Boileau, Marie Bourdages (Mady), Valérie Gill, Barah Héon-Morissette, Julie Lassonde, Anne Massicotte, François-Alfred Mignault, Nicole Panneton, Baudoin Wart

L'ÉVÉNEMENT D'ART ACTUEL DE SAINT-HYACINTHE

orange



EXPRESSION

Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe



Ville de
Saint-Hyacinthe

Québec

• Conseil des arts et des lettres du Québec
• Emploi-Québec Montérégie



Conseil des arts
du Canada



Patrimoine
canadien

Une bibliographie commentée en temps réel : l'art de la performance au Québec et au Canada

Une exposition de recherche et une série de conférences



30 avril - 20 juin 2015

3 septembre - 24 octobre 2015

ARTEXTE

2 rue Sainte-Catherine Est, salle 301
Montréal - 514-874-0049 - arttexte.ca

photo : Guy L'Heureux

UQAM

DÉPARTEMENT
D'HISTOIRE
DE L'ART

art nomade 4

1-14 octobre 2015



art
nomade **bang**

Centre
d'art
actuel

LE NUMÉRIQUE EN REVUES

LE RAYONNEMENT DE LA CULTURE QUÉBÉCOISE DANS L'UNIVERS NUMÉRIQUE

ARTS VISUELS CIEL VARIABLE ESPACE ETC MEDIA INTER CINÉMA 24 IMAGES CINÉ-BULLES SÉQUENCES
CRÉATION LITTÉRAIRE BRÈVES LITTÉRAIRES MÖBIUS XYZ. LA REVUE DE LA NOUVELLE CULTURE ET SOCIÉTÉ
L'INCONVÉNIENT QUÉBEC FRANÇAIS RELATIONS HISTOIRE ET PATRIMOINE CAP-AUX-DIAMANTS CONTINUITÉ
HISTOIRE QUÉBEC MAGAZINE GASPÉSIE LITTÉRATURE LES CAHIERS DE LECTURE LETTRES QUÉBÉCOISES LURELU
THÉÂTRE ET MUSIQUE CIRCUIT JEU REVUE DE THÉÂTRE

Des revues qui couvrent l'actualité cinématographique, littéraire et théâtrale, analysent les grands enjeux de société, invitent à découvrir le passé et le patrimoine du Québec, donnent à lire les textes de nos écrivains, poètes et auteurs.

Un corpus unique et d'une grande richesse!

sodep

Société de développement
des périodiques
culturels québécois

Conseil des arts
et des lettres

Québec



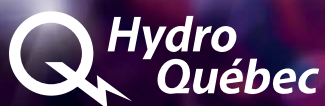
SODEP.QC.CA

POUR FEUILLETER OU VOUS ABONNER!

34^e
FESTIVAL
cinéma
INTERNATIONAL
ROUYN
NORANDA
Abitibi-Témiscamingue

31 OCTOBRE AU 5 NOVEMBRE 2015
OCTOBER 31 TO NOVEMBER 5, 2015

FESTIVALCINEMA.CA



Bell Média

TELEFILM
CANADA

Québec

À LA DÉCOUVERTE DE L'IMPRESSION!

LITHOCHIC PEUT VOUS OFFRIR DES IMPRIMÉS
DE GRANDE QUALITÉ À DES PRIX FORFAITAIRES.



LITHOCHIC

www.lithochic.com

T 418 842 0869 | F 418 842 5550 | 866 842 4866
2700 Jean-Perrin, bur. 104, Québec Qc G2C 1S9



MORIN
DESROCHERS
BEAULIEU

Comptables professionnels agréés SENC

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

ÉDITIONS INTERVENTION

LE LIEU
centre en art actuel

inter
ÉDITIONS

RIAP
RENCONTRE INTERNATIONALE
D'ART PERFORMANCE DE QUÉBEC

PROGRAMMATION AUTOMNE 2015

VALENTIN TORRENS

EXPOSITION DU 3 AU 27 SEPTEMBRE

VERNISSAGE + PERFORMANCE LE 3 SEPTEMBRE

ANA HIGUERAS & JEFF HUCKLE BERRY

PERFORMANCES LE 9 OCTOBRE

DANS LE CADRE D'ART NOMADE

BÉATRICE DACHER & MICHEL GERSON

DOUBLE EXPOSITION DU 22 OCTOBRE AU 15 NOVEMBRE

VERNISSAGE LE 22 OCTOBRE

DANS LE CADRE DE L'ÉCHANGE QUÉBEC/NANTES

CHRIS LLOYD

EXPOSITION DU 27 NOVEMBRE AU 13 DÉCEMBRE

VERNISSAGE + PERFORMANCE LE 27 NOVEMBRE



NOUVELLES PUBLICATIONS

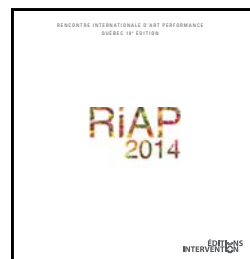


JAN ŚWIDZIŃSKI EN CONTEXTE

Jan Świdziński, artiste polonais majeur, instigateur de l'art contextuel, théoricien, performeur et grand complice du Lieu, centre en art actuel, est décédé le 9 février 2014. Cet ouvrage trilingue (français, polonais, anglais) rassemble des textes inédits de ses collègues et confrères du milieu de l'art actuel. Bruce Barber, Łukasz Guzek, Richard Martel, Paul Ardenne, Brian Dyson et Artur Tajber retracent sa pensée, son parcours et son influence. Des photos, des reproductions de textes originaux et un DVD viennent enrichir cette publication.

RIAP 2014

La publication de la 18^e édition de la Rencontre internationale d'art performance (RIAP) de Québec relate l'essentiel des soirées de performances de ce festival. Différents auteurs y commentent et analysent les prestations des artistes provenant du Canada, de Cuba, de Norvège, des Philippines et de Pologne. Cette publication propose aussi le volet « réseau » du festival. Enfin, cet ouvrage comporte les actes du colloque qui s'est déroulé dans le cadre du festival, et inclus également le DVD des performances.





APPEL AUX PROPOSITIONS/CALL FOR SUBMISSIONS

NUMÉRO 123

LA REVUE COMME ACTION

«La revue comme action» est un numéro spécial de la revue *Inter, art actuel* proposant diverses interventions, intrusions ou incursions artistiques élaborées spécifiquement pour ce média, quand la revue devient un relais dynamique de l'action et quitte quelque temps le rôle traditionnel de vitrine qui sert à montrer avantageusement des œuvres sur papier glacé.

Par le passé, *Inter* s'est beaucoup intéressée à la réalisation de numéros «objets», au travail graphique innovateur où des traces et des interventions étaient préparées et conçues en fonction du média lui-même. Ce numéro se propose d'accueillir des productions variées pouvant se réaliser directement, ou plus ou moins s'accomplir, sur le support papier que constitue la revue. Nous souhaitons, dans les limites et au meilleur de nos moyens graphiques et éditoriaux, que les collaborateurs puissent inscrire, accomplir ou faire intervenir une action directement dans la revue de manière créatrice et originale.

Nous voulons également accueillir des réflexions sur le rôle des revues d'art dans l'émergence des mouvements artistiques et sur les attentes que l'on peut avoir envers les revues papier aujourd'hui, considérant la pression qu'elles subissent pour passer au numérique afin d'être consultées sur le Web. La revue d'art sur papier demeure-t-elle un relais nécessaire, incontournable et obligé de la valorisation des œuvres et de la promotion des carrières artistiques? L'écrivain et artiste Gary Indiana disait: «Quelle que soit la sévérité de la critique, tout ce qui compte, c'est que l'image passe dans la revue. [...] Il n'y a pas de magie des mots dans les médias de masse, il faut tout simplement que le nom soit bien épilé – vos écrits seront utilisés comme des marchandises, au même titre que vos œuvres¹.» Si la revue d'art en papier n'est plus le miroir du milieu de l'art, si elle n'est plus la tribune des débats importants, alors quelle est sa nouvelle fonction? Est-elle devenue une vitrine de luxe, en raison de ses coûts de production, ou bien constitue-t-elle plus que jamais un moyen de rassembler, d'interpeller et d'agir?

THE MAGAZINE AS A MEANS OF ACTION

«The Magazine as a Means of Action» is a special edition of *Inter, art actuel* magazine that looks at various artistic interventions, intrusions or infiltrations that have been developed specifically for the medium of the magazine, which here becomes a dynamic purveyor of action, temporarily leaving behind its traditional role as a showcase in which works of art are to be displayed advantageously on glossy pages.

In the past, *Inter* took particular interest in creating «object» editions that featured innovative graphic work and for which traces and interventions were prepared and conceived within the confines of the medium itself. In contrast, this edition welcomes various types of productions that may directly be created, more or less coming to life, on the medium of paper that makes up the magazine. Within the limits of our finest graphic and editorial capacities, our wish is for our collaborators to be able to intervene, imprint or accomplish action directly in the magazine and in a creative and original manner.

We also welcome our collaborators to reflect upon the role of art magazines on the emergence of artistic movements, as well as on the expectations that we may currently have toward printed magazines, considering the pressure that is being put on them to go digital in order to be made available online. Is the printed art magazine still a necessary, unavoidable and obligatory tool for the validation of works of art and for the promotion of artists' careers? Writer (and artist) Gary Indiana said: «No matter how critical you are, what is really important is the fact that the picture is in the magazine or the newspaper.[...] The magic of the word in mass media is simply that the name gets spelled right—your writing is going to be used as a commodity as much as the work of art is.» If the printed art magazine no longer reflects the world of art and if it is no longer a forum for important debates, then what is its function? Has its costs of production turned it into a luxury showcase? Or is it now, more than ever, a means of gathering, questioning and of action?

Format des textes/Article format: 2500 mots au maximum/words maximum

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

Consultez la section «Proposer un article» sur notre site Web afin de connaître tous les détails concernant l'envoi de vos soumissions /Consult the «Call for Proposals» section of our Web site for details on submitting an article.

www.inter-lelieu.org • redaction@inter-lelieu.org

Date limite/Deadline: 1^{er} décembre/ December 1st 2015

Date de publication/Publication date: printemps/Spring 2016

ENCOUNTER WITH STRANGERS

นิทรรศการศิลปินในพำนักจากเมืองควิเบก ประเทศแคนาดา
An exhibition of Quebec Artists in Residence at BACC

ประชิด - แปลกหน้า

ARTISTS : Camille Bernard-Gravel
Catherine Bélanger
Christian Messier
Cynthia Dinan-Mitchell
Giorgia Volpe
Marc-André Jésus
Marie-Claude Gendron
Patrick Altman
Renaud Philippe
Richard Martel

26 SEP.-
25 OCT.
2015

Studio, 4th floor, Bangkok Art and Culture Centre

Exhibition by BACC Arts Network Bangkok Art and Culture Centre (BACC)
939 Rama 1 Rd. Wangmai, Pathumwan, Bangkok 10330
Tel. 02 214 6630-8 ext.534 Fax. 02 214 6639

artnetwork@bacc.or.th
www.bacc.or.th
www.facebook.com/baccpage

LORRAINE BEAULIEU
CHRISTIAN BUJOLD
SUSANA CÁCERES
GILLES CLÉMENT ET MIGUEL GEORGIEFF (COLOCO)
SABRINA CLITANDRE
MÉLISSA CORREIA
ARIANE DAOUST
THIERRY DAVILA
PIERRE DEMERS
CHARLES DREYFUS
MILDRED DURÁN GAMBA
LAURANNE FAUBERT-GUAY
JOËL HUBAUT
TOM JOHNSON
MICHAËL LA CHANCE
JONATHAN LAMY
RICHARD LEFEBVRE
GAUTHIER LESTURGIE
LE TAS INVISIBLE
ÉRIC MADELEINE
THIERRY MANDOUL
ANDRÉ MARCEAU
VIRGINIE MARCHAND
HÉLÈNE MATTE
AUDE MOREAU
BORIS NIESLONY
JEAN-PIERRE OSTENDE
PASCAL PIQUE
ALAIN-MARTIN RICHARD
JEAN SERGO LOUIS
GUY SIOUI DURAND
JULIEN ST-GEORGES TREMBLAY
MARTINE VIALE
VALÉRIE YOBÉ

ISBN 978-2-924298-17-6 (imprimé)
ISBN 978-2-924298-18-3 (PDF)

