

inter

A R T A C T U E L

127

RISQUES
ET DÉRAPAGES

2/2

R. MOTT
1917

RISQUES ET DÉRAPAGES 2/2

- 4 **Équations de la prise de risque**
ISTVAN KANTOR
- 10 **Le risque : une source de puissance
potentielle en art**
CAI QING
- 14 **Le public et la mise en danger de l'artiste**
HELGE MEYER
- 16 **Poétiques de déstabilisation
dans des contextes de contrôle**
SILVIO DE GRACIA
- 20 **Ton risque n'est pas mon risque**
ELVIRA SANTAMARIA
- 24 **Julien Blaine. Chute-Chut !**
ALAIN FRONTIER
- 26 **La promesse du performatif, en péril ?**
MÉLISSA CORREIA
- 30 **Le risque, un danger potentiel
ou une occasion à saisir ?**
JAOUAD AMERZOUK
- 32 **L'art de se sauver**
ENTRETIEN WERNER MORON
ET PHILIPPE FRANCK
- 36 **Ry-Zy-Ko**
ARTUR TAJBER
- 38 **Premiers éléments joints
à une esthétique de la souillure**
BRUNO LEMOINE
- 41 **Have you taken your Pinoncelli today ?**
ENTRETIEN DE MARIE-FRANCE
DUBROMEL AVEC VIRGILE NOVARINA



Félicitations à Richard Martel, directeur artistique et cofondateur de la revue *Inter, art actuel*, récipiendaire du prix Hommage 2017 de la SODEP. Ce prix souligne le travail exceptionnel d'une personne ayant œuvré ou œuvrant au sein d'une revue.



FOUNTAIN 1917-2017

- 49 **Fountain. De la recherche à la petite histoire, vite**
ANDRÉ GERVAIS
- 52 **Digressions et subversions du ready-made *Walking with Duchamp* de Silvio De Gracia**
FERNANDO DAVIS
- 55 **Pégase et Orion ou La légende de la Fontaine de Richard Mutt (ébauche)**
ENTRETIEN DE JACQUES CAUMONT
AVEC FRANÇOISE LE PENVEN
- 62 GABRIELA ZIGOVA
- 63 VÍCTOR MUÑOZ
- 64 **– On n’a que : pour femelle la pissotière et on en vit. –**
CHARLES DREYFUS
- 65 JEAN-JULES SOUCY



EN SUPPLÉMENT

LES NOUVELLES FABLES
DE FOUNTAIN 1917-2017
MICHAËL LA CHANCE



© Joël Hubaut, 2017.

TOPOS

- 66 **Amusons-nous, malgré tout** [Joël Hubaut]
NATHALIE CÔTÉ
- 68 **Prendre (sa) place. L'enracinement de la diversité**
SYLVIE TOURANGEAU
- 72 **Le réel inversé-dédoublé** [Alexis Bellavance]
NATHALIE BACHAND

IN MEMORIAM

- 74 **Gustav Metzger. Remember Nature**
JACQUES DONGUY
- 76 **Felipe Ehrenberg : néologue**
VÍCTOR MUÑOZ

REÇU AU LIEU

- 77 • *Queeriser l'art*, Jean-Claude Moineau
• *Le Générateur. 10 ans d'art et de performance*
• *Doc(k)s*, 4^e série, n^{os} 25, 26, 27, 28 + DVD
• *D'éclisses*, Rémy Bélanger de Beauport
• *Poésies expérimentales GPS*, n^o 10

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

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

MESSAGE DE POSTES CANADA – « Puisqu'il y avait quelques images "explicites" dans le numéro 126 d'*Inter, art actuel*, vous devrez la prochaine fois insérer la revue dans une enveloppe opaque si de telles images se retrouvent à nouveau. »



Canada Council
for the Arts
Conseil des arts
du Canada



Prendre un risque, ce n'est pas toujours s'exposer à un danger physique, c'est aussi s'exposer à un détournement de sens, à une instrumentalisation de son propos qui nous fera dire le contraire. Alors l'artiste, qui se croyait héroïque dans sa prise de risque, se retrouve soudain rejeté dans le camp des antisémites, des homophobes, des racistes, des islamophobes et autres haineux, parce qu'il se voulait tout simplement irrévérencieux. Le débat public n'est plus le même, et l'époque où la censure était une consécration recherchée est révolue. Dans ce dossier, nous insistons sur la nécessité de faire connaître le contexte spécifique à certaines œuvres à risque, nous soulignons l'importance d'articuler plus clairement la différence entre risque et dérapage.

Il fut un temps où il était possible de gloser qu'en art, tout était permis, qu'on n'allait jamais trop loin, que tous les dérapages étaient jouissifs. Les œuvres exploraient d'autres registres, s'adressaient à un public capable de reconnaître l'ironie et le deuxième degré. Aujourd'hui, Internet et ses médias sociaux incarnent un milieu sous pression, un gaz animé d'une forte agitation moléculaire, une phrase, une image. Tout va très vite, rebondit sur ses limites et repart dans l'autre sens. L'œuvre bien intentionnée – est-ce encore possible ? – n'est pas à l'abri de la manipulation médiatique. Certes, tout est affaire de perception, mais les perceptions sont exacerbées : vous serez assimilés à des fascistes ou à des pédophiles parce que vous aurez traité de certains sujets. Il y a un risque sitôt que vous abordez des questions d'égalité, de croyance ou d'identité ; en même temps, vous avez l'obligation de le faire. Certains seront authentiquement blessés, d'autres simuleront la plus haute indignation pour condamner votre dérapage, pour faire de vous une illustration de ce qui est le plus immoral et dangereux. Pendant ce temps, le modèle techno-industriel de notre société saccage les ressources et remplit les poches de quelques-uns. Dans un monde sans dérapages, le spectacle des différences harmonisées offre la démonstration que le profit est moral.

Les œuvres ont une responsabilité critique, cependant. D'un côté, dans une scène culturelle hyperpolarisée, elles ne font pas avancer leur cause lorsqu'elles frappent trop fort et, d'un autre côté, les critiques les plus nuancées des religions, des figures d'autorité, du progrès, du néolibéralisme, etc., sont réduites à n'être que cela : des critiques des religions et de l'autorité, de la science et de la société, qu'une trop grande frontalité discrédite. Dans les deux cas, on désigne par *dérapage* une transgression de la liberté d'expression, une remise en cause de valeurs non négociables. À notre époque dominée par les rétro-gardes, les risques sont calculés, la provocation est bien scénarisée, les artistes sont prompts à se rallier à des luttes méritoires. Les œuvres provocatrices d'il y a dix ans, tels les enfants pendus de Cattelan (*Untitled*, 2004) et les cochons tatoués de Delvoye (*Pablo*, 2005), seraient-elles encore possibles aujourd'hui ? Le créateur s'est transformé en poète guerrier, en artiste justicier. Il a pour obligation d'être pertinent – et impertinent –, il doit justifier son impact social ; pourtant, il a perdu tout impact réel, ce qui était prévisible lorsque, en deçà de la recevabilité des œuvres, se posait encore la question de l'œuvre comme élaboration d'un langage artistique.

► MICHAËL LA CHANCE





Comme la page couverture l'annonce, c'est bel et bien le 100^e « anniversaire » de *Fountain*, icône importante du siècle dernier. La suite de ce dossier sur les risques et dérapages, deuxième numéro abordant cette thématique riche et étendue, implique d'ailleurs un réel dérapage avec cet urinoir et son anniversaire. Quelques collaborateurs tels qu'André Gervais, Françoise Le Penven et Silvio De Gracia prennent position. Surtout, pour cette occasion, Michael La Chance se fait Sherlock Holmes et livre une analyse assez touffue et éclairante sur la « signature » et le développement du récit de *Fountain* dans son insertion historique. À cet effet, *Inter* propose un opuscule qui est joint à la revue, témoignage aussi de la relativité des appropriations comme des propositions esthétiques.

Pour ce second numéro thématique, des collaborateurs de diverses provenances et positions poursuivent une incursion dans nos réalités en explorant des attitudes souvent radicales ou iconoclastes pour nous pousser à la réflexion, à l'exploration des limites, par des gestes et actions qui témoignent d'une situation actuelle souvent sans compromis. Venant entre autres de Pologne, d'Argentine, de Chine, d'Allemagne, les productions sont divergentes mais complémentaires. Et elles nous interrogent ! Par exemple, Istvan Kantor et Elvira Santamaría ont des attitudes portées sur le risque, mais pas tout à fait similaires : il y a des écarts idéologiques et l'implication de leur personne se révèle ambivalente. Ils offrent toutefois les témoignages d'un certain investissement dans un réel de moins en moins tolérable. On accumule des données pour comprendre les réalités et stimuler les imaginaires par des allusions, des correspondances, une invitation à la relation comme à l'implication. Autre exemple de divergence et complémentarité, même si Helge Meyer et Cai Qing vivent dans des contextes différents, on remarque que leurs informations et exemples historiques sont presque les mêmes : effet potentiel de la globalisation ? On peut poser la question.

Comme toujours, *Inter* propose des commentaires ainsi que des recensions d'expositions et de publications. Aussi, un retour est effectué sur deux artistes disparus récemment : Gusztav Metzger et Felipe Ehrenberg. Quant au prochain numéro, déjà en préparation, il traitera des technocorps et des cybermilieux. Bonne lecture !

► RICHARD MARTEL

LONG LIVE THE SPIRIT OF FAILED REVOLUTION



> Istvan Kantor, *Rebel*, White Water Gallery, North Bay, 2013.

ÉQUATIONS DE LA PRISE DE RISQUE

► ISTVAN KANTOR

Bulletin de nouvelles de 18 heures – Mauvaise nouvelle : si vous faites des choses qui n'ont jamais été faites auparavant, votre potentiel d'échec est élevé. Bonne nouvelle : si vous ne prenez aucun risque et ne repoussez aucune frontière, vous ne pourrez réaliser rien de nouveau, d'inspirant, d'hallucinant ou de révolutionnaire. Informations de dernière minute : prendre des risques mène souvent à l'échec, mais l'échec mène ensuite souvent au succès. L'échec fait partie du processus d'expérimentation sans lequel le monde serait stagnant, dépressif et mort. On peut souvent considérer l'échec comme un succès, surtout de manière rétrospective. Triste nouvelle : les révolutions victorieuses laissent place à des dictatures impitoyables, alors que les révolutions vaincues sont suivies de punitions impitoyables. Heureuse nouvelle : quand vous attendez votre exécution sur la potence, vous savez que c'est votre moment de victoire.

MON RAPPORT AVEC L'ÉCHEC

L'histoire, ses ruines et son sang nous accablent avec des faits. À la fin de sa vie, il se peut qu'une personne se rende compte qu'elle a gaspillé un temps infini sur une seule idée, celle qui a guidé son existence. Mon père m'a toujours dit de me concentrer sur une seule chose : « Si tu fais plusieurs choses en même temps, tu as plus de chances d'échouer. » Mais je n'ai pas voulu m'adonner à une seule activité. « Tout ou rien » n'était pas mon choix. J'ai toujours été intéressé par trop d'activités et de sujets différents : la biologie, le métier d'acteur, les sports, la philosophie, le sexe, la musique, la poésie, la magie, la politique, les films, la nature, la cuisine, la mode, l'art, la révolution, l'histoire, les mathématiques, l'hypnotisme, l'architecture, la mythologie, la pêche, le yoga, etc. J'ai bien essayé d'être accepté dans une école de cinéma, mais j'ai été rejeté dès la première audition.

Risque = Échec = Succès



> Istvan Kantor, *King of Disaster*, performance au volcan Merapi volcano, Yogyakarta, Indonésie, 2011.

J'ai joué dans un groupe de musique bruitiste, et nous avons été bannis de tous les bars. J'ai joué dans un trio de musique folk, Kantor Inform, et notre tournée en Hongrie a pris fin quand les autorités ont fermé notre club à Budapest, que nos spectacles ont été annulés et que nos enregistrements radio ont été supprimés. J'ai été l'objet d'une enquête par les autorités gouvernementales pour avoir participé à des manifestations politiques et j'ai vécu sous surveillance. Pendant ce temps, j'ai étudié à l'Université de médecine de Budapest, mais j'ai échoué à l'examen d'anatomie. À la fin de mon évaluation, mon professeur d'anatomie, le Dr János Szentágothai, un neurobiologiste respecté, spécialisé dans la recherche sur le cerveau, m'a dit ces mots particuliers : « Il paraît que vous écrivez de la poésie. Vous devez décider entre être médecin ou être poète. » Puis, il m'a mis dehors. Mon père était anéanti mais, pour ma part, je considérais tous ces échecs comme un grand succès en fin de compte. Le moment était venu : je devais choisir entre la contemplation et l'action. L'action la plus utile est d'essayer de remettre en route sa propre vie. Rétrospectivement, je remercie toutes les personnes qui ont grandement contribué à mon désastre personnel. Elles m'ont mis sur la bonne voie, m'ont mené à fuir et à devenir le maître de mon destin. Néanmoins, où que j'aille, je suis toujours resté du côté de la lutte.

MON IDENTITÉ

Lors d'une situation sociale, quand les gens me demandent ce que je fais dans la vie, je réponds habituellement : « J'organise une révolution. » Je n'aime pas dire : « Je suis un artiste. » En fait, je n'ai jamais voulu m'octroyer le titre d'artiste, c'est probablement pourquoi j'ai inventé le terme *néoïsme*. « Je suis néoïste ». C'est la meilleure réponse que je puisse donner dans les vernissages quand je veux tirer parti du moment et transformer une conversation banale en quelque chose de plus excitant. Parler de néoïsme est passionnant, car personne ne sait ce que cela veut dire, et moi non plus. Je ne le fais pas pour mon seul plaisir, mais aussi parce que je veux mettre au défi mon ou mes interlocuteurs et voir ce qui arrivera ensuite. Cela peut engendrer un débat, une dispute, une amitié, une émeute ou un espace vide. Naturellement, je ne connais jamais l'issue de la conversation, et c'est la partie que je préfère. En disant « Je suis un artiste », je rendrais la tâche facile à mes interlocuteurs. Mais en disant « Je suis ici pour commencer une révolution », je prends un risque et mets en place une ambiance très différente. On le sent immédiatement. Ce n'est pas seulement une tentative d'animer la conversation en lançant une idée spirituelle pour nourrir l'ambiance festive ; c'est une déclaration. Ces temps-ci, j'ai aussi tendance à dire « Je suis un artiste submergeant », ce à quoi les gens réagissent avec un drôle d'air de questionnement. En fait, ce n'est pas vraiment une blague, même si cette affirmation a une connotation ironique. C'est mon témoignage : « Je suis le capitaine de ce bateau qui coule et je ne le quitte pas. Être un artiste submergeant est le plus grand accomplissement de ma vie. »

Moi = Échec = Succès

Identité = Risque = Échec = Succès

CE SONT EUX QUI M'ONT DIT DE FAIRE ÇA !

La vérité, c'est que j'ai commencé à me considérer comme un révolutionnaire tôt dans ma vie. La révolution hongroise de 1956 a produit un effet durable sur moi, qui m'a suivi toute la vie. C'était une expérience traumatisante pour un enfant de sept ans. Depuis ce jour, j'ai toujours voulu devenir un révolutionnaire. J'ai grandi en lisant des biographies d'individus héroïques et courageux et de héros révolutionnaires légendaires qui se sont rebellés contre des systèmes oppressifs et ont sacrifié leur vie pour des révolutions, comme Jeanne d'Arc, Sándor Petőfi, Spartacus, Prometheus, Ernesto Che Guevara, Rosa Luxemburg, Emiliano Zapata, Emma Goldman, Léon Trotsky, Lénine, Buenaventura Durruti, Alexandra Kollontai, Gandhi, Józef Bem et Lajos Batthyány. Durant toute ma vie, les personnes m'ayant le plus impressionné sont les artistes, les activistes sociaux et les militants politiques qui ont pris des risques et qui se sont toujours tenus du côté subversif de la création comme Guy Debord, Angela Davis, Diego Rivera, André Breton, Albert Camus, Andreas Baader, Tristan Tzara, Lajos Kassák, Frida Kahlo, Tamkó Sirató Károly, Kazimir Malevitch, William Blake, Chris Burden, Vito Acconci, Marcel Duchamp, Ulrike Meinhof, les actionnistes viennois, Tamás Szentjóbby, Joseph Beuys, Alfred Jarry, Robert Filliou, Joris Ivens, Rachel Rosenthal, László Beke, Dick Higgins, David Zack, Blaster Al Ackerman, Carolee Schneemann, George Maciunas et d'autres. Je pourrais les accuser et dire : « Ce sont eux qui m'ont dit de faire ça ! » Je pourrais appeler cette liste de noms le *Manifeste de la prise de risque*.

Idoles = Risque = Échec = Succès

UN INCIDENT À LA FRONTIÈRE

Passer une frontière a toujours été risqué pour moi. La frontière la plus difficile à passer est celle des États-Unis. À la frontière américaine, il est évident que je ne dis jamais que je suis un révolutionnaire. J'essaie de ne rien dire en dehors de mes réponses, les plus courtes possibles. Je ne prends même pas le risque de dire que je suis un artiste. Si vous dites que vous êtes un artiste, vous serez immédiatement considéré comme suspect : on vous fouillera pour trouver de la drogue ou on vous posera des questions en lien avec la pornographie ou l'activisme politique. Je dis que je suis technicien. Mais quoi que je dise, mes paroles sont vaines si les douaniers recherchent mon nom dans leur ordinateur et font défiler les informations accumulées à mon sujet. Ils verront que j'ai un casier judiciaire aux États-Unis et dans d'autres pays, ils remarqueront que j'ai été arrêté dans les musées plus souvent que j'ai exposé en leurs murs. Si je suis chanceux et que le douanier a un certain respect anormalement étrange pour les artistes criminels comme moi, il me laissera passer. Sinon, je ferai l'objet d'une enquête.

C'est ce qui s'est passé récemment, le 6 décembre 2016, en route vers New York pour le lancement d'un nouveau livre, *Rivington School: 80s New York Underground*. Ce livre retrace l'histoire des événements artistiques marginaux qui ont eu lieu dans le Lower East Side de New York dans les années quatre-vingt, organisés par la communauté artistique de l'école Rivington. J'ai participé activement à ce mouvement et j'ai dirigé la rédaction du livre. J'avais prévu parler et performer au lancement, à Howl !, une galerie et un lieu de performances sans but lucratif sur la 1^{re} Rue, juste en bas de Bowery. Habituellement, je n'apporte pas grand-chose quand je vais aux États-Unis, car je sais que cela peut entraîner des problèmes et des complications, alors j'essaie de faire très attention à ce que j'apporte. Mais cette fois, je n'ai eu d'autre choix que de mettre dans mon sac mes accessoires pour la performance qui se déroulait peu après mon arrivée : un mégaphone, de la colle caoutchouc (pour le feu), des brassards rouges, des drapeaux rouges, des pantalons et des chapeaux militaires, une trousse de prise de sang, du matériel sonore, etc.





> Istvan Kantor, *Pieta*, Winnipeg, Manitoba, 2013.

Dès le début de la procédure, j'ai eu l'impression paranoïaque que les douaniers m'attendaient et qu'ils savaient que nous arrivions. J'ai tout de suite eu cette impression à cause de leurs questions et j'ai senti qu'ils ne nous laisseraient pas entrer aux États-Unis. J'ai été surpris qu'ils ne me demandent pas si j'avais déjà été arrêté ou si j'avais déjà fait l'objet d'accusations criminelles aux États-Unis, comme c'est le cas la plupart du temps. Ils m'ont demandé si j'avais un objet pointu dans mes bagages, comme une aiguille, qui pourrait blesser des gens. On ne m'avait jamais posé cette question à la frontière avant. Il me semblait évident qu'ils savaient que je transportais des aiguilles avec moi. J'ai répondu « non » seulement parce que j'avais mis les aiguilles dans des récipients de plastique scellés pour qu'elles ne puissent blesser personne. Mais le douanier qui dirigeait la fouille n'a pas arrêté avant de trouver ma trousse de prise de sang contenant les aiguilles. Je leur ai dit que j'étais infirmier, mais que je ne travaillais plus dans le domaine. J'ai travaillé comme infirmier quand j'avais 20 ans et que j'habitais à Budapest. Je n'ai aucun document officiel récent qui le prouve. « Pourquoi êtes-vous en possession d'aiguilles ? » m'ont-ils ensuite demandé. « Pour prendre du sang dans mon bras et l'utiliser pour faire de l'art. » C'est à ce moment qu'ils se sont mis à me crier dessus et qu'ils m'ont accusé de vouloir mettre en danger des citoyens américains en lançant mon sang sur les murs d'un musée, un sang qui pourrait transmettre une maladie mortelle à des personnes innocentes. Ils m'ont demandé tous les noms des musées où j'ai été arrêté et m'ont posé toutes les questions ayant un lien avec eux. J'avais l'impression de donner une conférence à des étudiants en art, sauf que mes « étudiants » étaient armés, portaient un uniforme et se foutaient bien de l'art. J'étais un suspect : ils voulaient prouver que j'étais un dangereux fanatique, une sorte d'extrémiste politique. Même les quatre feuilles blanches trouvées dans mon sac à bandoulière ont fait partie de l'enquête. Ils voulaient savoir ce que j'allais écrire sur ces feuilles.

Après, on nous a emmenés dans une salle spéciale pour prendre nos empreintes digitales et des photos d'identité. C'est à ce moment qu'une interrogation plus sérieuse a débuté, particulièrement au sujet de mes voyages en Chine et ailleurs. Le fait que j'aie un visa de dix ans pour la Chine tamponné dans mon passeport les dérangeait beau-

coup. J'ai expliqué que j'enseignais en Chine et que j'y exposais mon art. Ils voulaient aussi savoir si j'avais visité la Libye, le Pakistan, la Palestine ou tout autre pays du Moyen-Orient et si j'avais participé à des camps d'entraînement. Ils ont continué à me questionner sur ce sujet longtemps, ne lâchant pas l'affaire, presque comme s'ils voulaient que j'avoue et que je confirme leurs soupçons sur mon rapport avec une quelconque organisation islamique.

Jusqu'à ce moment, toute l'affaire me semblait plutôt ridiculement exagérée mais, quand l'enquête a pris cette direction, la situation est devenue vraiment alarmante. On se serait cru dans *Darkness at Noon*, sauf qu'il était minuit et qu'on était à la frontière des États-Unis. Les démons avaient été libérés et les zombies aussi. Ils étaient environ cinq dans leur uniforme noir à essayer de m'intimider, armés et m'entourant. Ils ont également fait des recherches sur leurs ordinateurs et m'ont posé de plus en plus de questions sur mon éducation, les villes où j'ai vécu, les endroits où j'ai été arrêté, emprisonné et poursuivi, etc. J'étais alors détenu dans une autre pièce pendant qu'ils questionnaient ma partenaire, Lynda. Elle est travailleuse sociale à Toronto, mais elle a eu droit aux mêmes questions, en plus des questions sur moi et sur notre relation.

Quelques heures avant notre arrivée à la frontière de Fort Érié/Bufalo, la nuit était déjà bien avancée. Nous nous sommes assis sur un banc surveillé par quelques douaniers. J'ai fait quelques suggestions à Lynda sur ce qu'elle devrait faire si on m'emmenait en prison. J'ai fait un peu de respiration yogique pour me calmer parce que je me sentais comme si mon corps allait exploser. Finalement, deux douaniers nous ont emmenés à l'extérieur mais, au lieu de nous mettre en prison, ils nous ont renvoyés au Canada. Notre conducteur a donné nos passeports au garde-frontière canadien, avec un autre morceau de papier que nous n'avons jamais pu voir, qui contenait les renseignements de notre dossier, je suppose. Personne ne nous a jamais dit la raison juridique exacte de notre expulsion. Les douaniers canadiens nous ont redonné nos passeports et nous sommes retournés à Toronto.

Art = Risque = Succès = Échec



> Istvan Kantor, *King of Disaster*, performance au volcan Merapi volcano, Yogyakarta, Indonésie, 2011.

KING OF DISASTER

Songs of the Anti-Hero Cycle

My constant fear is that one day
I'll be the front page on a monday
Burned out, confused and tired
I'll be the face to be admired

Success is killing me, it's murder
Losing the game takes you further
I got to tell you this darling
I'm only happy when I'm starving

Success is empty adornment
Watching pop-stars is a torment
Old glory is the abuser
I'd rather die as a loser

Misery for inspiration
It heals the wounds of the nation
All my pockets might be empty
But in my brain there is plenty

Fear, fear, fear !

Let's have a final date honey
Let's sell our souls and burn the money
Let's throw our hearts into the fire
And watch the flames of our desire

When fear is gone victory follows
You'll see me smiling on the gallows
I am the slave and the master
I am the King of Disaster

Have no fear !

> Paroles et musique : Istvan Kantor. Images tirées de la vidéo : www.youtube.com/watch?v=rfttjRHK-o.

LA CHANSON

La création prend racine en chacun de nous tout au long de notre vie. Grâce au travail acharné que j'ai poursuivi toute ma vie, je me suis créé un certain personnage que j'explore dans la chanson qui suit. J'ai produit une vidéo sur ce personnage pendant une résidence à Yogyakarta, Indonésie, en 2011, organisée par Iwan Wijono du Performance Klub. Le tournage s'est déroulé au volcan Merapi peu de temps après son éruption, alors que la lave était encore chaude. Nous avons réussi, je ne sais comment, à passer les barrières de sécurité qui bloquaient les routes menant à la zone dangereuse et à atteindre le paysage de la dévastation totale. L'air était rempli de l'odeur de gaz volcaniques, dont le soufre. Respirer était difficile. L'asphyxie peut provoquer le coma ou la mort, mais c'est là que nous avons installé notre camp pour une demi-journée. Le site du désastre est devenu la toile de fond de la fuite d'un fugitif agitant un drapeau rouge. La vidéo a un contenu autobiographique et raconte une courte période de ma vie. Au début, j'avais prévu d'utiliser cette idée pour une grande installation multimédia dotée d'une technologie de pointe. Toutefois, comme cela m'arrive souvent, je n'ai pas réalisé mon plan de créer une œuvre monumentale avec un système de commande robotique interactif et une projection vidéo géante sur plusieurs écrans. Je ne l'ai pas fait surtout à cause de problèmes financiers qui engendrent souvent une peur de l'échec chez moi. Laissez-moi me répéter : expérimenter quelque chose qu'on n'a jamais fait avant engendre la peur de l'échec. La peur de l'échec fait en sorte que les gens évitent de prendre des risques et d'accomplir de nouvelles choses, les empêchant ainsi d'atteindre leur but. La peur du succès fonctionne de manière assez similaire.

Finalement, j'en ai fait une chanson par le biais d'une vidéo à canal unique, que j'ai pu produire, enregistrer, mélanger et diffuser moi-même à peu de frais. Son titre, *King of Disaster*, est de circonstance. Je me rends toujours compte à la fin que c'est plus réussi ainsi parce que cette forme préserve mon identité bien mieux qu'un grand spectacle visuel qui aurait pu impressionner les spectateurs, mais qui aurait échoué à faire connaître tous les aspects personnels de mon travail. Le grand art s'accomplit toujours envers et contre les dieux, les rois, les maîtres, l'autorité, la famille et les meilleurs amis tout comme les démons et les esprits... En d'autres termes, l'artiste est seul contre le monde, seul contre sa propre entité. Enfin, la mission est accomplie par un fugitif fou ayant subi le rejet, mettant fin à la chasse au trésor. ◀

Moi = Peur = Art = Identité = Risque = Échec = Succès

Traduit de l'anglais par Véronique Garneau-Allard.

Photos : courtoisie de l'artiste.

Istvan Kantor vient de nulle part et n'est chez lui nulle part. Il n'est pas né et ne mourra jamais. On le connaît aussi sous le nom de Monty Cantsin, néoïste et star-de-la-pop-libre-de-droits. Selon Kantor, les musées sont des prisons. « Je le jure devant Dieu », déclare-t-il en agitant un drapeau rouge, « jamais mon art ne sera politiquement correct ; jamais il ne sera mortellement ennuyeux comme l'art des musées. » Sa discipline artistique principale est la révolte. Il transforme le sang en or.



Dans le dictionnaire chinois moderne, le risque est défini comme le fait de poser une action sans porter attention à une situation dangereuse. En anglais, on explique la notion de risque autrement. Voici deux définitions typiques. Selon *Wikipedia*, l'*encyclopédie libre* [traduit de l'anglais], le risque est la possibilité de gagner ou de perdre quelque chose qui a de la valeur. Selon le dictionnaire *Oxford* [traduit de l'anglais], le risque est la possibilité d'être exposé à une perte, à un préjudice ou à toute autre circonstance défavorable ou fâcheuse potentielle ; le risque peut aussi être la situation impliquant une telle possibilité.

LE RISQUE : UNE SOURCE DE PUISSANCE POTENTIELLE EN ART

> Piotr Pavlensky, *Stitch*, 2012. Photo : Gleb Haski.

► CAI QING

Le risque indique la possibilité d'un danger et d'un défi dans le domaine de l'art. Certains artistes utilisent une approche basée sur la nouveauté pour obtenir des résultats inattendus au cœur d'une situation habituelle. Pour un artiste, briser le carcan habituel est une étape qu'il franchit en luttant inlassablement contre les difficultés. Les résultats divergent, allant du succès inattendu à l'échec total. « Risquer peu, mais choquer beaucoup » décrit un autre type possibilité lorsqu'on crée de l'art et qu'on veut engendrer un certain effet. Le risque, avec son caractère incontrôlable et imprévisible, peut facilement entretenir le suspense et captiver l'attention du spectateur. La tactique ultime d'une œuvre d'art est sa capacité à attirer le regard du spectateur.

Le risque offre différentes possibilités en art. D'autres éléments, comme le hasard ou l'accident, peuvent aussi en offrir, au même titre que le risque. Mais ce dernier est toujours la partie la plus intéressante dans l'art performance. L'indétermination qui facilite la création de résultats imprévisibles s'appelle l'« accident ». Grâce à l'accident, l'art est exposé à de nouvelles circonstances et aboutit à des résultats imprévus. L'histoire de la performance contient plusieurs exemples de

propositions artistiques qui ont su impressionner en raison des risques qu'elles comportaient.

Dès l'émergence de la performance à New York, l'artiste américain Chris Burden a présenté de nombreuses actions risquées : il a demandé à son assistant de lui tirer dans le bras gauche à une distance d'environ cinq mètres (*Shoot*, 1971) ; il s'est fait attacher sur une voiture afin d'être la cible de tirs (*Trans-Fixed*, 1974) ; il a sauté du haut d'un rocher au sommet d'une montagne. Grâce à l'approche extrême qu'il a adoptée, son travail a profité d'un grand rayonnement et lui a valu une renommée mondiale.

La performeuse Marina Abramović, née en Yougoslavie, est surnommée la « grand-mère » de l'art performance. Elle s'est souvent mise en danger lors de ses actions : elle a offert son cœur pour cible à un arc tendu (*Rest Energy*, 1980) ; elle s'est taillé une étoile dans la peau de son ventre à l'aide d'une lame de rasoir, laissant le sang jaillir de sa coupure (*Lip of Thomas*, 1975) ; elle a persuadé les spectateurs d'utiliser sur elle à leur guise les 72 objets qu'elle leur offrait (*Rhythm 0*, 1974) dont une corde, un couteau, une rose épineuse, une balle et un fusil.

Dans son art, le risque et le suspense ont souvent atteint leur apogée. Marina Abramović a régulièrement utilisé le risque pour repousser les limites de l'art. C'est pour cette raison que son œuvre est considérée comme puissante et inoubliable.

Istvan Kantor, un maître de la performance au Canada, a éclaboussé le mur de son propre sang près de deux toiles de Picasso exposées au MoMA au début des années quatre-vingt. Il a présenté son travail partout dans le monde, malgré le fait qu'il était continuellement accusé et arrêté. En 2015, il a engagé un dialogue avec Jeff Koons au Whitney Museum : on l'a arrêté et détenu. Toutes les actions de cet artiste sont remplies du courage de risquer. Il a dû se battre pour contrer les résultats imprévisibles de ses actions. On lui a donné une amende excessivement salée pour son intervention au MoMA. Après des années de bataille en cour, l'amende a finalement été réduite à 1000 dollars américains. Un de ses admirateurs a payé une autre amende qu'il a reçue pour avoir attaqué le Hamburger Bahnhof, musée d'art contemporain à Berlin.

Les actions risquées d'Istvan Kantor font couler beaucoup d'encre, provoquent de nombreuses discussions et retiennent généralement l'attention du public. On l'a élevé au rang d'icône dans le milieu des arts. Même si des musées de partout dans le monde lui ont fermé la porte au nez, on lui a attribué le Prix du Gouverneur général en arts visuels et en arts médiatiques. En 2012, il a créé une autre œuvre avec son sang lors de l'exposition solo d'Ai Weiwei dans un musée de Toronto, afin de prier pour la sécurité de ce dernier qui se trouvait sur les lieux. En 2014, Istvan Kantor est allé en Chine et a versé son sang encore chaud dans le Yang Tsé et le fleuve Jaune, deux fleuves emblématiques de la Chine.

Le 19 octobre 2014, le performeur russe Piotr Pavlensky s'est coupé le lobe d'oreille alors qu'il était assis sur l'enceinte d'un centre médical notoire pour protester contre les abus politiques en Russie (*Segregation*, 2014). En juillet 2012, il a cousu sa bouche pour poétiser son refus silencieux, dépeignant ainsi la position des artistes contemporains russes (*Stitch*, 2012). En novembre 2013, il s'est cloué le scrotum sur le pavage de la place Rouge pour symboliser l'apathie politique et le destin de la société russe (*Fixation*, 2013). Lors d'une autre performance, il a roulé nu dans un cocon fait de plusieurs couches de barbelés (*Carcass*, 2013). Il s'est fait arrêter lors de chaque action ou presque. Il manifeste contre le statu quo de la Russie en utilisant la souffrance de son corps. Son expression artistique du risque est très puissante.

Quant à l'art performance en Chine, il a été dénigré pendant longtemps. Le peuple chinois voit le sang – symbole de violence et de nudité – comme un grand signe d'indécence. À l'époque de l'émergence de la performance en terre de Chine, les artistes qui choisissaient de consacrer leur carrière à cette forme d'art risquaient de subir la répression du gouvernement.

Grâce à l'art contemporain, on a commencé à comprendre et à accepter la performance. Les préjugés entretenus envers cette forme d'art ont peu à peu disparu avec les années. Étant donné les prix décernés internationalement dans le monde de l'art, la performance est devenue à la mode il y a quelques années. Avec l'arrivée de la nouvelle génération de performeurs, plusieurs actions ont été présentées sur scène. Mais seuls quelques rares artistes utilisent le risque comme « arme » pour créer de l'art.

L'artiste chinois He Yunchang est réputé pour les risques et tortures qu'il s'impose dans ses performances. Dans son action récente *Explosion*, seuls une pile de papier de riz Xuan et un mur séparaient son corps d'explosifs placés près de lui. Que de risques a-t-il pris au nom de l'art ! Dans *One-Meter Democracy* (2010), il s'est fait une entaille d'un mètre de long, allant de la clavicule au genou, d'une profondeur de 0,5 à 1 centimètre, sans anesthésie, assisté par un docteur. Ce faisant, il risquait sa vie, mais aussi sa sécurité politique puisqu'il évoquait ainsi l'absence de démocratie en Chine. *Snow in June* (2015) est une autre

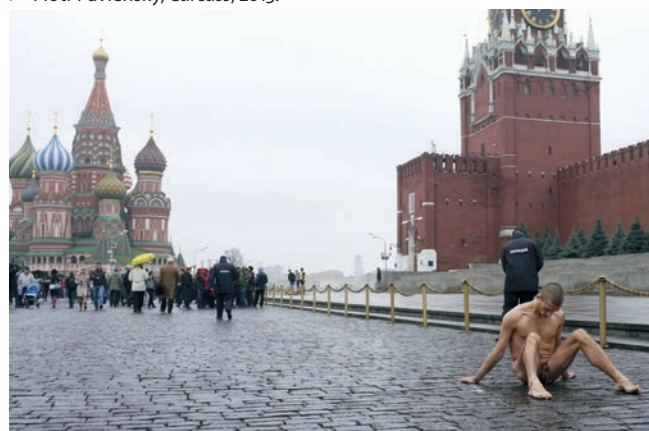
œuvre figurative politique qui commémore le 4 juin. Usant de papier sablé sur sa peau, il s'est couvert de blessures granuleuses, de la tête aux pieds. Cet artiste ose la souffrance et le risque.

Yang Zhichao, lui aussi Chinois, explore des idées semblables. Dans *Iron* (2000), il s'est marqué au fer rouge un numéro d'identification personnel sur l'épaule. Avec la collaboration d'Ai Weiwei, il a aussi caché une substance secrète dans sa cuisse pour qu'elle soit retirée ultérieurement. En utilisant le risque et l'endurance comme stratégies, ces artistes chinois essaient d'exposer la douleur de leur peuple et une certaine époque en perdition.

« Risquer peu, mais choquer beaucoup » est un autre genre de stratégie en art que j'ai mentionné plus tôt. Les performances de l'artiste australien Stelarc font foi de la philosophie du risque apparent en obéissant à des principes physiques et biologiques. Dans une de ses actions où il était suspendu par quelques crochets, il a persuadé quelques volontaires d'essayer à leur tour. Dans une autre action, il s'est inséré dans le bras une oreille faite à partir de son propre ADN. Ce type de risque utilisant la haute technologie offre à l'art performance davantage de possibilités.



> Piotr Pavlensky, *Carcass*, 2013.



> Piotr Pavlensky, *Fixation*, 2013.



> Piotr Pavlensky, *Segregation*, 2014.

L'année dernière, l'artiste suisse Yann Marussich, couché dans une baignoire, a été recouvert de 1300 livres de verre brisé. Doucement, il est ressorti de la baignoire en écartant les morceaux de verre (*Bain brisé*, 2016). Dans *L'arbre aux clous* (2011), Yann Marussich s'est graduellement assis sur une chaise couverte de gros clous, s'exposant à un danger statique. C'était une performance bien pensée, qui revêtait l'apparence du risque. En fait, c'était un travail peu risqué qui provoquait beaucoup de réactions. Les éléments de risque et de suspense étaient utilisés pour attirer l'attention des spectateurs et éveiller leur curiosité, avec succès.

Or, il existe une autre forme de risque en art performance : le fait d'utiliser habilement les accidents et le hasard. *Polar Region* (2016), la dernière action de l'artiste chinoise Xiao Lu est un exemple parfait de ce type de risque. En perçant un trou à l'aide d'une épée dans une enceinte de murs de glace, elle a accidentellement entaillé la paume de sa main. Afin de continuer sa performance, elle a placé sa paume blessée sur le mur de glace pour réduire la douleur. La marque sanglante laissée sur le mur l'a beaucoup étonnée. Elle a alors continué à percer le mur pendant une demi-heure, tirant avantage de sa blessure en mélangeant son sang à la glace. L'accident a donné un nouveau souffle à cette performance banale, lui octroyant une imprévisibilité et un supplément de contenu. Après l'incident, l'œuvre a été considérablement diffusée.

Le risque en tant que stratégie est largement adopté en art contemporain. Certains grands artistes sont aussi des amoureux du risque. Jeff Koons, avec sa création *Made in Heaven*, en est un bon exemple. En montrant publiquement un acte sexuel de manière très explicite et en grand format, Jeff Koons a pris un grand risque dans une société américaine bien conservatrice à cette époque précise. Ce faisant, il s'est aventuré en territoire interdit, un territoire dominé par les forces religieuses et conservatrices. D'une part, les critiques acerbes de la société ont failli détruire sa réputation. D'autre part, cette œuvre stupéfiante l'a propulsé au sommet de sa gloire et lui a valu un grand succès. Tout bien considéré, prendre des risques peut vraiment être une bonne stratégie.

Il est vrai que certains artistes utilisent spécialement le risque comme moyen d'expression. Maurizio Cattelan, un artiste contemporain italien reconnu en tant que « bouffon » de l'art, sait profiter pleinement du risque pour mettre en scène des œuvres explosives, attendues de tous. Il a présenté *La Nona Ora*, une satire du pape Jean Paul II, né en



> He Yunchang, *One-Meter Democracy*, 2010.



> Yann Marussich, *L'arbre aux clous*, festival Archipel, Genève, 2011. Photo : Isabelle Meister.



> Maurizio Cattelan, *La Nona Ora*, 1999. Vue de l'exposition au Musée des beaux-arts de Rennes, France, 2014. Photo : Zeno Zotti. Courtoisie Maurizio Cattelan's Archive.

Pologne, à la galerie d'art nationale Zachęta à Varsovie. Comment a-t-il osé faire une telle plaisanterie en cette patrie de gros bonnets ? Même si le pape Jean Paul II est mort depuis plusieurs années, de grandes affiches de son image sont toujours accrochées sur presque chaque portail d'église polonaise, témoignant du respect et de l'admiration des concitoyens. C'est dans ce contexte que Cattelan a exposé son travail. Pour ridiculiser l'idole religieuse de la Pologne, il a mis en scène un météore ayant fracassé la vitre d'une église pour s'écraser sur le chef de l'Église catholique. Sur un tapis rouge vif près des éclats de verre scintillants, une sculpture du pape Jean Paul II le montre comme s'il venait de tomber maladroitement, provoquant le malaise.

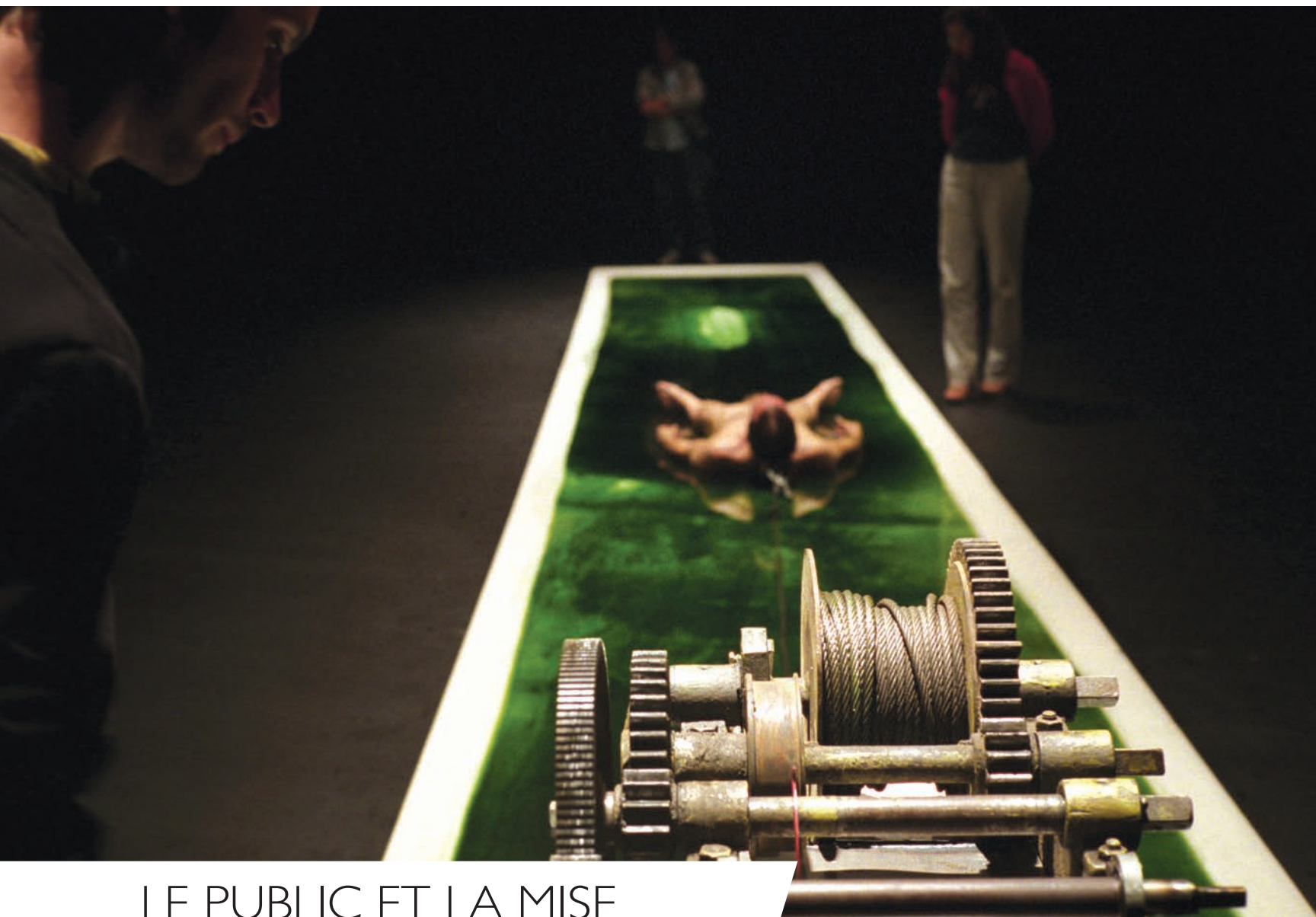
Rappelons que des citoyens outrés se sont précipités au musée pour détruire l'œuvre, dans la confusion générale. Il a bien réussi à attirer l'attention des médias à ce moment-là. Les comptes rendus sur son travail ont été durs. L'onde de choc qu'il a provoquée s'est abattue telle une vague. Son exposition a été diffusée rapidement et largement, d'une ampleur sans précédent.

Finalement, les artistes chinois populaires, comme Ai Weiwei et Li Zhanyang, savent comment accroître leur influence et leur popularité en art : par le risque. Ai Weiwei est un artiste très réputé. Sa vie et sa légende ont pour trame principale le risque. Pour critiquer une culture chinoise homogène et contrefaite, Li Zhanyang a par exemple réinterprété, par le biais d'une sculpture publique, un classique de la fiction chinoise, l'histoire de Wu Song qui assassine sa belle-sœur. Dans cette œuvre, il a endommagé la silhouette digne et grande de Wu Song en lui faisant adopter une pose exagérément pornographique et en lui donnant un visage indécent. Son travail a été condamné et a provoqué des discussions importantes et interminables au sein de la société chinoise.

Bref, le risque insufflé davantage de vitalité dans le monde de l'art et contribue à exploiter la puissance potentielle de la création. En d'autres mots, le risque en art donne l'occasion aux artistes de faire l'expérience d'un monde nouveau. Un usage stratégique du risque peut les aider à obtenir des résultats deux fois plus satisfaisants au cours de leur carrière, et ce, en fournissant deux fois moins d'effort. Repousser les limites par la création de quelque chose de nouveau est l'idée principale de l'art contemporain. Par conséquent, les artistes contemporains devraient faire l'expérience du risque aussi souvent que possible. Aujourd'hui, même les artistes d'expérience essaient de prendre des risques afin de casser leur vieux mode de création répétitif et désuet. Ils ont l'occasion de repousser les limites de leur travail et de développer quelque chose de nouveau. Le risque en art décuple les forces nécessaires pour préparer le terrain d'un avenir sans précédent. Il peut être considéré comme un danger, une tentation et même un espoir. ◀

Traduit de l'anglais par Véronique Garneau-Allard.

Cai Qing obtient un diplôme en gravure de la l'Académie des beaux-arts de Zhejiang en 1984 (actuellement l'Académie des arts de Chine). En 1998, il marque le début de la promotion de l'art contemporain en organisant *Traces d'existence*, la première exposition d'art contemporain à paraître en Chine. En 2007, il est professeur à l'Université de technologie de Nanyang, à Singapour. En 2011, il obtient son doctorat de l'Académie des arts de Chine et il est actuellement professeur au Département d'art expérimental à l'Académie des beaux-arts de Tianjin. Cai Qing a publié deux livres sur la performance : *Performance Art and Spiritual Therapy* en 2012 et *Live Art* en 2013.



LE PUBLIC ET LA MISE EN DANGER DE L'ARTISTE

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

► HELGE MEYER

Né à Genève en 1966, l'artiste Yann Marussich, dans son travail de performance, aborde de manière intensive la durée, la douleur et la mort. Dans *Autoportrait dans une fourmilière* (2003), l'artiste nu est étendu dans une cage de verre mesurant 2 mètres x 1 mètre x 0,5 mètre. Une colonie de fourmis cohabite également avec le performeur dans cette installation. Sur les longs côtés de la boîte se trouvent quatre haut-parleurs alimentés à différentes sources. Sur les parties étroites, on retrouve deux écrans plats qui diffusent en gros plan des fourmis et le corps du performeur, lesquels sont captés par quatre minicaméras insérées dans l'installation. Marussich reste immobile pendant cinq heures dans cet amas de fourmis. Les bêtes se déplacent sur le corps de l'artiste, certaines le mordant. Pour Marussich, l'*Autoportrait dans une fourmilière* est un questionnement sur l'immobilité, laquelle repose toutefois sur une illusion : toute immobilité apparente contient une grande quantité de mouvements, comme les battements de cœur, la respiration ou l'écoulement des fluides corporels. Seule la mort vient à bout des processus naturels. Par l'utilisation des fourmis, qui dans

la nature participent au processus de décomposition des cadavres, Marussich propose des images de la mort en exposant son corps à une immobilité prolongée et expérimente le caractère éphémère de la vie. Il y voit le plus grand rapprochement possible de la mort par des voies organiques. Avec cette image du corps apparemment immobile, qui persiste pendant cinq heures à demeurer immobile sur cette colonie de fourmis, le performeur pousse encore plus loin le défi lancé au public de se rapprocher de la mort. Selon Marussich, cette performance exige du visiteur d'affronter sa propre éphémérité. De plus, les spectateurs entrent en dialogue avec le corps du performeur, qu'ils observent dans un processus métaphorique de décomposition. La mort ne peut plus être refoulée comme un secret enfoui, mais se trouve réfléchie comme une expérience réelle. Bien sûr, l'expérience de la mort est impossible, mais sa confrontation et le déboulonnage de sa position de tabou dans la société moderne peuvent cependant mener à une prise en compte des contingences qui permettent d'endiguer notre peur viscérale de la mort.

Dans *Traversée* (2004), Marussich s'approche de la mort par un chemin entièrement différent. Lorsque le public entre dans la pièce où la performance se déroule, il découvre l'artiste nu et étendu sur une sorte de structure en forme de table qui mesure 14 mètres de long. Sur cette construction : un tapis vert sur lequel le corps repose. Il y a autour de sa gorge un nœud coulant relié par un long câble métallique à une machine à l'autre bout de la table. Ce câble peut être raccourci manuellement en passant par plusieurs engrenages, de sorte que le corps de l'artiste sera rapproché du bout de la table par cette traction appliquée sur sa gorge. Selon le niveau de participation, Marussich annonce de deux à six heures pour réaliser cette performance. La performance est terminée seulement lorsque le corps immobile a traversé toute la longueur de cette table. Deux choses sont particulières dans *Traversée* : d'une part, il s'agit manifestement d'une métaphore de la torture, ce que Marussich a confirmé dans un entretien avec l'auteur ; d'autre part, l'image du performeur étranglé semble assumer la posture du bouc émissaire pour tous ceux qui n'ont pas voix au chapitre. Les associations avec les procédés de torture ravivent dans notre mémoire les images d'Abou Ghraïb ou celles des corps des soldats tués qui furent traînés dans les rues de Mogadiscio ou de Falloujah. Ce sont précisément ces images en arrière-pensée qui donnent toute la portée à cette performance. Le performeur se remet consciemment entre les mains de son public. Avec ce tableau, il risque sa vie ! Il n'y a aucune indication quant au comportement des spectateurs. Ils entrent dans la pièce et voient le tableau d'un corps offert, immobile. Seules leurs réactions seront en mesure d'animer cette nature morte par une intervention directe. Par un communiqué que le performeur met à leur disposition, il est clair que dans cette pièce les visiteurs sont de fait les seuls producteurs d'images et deviennent ainsi des coacteurs responsables. « À partir du moment où le spectateur entre dans la pièce et quoi qu'il fasse, il devient actif. [...] Aucun rôle ne lui est attribué sinon la responsabilité de sa propre personne, de sa propre opinion et de ses propres actes, et même de sa passivité. Pas de censure non plus. Il n'y a que des possibilités¹. »

Avec cette performance, Marussich se déplace dans une zone comparable à celle de Marina Abramović dans *Rythm 0* où elle se livrait entièrement à l'arbitraire du public et était prête à assumer la responsabilité et le risque des souffrances qui pourraient lui être faites. Les exigences corporelles dans *Traversée* sont aussi élevées, voire plus dangereuses pour la vie de l'artiste. Dans un entretien privé, Marussich a admis qu'il n'a pu survivre à cette charge physique et contrer la strangulation que grâce à l'entraînement intensif de ses muscles. Par ailleurs, il est un danseur qui dispose d'une panoplie d'exercices physiques et psychiques pour ses projets extrêmes. Un aspect fort intéressant, selon les dires mêmes de l'artiste, est qu'il y a eu des discussions animées dans le public, dont quelques-uns se sont terminées par des batailles : certains visiteurs étaient d'emblée disposés à utiliser le mécanisme de *Traversée* pour soumettre l'artiste à la strangulation et au déplacement du corps par halage ; d'autres au contraire tentaient justement d'empêcher cela. Avec ce travail, Marussich amorce une discussion sur les valeurs fondamentales et les options d'intervention qui, tout comme la pièce *Untitled* de Kira O'Reilly, déborde largement le champ de l'art. L'observateur n'est pas en mesure de persister dans la passivité. Ses interventions sont nécessaires pour la réalisation du processus, mais touchent à des tabous moraux et sociaux fondamentaux. Ainsi, le concept de *teaching situations*, que Marina Abramović utilise pour ses travaux depuis 1993, devient un concept clé pour les performances décrites ici.

En 1979, Jochen Gerz entreprend une semblable exploration expérimentale des comportements du public, mais avec un usage ambigu de la vidéo. Dans sa performance *Purple Cross for Absent Now*, Gerz conçoit une situation en circuit fermé avec un effet fort intéressant

pour le public. Dans une pièce, une bande de caoutchouc tendue, attachée à sa gorge, traverse un mur. La scène est filmée et diffusée sur deux moniteurs dans une autre pièce où se trouvent les spectateurs. Les moniteurs diffusent la tête de Jochen Gerz avec cette bande attachée autour du cou. Lorsque les spectateurs jouent avec la bande de caoutchouc, le nœud se resserre autour du cou de l'artiste. Les spectateurs ou coacteurs ne voient cependant cela qu'à travers les moniteurs. L'hypothèse de Gerz est que la distance spatiale augmentera le potentiel de violence des spectateurs, en ce sens qu'ils ne percevront pas leur intervention comme la cause de l'étranglement qu'ils voient sur l'image vidéo. La respiration du performeur se restreint de plus en plus au fil de la performance, jusqu'à ce qu'un visiteur reconnaisse enfin que l'artiste est bien dans la pièce attenante et qu'il s'agit dans les faits d'une mise en danger de sa vie. La bande est alors coupée. L'impact de la violence par une image électronique interposée est beaucoup plus faible que si la personne que l'on agresse ou qui s'automutile est dans la même pièce. C'est justement dans les pertes du rôle du spectateur et de la fusion de l'observateur avec l'artiste en tant que coproducteur du travail que Gerz fixe le moment où la performance devient art : « La fusion dans le semblable, la perte momentanée de toute différence, peut être ressentie comme une forme de terreur. *Purple Cross for Absent Now* est un exemple de la seconde phase de la performance, où le public est considéré comme un objet. Le comportement, la réaction de l'observateur qui perd son statut, dégageant ainsi l'artiste de son statut, est dans ce cas ce qui devrait être défini comme "art"². »

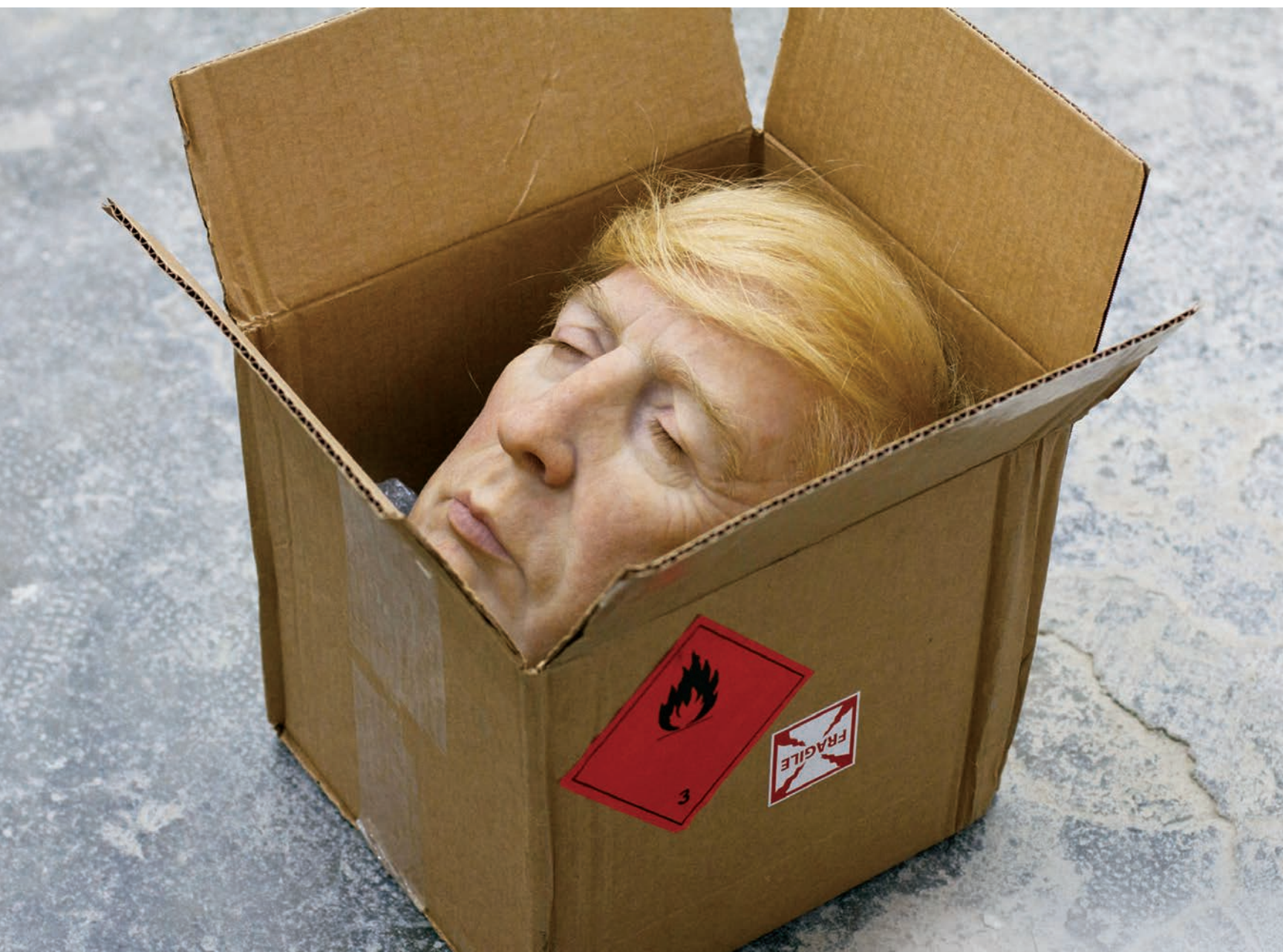
La terreur dont parle Gerz dans cette citation est, tout comme dans *Traversée* de Marussich, une conséquence du statut particulier de l'art de la performance. Étant donné surtout l'empêchement d'une possible automutilation de l'artiste ou l'application de la douleur et de la souffrance par une action consciente du regardeur, cette forme d'art s'enracine dans la réalité. Les questions éthiques fondamentales auxquelles les participants à la performance-torture de Marussich se voient confrontés ont leurs sources dans le quotidien. Ici, les actions individuelles de n'importe quel membre de la société entraînent des conséquences immédiates. Comme mentionné plus haut, une partie de cette performance se laisse assurément définir comme un « test de responsabilité » pour le public. La pertinence des travaux de cette sorte, en ces temps d'abus de pouvoir, de terreur étatique et de montée manifeste de la droite populiste, est dans cette optique plus actuelle que jamais. ◀

Traduit de l'allemand par Alain-Martin Richard.

Notes

- 1 Anne Rochat, « *Traversée* – 2004 : description » [en ligne], Yann Marussich, www.yannmarussich.ch/perfos.php?p=5.
- 2 Notre traduction. Jochen Gerz, « Das Opfer der Kunst », dans Christian Janecke (dir.), *Performance und Bild : Performance als Bild*, Philo & Philo Fine Arts, 2004, p. 182.

Helge Meyer a initié le groupe HM,T avec Marco Teubner en 1998. Depuis 2000, il participe à l'association Black Market International. Il a présenté ses performances lors de nombreux festivals en Finlande, en Italie, au Japon, en Chine, aux Philippines de même qu'au Canada et aux États-Unis. Parallèlement à Black Market International et à HM,T, il produit des performances individuelles. Il écrit dans diverses revues, enseigne et donne des ateliers et des conférences. Comme théoricien, il s'intéresse aux relations entre la performance et la souffrance, au travail en duo et à l'histoire de l'image. En 2007, il a obtenu un doctorat sur l'image de la souffrance dans l'art performance, thèse publiée en Allemagne.



POÉTIQUES DE DÉSTABILISATION DANS DES CONTEXTES DE CONTRÔLE

> Eugenio Merino, *Damaged Goods*, 2016. Photo : Ben Vine.

► SILVIO DE GRACIA

Dans les années soixante et soixante-dix, à l'époque où la dématérialisation propose de rompre avec l'objectualité et la dérive en faveur d'un art purement mental, les artistes intensifient eux aussi leur quête de voies alternatives de diffusion et d'exposition, qui disloquent et subvertissent les cadres restrictifs des institutions artistiques. Dans un contexte d'intenses débats généralisés, la réflexion critique portant sur les institutions s'articule autour d'un vaste répertoire de pratiques perturbatrices qui questionnent et dévoilent les mécanismes du pouvoir de l'institution tout en mettant sous tension ses limites. La critique s'exprime avec davantage de virulence dans son aspect conceptuel, par différentes propositions qui vont de celles qui se bornent à perturber les logiques de normalisation régulant l'institution à d'autres,

plus radicales, qui entretiennent la confrontation directe. Il s'agit de modifier les institutions ou de les pousser au seuil de l'abîme.

Ainsi, en 1971, lorsque Hans Haacke présente une œuvre intitulée *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971* lors de son exposition solo au musée Guggenheim à New York, l'institution, se sentant menacée, qualifie l'œuvre d'« inadéquate » et la refuse¹. L'œuvre en question, soit un rapport détaillé qui dévoile les spéculations d'un groupe immobilier de New York ayant vraisemblablement des liens avec les dirigeants du musée Guggenheim, place ce dernier en état d'urgence. La censure de la pièce et l'annulation subséquente de l'exposition marquent un moment de rupture décisif avec le discours artistique anti-institutionnel.

DE LA RADICALISATION CRITIQUE À LA POLITIQUE DE NÉGOCIATION

Le cas de l'exposition censurée de Haacke dévoile les dispositifs utilisés par l'institution pour gérer et administrer le conflit à l'interne. L'incapacité de désactiver la controverse sans recourir à des méthodes autoritaires ne fait rien de plus que confirmer l'idée que les institutions ne sont pas des milieux neutres, mais des espaces qui répondent à certaines valeurs et façons de voir le monde.

Dans le contexte actuel, la logique de confrontation est remplacée par une dynamique de séduction et de coopération sur laquelle s'appuie une double fiction : d'un côté, les artistes disposent de discours et de stratégies qui sauvegardent leur bonne conscience – en montrant une certaine résistance au marché ou aux conditions de l'institution artistique ; de l'autre, les institutions acceptent et encouragent les formes inoffensives de critique douce et poétique d'une radicalité contrôlée pour mettre en lumière leur compromis face à la flexibilité et à la liberté d'expression. Par conséquent, l'art qui suscite la réaction du spectateur, soulevant des polémiques et provoquant sans restrictions, est continuellement déplacé hors de la scène institutionnelle. De la même façon, la radicalisation critique envers les institutions a été démobilisée et neutralisée par une politique de négociation qui élimine les risques et les conflits en favorisant une série d'échanges efficaces entre artistes, commissaires d'expositions et institutions. De nos jours, ce sont les mêmes institutions qui créent les conditions d'un questionnement qui interpelle leur autorité, mais seulement lorsque cette intervention prend la forme d'un dialogue aimable et sophistiqué, et que la pulsion critique peut être canalisée comme étant poétique.

MUJERES PÚBLICAS : « CERTAINES ŒUVRES PEUVENT HEURTER LA SENSIBILITÉ DUSPECTATEUR. »

Il est plus qu'évident que ni les artistes ni les institutions ne sont intéressés à forcer les limites de leurs liens fructueux. Pourtant, dans certains cas, ces limites sont franchies. Lorsque des œuvres d'un genre hautement subversif parviennent à faire irruption dans l'espace institutionnel pour déstabiliser et saper les formes de contrôle qui garantissent la reproduction du système, l'institution vit une crise et doit inévitablement se réorganiser comme se redéfinir.

En 2014, dans le cadre de l'exposition collective *Un saber realmente útil*² présentée au musée Reina Sofía à Madrid, une œuvre du collectif argentin Mujeres Públicas réussit à provoquer un scandale qui place les limites de la liberté d'expression au centre d'une polémique. La pièce de

2005, intitulée « Cajita de Cerillas », consiste en une boîte d'allumettes sur laquelle est imprimé le dessin d'un temple d'où s'échappent des flammes, assorti du slogan « La seule église qui illumine est celle qui brûle. Contribuez³ ! » L'exposition de cette œuvre réveille la haine de plusieurs secteurs et groupes « ultracatholiques » qui s'opposent à son caractère offensant et antichrétien. La controverse atteint un niveau si extrême que l'Association espagnole des avocats chrétiens réclame au ministre de la Culture la démission du directeur du Musée, alléguant sa responsabilité dans l'ouverture d'une exposition « à tendance clairement antichrétienne et qui pourrait donner lieu à plusieurs délits contre la liberté religieuse »⁴.

Mujeres Públicas⁵ est un collectif activiste et féministe qui, à partir d'actions, de stratégies graphiques et de communication, tente de dénoncer et de dénaturer toutes sortes de pratiques et de discours sexistes, rendant visibles les situations d'oppression que vivent les femmes dans la société actuelle. La présence de plusieurs œuvres⁶ de ce collectif dans l'exposition du même musée met celui-ci en échec et l'oblige à gérer le conflit de manière à ce que son prestige et son compromis vis-à-vis de la diffusion artistique soient saufs. À la différence de ce qui s'est produit avec la proposition de Haacke au musée Guggenheim, le musée espagnol refuse de censurer l'œuvre en question et assure respecter la liberté d'expression, mais aussi toutes les croyances et libertés d'opinion des personnes qui se sont senties offensées. Un panneau est installé à l'entrée de l'exposition, sur lequel est écrit le



> Mujeres Públicas, *Cajita de Cerillas*, 2005.



> Mujeres Públicas, *Resistencia*, Registro Casa de las Culturas, Chaco, Argentine, 2015.



> Eugenio Merino, *Stairway to Heaven*, 2010.
Photo : courtoisie de l'artiste et ADN Galeria.

message suivant : « Le contenu de certaines œuvres peut heurter la sensibilité du spectateur. Les œuvres d'art de cette exposition représentent uniquement l'opinion de leur auteur. »

De cette façon, le Musée réussit à résoudre le conflit grâce à la négociation, permettant à toutes les parties impliquées de s'ajuster et renforçant fondamentalement le rayonnement institutionnel identifié à des valeurs telles que la sophistication, la distinction, l'ouverture et la défense de la liberté des artistes.

STAIRWAY TO HEAVEN : DE QUOI PARLONS-NOUS LORSQU'ENOUS PARLONS DE SCANDALE ?

Il est des cas où les formes de contrôle et de gestion du caractère conflictuel de certaines œuvres et certains artistes ne sont pas toujours efficaces. En certaines occasions, la politique de négociation s'avère ingérable et révèle son incapacité à déradicaliser des poétiques qui vont au-delà des limites d'un « art encore correct », d'un art qui transgresse les limites mais sans jamais perdre son caractère civilisé.

Lorsque ces œuvres deviennent indéfendables, lorsqu'elles sont jugées ouvertement offensantes et polémiques, la politique de négociation est remplacée par des stratégies d'isolement et de disqualification. Ainsi, les œuvres qui ne peuvent être défendues sans mettre en péril l'institution sont déclassées et se trouvent hors du milieu de l'art : elles finissent par être réduites à l'orbite du scandale.

En 2012, l'artiste espagnol Eugenio Merino expose à la Foire d'art contemporain ARCO une installation intitulée *Always Franco* dans laquelle le dictateur, vêtu en militaire, se repose à l'intérieur d'une chambre froide de boissons. L'œuvre révèle que l'image du chef de guerre demeure vivace dans la vie des Espagnols. Le scandale est immédiat : les membres de la Fondation Francisco Franco considèrent que l'œuvre est un affront et traînent l'artiste en justice. « Qu'une personne qui exerce un droit, celui de s'exprimer, soit inquiétée par une fondation illégale qui défend l'honneur d'un dictateur et l'amène jusqu'en cour est surréaliste », commente Merino. Le scandale médiatique est accompagné du silence du directeur de la Foire ARCO qui, selon l'artiste, non seulement décide de se taire, mais est complice du jugement et de la requête.

Déjà, en 2010, Merino a suscité une polémique considérable durant le même événement avec une œuvre intitulée *Stairway to Heaven* où un rabbin juif, un prêtre catholique et un dévot musulman prient selon leurs coutumes : debout, agenouillé et le front touchant terre, respectivement. Empilés les uns par-dessus les autres, les religieux tiennent chacun le livre sacré d'une autre religion : le rabbin tient le Coran, le prêtre catholique arbore la Torah et le dévot musulman se prosterne devant la Bible. L'œuvre, en plus d'être disqualifiée, vaut à l'artiste des menaces venant des fidèles issus des trois religions (musulmane, juive et catholique). Cette série le confronte tant et si bien au silence et à la censure des institutions artistiques dans son pays – lui-même parvient en 2013 à signaler le directeur de la Foire d'art contemporain ARCO comme un censeur – qu'il décide d'émigrer aux États-Unis.

En 2016, Merino concrétise une autre provocation : *Damaged Goods*, la tête coupée de Donald Trump à l'intérieur d'un carton d'emballage portant l'inscription « inflammable, infectueuse, tarée ». On ne sait pas s'il s'agit d'un Trump endormi ou mort mais, en tout cas, le paquet suggère que ce qu'il contient est toxique. « Voilà juste ce qui manque au véritable Trump : la tête », exprime l'artiste. Exposée dans une galerie de New York, l'œuvre a des répercussions non seulement à cause du visage ridiculisé, mais parce qu'elle adopte l'esthétique de la terreur des islamistes radicaux et des bandes de narcotrafiquants du Mexique.

LETTRE OUVERTE D'UNE ARTISTE « DISPARUE »

En 2015, une artiste portugaise nommée Ana Lama écrit une lettre⁷ pour expliquer les raisons de sa propre disparition de la scène artistique locale. Considérée artiste maudite, marginale, inacceptable par la critique d'art portugaise, elle défie par son travail le milieu conservateur des institutions artistiques de son pays. Entre 2008 et 2015, elle réalise de nombreuses performances, très explicites, mettant en scène un tribunal « sexuel », en plus de son travail de commissaire où elle prétend confronter la critique « institutionnelle » et attire l'attention sur l'existence de nombreux artistes controversés, situés hors du système. Ses performances, bien que méconnues du grand public, provoquent la condamnation générale du système de l'art officiel.

Dans l'une de ses performances, *A orelha de Van Gogh e gente que desconheço*, l'artiste demande à une personne de couleur, alcoolique, de l'accompagner chez elle et d'éjaculer dans son oreille tandis qu'elle lit un texte parlant de l'ignorance de la classe moyenne à propos de ce qui se passe réellement dans les quartiers marginalisés. Au cours d'une autre performance, elle introduit 20 feuilles dans son anus et défèque un livre tout en lisant un texte qui dit que ce livre est composé de poèmes inspirés des témoignages de jeunes victimes de pédophilie au sein de l'institution Casa Pia, un orphelinat administré par l'État portugais, ce qui provoque un grand scandale médiatique et l'un des procès les plus longs de l'histoire du Portugal. Ce texte, dont le titre se traduit par *Les élites et les garçons*, prétend mettre au jour les accusés, des personnalités en lien avec la politique et la télévision nationale, des avocats et des médecins qui ont bénéficié, durant des années, de la protection de la sphère policière et du pouvoir politique. Stigmatisée, systématiquement dénigrée, l'artiste décide de « disparaître » en 2015, au moment où un petit groupe de disciples la transforme en personnage culte⁸.

Dans sa lettre, Ana Lama parle de la pauvreté intellectuelle de l'élite de son pays, de son manque d'information et de la manie de discréditer les tendances immatérielles de l'art portugais. Elle va même jusqu'à affirmer que tout l'art produit de façon précaire et en dehors des espaces conventionnels est considéré au Portugal comme de l'« art résiduel », pratiquement inexistant.

Le cas d'Ana Lama est symptomatique du fonctionnement de la critique et des institutions artistiques portugaises qui n'ont recours ni à la censure ni à la négociation, mais directement à la dissimulation et au rejet. Le système officiel promeut des artistes qui exercent une espèce de « diplomatie esthétique », mais il voue à la disparition d'autres artistes qui exposent les traumatismes sociaux ou qui soustraient une esthétique décidément *hardcore*.

ESTHÉTIQUE DU BIZARRE À L'INTÉRIEUR ET À L'EXTÉRIEUR DU SYSTÈME

De façon générale, toutes les pratiques artistiques sont contrôlées et absorbées par le système, se transformant en produits du marché. Parfois, cependant, des artistes transgressent les limites par des propositions déstabilisantes. Ces artistes placent les institutions dans un état d'exception, inquiètent ou transforment leur pouvoir et révèlent des mécanismes de contrôle qui visent à désactiver les poétiques les

plus dérangeantes. Certains, comme Eugenio Merino, travaillent à l'intérieur du marché mais, malgré tout, proposent une esthétique du bizarre qui alimente une vocation réflexive. D'autres, comme Ana Lama, confrontent ouvertement le système et proposent une esthétique crue qui est condamnée à la répudiation et à l'invisibilité. La provocation est la forme la plus utilisée par ceux qui tentent de conserver une attitude critique dans une société disciplinée et anesthésiée. Mais cette provocation ne doit pas être un objectif en soi, mais bien la conséquence d'un exercice de réflexion et de liberté d'expression. Dans tous les cas, au-delà des restrictions du système, la mission des artistes continue d'être la recherche des interstices par où filtrer un imaginaire d'insubordination et d'anticonformisme au sein des institutions. ◀

Traduit de l'espagnol par Antoinette de Robien.

Notes

- 1 Thomas Messer, directeur du Musée, la rejeta ainsi que deux autres pièces, jugées incompatibles avec la mission d'une institution artistique. L'exposition fut annulée un mois et demi avant son inauguration. Edward F. Fry, commissaire de l'exposition, défendit les œuvres et fut congédié. De nombreux observateurs de la controverse en déduisirent que les dirigeants du musée Guggenheim étaient liés au groupe immobilier, mais cela n'a jamais été vérifié.
- 2 L'exposition a été présentée au musée national centre d'art Reina Sofia d'octobre 2014 à février 2015, sous le commissariat de What, How and for Whom (WHW). Elle tentait de situer la notion de pédagogie critique comme élément crucial des luttes collectives. Elle essayait également de rechercher la tension entre l'émancipation individuelle et l'émancipation sociale par l'éducation, tant dans des exemples historiques qu'actuels, et de montrer leur relation avec des instances organisationnelles capables de diriger une résistance unie contre la reproduction du capital. Ce faisant, l'exposition utilisait le musée comme un lieu pédagogique dédié à l'analyse des formes artistiques connectées aux relations sociales réelles ou désirées.
- 3 Cette phrase, attribuée au penseur russe Piotr Kropotkin (1842-1921), servit également de slogan à l'anarchiste espagnol Buenaventura Durruti (1896-1936) qui mourut au début de la guerre civile à Madrid.
- 4 Polonia Castellanos, présidente de l'Association espagnole des avocats chrétiens, expliqua, lors de plusieurs déclarations, qu'« un musée national est un espace consacré à l'art et à la culture, non une vitrine de l'idéologie abortive ni un lieu de vexation contre les catholiques ou d'endoctrinement ».
- 5 Le collectif est créé en 2003 à Buenos Aires. Il réunit les artistes Magdalena Pagano, Lorena Bossi et Fernanda Carrizo. Son propos s'illustre par le biais d'œuvres conceptuelles aux thématiques liées à la position de la femme dans la société. L'un des conflits sur lesquels le collectif se concentre le plus est la lutte politique concernant la législation de l'avortement en Amérique latine.
- 6 Une autre action fortement controversée du collectif fut son *Notre Père féministe* : « Accorde-nous le droit de décider de ce qu'il advient de nos corps. Et donne-nous la grâce de n'être ni vierges ni mères. Libère-nous de l'autorité du Père, du Fils et du Saint-Esprit pour que nous soyons celles qui décident pour elles-mêmes. Nous te supplions pour que le pouvoir judiciaire ne fasse pas siens les décrets de l'Église, mais aussi pour que tous deux nous délivrent de l'oppression misogyne. Que le droit de décider si le fruit de nos entrailles est béni nous revienne. Ne nous soumettons pas à la tentation de lutter pour nos droits. Et accordons-nous le miracle de la légalité de l'avortement en Argentine. Amen. »
- 7 On peut lire la lettre dans son intégralité au www.facebook.com/galeriaanalama/posts/418098231854429.
- 8 À la fin de 2016, une galerie portant le nom d'Ana Lama a été inaugurée à Lisbonne. Un cycle de performances y a été lancé, basé sur les prémisses, extrêmes et en rupture, développées par la commissaire et artiste durant l'exercice de ses activités entre 2008 et 2015.

Silvio De Gracia est un artiste visuel, un performeur et un organisateur. Il dirige la revue d'art postal et de poésie visuelle *Hôtel Dada* et la plateforme Videoplay, consacrée à la diffusion de la vidéo performance, toutes deux basées dans la ville de Junín, en Argentine. Il a présenté ses performances en Amérique latine, au Canada, au Portugal, en Grèce, en Italie, en Serbie, en Espagne et au Japon. À titre de théoricien, il a publié dans différents sites Internet et revues spécialisées. Il a participé aux Événements théoriques des IX^e et X^e Biennale de La Havane et à la III^e Biennale d'art contemporain de Thessalonique, en Grèce. Il est l'auteur du livre *La estética de la perturbación / L'esthétique de la perturbation*.



> Elvira Santamaría, *Carromaquia*, Québec, 2002. Photo : François Bergeron.

TON RISQUE N'EST PAS MON RISQUE

► ELVIRA SANTAMARÍA

En matière de risque, il est coutume de dire : « Ton risque n'est pas mon risque. » En réalité, personne ne sait ce que nous risquons au cours de notre vie ni, comme artiste, ce que nous risquons dans nos œuvres. Dans le milieu de la performance, nous évaluons habituellement les actions dans lesquelles sont inclus un risque physique et un défi assumé face à la morale. Nous affirmons fréquemment que l'artiste de la performance prend des risques pour des causes émancipatrices et soutient un discours qui donne un cadre à cette référence et la justifie. Je ne crois pas que nous fassions complètement fausse route mais, souvent, le risque véritable de l'artiste se trouve ailleurs : là où un discours interne glisse furtivement ou bien ouvertement vers les zones du communautaire et d'où peuvent émerger sympathie, malaise, amour, haine, mais non indifférence ; là où il peut y avoir conflit ; là où il peut s'articuler en une demande commune (en situation) et devenir une œuvre politique, au sens le plus large du terme.

En même temps que mon risque n'est pas celui des autres, je suis convaincue que dans le risque habituellement subjectif de la performance se trouve une quête commune, et c'est ce que je me propose d'interroger dans cet essai, tout en étant à la recherche de ce lien qui fait du risque personnel un risque pour des causes, des désirs et même

des idéaux essentiellement communs. Ce texte est un processus de réflexion dans lequel je questionne conjointement le risque pris dans deux de mes œuvres, ce que je formule ici pour la première fois. Je tente d'exposer, tout en m'exposant, peut-être crûment, un complexe d'idées personnelles mais globales à propos de la performance dans ce que je considère être mon contexte.

Dans l'actualité, plusieurs aspects, idées, valeurs, formes, stratégies, esthétiques et principes conceptuels élaborés par les mouvements artistiques du modernisme, de l'avant-garde et de la contre-culture ont été et sont réabsorbés, resignifiés, neutralisés, recyclés et utilisés par la culture et l'idéologie du marché actuel. Entre autres : l'idée de risque. En observant le monde qui m'entoure, il semblerait que la performance soit l'emblème d'une idéologie performative en expansion où le risque est l'ingrédient puissant, mais artificiellement toxique de par ses objectifs de capitalisation. La publicité présente dans la compétitivité, le divertissement, les profits du marché, l'hyperconnexion, la dépendance à l'adrénaline et à d'autres substances biochimiques de l'action proposent désormais des formules inspirées par l'art dans le but de pousser les désirs et les besoins des individus vers de nouvelles formes de consommation et de contrôle. Nous arrivons aussi à

découvrir, grâce aux nouveaux moyens d'information et aux réseaux sociaux, des expériences, des gestes et des vies extrêmes qui s'apparentent beaucoup aux créations de la performance. Ceci me fait déplacer à nouveau ma perspective sur la performance comme forme d'« art vivant » dans le contexte effervescent de la vie publique actuelle, bien que la performance soit largement médiatisée, et me fait penser le risque comme étant quelque chose de plus consubstantiel à l'humanité désirante et rebelle, mais qui, dans le champ de l'art et plus particulièrement dans la performance, fait face à une réélaboration radicale des principes de « la tradition » humaniste.

Prendre des risques a été l'une des conditions émancipatrices de l'humanité anticonformiste, rebelle et surtout désirante. Son complément incontournable serait l'acceptation, idéalement active, des conséquences internes (éthiques, conscientes et inconscientes) et externes (éthiques, morales et politiques) de nos actes. Prendre des risques est généralement l'un des aspects de tout acte ou action qui tente de mobiliser les conditions de vie présentes ; c'est la peur et la conscience de la possibilité de tomber, de manquer ou de perdre, en tentant de s'approcher d'un désir, quel qu'il soit. Depuis toujours, il a été un facteur de modernisation. Cependant, dans le devenir de ce processus de modernisation de la pensée, la science, la technologie et l'art sont également des facteurs de libéralisme et, pour cette raison, de capitalisme. L'idéologie dominante actuelle, un mélange de valeurs traditionnelles exacerbées et de libéralisation rampante du marché, rend le risque et la sécurité biochimique capitalisables.

Dans l'actualité de nos sociétés mondialisées, le risque s'offre comme une condition incontournable et légitime pour rompre le cercle de la marginalisation et de l'oppression, et pour accéder à d'autres conditions.

De manière générale, un grand nombre de personnes aspire à celles que détient et dont jouit l'individu privilégié de la société néolibérale. Toutefois, avec les auspices de l'illusion, l'offre des possibilités ne s'adresse qu'à un petit nombre : la formation professionnelle, les affaires, l'inversion de la bourse des valeurs, les compétences, le bingo, la loterie, l'émigration, les activités illégales, la corruption, le crime, la rébellion, la révolution et, dans son cas le plus extrême, la radicalisation religieuse d'individus et de minorités où le « terrorisme » ne risque pas la vie, mais l'offre aux autres comme un sacrifice mortifère. L'autre vie est la passivité des antidépresseurs, la consommation excessive de divertissements virtuels, la banalisation des aspects fondamentaux de la vie, le conformisme... Le tout me parle d'un monde fonctionnant sous l'influence du risque qui, au moment même où il est condition de liberté, est souffrance aussi. Je ne peux l'ignorer quand je pense à la performance. C'est pourquoi je me demande : quel type d'hommage l'artiste rend-il à l'humanité ?

Je n'ai pas encore de réponse satisfaisante, mais les précédentes idées ne cessent de me hanter. Toutefois, je peux affirmer que le risque, qui a toujours formé, forme présentement et continuera de former une partie importante du changement des conditions de l'humanité depuis n'importe quel front humaniste, survit lorsque nous nous interrogeons sur ses objectifs et ses conditions. Je souhaite ainsi revisiter la cartographie intérieure que je me suis faite de l'art en question.

L'art libéral laïc a été l'agent et le produit des droits et libertés modernes. En même temps, il a été un point d'interrogation inquiétant et un créateur de nouvelles formes d'expression, de désir et d'être. En plus d'indiquer, de représenter et de réinventer la réalité de la vie, l'art a toujours véhiculé les formes anticipatrices ou actuelles du mal-être dans la civilisation et les aspects élusifs ou obliérés de la réalité humaine – tout comme les solutions –, aussi crus paraissent-ils. Maintenant plus que jamais, l'art s'est tant rapproché des mêmes mal-être que ceux-ci ont fini par être subis, goûtés ou transformés comme œuvre d'art en la personne même de l'artiste. Ces approximations, par-

fois kafkaïennes (*L'artiste de la faim*), sont un signe vivant, ouvert, une demande incommensurable et une possibilité de survivre ou d'être des individus dans les sociétés actuelles. Cela s'avère une symptomatologie créative délibérément travaillée.

Il me semble qu'il revient aux artistes et aux individus des sociétés libérales démocratiques, hyperconnectées, plus qu'aux artistes d'autres sociétés, d'être les sujets de leurs désirs et de mener à terme un processus pour ne plus être les sujets d'une narration qui les subjugue, les exclut ou les limite – il ne s'agit pas ici uniquement de traditions. Il y a, entre autres sujets, des tentatives infructueuses pour échapper à l'aliénation, au non-sens, à l'anxiété et à la dépression mortifères – les indices de suicide les plus élevés. Observer l'artiste me fascine quand celui-ci effleure la réalité du désir qui pousse à l'audace, à l'action, à l'attitude et aux symbolisations proposées dans ses créations, ce qui implique le risque d'être déstabilisé ou désillusionné pour trouver quelque chose de plus que soi-même, mais qui fait partie des dangers d'être artiste.

La révolte des actes, des actions, des gestes et des postures humaines créatrices est parvenue dans l'histoire à se condenser en concepts tels que l'art action, la performance et beaucoup d'autres qui ont germé dans l'expérimentation artistique des avant-gardes. C'est une notion ouverte sur la créativité en actes, au même titre que tout type de risque. La variété de ses aspects, tendances et caractéristiques ne représente qu'une partie de la pluralité des désirs émergeant de l'ombre des valeurs traditionnelles.

Dans tout le spectre des tendances de l'art action que je connais, je remarque une pluralité de singularités désirantes qui risquent le tout pour le tout. De ce que je sais, l'art action, en plus de toutes ses définitions, est le désir d'incarner une idée en actes, en actions, en gestes ou en attitudes ; de faire de son temps une création artistique, qu'elle soit encore franchement conceptuelle, telle une sublimation ou une symbolisation de son désir, ou qu'elle semble un « passage à l'acte » sur son propre corps. L'art action a été l'une des formes artistiques les plus radicales de la modernité séculière, en ce qu'il s'est approché plus que tout autre du désir et des mal-être humains, même s'il n'est pas surprenant pour moi qu'il soit encore méconnu, incompréhensible ou douteux pour beaucoup de gens.

Les dimensions de cette pratique sont celles de l'humanité comme matériau de création artistique dans son temps et son espace physique, mais aussi en contexte, ce qui, à ce qu'il me semble, inspire de manière particulière le désir de se posséder soi-même. Mis à part les nouvelles problématiques que cela implique, la voie est ouverte. C'est une idée puissante qui se transmet dans l'action même. Elle se dissémine au-delà du champ artistique et, avec elle, son germe de révolte. Elle contamine les idées qui sous-tendent la réalité. Si elle se capitalise, peut-être est-ce pour la mémoire qui, très souvent, navigue dans l'hypertorrent des réseaux sociaux pour finir dans des limbes virtuelles comme tant d'autres images de la réalité humaine. Mais peut-être aura-t-elle produit un temps et un espace de résistance pour quelqu'un, pour un nouvel artiste.

De ces principes, je peux déduire une activité humaniste qui prend des risques pour sa propre subjectivité, en pariant sur sa résonance avec d'autres et en ouvrant des espaces à ce qui est authentiquement commun par une dynamique dialectique telle une Agora de la rencontre. Nous savons d'expérience que les idées qu'elle véhicule peuvent être enfermées dans des compartiments étanches ou rejoindre la compréhension et la vie de quelqu'un. Elle n'est pas pour un public ou une assistance et, quoiqu'elle s'expose à eux, elle s'adresse aux spécificités de chaque individu.

L'art action est une espèce de *kōan* vivant qui traverse la réalité de l'individu et mobilise ses propres interrogations. Ici se trouve le risque de rencontrer l'autre sous sa plus authentique expression : un sujet

marqué par une narration le dominant et qui pourrait se sentir violemment identifié ou confronté à l'artiste. C'est qu'en chaque individu se jouent des batailles entre valeurs, désirs, culpabilités et peurs, sujettes à des codes de comportement et à des conventions.

L'art action ne s'articule ni bien ni facilement autour des discours traditionnels ou technocratiques officiels de la culture, encore moins autour des profits du marché économique et du regroupement moral. S'il le fait, c'est dans des circonstances exceptionnelles que je n'évoquerai pas ici, à moins que les symboles nécessaires pour identifier des causes explicitement sociales ou communes, découlant de l'idéologie même, ne soient volontairement apportés. Lorsqu'il s'engage pour des causes sociales, l'artiste devient le sujet d'un compromis commun mais, en général, il résiste à être un sujet de la société. Le cadre sans cadre de la performance peut l'amener dans un processus de questionnements sociaux et politiques authentiquement reliés au désir de l'individu, à sa subjectivité et à sa condition. Mais lorsque nous nous y opposons par un quelconque acte narratif qui restreint ce désir, les effets de l'acte retombent en premier sur nous-mêmes. Ainsi pouvons-nous commencer à nous aventurer dans une quête et des questionnements, parce qu'il n'est pas facile de faire de l'art action un mode de vie sans faire face aux courants d'un monde que nous ne pouvons déjà plus du tout accepter.

Très souvent, le risque subjectif que prend l'artiste en faisant une action lui est inconnu. Toutefois, je crois qu'ici intervient la demande de « reconnaissance » de son propre désir, de ses certitudes ou de ses interrogations. Il s'ouvre sur une quête de l'humanité qui n'est autre qu'une quête de lui-même.

Le risque physique de la performance se situe généralement dans des situations désespérées, quoique je n'en aie vu que très rarement. L'art peut être la voie d'un changement enfoui de l'existence ou un injecteur d'adrénaline pour différents motifs, y compris comme objectif en soi (plaisir). L'action, lorsqu'elle n'est pas une écriture en action (conceptuelle), est un poème en action (symbolique) ou un quasi-passage à l'acte sur le corps lui-même. Il me semble que nombreuses sont les performances qui se réalisent avec des risques physiques immiments lorsqu'elles mettent l'emphasis sur le corps devant être consommé par le regard de quelqu'un ou qu'elles réactivent ou rescénographient puissamment les mêmes maux humains. Mais peut-être le risque n'est-il pas tant dans le danger physique que sur un autre plan : esthétique, moral, éthique, existentiel, etc. Il l'est tout autant que dans le fait de ne pouvoir obtenir la jouissance désirée. Là où il me semble un puissant vecteur de changement des relations humaines, en tant que recours à soi-même pour induire une action, c'est lorsqu'il demande au public d'être actif, pour le bien ou pour le mal. Pour certains, cela provoque un effet de choc, parfois cathartique.

Je pense également au corps nu dans la performance. Aussi conventionnel que cela puisse paraître, je crois que le geste provoque à la fois le conflit et la jouissance, inscrits dans la réalité de cette condition humaine qu'on nomme le corps. C'est un conflit partagé dans les fondements de la culture et de la conscience humaine qui souffre, jouit, explose ou se questionne. L'objectif est de comprendre où s'enracinent notre propre jouissance et notre mal-être, pour ainsi questionner leur nature et leurs conditions en tant que causes des maux de toujours. Ce n'est pas facile, car nous sommes tous, dans une moindre ou une grande mesure, sujets à ce traumatisme qu'est le corps dans la culture. La douleur dans la performance est un stress corporel qui sans l'autre – un témoin, un public – resterait banal. Parfois même, elle flirte avec l'aliénation et le suicide. C'est pourquoi je crois que l'art action a sauvé plusieurs artistes du suicide physique ou mental, de l'aliénation ou de la dépression.

L'artiste a toujours été le promoteur de la liberté du désir à travers la création. C'est l'esprit de la modernité et le germe des valeurs qui lui ont donné cette impulsion. Son grand défi actuel est de distinguer ses

principes rebelles du courant individualiste de l'idéologie de marché et de la banalisation de principes que personne ne questionne, mais qui s'articulent très bien autour de droits plutôt égocentriques détruisant la société et menant à des solipsismes aliénants : « Être soi-même », « Le privé est public », « Chacun a le droit d'avoir une opinion »... Nous tenons ces termes pour acquis ; ils sont acceptés comme nobles, mais font partie d'une idéologie narcissique qui fait consensus et qui n'accepte pas la mise en question de ces principes. Je me demande même si nous ne sommes pas légion à agir selon ces mêmes principes sans nous en rendre compte.

Dans un monde où la vie est dévaluée face aux valeurs que propulsent le marché et l'idéologie dominants – un mélange de valeurs traditionnelles qui s'effondrent lentement, soutenues par l'intégrisme religieux et les débordements néolibéraux voraces –, la performance pourrait être une forme d'art qui sollicite une humanité moins fragmentée et plus fluide, une forme peut-être mutante, mais en possession d'elle-même, qu'elle soit conceptuelle, ludique, symbolique, charnelle, rebelle ou en crise (symptôme) émancipatrice. La performance est une forme que tout être humain peut accepter, bien que tous ne s'y risquent pas. Elle est une terre conceptuelle pour beaucoup, privée de ressources, de moyens, y compris de narrations rebelles, puisque d'elle surgissent les principes de régénération de l'humanité en sa propre humanité : le corps, les facultés mentales, la subjectivité, le désir... L'art action insuffle de la valeur à la présence et à la singularité humaines.

Certains reconnaissent leur corps comme l'ultime bastion de résistance ; certains reconnaissent leur désir de survivre, de vivre, de créer et de se créer eux-mêmes comme la mission la plus importante pour eux comme pour une humanité dont le tissu social et politique semble en perpétuelle décomposition ou répression. Mes amis artistes qui ont vécu la terreur des dictatures les plus répressives au monde, comme dans l'ancienne Birmanie, aujourd'hui Myanmar, pourraient en témoigner. Le risque est pour moi une zone d'excitation initiatique qui n'est pas consciente du *tout*, quand bien même nous le calculerions, mais qui cherche à mobiliser quelque chose, un possible changement, une sortie, une certitude, une révélation, une jouissance.

Je ne me souviens pas de m'être arrêtée à considérer de façon particulière le risque dans mes premières œuvres. Ce n'était pas un aspect crucial, mais il était présent en quelques occasions. La première fois, l'idée m'est passée par la tête de traverser un grand miroir avec mon corps, ce qui arriva – un miroir de deux mètres carrés. Dans cette action, comme lors de trois autres occasions, en raison d'une nécessité symbolique qui se cristallise en une idée qui comporte un risque, je me suis jugée folle de m'exposer à un risque inventé, mais il ne pouvait pas en être autrement, jusqu'au jour où, plus tard, je me suis rendu compte que je donnais du sens à une narration subjective qui soulignait un avant et un après. C'était comme penser à une parole qui ne pouvait être autre que celle d'un poème dont les implications, sans le savoir, étaient un antidote au mal unique, le mien. J'ose dire que ces créations ont été à la fois des poèmes en action et une chance de guérison psychique dans le cadre de mes propres fantaisies. C'est ainsi que j'ai vécu mon premier deuil. Ma vie était en morceaux, comme le miroir que j'avais traversé. Le risque n'était pas un aspect central de la narration interne de l'œuvre, mais comment pouvais-je traverser un miroir qui reflète ma propre image si celle-ci est brisée ? Cette logique menée au terme de sa réalisation a insufflé à mon œuvre la vitalité nécessaire pour me pousser vers la zone des pulsions de vie qui, chez moi, s'exprimaient par des crises terribles, proches de celles de la mort. Il ne pouvait en être autrement.

Dans le jeu de l'imagination créatrice, je me suis rarement vue moi-même en train de faire quelque chose qui donnerait un aspect dangereux à mes créations. En général, il est clair pour moi que je ne veux

ni souffrir ni me blesser physiquement, mais je sais que, peut-être, il me sera possible de recourir au risque, non pas comme une fin en soi ni pour qu'il influence mon œuvre, mais comme une façon de régénérer mon désir de vivre et de laisser s'écouler les ressources de ma subjectivité.

Dans mon cas, j'ai attribué à l'intuition – cette faculté qui se rapproche beaucoup d'une certitude délirante ou de la foi – plusieurs de mes premières œuvres. L'idée de me créer et de me connaître moi-même par des actes qui s'expriment hors des codes de comportement connus, acceptables ou viables, a été le cadre de référence grâce auquel j'ai commencé à travailler sur moi car, dans un cadre sans cadre, qui peut se connaître soi-même ?

J'ai réalisé plusieurs actions qui défiaient physiquement et symboliquement un ordre quelconque des choses dans des contextes particuliers, comme durant l'action réalisée à Québec en 2002 avec *Carromaquia*, où je faisais face à la circulation automobile en position de coureuse prête à s'élancer de son bloc de départ, attendant que le feu de circulation passe au vert. C'était une espèce de menace ou d'avertissement que de courir vers les véhicules. Et je l'ai fait : j'ai sauté sur la première automobile et, si le prochain véhicule n'avait pas été une camionnette surélevée, je crois que j'aurais également sauté dessus. Personne ne s'y attendait. Moi non plus. Pour cette performance, le passage à l'acte s'est fait un peu par hasard et, même si je l'avais imaginé une nuit, je l'avais écarté immédiatement. D'emblée, c'était très risqué et j'ai évalué la situation. Il y avait une organisation qui me soutenait, des amis et des collègues que je ne souhaitais pas affecter moralement ou légalement, au cas où quelque chose se passerait mal. Et s'il y a bien un sujet à propos duquel je suis *vraiment claire*, c'est que je ne veux mettre absolument personne en danger physiquement. Toutefois, tout était parfaitement synchronisé à ce moment : je pouvais très bien mesurer le temps du feu de circulation, je sentais poindre la logique interne de l'idée curieuse de sauter sur le véhicule, la forte conviction qu'il était possible de le faire et même le titre qui allait émerger de l'œuvre, *Carromaquia*. Ainsi, une certitude délirante, mais lucide en même temps, m'a permis de sauter. Je me suis laissée emporter, envoler.

La peur initiale que je ressens en faisant des actions dans des espaces publics se transforme en adrénaline ou en sérénité et en confiance. Cette fois-là, c'était de l'adrénaline pure et de la confiance. À ma grande joie, tout s'est bien passé. Longtemps, sans chagrin ni gloire, j'ai pensé que cette action avait été de la folie. Je me questionnais sur tout ce qui concernait cette prise de décision à ce moment-là. Le risque de ne pas savoir ce que je suis capable de faire me fait parfois peur, et je ne parle pas seulement du risque que prennent les artistes de la performance, mais bien que prend l'humanité entière. L'artiste de l'action qui, d'une certaine manière, se restreint au cadre de sa propre chaîne de motifs et de sens, laquelle le libère, le réanime, l'apaise, le conforte, le fait jouir librement, réalise un désir qui se veut pour d'autres étrange : un vide honteux, interdit et même terrorisant ou impossible, selon leurs conditionnements. L'art action est l'accident d'une vérité toujours révélée en contexte. Sur le plan historique, je sais que nous ne l'avons jamais vu et vécu complètement, parce que la création en actes est une faculté de la singularité humaine qui appartient à tous.

Ce discours, qui passe par la conscience de nos actes dans la mesure où il s'articule autour du mouvement des choses du monde, rend possible la politique et se réalise sous les auspices de la volonté d'un intérêt commun.

Mon discours au sujet de *Carromaquia* était fidèle à ma conscience, peut-être davantage à mon inconscient, et je ne le dis pas de manière péjorative, car quelque chose de plus que notre conscience exerce aussi son pouvoir sur notre vie. À la fin de l'action, en sautant sur le

capot de l'auto, j'ai libéré un tas de plumes d'oiseaux. J'avais besoin de celles-ci pour symboliser ma révolte face à l'impuissance d'un monde où beaucoup peinent à vivre. L'énergie coûte chaque fois plus cher à l'humanité et à la nature. Elle est si enracinée dans notre vie quotidienne que plus nous en parlons, plus elle résonne difficilement. En fin de compte, il devient maladivement absurde de faire une quelconque déclaration qui ne soit pas délirante.

Il n'y a pas de risque sans la présence de l'autre. Le simple fait de se construire une présence en action, aussi minime soit-elle, peut être un réel choc pour certains.

Marcher dans la rue sera toujours un risque. Sortir faire une action dans un lieu public, c'est pénétrer dans la « dimension occulte de l'intimité », tant celle de l'artiste que celle du témoin ou du « vivant » de l'œuvre. Il n'y a de cadres politiques que s'il y a authenticité de chaque individu et capacité de l'artiste à écouter et à mener à terme un dialogue, sans sous-estimer ni déprécier son interlocuteur, à l'heure des discours tant méprisés de nombreux performeurs.

Il est difficile de faire face à la réalité de l'action en dehors des cadres de l'art et, malgré tout, c'est une réalité qui mobilise quelque chose qui va au-delà du désir. Son potentiel réside en son caractère vivant, en contexte, bien qu'il soit toujours plus difficile de mesurer sa portée et ses risques. Ainsi, avec ou sans cadre, l'idée de l'action comme une manifestation *libre de désirs* continue d'être « la porte sans porte » menant à la possibilité même de ces désirs, ce qui esquisse de nouvelles problématiques et de nouveaux risques pour l'artiste.

En autant que l'art soit aussi le déclencheur de notre capacité en tant qu'artistes de penser et de critiquer – la valeur et la capacité de nous interroger nous-mêmes – et que, tout comme l'action, nos réflexions nous engagent d'abord nous-mêmes, la performance continuera d'être un bastion de résistance des libertés humaines, voire une construction moins puissante, fragmentée, opprimée, désarticulée ou insupportable de nous-mêmes en notre monde.

Commencer à nous connaître en questionnant les désirs, les comportements et les fantaisies mêmes qui nous dominent est le meilleur des commencements pour nous appartenir nous-mêmes, un peu plus que tous ceux que nous attribuons à la culture, aux pouvoirs et aux idées qui nous assujettissent.

Il n'est pas difficile d'imaginer les conséquences de nos actes. En revanche, ce qui est difficile à accepter, ce sont les conséquences négatives pour notre propre narcissisme, selon l'idée ou l'idéal que nous avons de nous-mêmes.

Expérimenter la désillusion est un grand risque que tout artiste court. S'il n'y a pas de désillusion, l'idéologie s'installe. Mais le plus grand risque que court l'artiste de la performance, et peut-être même l'humanité elle-même, est de cesser d'être sujet de la société et de devenir sujet de ses désirs. ◀

Traduit de l'espagnol par Antoinette de Robien.

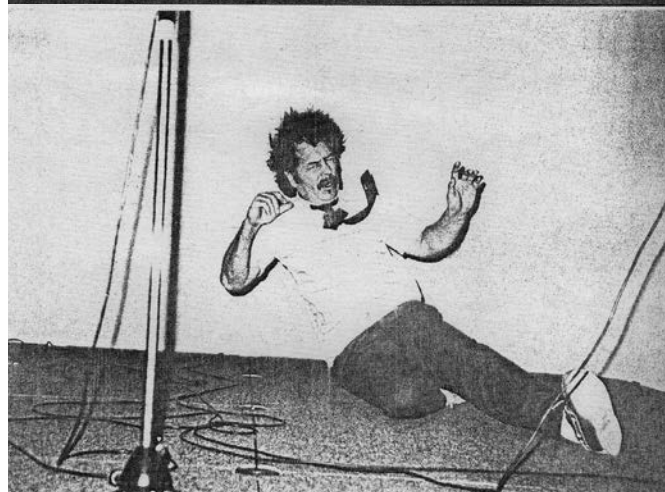
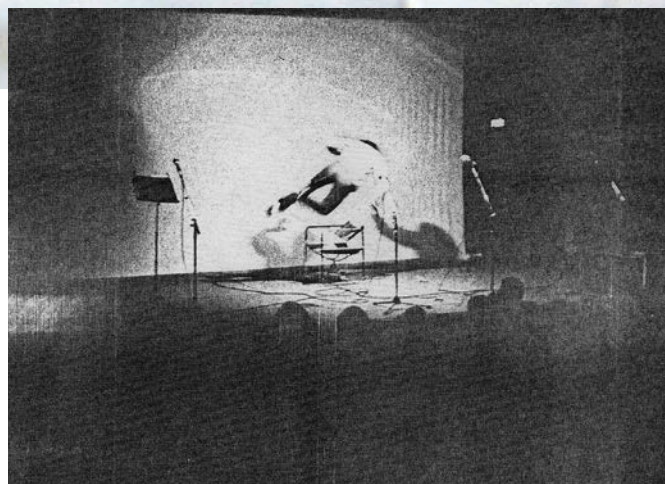
Elvira Santamaría est née en 1967 à Mexico, elle a étudié à l'École nationale de peinture, sculpture et estampe La Esmeralda (Mexico) et a obtenu une maîtrise en arts visuels de l'Université Ulster (Irlande du Nord) en 2009. Elle est membre du groupe de performance Black Market International depuis 2000 et de Bbeyond depuis 2010. Elle a également initié et commissarié différents événements, tels les Encuentros Internacionales de Performance au Yucatán (2002-2006) ou encore les Acciones en Ruta dans la ville de Mexico (2001-2003). Son travail a été présenté dans une multitude de festivals, centres d'art, galeries, musées et espaces publics au Mexique, en Amérique du Nord, en Europe, en Asie et en Amérique latine, et a été le sujet de divers livres, catalogues et magazines.



JULIEN BLAINE CHUTE-CHUT !

Le *poète* Julien Blaine effectue, devant un public qui en a le souffle coupé, une série de chutes spectaculaires et dangereuses. Ne fait pas semblant, tombe vraiment. Il prend son élan, plonge, et bang !... Puis se relève, s'envole de nouveau, par-dessus une chaise, puis par-dessus une table, et bang !... bang !... s'étale à grand fracas sur le plancher. Bang !... Le risque est sérieux à chaque fois de se rompre les os, pour de bon. Enfin, se relève une dernière fois, s'avance vers le public, un peu titubant mais solide encore, et, un doigt sur la bouche, murmure sur le ton de la confidence : « Chut !... »

Paradoxalement, le *poète* – car Julien Blaine n'est ni un acrobate ni un cascadeur professionnel – a beau tomber pour de vrai, il a beau attraper des bleus partout et courir le risque de se casser, il donne à voir une *fiction* (un poème). Non la réalité – telle qu'elle pourrait apparaître dans un endroit neutre, par exemple par accident, ou bien professionnellement dans l'arène d'un cirque – mais son *imitation* est épurée, donc lisible. Et cela pour deux raisons. La première est que l'événement est volontairement montré (donné à voir) dans un espace consacré à l'art, devant un public rassemblé pour écouter de la poésie. La deuxième est que le calembour en quoi se résout la performance n'est possible que si la *chute*, combien réelle pourtant ! laisse place au mot qui, dans la langue, sert à la désigner. Ce jour-là le public (dont j'étais) assista, en direct et en temps réel, à la transformation d'une chose en un mot. C'est une expérience qu'on n'oublie pas. ► ALAIN FRONTIER





> Julien Blaine : *L'éléphant et la chute/The elephant and the fall*, film de Marie Poitevin, 2007. Production Le GREC.



LA PROMESSE DU PERFORMATIF, EN PÉRIL ?

> Qingmei Yao, *One Hour Occupy Parking Art*, Galerie Paradise, Nantes, 2015.

► MÉLISSA CORREIA

Aujourd'hui, à une époque où il suffit d'un incident pour resserrer les règles pour tous et où le cadre semble effectivement se durcir, Qingmei Yao¹, une jeune artiste originaire de Yueqing, dans la province chinoise Zhejiang, et basée en France, entonne en 2012 dans les rues, à partir d'une voiture équipée d'un haut-parleur se greffant dans le corps d'une idéaliste obstinée, après deux tours du circuit du Grand Prix de Formule 1 à quelques kilomètres de Nice, son *Troisième couplet de l'Internationale solo à Monaco*. En effet, l'hymne révolutionnaire qui évoque la trahison des idéaux de la devise républicaine en débutant par « L'État opprime et la loi triche », d'ailleurs interdit en Chine, est diffusé dans le paradis fiscal de la primauté de Monaco, juste avant que Qingmei Yao soit interceptée par deux policiers face à la place du Casino. Tantôt *Le procès* (2013), où le corps (in)discipliné de Qingmei Yao paraît obstiné à se défendre dans un dialogue avec trois distributeurs automatiques, intégrant et diffusant des citations de Mao Zedong, de Maxime Gorki, de Winston Churchill et de Mark Twain – ou alors, un an plus tôt, en 2012, elle s'engage dans une action plus directe du chant de résistance qui se termine par une intervention policière, mais se

poursuit après coup, se transmettant par la vidéo en sous-titrage de la bande son enregistrée où, dans une conversation inattendue, s'immisce un contrôle identitaire intégral.

De même, en 2015, Qingmei Yao crée le poste de « mendiant employé » dans un bureau de recrutement à Marseille et engage un processus de négociation et de sélection de candidats, selon une liste de critères et de conditions pour ce contrat de travail destiné à un « comédien », rémunéré pour l'interprétation de son propre « rôle », tout en tenant compte de la disponibilité de l'aspirant. Qingmei Yao part ainsi à la recherche du sujet manquant dans la manifestation publique Art-O-Rama, au cœur de la Friche la Belle de Mai, munie de l'écriteau « Recrute mendiant/SDF pour une foire d'art contemporain/CDD, de trois jours ». La vidéo de l'intervention de recherche du candidat idéal nous apprend qu'il faut disposer obligatoirement d'un numéro de sécurité sociale et signer un contrat CDD ; parmi ceux qui en possèdent un, un certain nombre refuse tout de go. De fait, leur refus pose la question de la rémunération établie à 230 euros pour 24 heures de travail, des conditions et de l'adhésion ou non à la valeur du travail comme

à celle de la participation où pour cette fois la posture de sollicitation a été inversée.

À l'heure où tout s'écroule autour de nous, où nous sommes tous en train de nous surveiller les uns les autres et où nous prenons soin de *trigger warnings* nos communications en ligne, Qingmei Yao invente en 2010 un internaute inspiré des « travailleurs léninistes d'avant-garde », dont le visage et la voix sont devenus méconnaissables par l'usage de filtres, nécessité d'anonymat et de clandestinité oblige. Vidéo déjà mise en ligne sur Youku, l'équivalent de Youtube en Chine, et sur son blogue, Qingmei Yao écrit au sujet de cette promesse intitulée *Le serment d'internaute d'avant-garde* : « La vidéo échappe alors à la censure et elle n'existe et ne résiste que comme fantôme, immergée dans l'immensité informatique. » Immergée dans la masse d'informations et de diversions, cette série de promesses à la patrie échappe aux mailles du contrôle et ne subsiste qu'au fait de son déficit de visibilité. À titre de protagoniste de ces interventions et par une pratique protéiforme, l'artiste met en action et en images des questionnements d'ordre politique et social, des stratégies de résistance et une critique subtile de l'idéologie et du capitalisme global.

Lors du projet *Sculpter un billet de 100 euros*, Qingmei Yao, en 2014, intervient pendant plus d'un mois et déambule dans différents lieux, l'avenue de Montaigne, par exemple, où se trouvent des magasins de luxe, mais aussi dans le quartier défavorisé d'Aubervilliers et aux Champs-Élysées. Essentiellement, son geste consiste à créer une soustraction par répétition et par frottement quotidien d'un billet de 100 euros entre ses doigts, jusqu'à en retirer un minimum de matière. Pendant une intervention aux Champs-Élysées auprès d'une mendiante, Qingmei Yao est interrompue et arrêtée par la police au bout d'un certain temps, à la suite d'un attroupement. Au fur et à mesure de son intervention, les gens s'arrêtaient pour la regarder, la photographier ou imiter son geste métaphorique, devenu, au bout d'un certain moment, ambigu. Elle commente ainsi l'événement : « Heureusement, la police est intervenue ; je souffrais, mon bras commençait à trembler, j'étais vraiment épuisée. »

Dans un autre entretien, lors d'une occupation en contexte de rébellion, *One Hour Occupy Parking Art*, à la Galerie Paradise de Nantes en 2015, Qingmei Yao raconte : « Ce projet [Sculpter un billet de 100 euros] s'est aussi développé par mon attirance pour le déplacement et la déambulation, comme le travail de Francis Alÿs et son vidéogramme *Reenactment*, où il se balade dans les rues de Mexico avec un pistolet. L'artiste amène une sorte de danger ; avec le billet de 100 euros, c'est l'inverse, j'amène le danger vers moi². »

Cette intervention directe de Qingmei Yao se clôt par la mise aux enchères du billet qui, au terme des déambulations, a été percé d'un

petit trou très subtil en son centre, certifiant ainsi le temps écoulé et l'acte en vue de l'acquisition ultérieure lors de la vente aux enchères officielle. Vendu pour la somme de 450 euros, cet enlèvement de matière irremplaçable du *billet sculpté* aura ainsi entraîné, dans le circuit des échanges, une valeur ajoutée.

Acte à la fois de « servitude consentie »³ et, à l'opposé, de désobéissance, la pratique du performatif comme réponse critique à certaines idéologies est, d'une manière ou d'une autre, une occasion d'affirmation subversive. L'acte subversif, qui désigne un processus par lequel les valeurs d'un système en place, comme la privation des espaces publics, sont contredites, n'est pas sans risque, quand bien même celui-ci se veut une manière de « répondre à » et d'« être au service de » ; se veut une façon de considérer le mieux-être de tous, y compris ceux qui sont en situation de dépossession et de précarité extrême.

APPRIVOISER LA LIMITE

Bien des artistes, de manière avouée, revendiqueront de faire l'essai *stricto sensu* d'une inscription à la fois par une « pergression »⁴ jusqu'à la limite de l'interdit avec des gestes, des attitudes, des postures, et à la fois par un « retour à l'antécédence de l'excès »⁵, de l'exorbitance, pour créer des espaces d'apparition autres. Toutefois, sans même être portées à leur plus haute intensité et avec peu de moyens, ces mises en épreuve de la limite et ces manifestations de la rupture ou passages à vide – se donnant en exemple et offrant dans leur immédiateté et leur documentation un ensemble de représentations contre un système d'énonciations normatif et pour un nouveau champ énonciatif – s'avèrent des exercices débridés de libération, destinés à un possible effondrement de la norme – et de fait anticipent la limite et se heurtent au cadre de la loi dont le fondement est constamment réitéré par la violence coercitive, elle-même produite par l'ensemble du corps social et par les individus, sur eux-mêmes et entre eux.

D'un point de vue historique, ce qui est frappant, c'est que le risque se mesure en fonction de l'intégrité du corps, du degré de dangerosité potentielle en regard de la protection de l'artiste. Or, à une époque où tout est fait pour « notre mieux-être, notre santé et notre sécurité », c'est l'artiste, cette identité *piégée*, embourbée dans un tout – possible –, qui tantôt « se heurte » à la temporalité mécanisée, accélérée, de nos vies assujetties à cette instance d'adhésion au « standard » – le mot *norme* se dit *standard* en anglais – ou tantôt, sitôt débusquée, s'abat alors sur une liberté aussitôt reléguée au rang de l'alibi, de la normativité. Dans le contexte actuel, même l'expression *mise à l'épreuve* qui est, usuellement parlant, définie juridiquement par « sursis avec mise à l'épreuve » ou encore « assortie d'un travail général » consiste en une mesure de contrôle social de certaines personnes condamnées. Les marges d'épreuve de contact direct, d'écriture ou de supplément documentaire du performatif paraissent ici d'emblée corrélées aux politiques de sécurité commune.

LES DILEMMES DE LA PROXIMITÉ ET DE LA SOLIDARITÉ

Le sujet qui s'immerge à l'intérieur du tourbillon de sa vie éthico-politique et d'une certaine saturation ou crise culturelle, autant dire d'une crise ontologique *générale*, au terme d'une sorte de descente ou de régression, pour repenser et s'y inscrire – avec toute l'ambiguïté constituante et structurante qu'instaure une invisibilité imposée dans un réel déshumanisant –, doit par nécessité et dimension éthique *prendre place* afin d'être appréhendé et reconnu comme apparition humaine. Cet exercice, impossible à réaliser sans la liberté de vivre ou sans cette condition ontologique inaugurale, offre une occasion d'actualiser un refus qui peut ressembler à une désobéissance devant la matrice de ses propres expériences, de la violence qui évolue, se continue, se perpétue dans un *continuum* de la sphère des liens



➤ Qingmei Yao, *Le procès*, vidéo, 9 minutes, 2013.

interhumains, un système de relations de pouvoir et d'économie dans une société où ce qui est « extrême » emballe l'offre et se monnaie. Ce glissement n'est pas léger. C'est une transition vers ce qui occupe « une place de choix » dans notre société où extrémiser la violence même sur fond d'abjection, de terreur et d'insécurité est institué comme *présence* – au registre des représentations de l'humain, en tant qu'indexation plus ou moins avouée de la vie⁶. La vie corporelle comme telle, quand une vie semble une ouverture à l'altérité, à la mort, offre une occasion de se dévoiler en solidarité ou encore en confrontation avec ce qui récusé et interdit même à autrui le droit d'être.

Lors d'un dialogue avec Judith Butler, Athena Athanasiou énonce cette possibilité de *prendre place* en ces termes : « La perspective qui est la nôtre ici d'une politique effective du performatif fait clairement écho à la formule d'Arendt concernant « l'espace d'apparition »⁷ qui advient à travers l'action politique. Il pourrait être utile à notre réflexion de passer de l'expression d'espace d'apparition à celle d'*apparition espaçante*. Dans ce contexte, la notion d'espace ne doit absolument pas être comprise comme un synonyme de fixité, mais implique plutôt une dimension performative de « prendre place ». En ce sens, l'« apparition » n'est pas réductible à un phénomène de surface : au contraire, elle s'ouvre pour toucher ce qui est mis en scène et réalisé tout en reconnaissant ce qui ne peut l'être⁸. »

Tandis que cette problématique de la normativité sociale, et donc d'une invisibilité imposée, ainsi que celle des normes d'apparition et d'exposition à la violence sont soulevées, Athena Athanasiou énonce ensuite cette question épineuse : « Mais alors tout corps⁹ peut-il apparaître¹⁰ ? » Judith Butler répond : « [C]es corps incarnent un message, ils le réalisent performativement, même lorsqu'ils dorment en public, même lorsqu'ils organisent des méthodes collectives de nettoyage des lieux qu'ils occupent¹¹. » Autrement dit, la question initiale de la reconnaissance implique une réflexion sur la possibilité d'agir. Que peut le corps ? Assurément, pour Butler, un corps peut agir contre cette violence de contrôle omniprésente et quasi inaperçue de nos vies « correctes et sécuritaires » afin de rediriger un certain potentiel de destruction en soi, de façon à contrecarrer les visées qui la motivent. Dans l'hypothèse où tout corps est une singularité quelconque, sans identité, comment ces formes de vie corporelles qui s'inscrivent dans la voie éthique d'un engagement prédisposé à un risque, et à un échec, deviennent-elles accessibles, intelligibles, sensibles et viables ? Comment ces corps, susceptibles de répondre, se réajustent-ils autrement qu'en empruntant expressément le sillon ou terrain miné de notre historicité culturelle et normative de la limite et de la violence qui, tour à tour, se joue en chacun de nous ? Que peuvent les corps qui engagent une vigilance certes agressive, mais en contrepoint d'une tendance de l'agressivité à surgir sous forme de violence ? Encore, que peut débloquent un art qui va au-delà, dans un *dépassement* de l'art ?

D'emblée, s'écarter d'une norme, jouer de sa vie ou jouir de son anonymat, de sa clandestinité, on peut bien le faire comme on aime le faire. De même, Agamben, dans *Identité sans personne*, écrit : « On peut bien [...] se promener incognito par les rues de la ville et s'habiller comme un mendiant¹². » Si tel est le cas, pour paraphraser Agamben, s'il n'y avait jamais par exemple un moment où mon nom est reconnu comme *mien*, si, comme certains saints invitent à le faire, je passais toute ma vie dans la non-reconnaissance, alors mon identité personnelle serait perdue à tout jamais. À l'inverse de cette identité personnelle sans *persona*, un « sujet » qui n'a pas encore brûlé ses cartes d'identité, désormais devenu lui-même supplément numérique de sa personne, défini par ses données, pose cette réelle problématique de la biométrie : « [E]t qui sait si derrière le dispositif qui semble me reconnaître il n'y a pas encore d'autres [humains] qui n'ont aucune intention de me reconnaître, mais seulement de me contrôler et de m'accuser¹³ ? »

Alors, faire cet essai d'une épreuve de contact direct ou essayer d'incarner ce devenir par une action concertée, que l'on peut appeler liberté ou résistance, équivaut pour bien des artistes à inventer des façons de prendre place au cœur d'une projection imaginaire afin d'étendre leurs alliances au-delà de l'affirmation d'une similitude ou d'une communauté – d'autant plus que rien ni personne n'y a sa place assurée à l'avance.

RÉCITS, TEMPORALITÉ DES LIENS ET DÉHISCENCE AFFECTIVE

Revenir au corps *exposé* dans sa précarité même et son besoin d'être mis à l'abri d'une perte, d'une dépossession réappropriée et oblitérée simultanément, consiste à persister au regard de la temporalité et de l'espace du vécu, à partir de cette structure « ek-statique »¹⁴ du corps, afin de repenser autrement ce qui fonde le commun. Le sujet qui s'en remet à cette extériorité tout en se focalisant sur ce qui est *hors de lui* fait arriver des situations qui auraient pu ne pas « avoir lieu » – par une autodidaxie et les intermédiaires d'une dérive, de rites ou, pour couper court, d'un ensemble de gestes *hiatus* – et qui oscillent entre une béance qui abîme et une forme de rencontre d'un « nous » fait de liens. De même, Judith Butler écrit : « Ce n'est pas seulement "son propre" combat ou le combat apparent "d'autrui", mais précisément la déhiscence qui est à la base du "nous", la condition sous laquelle nous sommes [...] liés ensemble¹⁵. » De cette façon, cette déhiscence nous enjoint à prendre le risque de nous « entrouvrir » – en extension au verbe *hiscere*, comme dans l'expression qui consiste à « ouvrir la bouche (pour parler) ». Ainsi, Judith Butler relance, par le terme *dehiscence*, équivalent en français et anglais, cette idée d'une béance ontologique du sujet, cette indétermination du dire, de l'acte de raconter – en l'occurrence, les récits des affects liés à l'expérience de la violence d'une norme, d'une normativité.

L'artiste canadienne Diane Borsato a réuni six substituts (des danseurs contemporains) lors d'une action pour infiltrer une cérémonie bénéfique organisée par la Art Gallery, en Ontario. Lors de *Falling Piece à Toronto en 2010*¹⁶, des corps vêtus avec élégance pour l'occasion se livrent à une série d'interprétations de chutes « accidentelles » et à diverses exécutions discrètes ou théâtrales. Plus d'une centaine de chutes sont ainsi mises en scène et, au même instant, observées par les invités. Similaire à la tactique d'une mobilisation éclair politisée (*flash mob*), cette coalition inclassable de corps en quelque sorte en ivresse, en *déravage*, est reprise en d'autres lieux¹⁷. Sur un blogue personnel, un témoin écrit : « *It worked perfectly until the media started chasing them with cameras. When a fallen person receives flashbulb pops instead of "a helping hand up", you know you're looking at a work of performance art*¹⁸. » Malgré cet enjeu du *fashioning*, façonnant du même coup une autre réception, cette action concertée et orchestrée en vue de décliner une multitude de simulations d'un « nous » et de produire des images semble chercher à pointer et à réitérer par des exaltations en décadence un diagnostic social où l'autonomie et l'authenticité ont basculé, ont été renversées, tout en ne pouvant être dites autrement qu'à partir d'un usage détourné des corps.

Dans un tout autre registre de clandestinité, de visibilité ou de risque, Diane Borsato crée *How Easy It Would Be to Be Garbage* (Montréal, 2002). Un hiver, sur un trottoir enneigé, l'artiste prend place dans un sac à ordures en entrant son corps jusqu'au cou puis en ressortant par l'ouverture, sa tête recouverte d'une cagoule rouge. En état de vulnérabilité et d'insécurité, son corps nous semble jeté là, dans un tas d'ordures déposées dans une rue du quartier située à proximité du marché Jean-Talon, comme s'il sortait de l'obscurité ou s'il voulait brouiller nos repères avec ce déplacement distinctement affirmé. Bien qu'elle soit carrément installée là, immobile parmi les déchets, Borsato porte son regard en direction de l'objectif, indiquant par le fait même qu'elle

nous regarde, nous interroge sur cette forme de cruauté surmoïque infligée à son corps. Ce corps index, comme expulsé d'une chute à déchets, est incarné (*embodied*¹⁹) en une *présence jetable*, marquant une inquiétude en partage, où le « visage »²⁰ demeure ce lieu d'une expressivité dévoilée, d'une faille. À propos de cette conception du visage appartenant à la sphère de l'éthique et au mode le plus fondamental de la responsabilité, soulignons que l'approche d'une relation éthiquement sensible d'un amour à l'autre est conséquemment corrélée à notre interdépendance à autrui ou, autrement dit, au « fait que le soi ne peut pas survivre tout seul, ne peut pas trouver de sens dans son propre être-au-monde »²¹. De là vient un souci à l'égard de la désuétude du corps, de la chair suspendue, mis en emphase par cet instant du regard photographié de Borsato. Dans le récit qui accompagne le document visuel de cette action, elle raconte : « *I was recovering from surgery and feeling terribly material and ephemeral. [...] Could I just be thrown away like anything else ?*²² »

DE LA PRISE DU RISQUE, AU PLUS PRÈS D'UNE EXTÉRIORITÉ

En porte-à-faux des représentations somatiques conventionnelles, certains de ces corps écorchés vifs, voire altérés dans leur dimension physique, qui se présentent comme extériorités transformées, suscitent parfois un sursaut, une palpitation, un haut-le-cœur, nous donnant l'occasion d'un rendez-vous avec nos propres malaises, répulsions et refoulements. L'intensification de la prise de risque dans le territoire des pratiques, et parfois d'une « furtivité commandée étant donné [l']illégalité assumée du geste »²³, se confronte alors aux effacements sociaux intériorisés. C'est ce qu'offre en partage cette vraisemblance d'un dérèglement, d'une altération ou d'une « mise en déroute » des normes, qui tend à *faire avec peu* et à se diriger vers une redéfinition ontologique du corps – où il n'y a parfois presque rien à voir en termes de corps exposé, d'exposition ou de détournement, mais tout à appréhender, à expliquer. Cette vraisemblance est aussi corrélée à une certaine étymologie latine du terme *extrême* et du superlatif *exter*, désignant « extérieur », « extériorité ». En ce sens, Paul Ardenne, dans *Extrême : esthétiques de la limite dépassée* (2006), met de l'avant l'idée selon laquelle les investissements, inconcevables sans maints déplacements des corps déplacés, des extériorités s'éprouvant, nous enfoncent une mise à l'épreuve en créant, selon leur façon de se camper, des situations « du côté de la secousse » et parfois de l'imposture ou encore intrinsèquement problématiques sur le plan éthique. À partir de ce fait, la question à poser est la suivante : en quoi cette liberté comme apparition de résistance, de survie et de résilience convient-elle à notre condition ontologique d'êtres vivants ? Pourquoi l'artiste s'est-il autorisé à prendre ce risque, à poser ce geste qu'il a offert comme il l'a offert ? Aussurément, la pratique du performatif non normative est et demeure en marge d'une position sécurisée. ◀

Photos : courtoisie de Qingmei Yao.

Notes

- 1 Voir le site Web de Qingmei Yao au www.sunshinemaya.wixsite.com/yaoqingmeiwork.
- 2 Qingmei Yao, citée dans Léo Bioret, « Entretien : Qingmei Yao, galerie Paradise, Nantes » [en ligne], *Inferno*, 10 février 2015, www.inferno-magazine.com/2015/02/10/entretien-qingmei-yao-galerie-paradise-nantes.
- 3 « [S]oyez résolu de ne plus servir, et vous voilà libres », prônait Étienne de La Boétie (1530-1563) dans le *Discours de la servitude volontaire* ou *Contr'un* dès 1546. Voilà l'enseignement indispensable que l'auteur nous a laissé.
- 4 « À proprement parler, ces dynamiques ne sont pas toutes synonymes de transgression, et caractériser le jeu qui opère dans la performance devrait nous conduire à parler plutôt de "pergression", autrement dit une marche

- par et à la limite plutôt qu'un franchissement. » (David Zerbib, « Les quatre paramètres ontologiques de la performance [et leurs doubles] », dans Rachel Cuir et Éric Mangion [dir.], *La performance : vie de l'archive et actualité*, Les presses du réel, 2013, p. 194.)
- 5 « Autant de pratiques autres, promptes à nous "désextrémiser", dont l'émergence est en rapport avec le sentiment d'une dissolution de nous-mêmes. Autant de pratiques antiextrémistes dont l'offre pourrait séduire toujours plus, par effet de compensation. Cela dit en paraphrasant, modifiée juste un peu, une formule freudienne bien connue : régresser pour reprogresser. Revenir à l'antécédence de l'excès, puis revivre autrement. » (Paul Ardenne, *Extrême esthétique de la limite dépassée*, Flammarion, 2006, p. 434.)
 - 6 « Ce glissement n'est pas léger. Il indexe de manière vraisemblable une lassitude plus ou moins avouée, celle de la vie reconduite quotidiennement, cette vraie vie que marque la répétition des jours, des affects, des postures, à nos yeux jamais assez exaltée. [...] L'"extrême", de manière consubstantielle, ne peut dès lors qu'y occuper une place de choix. Sa force, qui impliquerait sa durée : il [ce qui est l'"extrême"] s'y est institué comme présence. » (*Ibid.*, p. 434.)
 - 7 Cf. Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, G. Fradier (trad.), Calmann-Lévy, 1961, p. 259 et sq. (Fradier traduit : « espace d'apparence ».)
 - 8 Judith Butler et Athena Athanasiou, *Dépossession*, C. Nordmann (trad.), Diaphanes, 2015, p. 169-170.
 - 9 Corps : en anglais, le terme *anybody* qui signifie « n'importe qui » fait entendre, lorsqu'on le décompose en ses éléments constitutifs, « n'importe quel corps », *any body*.
 - 10 *Ibid.*, p. 170.
 - 11 *Ibid.*, p. 172.
 - 12 Giorgio Agamben, « Nudités », *Identité sans personne*, Rivage, 2012, p. 70.
 - 13 *Ibid.*, p. 79.
 - 14 Concept tiré de la pensée de Martin Heidegger (1889-1976), notamment de son ouvrage *Être et temps* ([1972], F. Vezin [trad.], Authentica, 1986, 589 p.). L'idée d'ek-stase s'entend, chez Heidegger, « dans le rapport originaire et fondateur que l'être entretient avec le temps ». « Les trois ek-stases temporelles du passé, du présent et de l'avenir apparaissent ainsi comme les directions de ce mouvement par lequel la temporalité met l'être hors de lui-même. » (Sylvain Auroux et André Jacob [dir.], *Encyclopédie philosophique universelle*, « Les notions philosophiques : dictionnaire », vol. II, PUF, 2e éd., 1998.)
 - 15 J. Butler, *Ce qui fait une vie : essai sur la violence, la guerre et le deuil*, Zones, 2010, p. 176.
 - 16 Voir le site Web de Diane Borsato au www.dianebersato.net/projects/falling-piece.
 - 17 Lors d'*Everything Everyday*, Vancouver Art Gallery, 2010, et au National Arts Centre avec AXENÉO7 en association avec Dorsale Danse, 2015.
 - 18 « Cela fonctionnait parfaitement jusqu'à ce que les médias commencent à les chasser avec des caméras. Quand une personne tombée reçoit des flashes à la place d'une aide, vous savez que vous regardez un travail de performance. » (Notre traduction. Andrea Carson Barker, « A Massively Massive Party at the AGO », *View on Canadian Art* [en ligne], 9 avril 2010, www.viewoncanadianart.com/2010/04/09/a-massively-massive-party-at-the-ago.)
 - 19 Cf. D. Zerbib, *op. cit.*, p. 191.
 - 20 Cf. Emmanuel Levinas, *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*, Nijhoff, 1961, 284 p.
 - 21 *Id.* et Richard Kearney, « De la phénoménologie à l'éthique : entretien avec Emmanuelle Levinas », *Esprit*, no 234, juillet 1997, p. 131. Levinas a d'abord développé cette conception dans *Totalité et infini : essai sur l'extériorité* (*op. cit.*).
 - 22 « Je récupérais à la suite d'une chirurgie et je me sentais terriblement matérielle, éphémère. [...] Est-ce que je pourrais tout bonnement être jetée comme n'importe quoi d'autre ? » (Notre traduction. Diane Borsato, « How Easy It Would Be to Be Garbage » [désormais hors ligne], *Projects*, www.dianebersato.net/projects/how-easy-it-would-be-to-be-garbage.)
 - 23 E. Levinas et R. Kearney, *op. cit.*, p. 68.

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



LE RISQUE, UN DANGER POTENTIEL OU UNE OCCASION À SAISIR ?

► JAOUAD AMERZOUK

Qui ne risque rien n'a rien. Dans cette maxime populaire, le risque est directement associé à l'ambition, au désir de tenter sa chance ou de réussir. Pourtant, à côté de notions comme l'environnement, la sécurité, le mode de vie ou les relations sociales, notamment, le risque est souvent invoqué pour alerter les consciences. En ce sens, il connoterait une déviation à la norme, une malchance, une menace ou un danger à éviter. Comment expliquer alors cette antinomie ? S'agit-il des deux facettes d'un même phénomène ?

Dans le langage du quotidien, le risque connote un potentiel de hasard non réalisé ou encore un résultat indésirable à gérer et à conjurer. En économie, le risque renvoie au calcul utilisé pour contrôler l'inconnu. En science, il désigne une réalité objective qui peut se prêter à des opérations de mesure et de gestion. En droit, le risque est considéré comme une faute de conduite, un événement qui cause le désordre, qui implique des coûts et qui requiert, par conséquent, une intervention légale. Selon certains chercheurs, l'origine géographique du mot *risque* serait la Méditerranée. Son contexte de naissance serait le commerce maritime entre les grandes cités d'Italie et les marchands arabes musulmans vers le XI^e siècle. L'Italie serait donc le point de diffusion de la notion du risque en Europe. À l'origine, le terme signifiait

quelque chose de positif, avant d'être associé exclusivement au danger. Dérivé du latin *riscum*, il renvoyait aux périls et aux intempéries qui pouvaient compromettre un voyage de commerce maritime, un danger potentiel et objectif, un acte de Dieu ou encore une force majeure¹. Le mot pourrait également être un emprunt à l'arabe *rizq* (رزق) qui veut dire « donner » ou « offrir ». Dans le Coran, le *rizq* désigne les moyens de subsistance ou la subsistance prédestinée ou accordée par Allah à ses serviteurs. En ce sens, il serait un don divin, une bénédiction, une richesse. Il désigne aussi une provision potentielle qu'il appartient aux serviteurs d'Allah d'aller recueillir. Pour un musulman, le travail, le commerce, les études, entre autres, sont des activités inscrites dans une quête, celle du *rizq* offert par Allah. Le risque, dans cette acception, apparaît ainsi comme particulièrement positif, une richesse matérielle et spirituelle, quelque chose à chercher et à désirer. Dans le quotidien marchand du XI^e siècle, le commerce maritime était vu comme une quête de *rizq*. Mais il s'agissait bien évidemment d'une quête qui comprend aussi bien ses propres périls. En effet, pour les commerçants italiens comme pour les commerçants arabes, si la mer était un don et une occasion de commerce, elle était en outre synonyme de dangers permanents qu'il fallait braver, calculer et gérer².

PRENDRE OU NE PAS PRENDRE DES RISQUES

Comme élaboré aujourd'hui dans le monde des assurances, le risque est associé aux notions de chance et de probabilités, d'une part, et à celles de perte et de dommages, de l'autre³. Dans le secteur de l'économie et dans le monde de l'entrepreneuriat, la prise de risque est fortement encouragée. Elle stimule la créativité et génère autant de profits que de pertes matérielles. Plus encore, pour le voyageur aventurier, la prise de risque est une tentative d'échapper à la routine, de transcender les banalités du quotidien, de pousser les limites, d'avoir du plaisir et d'explorer les frontières de soi. Dans le monde des sports extrêmes, ce sont les frontières entre la vie et la mort qui sont volontairement négociées et transgressées par la prise de risque. Celle-ci s'avère une chance d'exercer son courage, de profiter des émotions fortes et des sensations d'euphorie. On prend des risques pour se donner des défis, pour se surpasser et pour maîtriser sa peur et sa vulnérabilité face au danger. Freud disait : « La vie s'appauvrit, elle perd de son intérêt, dès l'instant où dans les jeux de la vie il n'est plus possible de risquer la mise suprême, c'est-à-dire la vie elle-même⁴. »

Comme dans l'archétype du héros, la prise de risque est une quête de courage, d'aventure et d'endurance, un désir d'atteindre le sommet. C'est aussi une façon de travailler sur soi, de défier la contingence de la vie, de s'épanouir et de s'accomplir sur le plan personnel. En ce sens, le preneur de risques ne peut qu'être admiré pour son ambition de faire face à l'incertitude. À différents degrés, nous sommes tous appelés à prendre des risques, notamment pour progresser, développer et réaliser des projets de vie. Sans cette prise volontaire, la vie serait statique, ennuyeuse, fade, terne et moribonde.

Aujourd'hui, nos sociétés sont plutôt dominées par l'acceptation négative du risque. Celui-ci renvoie principalement au hasard, à la menace et à la nuisance. Les scénarios autour des krachs boursiers, les plans d'anticipation des catastrophes naturelles et des attentats terroristes, les caméras de surveillance qui peuplent nos espaces publics, la collecte et l'exploitation des données personnelles des internautes, témoignent tous de notre peur de l'inconnu et de notre détermination d'approprier l'incertitude. Pour comprendre les raisons de cette domination, on peut penser au changement de notre vision du monde : grâce à l'exploration scientifique et rationnelle, on assume que le monde social aussi bien que le monde naturel suivent des lois qui peuvent être mesurées et calculées. On peut également évoquer notre vision de l'histoire et notre volonté de contrôler l'avenir, c'est-à-dire notre façon de prendre la place des dieux, de remplacer la magie et la religion par les statistiques et le calcul pour atténuer nos peurs et conjurer nos anxiétés face au destin et devant les manifestations chaotiques du monde. Auparavant, on se sentait incapable d'avoir un quelconque pouvoir sur les pertes comme sur les gains, résultats des aléas du monde qui nous entoure ; on les attribuait alors à la volonté des forces cosmiques.

Aujourd'hui, nos sociétés sont plutôt dominées par l'acceptation négative du risque. Celui-ci renvoie principalement au hasard, à la menace et à la nuisance. Les scénarios autour des krachs boursiers, les plans d'anticipation des catastrophes naturelles et des attentats terroristes, les caméras de surveillance qui peuplent nos espaces publics, la collecte et l'exploitation des données personnelles des internautes, témoignent tous de notre peur de l'inconnu et de notre détermination d'approprier l'incertitude.

Aujourd'hui, les dangers et les aléas du monde, on les attribue en grande partie aux décisions des individus. Le risque, en ce sens, est considéré comme une erreur de conduite, une responsabilité humaine. Puisqu'il émane, en grande partie, des individus, de leur conduite et de leur liberté, le risque est alors soumis au pouvoir du calcul et de la gestion. Il suffit de voir l'ampleur de la bataille dont font l'objet nos données personnelles – ce qu'on désigne par le vocable *big data* – pour comprendre le désir de nos sociétés de dompter l'avenir, que ce soit dans le domaine de prédiction des crimes, celui d'anticipation du terrorisme ou dans l'étude des intentions et des tendances des internautes. On peut dire que nos sociétés contemporaines sont obsédées par le risque. Elles sont déterminées à agir en amont, à réduire au degré zéro toute incertitude, à sonder et à prédire d'avance les résultats de nos actions. Bref, gérer et éliminer les risques demeurent tout simplement l'ultime objectif de nos sociétés contemporaines. ◀

Notes

- 1 Cf. François Ewald, « Two Infinities of Risk », dans Brian Massumi (dir.), *The politics of Everyday Fear*, University of Minnesota Press, 1993, p. 226.
- 2 Cf. Laurent Magne, *Histoire sémantique du risque et de ses corrélats : suivre le fil d'Ariane étymologique et historique d'un mot clé du management contemporain* [thèse], DRM Crefige, Université Paris-Dauphine, 2010, p. 4-14.
- 3 Cf. Deborah Lupton, *Risk*, Routledge, 2013, p. 8.
- 4 Sigmund Freud, « Considération actuelle sur la guerre et sur la mort » (1915), *Essais de psychanalyse*, Petite bibliothèque Payot, 2004, p. 28.

Après avoir fait des études en littérature arabe et en droit, **Jaouad Amerzouk** est actuellement candidat à la maîtrise en sociologie à l'Université du Québec à Montréal. Ses recherches portent principalement sur la conceptualisation des formes violentes de radicalisation. Il étudie, dans ce cadre, les rapports entre la construction, la perception et la gestion des risques.



L'ART DE SE SAUVER

► ENTRETIEN WERNER MORON ET PHILIPPE FRANCK

► Les ours bipolaires (duo audio poétique Philippe Franck et Werner Moron) Photo : Philippe Franck.

Complices de longue date, Werner Moron et Philippe Franck sont chacun, à leur manière distincte mais convergente, des acteurs singuliers du panorama artistique belge. Amoureux tant des intersections que des différences, ils affichent une trentaine d'années d'un engagement particulièrement actif, à la tangente de divers champs artistiques et culturels contemporains. À l'occasion du dossier « Risques et dérapages » de la revue *Inter, art actuel*, l'artiste indisciplinaire-directeur artistique et le critique-créditeur intermédiaire-directeur de Transcultures se livrent à un échange qui donne le ton à un essai commun – en préparation – dans lequel, à partir de leurs expériences, ils développent leurs visions critiques sur un certain état de la culture contemporaine, tout en ouvrant d'autres possibles partages du sensible.

Werner Moron : Nous avons entamé, en 2013, cette conversation à la librairie Saint-Jean-Baptiste à Québec¹, car nous étions arrivés à un endroit de notre existence où la somme des manières dont il faut nous comporter dans la sphère culturelle et artistique qui est la nôtre commençait à nous abîmer physiquement et mentalement pour un résultat pas vraiment à la hauteur de nos aspirations initiales... Et nous nous rendions compte que, chaque fois que nous pouvions rencontrer quelqu'un de notre génération inscrit comme nous dans les systèmes

où nous devons exister, lorsqu'il était sûr que nous ne le répéterions à personne, il nous faisait la confidence honteuse, ou fiévreuse, qu'il vivait potentiellement la même souffrance que nous. Et puis chaque fois que nous étions dans une rencontre formelle, un vernissage, un colloque, une réunion institutionnelle... chacun reprenait son masque, nous compris.

Philippe Franck : Est-ce un masque, une posture par défaut ou, pire, ce qui serait devenu une forme d'« habitus »² ? Cela m'est apparu, comme toi je pense, à un certain moment de notre parcours riche en créativité partagées, nourri tant de rencontres étincelantes, motivantes, et de belles réalisations artistiques – de la production d'œuvres à leur transmission publique sous diverses formes – que d'incessantes luttes contre les replis et les cloisonnements verticaux institutionnels mais aussi associatifs et égotistes. C'est une forme de délitement des repères – qu'ils soient dans le cadre culturel accepté ou hors de lui –, de désengagement des protagonistes, de démobilité progressive ou d'abandon de certaines forces combattantes devant l'hyperspectacle. Mais comment s'est opérée cette rupture ? Y a-t-il eu dégradation, dissolution des utopies devenues dystopies, ou est-ce plus subtilement, et sans doute plus cruellement, une forme de processus viral, de conta-

mination détruisant les énergies réellement créatives et transformatives qui étaient initialement les nôtres ?

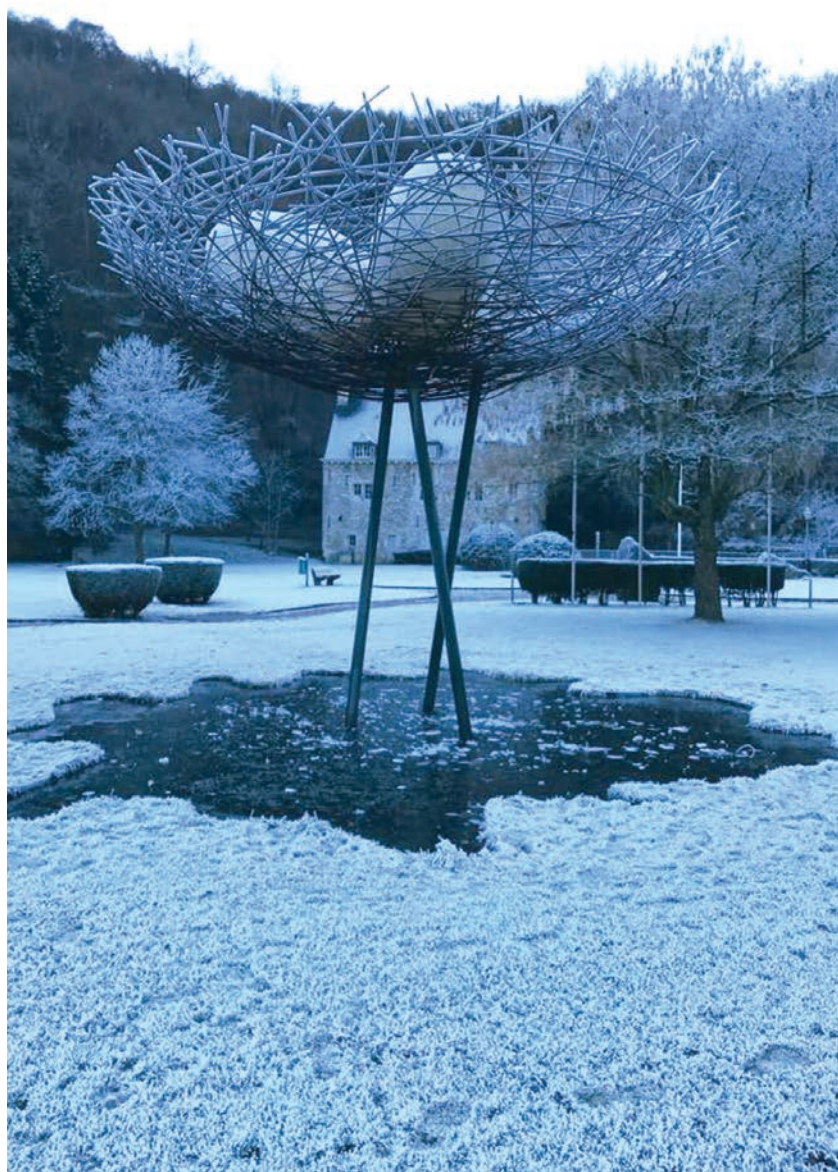
W. M. : Je ne peux pas te répondre précisément là-dessus, car je ne me considère pas comme un intellectuel qui aurait étudié cette question sociohistorique. Ce qui me vient spontanément, c'est que l'art a cessé d'être le lieu des vraies expériences lorsqu'il a voulu à tout prix lui-même se désacraliser et dire avec une fausse humilité qu'il était incapable de changer le monde. À partir de là, nous sommes arrivés sur le sol avec tous ceux qui n'acceptent plus de jouer à croire que c'est possible autrement, c'est-à-dire de faire allégeance avec le monde du « oui mais concrètement », lorsque l'art est devenu autre chose qu'un jeu – sérieux –, lorsqu'il est rentré dans les processus de stratégie. Il fallait comprendre que c'était la stratégie qui était devenue une esthétique. Dans la foulée de Warhol, on s'est cru plus malin que l'*establishment* en se rachetant une conduite sous la forme du mot *professionnel* : on est passé d'artiste à autoconcessionnaire ; c'est comme un concessionnaire de voitures, mais où l'on est le vendeur de son propre modèle.

P. F. : Warhol, le roi du simulacre et de la banalité érigée en œuvre d'art, la « philosophie de A à B » en tant qu'ultime rupture pop, cynique et consumériste décisive... Mais ne retrouve-t-on pas aussi cette capitulation – en creux – même chez Beuys, le guerrier Fluxus qui en arrive à décréter, sans doute de manière provocatrice pour nous réveiller : « Par la présente, je n'appartiens plus à l'art » ? Dans son fameux « Chaque personne est un artiste », il libère, au-delà du concept élargi de l'art, les germes de notre actuelle dictature de la « créativité » à tout va, qui est finalement devenue, après la disparition de son aura physique et chamanique, un slogan commercial.

W. M. : Ces deux grands artistes m'ont inspiré, surtout Beuys. Leurs intuitions étaient implacables et faisaient étrangement partie de l'histoire, quasiment dans le sens de la rivière, de ce qui émane, de ce qui découle de nous dans notre vitesse. La différence entre Warhol et Beuys, à mes yeux, c'est que Beuys nous donne la possibilité de comprendre le piège avec lui. Warhol reste un mystère : il se dit « machine », et on doit comprendre, par là même, qu'il est beaucoup plus compliqué que cela et qu'il n'abat jamais son masque.

Beuys, lors d'une exposition en Allemagne, va inaugurer une nouvelle pièce dans un musée. En se rendant au vernissage, il croise des manifestants habillés dans des costumes en feutre, censés ridiculiser le travail de l'artiste. Les manifestants reprochent le prix exorbitant d'un trou dans un mur. Beuys, alors très subtilement, apparaît avec un manteau de loup et porte dans une main du mimosa. Très calmement, il se mélange aux manifestants. Sur les marches du musée, Beuys invente : il décide de consciencieusement signer le costume de chaque manifestant. Au départ, la mise à feu de tous les costumes était prévue, et ce, à la fin de la manifestation. Au terme de celle-ci, on n'a pas vu beaucoup de costumes brûler ! Par ce geste, par l'effet de la signature, Beuys nous fait comprendre que le piège nous dépasse et, d'une certaine façon, que la problématique de l'art vs la spéculation ou de l'art vs l'argent est une responsabilité individuelle. On est toujours en droit de faire ce qui est prévu, de brûler ce costume-pamphlet et donc l'inflation d'argent qu'a allumée la signature de l'artiste.

P. F. : C'est une fable très forte qui n'a rien perdu de son implacable pertinence. Beuys, en signant chaque costume, a rendu les manifestants potentiellement riches... et honteux... Il nous donne aussi des éléments pour trouver en nous les forces de résistance positive et la radicalité, d'autant plus nécessaires aujourd'hui pour contrer les manipulations du psychopouvoir qui nous gouverne que pour empêcher, comme le dirait le regretté sociologue Zygmunt Bauman, la « liquéfaction de la pensée »³ que l'on a pu progressivement observer dans notre société du flux. Beuys, ce grand chaman de la « sculpture sociale » et protohacktiviste *low tech*, avait sans doute anticipé ce que nous devons



> Werner Moron, *La source*, sculpture lumineuse dans l'espace public, Chaudfontaine, Belgique, 2016.

affronter aujourd'hui, même si le contexte a bien changé. Où se situent ces risques et dérapages, pour toi ?

W. M. : Ce qui me vient spontanément lorsque j'entends « risque », « dérapage », c'est que ce qui est risqué aujourd'hui, c'est la spontanéité, c'est donner le rythme avec ce qui nous vient le plus sincèrement. Le dérapage, c'est la prudence : croire qu'en taisant tout ce qu'on sait, on sera plus à l'abri ; croire qu'en faisant sécession, qu'en arrêtant de faire une chose suicidaire, on risquera d'être exclu socialement ou professionnellement ; croire que rien ne va servir à quelque chose. C'est dangereux.

Le dérapage, c'est de continuer à prendre la posture qui nous est imposée par la tendance dans l'art, l'environnement ou la géopolitique. Je fais référence à ce comportement où l'on devient les illustrateurs véhéments des réalités qui nous sont faites. À des degrés divers, on sait tous ce qu'on devrait faire ou pas. Mais faire transiter cette pensée, ce constat, en engageant le corps dans des actions réelles peut entraîner des morsures sociales mortelles. Nos plus proches, en nous voyant prendre ce risque, en arrivent à nous détester parce que notre action leur rappelle qu'ils se sont couchés.

P. F. : Le gardien absolu de cette castration anticréative est finalement soi-même. Ce que Deleuze appelait le « microfacisme »⁴ est aujourd'hui, sous l'apparence d'une « liberté » conditionnée par les lois de la « démocratie » et du global marketing, profondément intégré dans notre système nerveux déséquilibré. Ce que tu pointes aussi, c'est qu'au-delà de cette autosurveillance généralisée et de ceux voulant en échapper, qui sont sanctionnés par un silence communicationnel correspondant dans notre société connectée à l'effacement d'une possible identité partagée, il y a le proche qui devient potentiellement l'exécuteur... On le constate bien dans nos milieux « autorisés » où le collègue est parfois le premier à te poignarder dans le dos dès qu'il a mordu à l'hameçon de la concurrence. Mais, pour moi, un autre risque ou plutôt un dangereux dérapage, dans les cultures numériques où l'on travaille et, plus généralement, dans les sphères artistiques, est déjà entériné non seulement par la spectaculisation – qui est toujours l'œuvre des « professionnels » s'adressant au « plus grand nombre » contre les expériences intimes des « amateurs » qui se déroulent dans des « niches » –, mais aussi par la « startupisation » des opérateurs, des projets et des mentalités. La conjonction de ces deux tendances fait du « distracteur entrepreneur » la figure gagnante de ce système où l'artistique est soit récupéré et vendu en simple marchandise – comme l'annonçait Debord dans sa désormais célèbre *Société du spectacle* de 1967 –, soit nié dans ses particularités les plus essentielles. Dans son dernier essai, *La siliconisation du monde : l'irrésistible expansion du libéralisme numérique*, le philosophe Éric Sadin montre bien que la *start-up* qui trouve son origine dans une forme d'étincelle créative, combattant l'immobilisme des structures existantes et devant une cure de jouvence pour le technolibéralisme, est aujourd'hui « adoubée à la fois par les forces tant "progressistes" que libérales (cha-

cun pouvant aller y piocher des arguments répondant à sa sensibilité) et qu'elle incarne de façon pragmatique le consensus idéologique social-libéral de notre temps »⁵. Face à cela figurent de nouveaux – ou parfois d'anciens, à redécouvrir et à adapter – modes associatifs, coopératifs – les *makers*... –, comme la notion de *commun*, comme le retour du *nous* dans toutes ses contradictions⁶, qui inspire pas mal d'essais ces derniers temps et qui doit se retrouver un socle, une identité et une dynamique au milieu de ses différences et de la destruction de notre individuation, à savoir le processus même de notre création et de notre distinction, celui essentiel par lequel, pour Jung, un être devient un individu psychologique, une unité autonome et indivisible. Et puis, la notion de *sensible* peut aussi être à retrouver, à chérir et à partager, non comme une arme face à tout cet *insensible* qu'on nous balance constamment telles des radiations indésirables, mais comme une expérience, une énergie essentielle.

W. M. : Pour avoir vécu avec pas mal de groupuscules activistes ou prêté main forte à des ONG de tous ordres qui tentent de sensibiliser la société aux questions d'environnement, de partage des connaissances, d'accueil des migrants, etc., je pense que la première chose qui me vient, c'est qu'il faut parler avec l'« ennemi ». Dès qu'on fait le constat assez mortifère que le monde est pétrifié dans une pensée unique, minérale et sans espoir, il faut se dire qu'on fait partie de celle-ci. Il faut se le répéter comme un mantra jusqu'à tenter, sous une forme symbolique, des expériences où l'on fait le contraire de ce qu'on pense pour voir ce que cela donne.

Il est très facile de se dire qu'on voulait prendre à gauche et qu'on prend la première rue à droite, que l'on voulait partir à la mer et que l'on va à la montagne, mais il est plus difficile de se dire que le fascisme, la compromission, sont intolérables et que, malgré tout, on tente d'aller vers nos antagonismes pour utiliser un des principes fondamentaux contenus dans l'art : l'établissement d'un lien.

On est de plus en plus nombreux à dire qu'à ce degré d'aliénation, on est potentiellement libre. Si l'on n'avait plus rien à perdre, alors on peut expérimenter des choses qui paraissent d'abord inacceptables à ses propres yeux. Il ne s'agit pas d'une collaboration, mais l'enjeu, pour moi, c'est de tenter quelque chose avec nos antagonismes et les antagonistes.

P. F. : Il me semble, dans ton évolution artistique personnelle, que tu as intégré depuis le début ces oppositions, contraires, paradoxes, de manière constructive et réflexive, d'abord dans ta peinture et tes réalisations plastiques dès la fin des années quatre-vingt, ensuite dans la mise en place d'un centre d'arts visuels intégrant aussi la musique et les performances à Liège, Les Brasseurs⁷. Tu as développé un modèle personnel qui a permis de démarrer ce projet toujours à l'œuvre aujourd'hui, puis est arrivée en 1996 Mouvement-Inertie, une initiative qui voulait réinstaller la responsabilité de l'artiste dans la création d'un environnement permettant la réalisation, la promotion, l'installation des œuvres, voire toute la chaîne de la production, sans passer par les intermédiaires classiques. En 2000, tu es sorti du champ organisationnel de l'art après une conférence intitulée « Dehors sur le front des berges douloureuses avec tout le monde » et tu as concrétisé ton projet Paracommand'art⁸, imaginé dès 1993, un collectif à géométrie variable et un outil de production qui se gère en répondant à trois questions : qui sommes-nous ensemble ? Comment payons-nous le gaz ? Comment nous protégeons-nous (des projections) ? Aujourd'hui, après avoir initié l'expérience Paracommand'art, tu mets en place avec Dorothea Luczak, directrice de l'association Façons de Voir et initiatrice de la Biennale de la photographie de Liège, un pôle nature-culture au sein de l'ONG Natagora qui défend la biodiversité sous toutes ses formes. Le trait d'union entre ces différentes aventures, c'est de faire des liens dans une approche subversive, tout en proposant d'autres principes actifs créatifs... Mais pour cela, il te fallait sortir du monde de l'art...



> Werner Moron, *L'ovni de Mazurie*, 1997-. Installation/performance en quatre actes, Pologne, 1997. Cinquième réplique d'une œuvre récurrente, Préhistomuseum, musée et parc archéologique, Flémalle, Belgique, 2016.

W. M. : Oui, il m'a fallu sortir du champ organisationnel de l'art. Il y a une période dont tu ne parles pas qui se situe entre 1980 et 1987, où j'étais totalement inadapté et où j'ai fait une glissade et, d'une certaine façon, pris pas mal de risques. Pendant ce temps, j'ai entrepris toutes sortes d'études et de démarches. Systématiquement, je ne terminais rien et j'échouais. C'est presque par hasard que j'ai découvert l'art. J'avais une certaine sensibilité pour la poésie ou la peinture, mais – vu le milieu prolétaire d'où je venais – je n'imaginais absolument pas que je pouvais y participer. Je suis entré par hasard à l'Académie des beaux-arts de Liège et, à partir de là, des valeurs qui me paraissaient périmées, travail, précision, répétition, ténacité, se sont imposées à moi. L'art me paraissait être de l'or, bien entendu pas pour sa valeur marchande, mais pour le fait qu'il m'avait sauvé la vie. À partir de là, tout a été très vite.

Mon vécu a probablement servi, dans un premier temps, une peinture à connotation expressionniste qui a séduit une galerie relativement connue. Celle-ci m'a proposé une exposition, alors que je n'avais pas fini mes études, et j'ai tout vendu ce qui s'y trouvait. La contradiction avec le milieu de l'art s'est installée avec quelque chose qui peut paraître anecdotique, mais que je n'ai pas avalé : le jour du vernissage, un collectionneur considéré comme important s'est garé en double file avec sa Porche. Il a désigné du doigt deux tableaux et est ressorti de la galerie sans accepter de me parler. « Il faut que tu sois content, c'est un grand collectionneur, il ne parle pas aux artistes... Les artistes, de toute façon, plus ils se taisent, plus ils créent la curiosité », proclama le galeriste. J'ai pété un câble et mis fin à l'expérience avec les galeries.

Un jour, avec mes amis de l'Académie, j'ai été invité à participer à une exposition au musée Saint-Georges de Liège. La troisième fois où j'ai cru que quelqu'un venait vers moi pour me parler de ma peinture et que j'ai compris qu'il voulait que je lui indique les toilettes, j'ai proposé à mes amis de créer nos propres contextes d'exposition. C'est là qu'a commencé l'aventure des Brasseurs, avec son système de production où j'ai persuadé dix collectionneurs de faire un versement permanent à l'association chaque mois pendant deux ans. Le « parrain collectionneur » établissait un ordre permanent et recevait en retour une œuvre tous les trois mois pendant cette période. Il n'avait pas spécialement choisi cette œuvre, mais ce système lui permettait à la fois d'être collectionneur et partie prenante de la viabilité du lieu.

Nous nous organisons en biennale, à raison d'une carte blanche à un artiste tous les trois mois. Mon idée était de créer un système instituant capable de nous survivre et de servir à d'autres esthétiques et propositions artistiques que les nôtres. Après sept ans, j'ai décidé de sortir du champ organisationnel de l'art, ce lieu m'apparaissant lui-même se diriger vers une forme d'institution.

P. F. : Il me semble qu'il y a déjà là une sorte de paradoxe – sans doute assumé – dans ton trajet artistique et, plus généralement, ta philosophie de vie entre d'une part un rejet des formes institutionnelles classiques, au final suffocantes pour toi, et d'autre part une volonté de ce que tu appelles « l'instituant », permettant de structurer des expériences alternatives partagées...

W. M. : Je dirais que « tenter de trouver des liens entre les antagonismes » m'est venu dès le début de ma pratique artistique à partir des années quatre-vingt-dix. Je me voyais mal faire la leçon au public par une affirmation ou même une forme « questionnante » qui n'introduirait pas les contradictions qui se faisaient de plus en plus pressantes autour de nous. J'ai donc introduit dans l'œuvre des éléments antagoniques. Je misais sur l'intelligence et l'intuition du spectateur pour produire les liens que je n'avais pas toujours moi-même anticipés. J'apprenais autant des commentaires ou des détestations qui m'étaient faits que de ma réflexion personnelle. Quant à la contradiction entre *institution* et *instituant* dont tu parles, je rêve que les institutions de notre époque tiennent bon face aux attaques de l'ultralibéralisme qui veut tout privatiser. Je rêve que les institutions résistent

aux attaques de tous bords : elles ne sont pas faites pour être créatives ; leur principal atout est d'être stables et de protéger les principes les plus élevés de notre humanité : la justice, l'école, les soins pour tous, la liberté... La créativité doit venir du dehors et faire le siège des institutions. ◀

Notes

- 1 Werner Moron et Philippe Franck ont tous deux participé au projet des Duos transatlantiques réunissant des auteurs, performeurs et artistes audio, initié par Rhizome et Transcultures, dont témoigne un livre augmenté d'un CD sorti en 2014 (éditions Rhizome).
- 2 Comment, nous dit Pierre Bourdieu à propos de ce concept, « expliquer cette sorte de soumission immédiate à l'ordre qui incline à faire de nécessité vertu, c'est-à-dire à refuser le refusé et à vouloir l'inévitable » (*Esquisse d'une théorie de la pratique*, Seuil, 2000, p. 90) ? La question reste plus que jamais pertinente...
- 3 Le sociologue polonais Zygmunt Bauman, qui vient de nous quitter, parlait dès 1998 de « pensée liquide » (cf. *L'amour liquide, La société assiégee* et *La vie liquide*, Le Rouergue et Chambon, 2004, 2005 et 2006) correspondant à notre société postmoderne ou de modernité liquéfiée faite de flux, de relations, où les identités, les appartenances politiques et les catégories de pensée sont jetables ; une société moribonde sans éthique où la plupart des choix moraux sont guidés pas des impulsions contradictoires et dont les individus transformés en marchands d'eux-mêmes et en objets de consommation sont jetables ; un monde où l'émotion versatile a raison de la raison.
- 4 « Au lieu d'être une politique et une économie de guerre, le néofascisme est une entente mondiale pour la sécurité, pour la gestion d'une "paix" non moins terrible, avec organisation concertée de toutes les petites peurs, de toutes les petites angoisses qui font de nous autant de microfascistes, chargés d'étouffer chaque chose, chaque visage, chaque parole un peu forte, dans sa rue, son quartier, sa salle de cinéma. » (Gilles Deleuze [février 1977], *Deux régimes de fous : textes et entretiens, 1975-1995*, de Minuit, 2003, 4^e de couverture.)
- 5 Éric Sadin, *La siliconisation du monde : l'irrésistible expansion du libéralisme poétique*, L'échappée, 2016, p. 132-133.
- 6 Dans son essai *Nous* (Grasset, 2016, 320 p.), Tristan Garcia pointe le paradoxe de ce *nous* à la fois diviseur et rassembleur, inclusif et exclusif, qui sonne souvent creux dans les discours politiques.
- 7 Les Brasseurs art contemporain est une structure créée à Liège en 1993 et destinée à la diffusion et à la promotion de la création contemporaine par l'organisation de cycles d'expositions individuelles, collectives et thématiques, de conférences, de soirées de lecture, de performances, de concerts et de projets éditoriaux.
- 8 Les Paracommand'art ont organisé, dans divers lieux et villes, des expositions, des ateliers, des formations, des productions, des débats, en créant des liens entre les individus, les disciplines et les institutions apparemment étrangers les uns aux autres, générant ainsi une activité artistico-sociale dont le but est de faire prendre conscience au public des conditions économiques et idéologiques qui influent sur son comportement et son appréhension de l'art.

Historien de l'art, critique culturel, enseignant, producteur, créateur sonore et intermédiaire, **Philippe Franck** est responsable de Transcultures, centre des cultures numériques et sonores (Charleroi) qu'il a créé en 1996, dans une approche prospective, transversale, engagée et fédératrice. Il est aussi le fondateur et directeur artistique du festival international des arts sonores City Sonic et des Transnumériques, biennale des cultures et des émergences numériques en Fédération Wallonie-Bruxelles. Il a été commissaire de nombreuses autres manifestations artistiques en Belgique et à l'international. Il écrit régulièrement sur les enjeux des créations numérique, audio et interdisciplinaire, disciplines qu'il enseigne également dans différentes écoles d'art.

La démarche artistique de **Werner Moron** est fondée sur une distance critique permanente du marché de l'art. Pour cela, il a choisi de mettre en scène des actes, des performances ou des événements qui impliquent la participation du spectateur comme sujet et comme citoyen. Afin d'expérimenter le monde concret, Werner Moron varie constamment les lieux d'intervention et mélange les modes d'expression artistique et de production (peintures, dessins, installations, œuvres monumentales, performances, conférences... qui trouvent leur *nucleus* au cœur de la notion de biotope artistique) dans des lieux institutionnels ou non, publics ou privés, où le spectateur est constamment sollicité. À cela s'ajoute une pratique obstinée de l'écriture qui jette quelque lumière sur l'origine verbale de sa création plastique, sur sa fascination devant le langage et son pouvoir de signification.



RY-ZY-KO

> Artur Tajber, *Triangle 2*, Krzysztofory Gallery, Cracovie, 1984.

► ARTUR TAJBER

L'art est soit dangereux pour le système actuel, ses principes culturels, et alors son authenticité ne fait aucun doute, soit c'est un quasi-art. (Hélène Parmelin, L'art et les anartistes)

Pendant les périodes de crise ou à la fin du modernisme, art et risque étaient souvent indissociables. Dire que le « vrai art » est conditionné par une prise de risque devient un cliché. Ce rôle et cette prépondérance du risque trouvent probablement leur origine dans les idées du courant avant-gardiste selon lesquelles le progrès ne peut se concevoir sans contester les vieilles pratiques et fournir un effort d'anticipation. Aujourd'hui, si ce concept est probablement si difficile à définir, c'est que cette contestation est largement diffusée et banalisée : elle s'immisce sur tous les plans de la vie et de la culture, quels que soient son objectif, son importance et sa pertinence. De nos jours, le risque fait l'objet de calculs, d'estimations, il mobilise les têtes pensantes de l'État – se référer aux documents d'application des pays membres de l'UE. Il est doué d'une vie propre qui s'intègre à tous les processus d'évaluation, même les moins risqués quant au danger effectif.

Lorsque je me penche sur le « risque artistique » du point de vue de l'artiste actif que je suis depuis le milieu des années soixante-dix et qui, inconsciemment et souvent sans en avoir le choix, a dû travailler sous plusieurs régimes politiques consécutifs tout en parcourant le monde et en s'adaptant à des conditions changeantes, je suis convaincu que l'ampleur et l'éventail des risques changent en fonction du temps et du lieu, et dépendent de nombreux facteurs. Il est

notamment important de noter que nous pouvons, à partir de notre perspective actuelle, considérer des événements comme risqués, alors qu'ils sont ou étaient neutres, voire opportunistes, selon leur propre perspective. Nous pouvons aussi inverser les conclusions à l'égard de cette observation : les actions acceptées et universelles de notre réalité peuvent devenir dangereuses dans d'autres contextes. Ce point est particulièrement important lorsque je prends en compte cette conclusion : la valeur strictement artistique, et donc le risque de dévaluation qui en dérive, est conditionnée par le contexte non artistique, autrement dit l'entourage de l'art, la réalité dans laquelle l'art se forme, s'intègre, fonctionne. Si nous considérons le fait que « l'art ne se fige jamais », cela implique beaucoup de changements – des changements évolutifs dans l'œuvre elle-même jusqu'aux processus de son articulation et de sa concrétisation, en passant par sa relocalisation, son déplacement d'objet ou d'acte dans un autre contexte – et mène à une incompréhension, à une surinterprétation ou à une sous-estimation. Nous pouvons ainsi trouver héroïques des actions opportunistes et dévaluer des actes de vrai courage. Nous pouvons aussi classer à tort les degrés et les causes du risque entrepris, confondre la détermination et la bravoure avec la nonchalance, le manque d'éducation, etc.

En polonais, le terme *ryzyko* (risque) se compose de trois syllabes (ry-zy-ko) et s'accentue comme si nous avions ajouté la première syllabe à la fin du mot *zigzag* (zig-zag-zig). C'est comme avoir trois virages, chacun tournant dans un autre sens (gauche-droite-gauche), ou faire une manœuvre pour aller d'un sens opposé à un autre pour revenir à la

position initiale. Le cheminement se répercute en quelque sorte sur le tempérament et la nuance locale, la dynamique du « risque polonais ». De nombreux observateurs des événements ayant eu lieu en Pologne ces dix dernières années seraient d'accord pour dire que le statut et la position des artistes ainsi que le cadre des résultats de leur activité se caractérisent par une complexité particulière, poussée à l'extrême.

Remettre en contexte des actes risqués m'intéresse particulièrement. Je m'attache aux artistes et aux créations dont la création et la réception peuvent être analysées comme une continuité qui dépasse les barrières d'une réalité changeante. J'ai moi-même traversé plusieurs périodes consécutives qui étaient ponctuées d'événements tragiques : je suis né derrière le rideau de fer alors que Staline était en train de mourir, pendant la période soviétique la plus sombre, lors de l'occupation d'après-guerre, le réalisme socialiste dominant l'art par la force. Lorsque j'avais trois ans, j'ai vu arriver les changements sanglants du régime qui a inauguré la période du socialisme réel (période de Gomułka). L'année 1968, où j'ai terminé l'école primaire, a été marquée par la révolte des étudiants, guidée par les communistes, le nettoyage antisémite, l'intervention en Tchécoslovaquie et une période d'« ouverture », qui signifiait concrètement un endettement vis-à-vis de l'Occident pour financer le « consumérisme socialiste » (période de Gierek). Lorsque j'ai terminé mes études, toute cette prospérité grossière à crédit s'est effondrée. Elle a été ensevelie par les grèves des ouvriers, les interventions brutales de la police et l'importance grandissante des hommes politiques clandestins, ce qui a mené à une immense révolte : les grèves nationales et la création de Solidarność. Et de nouveau, après quasiment deux ans d'enthousiasme teinté de crainte, nous sommes tombés, dix ans durant, dans le gouffre de la militarisation et dans la tyrannie annoncée le 13 décembre 1981 par les mots état de guerre. Cette période s'est terminée par la « table ronde » (1989), l'éviction progressive du parti communiste des sphères du pouvoir, la sortie de l'armée soviéto-russe, puis l'introduction des

pays de l'Est dans le cercle des démocraties libérales de l'Occident et l'adhésion de mon pays à l'Union européenne et à l'OTAN. La période de transition vers le libéralisme, souvent teintée de népotisme et financée en grande partie par les dotations de Bruxelles, a été interrompue par le résultat des élections en 2015, lorsque le pouvoir est passé soudainement aux mains de la formation nationale-populiste. Les dirigeants ont alors annoncé un « nouveau départ », ont dominé la plupart des structures du pouvoir législatif, exécutif et judiciaire, et ont déclaré la (re)construction d'une meilleure Pologne – peu importe ce que cela voulait dire.

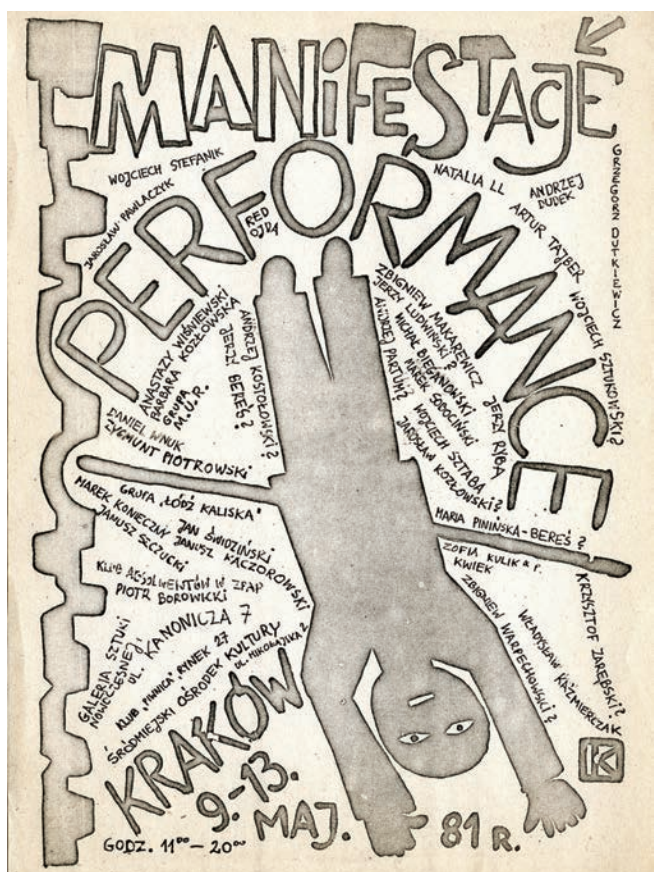
Que fait, que peut faire et que peut tenter de faire un artiste dans des conditions aussi changeantes ? Avec quoi ou qui peut-il s'allier pour ne pas être taxé de collaborateur ou de conformiste ? Avec qui et quoi peut-il transiger ou lutter pour préserver son autonomie, ne pas être accusé d'indifférence ou de manque d'éthique ? Où se trouve, où se dirige l'espace destiné à l'art ? Voilà les grandes questions que se pose ma génération, et elles nous concernent tous, bien évidemment.

En février, cinq enseignantes de l'Ensemble scolaire spécialisé n° 39 à Zabrze ont été accusées, car elles sont venues à l'école vêtues de noir, se sont prises en photo et l'ont publiée sur Facebook. Elles l'ont fait pour protester contre le changement de loi sur l'avortement et pour exprimer leur solidarité avec la manifestation « Lundi noir », une marche des femmes polonaises en octobre 2016 à laquelle elles n'ont pas pu participer. Elles se sont présentées devant le conseil de discipline pour « manquement à la dignité de la profession ». Un an avant, le ministre de la Culture et du Patrimoine national au début de son mandat a demandé à la direction du Vieux Théâtre à Cracovie, l'un des plus anciens et des plus méritants pour l'art théâtral, de lui fournir les enregistrements vidéo de 40 spectacles présentés dans ses murs pour évaluer et contrôler le niveau artistique du théâtre.

La mascarade est devenue publique aussitôt : les enseignantes ont toutes été innocentées, la direction du théâtre a été maintenue – bien que cela ne soit pas le cas pour d'autres institutions –, mais la télévision, la presse et Internet furent assaillis d'insultes sur la campagne idéologique de propagande en cours.

Nous pourrions donner des dizaines d'événements au cours des deux dernières années qui attestent de cette opération de « changement d'élite » dans la vie culturelle. Des opérations similaires ont lieu dans d'autres secteurs. Un observateur attentif remarquera aisément que cette situation non seulement influence la gestion du milieu artistique et la distribution des ressources, mais est à l'origine de profonds changements dans le domaine esthétique. Il ne s'agit pas encore d'un changement unidirectionnel. Les attitudes se différencient, le conflit se profile. Les processus menant au conflit philosophique se mettent en route et changent rapidement les échelons et les vecteurs de la prise de risque. ◀

Artur Tajber vit à Cracovie, en Pologne. Il participe à l'évolution de l'art performance depuis le milieu des années soixante-dix. Vers la fin de ces années, il commence à organiser des événements, devient commissaire et participe à des activités dissidentes, en plus de voyager à l'étranger. De retour en Pologne en 1980, il collabore avec le Conseil régional du NSZZ Solidarność, Małopolska. Sous la loi martiale, il participe à la formation du groupe d'art performance Konger. Au cours du second semestre de l'année 2007, il est nommé chef du Département d'intermédia, un programme d'éducation unique en intermédia qu'il a aidé à mettre sur pied à l'Académie des beaux-arts (ASP) de Cracovie, où il donne également le premier atelier de maître en art performance de la Pologne. Il donne des conférences sur l'art performance depuis 2007 à l'Université Jagellonne et travaille à l'Institut polonais-japonais des technologies de l'information. En 2012, il devient le premier doyen du Département d'intermédia à l'ASP de Cracovie.



➤ Affiche du premier festival de performance à Cracovie, 1981. Graphisme : W. Kazmierczak.

PREMIERS ÉLÉMENTS JOINTS À UNE ESTHÉTIQUE DE LA SOUILLURE

OU COMMENT L'ARTISTE
CANADIEN JUBAL BROWN
FUT PRIS D'UNE CRISE
DE PANIQUE DEVANT
ÉTANT DONNÉS DE DUCHAMP



> *Étant donné* : 1° *la chute d'eau*, 2° *Le gaz d'éclairage* de Marcel Duchamp, œuvre vandalisée par l'artiste Jubal Brown, Musée des beaux-arts de Philadelphie, 2005.

► BRUNO LEMOINE

La souillure et le diable est un essai commencé en 2014 où je cherchais les raisons pour lesquelles, dès le XIX^e siècle, nombre d'artistes et d'écrivains étaient attirés, et souvent fascinés, par ce qui est bas, sale, impropre, dégradé. Pour l'art, on pourra traquer les premières traces de souillures, tel un inspecteur de police ou un médecin légiste, chez Duchamp ; et ce sera, comme toujours chez Duchamp, une filature sur trame cousue de fil blanc.

Dans toutes les cultures, même les plus laxistes, l'ordre social régente principalement trois domaines : le sexe, la mort et les rapports hommes-femmes. Entre ces trois domaines, une marge de transgression plus ou moins importante est généralement admise¹. Dans le cours du XX^e siècle, la liberté d'expression aidant, une telle marge a trouvé son terrain d'élection en art. Les transgressions effectuées en art se sont poursuivies naturellement, du XX^e siècle à nos jours, avec plus ou moins de bonheur, avec des pics dans les années soixante chez les actionnistes viennois ou, en France, avec la sculpture *Tree* de

Paul McCarthy, qui a été vandalisée place Vendôme à Paris en 2014. *Tree* avait été installée non loin d'une illustre colonne napoléonienne que le peintre Courbet avait fait déboulonner en 1871 durant la Commune, pour « chauvinisme et appel à la barbarie entre les peuples ». *Tree*, qui représente un plug anal géant, fut dégonflée par des passants et McCarthy fut blessé par un Parisien qui, probablement, s'était senti humilié à l'érection d'un tel monument vert devant l'illustre colonne symbolisant un Napoléon triomphant, lui-même vert bronze. Ici, les gestes de Courbet et des Parisiens dégonflant la sculpture illustrent bien deux attitudes opposées face à l'ordre social régnant depuis l'Antiquité grecque : celles des femmes et du droit des femmes mettant à mal l'organisation phallique du monde. Alors que les exemples d'œuvres ayant pour vocation de souiller l'espace public ne manquent pas et que les réquisitoires et plaidoiries s'accumulent à leur sujet, il faut aussi voir si, passées les considérations éthiques, de telles œuvres ne peuvent pas faire l'objet d'une critique esthétique sérieuse.

L'ARTISTE JUBAL BROWN VS ÉTANT DONNÉS DE DUCHAMP

C'est ce à quoi nous invite l'écrivain Jean-Michel Rabaté dans son essai *Étant donné* : 1° l'art, 2° le crime. Il revient sur l'acte de vandalisme perpétré en 2001 sur l'installation de Duchamp *Étant donné* : 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage par un jeune artiste canadien, Jubal Brown². Jubal Brown, connu pour avoir vomi rouge sur un tableau de Dufy, *Le port du Havre*, et vomi bleu sur *Composition en rouge, blanc, bleu* de Mondrian³, avait réussi à poser un enduit spécial sur l'œuvre de Duchamp en tirant au pistolet à travers l'un des deux trous de la porte derrière laquelle elle se trouve, afin que le jet de son sperme avec une seringue ne puisse être détaché par les restaurateurs du Musée des beaux-arts de Philadelphie. Or, si Jubal Brown a bel et bien commis un tel acte de vandalisme, il ne l'a pas revendiqué par la suite et n'a donc pas fait l'objet de poursuites judiciaires. Les journaux eux-mêmes n'auraient pas eu vent de l'incident si un cliché de l'œuvre de Duchamp n'avait pas été publié par un employé du musée, quelques jours après sa dégradation. Aujourd'hui encore, ni le Musée des beaux-arts de Philadelphie ni même Brown ne souhaitent revenir sur l'événement. La seule remarque ayant été écrite à ce sujet vient d'une proche de Brown lui-même, l'étudiante en art Esther Dowley : « En m'entendant évoquer sa performance contre l'installation de Duchamp *Étant donné*, a déclaré Dowley pour la revue berlinoise *Broken Dimanche*, Jubal a rougi et il a immédiatement changé de conversation. Comme j'insistais, il s'est mis en colère et il m'a quittée. Un tel comportement est très curieux de la part de Jubal Brown, il n'a jamais été un garçon timide et a toujours confié ses projets, même les plus idiots, à ses proches. [...] Pourquoi souhaite-t-il maintenant cacher sa performance, alors qu'il lui a fallu des mois pour la réaliser ? C'est ce que je n'arrive pas à comprendre⁴. »

Pour parvenir à souiller la dernière œuvre de Duchamp, Brown a dû, en effet, étudier les systèmes de sécurité mis en place au musée de Philadelphie et s'entraîner comme un soldat. Dans la pièce où se trouve *Étant donné*, il lui fallait avoir assez de maîtrise de soi, de sang-froid et d'adresse pour envoyer au pistolet, sur le corps nu du mannequin, à travers l'un des deux trous de la porte vermoulue qui sépare le spectateur de l'installation, un enduit spécial, puis tirer un second coup qui atteigne l'enduit, au moyen d'une seringue hypodermique, afin que son propre sperme laisse une trace proche d'un glaci sur une nature morte. Enfin, il a utilisé des lunettes à infrarouge de marque Xaver Camero, celles-là mêmes qui ont servi à l'armée israélienne lors des combats de rue dans les villes cisjordanien⁵.

Brown a donc dû se préparer plusieurs mois durant pour un tel événement. Nous savons en outre par David Liss, le directeur artistique du Musée d'art contemporain de Toronto, que Brown a détruit la captation vidéo qu'il avait réalisée de son méfait. Il s'est fait connaître en vandalisant des œuvres célèbres, en ce cas pourquoi désire-t-il taire maintenant la performance qui lui a été la plus difficile à accomplir, alors que la dernière œuvre de Duchamp est la plus à même d'accueillir une telle « profanation » ? *Étant donné* est en effet une œuvre conviant le spectateur à un tel acte, et cela, de façon manifeste.

LE CAS JUBAL BROWN

Selon Jean-Michel Rabaté, les raisons du mutisme de Brown seraient à rechercher dans la généalogie de la dernière œuvre de Duchamp⁶. Alors qu'il était aux États-Unis avec Man Ray, Duchamp aurait rencontré le chirurgien et millionnaire George Hodel, meurtrier présumé du Dahlia noir. Man Ray était un proche de George Hodel et il a photographié des orgies que Hodel réalisait dans sa forteresse à Los Angeles⁷.

En 1947, le meurtre sadique de la jeune Elizabeth Short, surnommée le Dahlia noir, avait défrayé la chronique, et des photographies présentant les tronçons découpés de son corps avaient été publiées dans tous

les tabloïdes américains⁸. Duchamp, grand amateur de romans policiers et admirateur inconditionnel du divin marquis, comme nombre de surréalistes, se serait servi de ces clichés pour réaliser le corps nu de la femme, les cuisses ouvertes et le sexe rasé, pour *Étant donné*.

En 2001, Jubal Brown ne pouvait pas connaître le lien entre la dernière œuvre de Duchamp et le corps atrocement mutilé du Dahlia noir puisque le livre de Steve Hodel, *Black Dahlia Avenger*, incriminant son père George Hodel dans le meurtre d'Elizabeth Short, ne sera publié qu'en 2003. Et, pourtant, lorsque le spectateur regarde à travers les trous de la porte vermoulue placée au musée de Philadelphie, il peut avoir l'impression d'assister à une mise en scène macabre. Très tôt, d'ailleurs, certains critiques et commentateurs ont repris l'idée que l'installation de Duchamp était une exploitation sensationnaliste ou pornographique d'un crime ; c'est ce que corrobore aussi Rabaté dans son essai⁹.

Duchamp a aussi été influencé par l'œuvre de l'écrivain anglais Thomas de Quincey et, notamment, *De l'assassinat considéré comme un des beaux-arts* que les surréalistes avaient lu. Selon Rabaté, cet essai noir de De Quincey est, de par son caractère paradoxal, l'une des influences majeures de notre modernité, parce qu'il présente un hiatus entre l'éthique et l'esthétique, l'art et la vie. Pour le narrateur de *De l'assassinat...*, en effet, après qu'une affaire criminelle a été résolue et que le meurtrier a été jugé, le lecteur de faits divers cherche, consciemment ou non, à apprécier les qualités dramatiques de l'histoire policière : « La victime a été tuée, écrit à ce sujet Rabaté, elle ne peut être ressuscitée, il n'y a plus rien à faire. Reste à voir si notre intérêt peut s'éveiller, et par exemple si l'on peut en tirer un récit¹⁰. » Duchamp, selon Rabaté, prenait à la lettre le texte de De Quincey et concevait le meurtre comme un art à part entière, avec ses propres règles, ses artistes et ceux qui étaient passés maîtres du genre. Selon lui, George Hodel en était, au sortir de la Seconde Guerre mondiale, le maître incontesté, comme Sade, Staline ou Gilles de Rais étaient, pour Bataille, des hommes ayant atteint la souveraineté¹¹.

Le mutisme de Jubal Brown, après son acte de vandalisme sur *Étant donné*, pourrait se lire, en l'occurrence, comme le sentiment de panique qu'il a eu d'assister à une scène primitive. Observant sur un écran à infrarouge le corps nu et ouvert du diorama de Duchamp, il n'aurait pas pu saisir si celui-ci simulait la vie ou bien la mort, si la femme offerte là était un corps ou un cadavre : « Brown a dû être pris d'une peur panique en regardant le corps du mannequin étendu derrière la porte. Portant des lunettes à infrarouge, le mannequin aurait eu pour lui un rayonnement rouge et jaune, celui précisément d'une source de chaleur propre à un corps vivant¹². »

La thèse selon laquelle Brown a été le jouet d'une hallucination paraît, en effet, vraisemblable. Nous pouvons supposer qu'un effroi puis une hantise comparable à celle-ci ont dû s'emparer de Dostoïevski quand il a vu pour la première fois le Christ en état de putréfaction du retable d'Issenheim : être indécis et demeurer dans l'indécision ; ignorer si ce que nous désirons et qui nous fait face – que ce soit Dieu ou le corps d'une femme – est vivant ou mort ; ressentir alors la chute de ce qui nous fait homme ; revenir, en un souffle, à cet état d'indifférence des premiers hommes face à la mort de leurs congénères, qui correspond à l'expérience mystique la plus ancestrale. Or, cette expérience n'est pas celle d'appréhender la mort, mais l'expérience de la chair. L'expérience mystique est une œuvre de chair qui nie au savoir et à la civilisation ses fondements, et cela, dès les premiers âges de l'humanité.

« C'est que vous ne connaissez pas le sens profond du rite. »

Dans *Les larmes d'Éros*, Georges Bataille a fait de la conscience de la mort et du devoir de sépulture l'origine de notre humanité, mais aussi celle de l'érotisme. Or, les hommes célestes, décrits 2000 ans plus tôt par le philosophe taoïste Tchouang-tseu dans nombre de ses récits, paraissent lui rire encore au nez aujourd'hui. Cette confrontation de

deux textes, l'un du philosophe taoïste et l'autre de Bataille, séparés qu'ils sont par plus de 2000 ans, m'obsède depuis longtemps, et je n'ai, naturellement, jamais lu personne qui l'ait faite.

À propos du devoir de sépulture, Tchouang-tseu, dans son Œuvre, écrit un récit qui confronte l'esprit du ciel, ou Tao, à celui de la civilisation, représentée dans ses écrits par Confucius. Je reproduis ici dans son intégralité le texte de Tchouang-tseu qui m'a toujours troublé :

Tseu Sang-hou, Mong Tseu-fan et Tseu K'in-tchang allaient nouer amitié, en proposant : qui peut garder son indépendance et agir indépendamment des autres, qui peut s'élever dans le ciel, se promener au-dessus des nues, errer dans l'infini, oublier sa vie et sa mort ? Les trois hommes se regardèrent en riant, tombèrent d'accord et furent amis.

Peu de temps après, Tseu Sang-hou mourut. Avant qu'on ne l'enterât, Confucius apprit la nouvelle et envoya son disciple Tseu-kong pour seconder les funérailles. Quand Tseu-kong arriva, l'un des deux amis du défunt composa une chanson que l'autre accompagna avec le luth ; tous deux chantèrent :

*Ah ! notre cher Tseu Sang !
Ah ! notre cher Tseu Sang !
Tu retrouves déjà ta vraie nature,
Nous deux restons encore des hommes.*

Tseu-kong s'approcha rapidement des deux hommes et leur dit : « Est-il conforme au rite de chanter en présence d'un cadavre ? »

Les deux hommes se regardèrent en riant et répondirent au visiteur : « C'est que vous ne connaissez pas le sens profond du rite. »

Tseu-kong retourna vers Confucius, lui fit part de ce qu'il avait vu et lui demanda : « Quels sont donc ces deux hommes ? Ils sont sans éducation et sans tenue. Ils chantent devant un cadavre et leurs visages restent impassibles. Leur conduite est inqualifiable. Qui sont-ils donc ?

Ces deux hommes, dit Confucius, vivent en dehors de notre monde, tandis que moi, je vis au-dedans. Entre le dehors et le dedans, il n'y a point de contact. J'ai été stupide de t'envoyer leur présenter mes condoléances. Ils sont les compagnons du créateur et ils sont unifiés à l'énergie cosmique. Ils considèrent la vie comme une tumeur ou une grosseur et la mort comme sa percée ou son ouverture. Comment peuvent-ils savoir ce que sont la mort et la vie, le passé et l'avenir ? Ils vivent sur d'autres éléments dont ils composent pourtant leur propre substance. Ils oublient leur foie et leur vésicule biliaire ; ils négligent leurs oreilles et leurs yeux. Les fins et les commencements se répétant indéfiniment, ils ne connaissent pas leur origine première. Ils vont librement hors de la poussière de notre monde et trouvent leur plaisir dans le non-agir. Comment pourraient-ils se soumettre aux rites qui ne satisfont que les yeux et les oreilles des hommes¹³ ?

« C'est que vous ne connaissez pas le sens profond du rite ! C'est que vous ne connaissez pas le sens profond du rite ! » chantent encore Mong Tseu-fan et Tseu K'in-tchang. Ayant oblitéré la connaissance de la mort et leur propre nombril ne leur évoquant plus leur mère, les hommes célestes ont-ils encore conscience de l'érotisme et de l'amour, contrairement à ce que Bataille, dans *Les larmes d'Éros*, pourrait nous faire penser ? Oui, sans doute, car l'homme céleste a vécu dans une famille et dans une société humaine. Mong Tseu-fan et Tseu K'in-tchang ne sont pas des enfants sauvages : ils parlent, chantent et répondent à Tseu-kong, le disciple de Confucius ; ils désirent donc charnellement comme des hommes, mais leur connaissance de la mort et de l'érotisme n'est plus achoppée à une origine, à un récit de formation ou à une histoire humaine. Libres d'origine, l'amour et l'homme, sa naissance comme sa mort, peuvent être inventés librement pour eux. Parce que tout dans l'univers est œuvre de chair, désir de la chair hors des cycles sociaux.

Or, voici où se trouve le paradoxe : si l'on présentait un simulacre de sacrifice, comme Bataille dans la communauté d'*Acéphale* et Duchamp avec *Étant donnés* l'ont fait, celui-ci marquerait davantage l'esprit des communiantes que s'il était réel parce qu'il serait singulièrement plus proche de la chair, pour laquelle toute vie et toute mort sont illusoire.

Le sacrifice de la femme est donc simulé, et c'est en ce sens qu'il garde un caractère esthétique. Plus l'écart entre l'éthique et l'esthétique est réduit, plus la frontière entre l'art et le crime est infime ; plus l'œuvre obtient d'aura, plus une communion d'ordre intime est possible avec elle.

C'est sans doute cela qu'a perçu Jubal Brown au Musée des beaux-arts de Philadelphie devant *Étant donnés*. ◀

Notes

- 1 Cf. Mary Douglas, *De la souillure : essai sur les notions de pollution et de tabou*, A. Guérin (trad.), Maspero, 1971, 195 p.
- 2 Cf. Jean-Michel Rabaté, *Étant donnés : 1° l'art, 2° Le crime. La modernité comme scène de crime*, Les presses du réel, coll. « L'espace littéraire », 2010, 316 p.
- 3 Cf. Bruce Barber, « La blague de Jubal Brown : la souveraine conscience de l'in/subordination », *Inter, art actuel*, n° 75, 2000, p. 16-21, [PDF en ligne] www.erudit.org/culture/inter1068986/inter1104344/46173ac.pdf.
- 4 Esther Dowley, citée dans Mike Hammel, « Art & Vandalism : The Silence of Jubal Brown » [entretien], *The Kakofonie*, Broken Dimanche Press, 12 janvier 2011.
- 5 Cf. *ibid.*
- 6 Cf. J.-M. Rabaté, *op. cit.*, p. 75.
- 7 Cf. Steve Hodel, *L'affaire du Dahlia noir*, Seuil, coll. « Points policier », 2005, 763 p.
- 8 Dans *Le Dahlia noir*, James Ellroy a donné une description conforme aux détails fournis par l'enquête policière : « C'était une jeune fille dont le corps nu et mutilé avait été sectionné en deux au niveau de la taille. La moitié inférieure gisait dans les mauvaises herbes à quelques mètres du haut, jambes grand ouvertes. Sur la cuisse gauche, on avait découpé une large portion de chair et de la taille tranchée au sommet de la toison pubienne courait une entaille longue et ouverte. Les deux lèvres de peau étaient retroussées : il ne restait rien dans la plaie béante. » (James Ellroy, *Le Dahlia noir*, F. Michalski (trad.), Rivages, coll. « Rivages/Noir », 1990, p. 103.)
- 9 « Et si la jeune femme dont on peut, dont on doit épier le corps nu était un simple cadavre ? Le soupçon est possible. Ceci est confirmé par les premières réactions des spectateurs lors du dévoilement de l'œuvre [de Duchamp] à Philadelphie, en juillet 1969. En première page du *Philadelphia Inquirer* du 8 juillet 1969, sous un titre disant : "Ressemble à un cadavre", ces déclarations de témoins : "C'est horrible à voir, dit l'habitant de Philadelphia Gini Stephens. Je ne peux dire que ceci. J'aimais bien sa première période, mais c'est allé de pire en pire." Le compagnon de Melle Stephens [...] annonçait que ce corps étendu sur le dos ressemblait aux cadavres sur lesquels il avait pratiqué des dissections et autopsies, quand il était étudiant en médecine. Un autre habitant de la ville, Arthur Zbinden, pensait que cela s'approchait de la pornographie. » (J.-M. Rabaté, *op. cit.*, p. 52.)
- 10 *Ibid.*, p. 9.
- 11 Lire à ce sujet l'un des ouvrages les plus importants, selon moi, de Georges Bataille, *La souveraineté* (Lignes, 2012, 292 p.).
- 12 J.-M. Rabaté, *op. cit.*, p. 109.
- 13 Tchouang-tseu, *L'œuvre complète de Tchouang-tseu*, L. Kia-Hway (trad.), Le grand livre du mois, 1969, p. 173-174.

Bruno Lemoine a publié aux éditions Al Dante deux récits, *Matachine ou le lecteur enchaîné* (2006) et *L'après-journal Nijinski* (2008), ainsi qu'un essai, *L'homme approximatif* (livre et film avec François Dominique, 2014). En poésie, on peut le trouver dans les revues *Nioques*, *Action poétique*, *Le bout des bordes*, *Ouste* et *Doc(k)s*. Il a aussi réalisé une revue, *The Black List*, et une pièce radiophonique, *Station 11* (Arte Radio). Au nombre de ses articles se trouvent « Randonnée et dérive » et « Supplément à l'angoisse de l'ingénieur » (*Revue des Ressources*). Il a également écrit le texte de la série *Duchamp à Rome*, vidéos de Xavier Leton (Ville Allant Vers), et fait quelques performances, notamment avec Eric Madeleine.



Il faut laisser rire les hyènes (hi ! hi ! hi !) et s'esbaudir les pleutres (ha ! ha ! ha !) et toujours s'efforcer d'être GROTESQUE pour empêcher la vie de se coaguler dans le sérieux, le bon goût et l'esthétisme, yeah ! (Pinoncelli)

HAVE YOU TAKEN YOUR PINONCELLI TODAY ?

> Pinoncelli, *Le Cancer de la face*, 1966. Photo : Ito Josué.

► ENTRETIEN AVEC VIRGILE NOVARINA, AU SUJET DE SON FILM SUR PINONCELLI

Depuis ses deux attentats à l'urine et au marteau contre l'urinoir de Marcel Duchamp en 1993 puis en 2006, l'artiste Pierre Pinoncelli est connu dans le monde entier pour ses actes iconoclastes et subversifs. Souvent mal interprétée par la presse, cette double performance – et les procès qui se sont ensuivis – a occulté le reste de son œuvre aux yeux du public.

Virgile Novarina prépare actuellement un film documentaire sur le parcours de cet artiste hors norme. Marie-France Dubromel, créatrice de la Mercerie ambulante¹, l'a interviewé sur ce projet en cours*.

Marie-France Dubromel : Quand avez-vous entendu parler des actions de Pierre Pinoncelli pour la première fois, et comment l'avez-vous rencontré ?

Virgile Novarina : Lors de l'exposition *Dada* au Centre Pompidou en 2006, j'avais lu dans la presse qu'un « individu », un « vandale », avait endommagé l'urinoir de Marcel Duchamp avec un marteau et, sans informations supplémentaires, j'avais trouvé cela complètement idiot. Je ne savais pas qu'il s'agissait d'un artiste ; je ne savais pas qu'il

s'agissait d'une performance ; je ne savais pas que cet « individu » avait réalisé toute une série de happenings percutants depuis les années soixante, ni bien entendu que ce geste était de sa part un hommage à Marcel Duchamp. C'est seulement un an plus tard, en lisant l'article de Sarane Alexandrian intitulé « Les exploits du hors-l'art-loi Pinoncelli »², paru dans le numéro spécial sur le bizarre de la revue *Supérieur inconnu*, que j'ai découvert l'étonnant parcours de Pierre Pinoncelli, avec notamment le meurtre rituel d'un cochon à Coaraze, l'attentat à la peinture rouge contre André Malraux, le *hold-up* de la Société générale à Nice, l'enterrement vivant au Cimetière de l'art de Nolléval, jusqu'au doigt qu'il s'est coupé publiquement à la hache en Colombie et aux deux attentats sur *Fountain* en hommage à Marcel Duchamp. Je me suis alors documenté sur Pinoncelli et, plus j'approfondissais, plus je trouvais sa démarche unique, intéressante et souvent mal comprise. J'ai échangé quelques lettres avec Pinoncelli, puis nous nous sommes rencontrés chez lui, à Saint-Rémy-de-Provence, en avril 2010.

M-F. D. : Par quoi Pinoncelli a-t-il été animé, dès le début, dans ce travail profondément engagé ?

V. N. : Depuis son adolescence, Pinoncelli a toujours été radical, révolté et contestataire. Durant sa scolarité, il a été fréquemment renvoyé d'un établissement à un autre. Dans son catalogue *Meurtre rituel*, Pinoncelli raconte que les « coups pendables » de sa jeunesse ne sont pas sans liens avec les happenings qu'il réalisera par la suite : « Le happening, pour moi, c'est l'imaturité volontaire, c'est la fidélité à l'enfance... C'est une rallonge mise à la jeunesse... C'est l'équivalent des expéditions de peaux-rouges de mes dix ans contre les hommes au visage pâle... Grâce au happening, j'espère ne jamais atteindre la grande prairie triste où broute le troupeau fatigué des adultes³. »

À la fin des années cinquante, Pinoncelli exprimait sa révolte par la peinture et il modifia légèrement son nom de famille, Pinoncelly, pour son nom d'artiste italianisé, Pinoncelli. « Avec deux / on peut voler », dit-il. En 1962, il a réalisé une série de toiles toutes identiques mais de couleurs différentes, représentant chacune un mort, exposées à la galerie Lacroix à Paris, sous le titre *40 morts*, comme s'il s'agissait d'un attentat ou d'une catastrophe naturelle. L'année suivante, scandalisé par les ravages de la thalidomide, le médicament qui engendra de graves malformations congénitales chez plus de 10 000 enfants, Pinoncelli a peint une série de *30 métamorphoses*, représentant toutes des monstres humanoïdes blancs sur fond blanc, d'aspect à la fois effrayant et clinique.

Par la suite, les happenings de Pinoncelli ont souvent été motivés par une protestation contre une injustice, un scandale ou l'une des contradictions de notre société. Je pense notamment à l'un de ses premiers happenings, *Maman, le père Noël est devenu fou, il casse tous ses jouets*, qui visait à choquer les clients des Galeries Lafayette de Nice à la veille de Noël, en dénonçant l'essor de la société de consommation. Le 24 décembre 1967, déguisé en faux père Noël avec une hotte remplie de jouets, Pinoncelli longea les vitrines des Galeries Lafayette de Nice, sous les arcades de la place Masséna. Une foule de parents et d'enfants se forma rapidement autour de lui. Pinoncelli sortit trains électriques, poupées et tambours de sa hotte, puis les cassa un à un sous les yeux éberlués des parents et des enfants. Ceux-ci poussèrent

des cris, éclatèrent en sanglots, des parents menacèrent le faux père Noël pour qu'il cesse. Poursuivi et insulté par plusieurs parents vindicatifs, Pinoncelli finit par prendre la fuite.

M-F. D. : Contre quoi a-t-il protesté par la suite ?

V. N. : Les motivations sont très variées. En 1969, révolté par le massacre de plusieurs centaines de milliers de personnes au Biafra dans une sorte d'indifférence générale et avant que ce pays ne soit définitivement rayé de la carte du continent africain, Pinoncelli s'est recouvert tout le corps de bandelettes ensanglantées, avant de déambuler dans les rues de Bordeaux lors du festival Sigma V. Il a ensuite refait ce happening intitulé *La momie vivante* quelques mois plus tard à Nice, avec le mot *Biafra* écrit en lettres de sang sur le torse. Pinoncelli a fini par s'allonger au milieu de la rue, sur les passages cloutés, et la police l'a arrêté pour entrave à la circulation.

M-F. D. : Pinoncelli a-t-il fait d'autres happenings en rapport avec l'Afrique ?

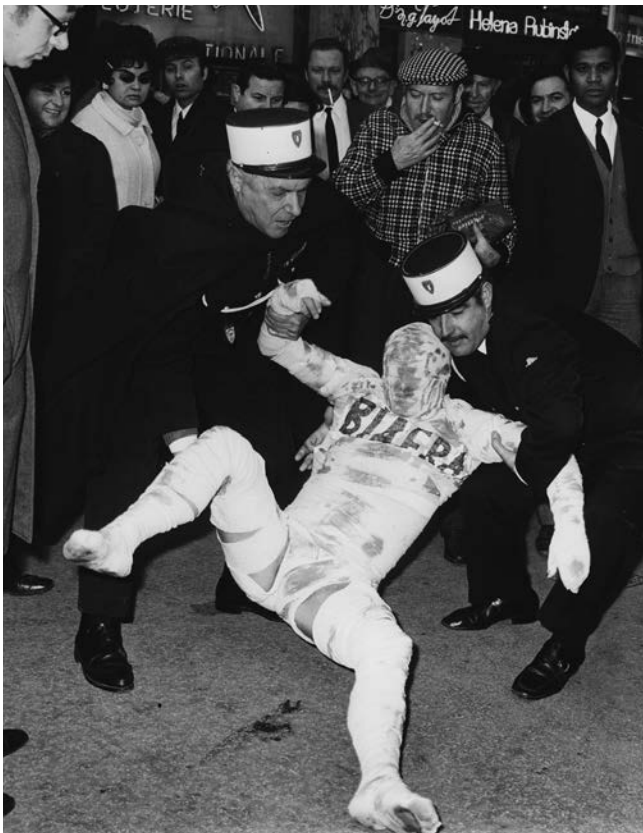
V. N. : Oui, car c'est en protestation contre le jumelage de Nice avec la ville du Cap pendant l'apartheid que Pinoncelli a braqué la Société générale en 1975. Cela dit, ses happenings n'ont pas tous une motivation politique : certains sont plutôt conduits par l'humour, l'histoire de l'art, la littérature, le cinéma ou l'autodérision qui est très forte chez lui.

M-F. D. : A-t-il réellement braqué une banque ?

V. N. : Oui, vraiment. Des photos ont été prises, et j'ai retrouvé deux témoins de ce braquage, que j'ai interviewés pour mon film : le policier Roger Gailleurd, qui faisait alors partie de la brigade *anti-hold-up* et dont la patrouille a été immédiatement alertée par le signal qu'un employé de la banque avait déclenché, ainsi que le photographe Jean Ferrero, qui a suivi Pinoncelli dans cette expédition.

M-F. D. : Comment cela s'est-il passé ?

V. N. : Vêtu d'une tête de mort, d'un chapeau en feutre, d'un fusil à canon scié, de deux cartouchières et d'un cône de circulation en guise de porte-voix, Pinoncelli est entré dans la principale agence de la Société générale de Nice, avenue Jean-Médecin, en criant une phrase tirée d'un album des Pieds Nickelés : « Haut les mains, bande



> Pinoncelli, *La momie vivante*, Nice, 1970. Photo : Keystone Press Agency.



> Pinoncelli, *Hold up contre l'apartheid*, Nice, 1975. Photo : Raph Gatti.

de connards, ceci est un *hold-up* ! » Puis il a tiré deux coups de feu dans le plafond. Il s'est approché du caissier effrayé et lui a demandé dix francs symboliques, que celui-ci n'a pas manqué de lui donner. Dehors, un attroupement s'était formé, et plusieurs policiers s'étaient postés devant la banque en braquant leur arme en direction de la porte, prêts à tirer si quelqu'un sortait en courant. Heureusement pour lui, Pinoncelli est sorti de la banque avec le fusil sur l'épaule, sans précipitation, et en faisant le pas de l'oie. La police l'a donc interpellé sans tirer. Sachant que ce happening aurait pu mal tourner, Pinoncelli portait sur lui une lettre d'explication sur ses motivations, au cas où il aurait été tué.

M-F. D. : Y a-t-il eu des suites judiciaires ?

V. N. : Oui, un procès et une amende. Une des particularités de Pinoncelli par rapport aux autres artistes performeurs est qu'il considère la perception du happening comme faisant entièrement partie du happening : d'abord les réactions du public dans la rue bien sûr, mais aussi les arrestations par la police, les procès éventuels et le traitement du happening par les médias. Pour Pinoncelli, tout cela fait partie du happening. Même dans sa défense devant les juges, Pinoncelli continue son happening. C'est donc dans le dialogue entre l'artiste et la société que se situe l'un des principaux enjeux de sa démarche. Pinoncelli écrit à ce sujet en 1974 dans son livre *Mourir à Pékin* : « Je peux vous l'avouer, les meilleurs happenings sont ceux que je n'ai pas faits... car ils m'auraient valu trop de prison. »

M-F. D. : Comment Pinoncelli est-il passé de la peinture aux happenings de rue ?

V. N. : Ce changement a été radical pour Pinoncelli : « J'ai arrêté de peindre dès que j'ai commencé mes actions, car je ne voulais pas mélanger les genres et qu'on puisse dire que je cherchais à faire parler de moi pour médiatiser ma peinture et la vendre mieux. » Cela remonte à 1966, lorsque Pinoncelli réalise une ultime série de peintures, intitulée *Faire l'amour à Pékin* par attirance pour le pays interdit qu'était la Chine à cette époque. Sur certaines d'entre elles, il avait apposé une empreinte de main à la peinture noire. C'est en l'imprimant ensuite sur son propre visage et en allant se promener dans la rue, sous les yeux écarquillés des passants, que les créations de Pinoncelli ont quitté la toile pour aller vers la rue, pour aller vers la vie. Il a intitulé ce premier happening *Le cancer de la face*. On retrouve dans plusieurs de ses premiers happenings de rue ce même mouvement de la peinture quittant la surface du tableau pour aller vers la vie : lors d'un voyage à New York en 1967 par exemple, Pinoncelli apprend que le Jewish Museum prépare une rétrospective sur Yves Klein. Le soir du vernissage, Pinoncelli se peint la tête en bleu Klein, il inscrit en blanc sur son front « Hommage à Yves Klein » et déambule ainsi au milieu des œuvres et du public dans l'exposition, tel un Klein vivant. De retour en France, Pinoncelli peint entièrement ses vêtements et sa tête de la même manière que ses toiles colorées pour devenir *L'homme tableau* et, en 1969, lors de la pose de la première pierre du musée Chagall à Nice, Pinoncelli peint non plus sur son propre corps, mais sur celui du ministre de la Culture de l'époque, André Malraux, qu'il asperge de peinture rouge par surprise.

M-F. D. : Comment André Malraux a-t-il réagi ?

V. N. : Dès que Malraux est sorti de la voiture escortée de motards, Pinoncelli, qui s'était mêlé à la foule, lui a tiré dessus avec une poire à lavement remplie de peinture rouge, barbouillant le costume et le visage du ministre d'un grand jet. Ses gardes du corps ont, dans un mouvement de panique, cru à un véritable attentat. Pinoncelli a été immédiatement « maîtrisé » et arrêté. Malraux a alors saisi son « arme » pour lui rendre la pareille, en l'aspergeant de peinture rouge avec ce qu'il restait dans la poire. Les nombreux photographes présents à cette inauguration officielle ont pris des photos du mouvement de panique autour du ministre, des policiers et des deux protagonistes, tous les deux barbouillés de rouge. Le lendemain, la presse internationale

titrait : « André Malraux en a vu de toutes les couleurs », « Badigeonné de rouge, M. Malraux a eu un réflexe de mousquetaire », « Le peintre contestataire risque cinq années de prison », « Malraux a retrouvé les couleurs de sa jeunesse... le rouge de la guerre d'Espagne » ou encore « *Il ministre spruzza lo spruzzatore* (Le ministre arrose l'arroseur) ».

M-F. D. : Pourquoi Pinoncelli avait-il pris André Malraux pour cible ?

V. N. : Il y avait en réalité deux cibles à cet *Attentat culturel* : d'une part la peinture, que Pinoncelli estimait dépassée par d'autres formes d'art et en quelque sorte incarnée par Marc Chagall et, d'autre part, André Malraux, dont Pinoncelli était un admirateur déçu : « Je trouvais ça NUL pour le romancier de *L'Espoir* et de *La Condition humaine*, le grand résistant, l'esthète aux raccourcis fulgurants sur l'art moderne, l'ex-aventurier magnifique (le voleur de statues khmers du temple d'Angkor Vat), l'ex-gigolo flamboyant du « Royaume farfelu » de ses premières années dans le grand monde... Oui, je trouvais ça NUL d'être devenu, avec l'âge, ce pantin institutionnel, ce ravaleur de façades, la marionnette préférée de De Gaulle et son ministre fantoche, ce faiseur de discours funèbres et pompeux à la Bossuet, un monument public insipide et encombrant qu'il était urgent de taguer... »

M-F. D. : Que s'est-il passé après l'arrestation ?

V. N. : André Malraux n'a pas porté plainte, mais le préfet a décidé de poursuivre Pinoncelli en justice. Le juge d'instruction, monsieur Menant, a contraint Pierre Pinoncelli à subir des examens psychiatriques. Dans son livre *Mourir à Pékin*⁴, il revient sur cette consultation : « C'est significatif de la société S. A. R. L. et de masse où nous vivons que ses adeptes veuillent immédiatement donner à tout acte individuel – et sortant un peu de l'ordinaire – la folie comme motivation ou comme excuse. »

Après cet examen, les docteurs Rancoule et Camuzard, psychiatres, ont diagnostiqué chez Pinoncelli un cas d'hypomanie. Le *Larousse* de l'époque définit l'hypomanie comme une « affection mentale caractérisée par de l'euphorie, par l'exubérance des idées et leur succession rapide, et par de l'agitation », ce à quoi Pinoncelli répond : « Je trouve, en fait, que cette hypomanie est une "maladie" pleine de qualités... et je suis même drôlement content d'être "malade", puisque les gens "bien-portants", eux, souffrent de dépression, de pauvreté d'idées et d'être amorphes ! » Finalement, Pinoncelli n'a pas été condamné pour cette affaire.

M-F. D. : Aujourd'hui, Pinoncelli est surtout connu pour avoir cassé *Fountain*, l'urinoir de Duchamp, mais qu'a-t-il fait exactement, et pour quelles raisons ?

V. N. : À treize années d'intervalle, Pinoncelli s'en est pris deux fois à *Fountain*. D'abord en 1993, lors de l'exposition inaugurale du Carré d'art de Nîmes, puis en 2006 au Centre Georges-Pompidou, en pleine exposition *Dada*. Ce sont de loin les actions de Pinoncelli qui ont suscité le plus de commentaires et de réactions, aussi bien de la part des médias que de la justice, du monde artistique et du grand public. Présentée d'abord comme l'acte d'un vandale dans les journaux et à la radio, cette double action a fait l'objet de deux procès, dans lesquels Pinoncelli a présenté son geste comme une performance artistique réalisée en hommage à Marcel Duchamp.

Pour connaître les prémices de cette histoire, il faut revenir en 1967. Pinoncelli est alors à New York, où il vient de réaliser son hommage à Yves Klein. Il se rend à la galerie Sidney Janis pour le vernissage de Segal et y rencontre Marcel Duchamp. Pinoncelli imagine alors un happening sur *Fountain* : s'en servir comme d'un simple urinoir. Pinoncelli parle de son projet à Duchamp, qui lui aurait dit en souriant : « Mais allez-y ! » Il faut rappeler ici que, parallèlement au concept de *ready-made* (prendre un objet manufacturé et lui conférer le statut d'œuvre d'art), Marcel Duchamp a aussi créé le concept, dont on parle beaucoup moins, de « *ready-made* réciproque » : prendre une œuvre et s'en servir comme un objet de la vie quotidienne. Duchamp

en donne un exemple dans *La Boîte verte*, en 1915 : « Readymade réciproque = se servir d'un Rembrandt comme planche à repasser⁵. » Uriner dans *Fountain*, c'est justement se servir d'une œuvre comme un objet de la vie quotidienne, c'est bien un *ready-made* réciproque. Cela clôt une sorte de cycle pour l'objet urinoir devenu œuvre d'art et redevenu urinoir⁶.

Dans les années qui suivirent, Pinoncelli se rendit dans plusieurs expositions où l'un des 17 exemplaires de *Fountain* était exposé⁷ avec la ferme intention de s'en servir. Mais à chaque fois il lui était impossible de réaliser son projet, car *Fountain* était tantôt présentée derrière une vitre, tantôt en hauteur, et donc inaccessible. Quelques années auparavant, Marcel Duchamp avait pourtant choisi d'exposer *Fountain* « assez bas, dans sa position utilitaire », pour que « des petits garçons puissent l'utiliser »⁸. C'est finalement en 1993, dans l'exposition intitulée *L'ivresse du réel* au Carré d'art de Nîmes, que Pinoncelli a trouvé pour la première fois un des urinoirs de Duchamp exposé de telle manière qu'il était possible d'uriner dedans, ce qu'il fit – 27 années après sa rencontre avec Marcel Duchamp – au moment d'une pause des gardiens du musée.

M.-F. D. : Mais pourquoi Pinoncelli a-t-il ensuite cassé l'urinoir de Marcel Duchamp avec un marteau ?

V. N. : Il y a au moins deux raisons à cela. Tout d'abord, Pinoncelli, dans la logique du *ready-made* réciproque, assumait entièrement que l'urinoir avait perdu son statut d'œuvre d'art et qu'il était redevenu un simple objet de la vie quotidienne. Comme simple urinoir, il pouvait donc bien prendre un coup de marteau. Or, pour comprendre ce geste, il faut aussi rappeler que Duchamp a présenté des urinoirs comme œuvres d'art pour dépasser les limites de l'art, mais aussi par provocation. Déjà de son vivant, Duchamp estimait que ses *ready-made* étaient trop sacralisés. Dans un entretien publié dans *Art News* en 1968, Marcel Duchamp déclare : « *The fact that they are regarded with the same reverence as objects of art probably means I have failed to solve the problem of trying to do away entirely with art*⁹. » Or, depuis les années quatre-vingt-dix, plusieurs répliques de *Fountain* sont passées en vente, battant chaque fois de nouveaux records, atteignant plusieurs millions de francs dans les années quatre-vingt-dix et plusieurs millions d'euros dans les années deux mille. Cette sacralisation de *Fountain* par sa valeur financière est contraire à l'esprit de Duchamp. Le coup de marteau de Pinoncelli visait aussi à dénoncer cette contradiction, tout en redonnant à l'urinoir de Duchamp sa force provocatrice et subversive. Dans un catalogue édité par le MAMAC de Nice, Pinoncelli écrit à

ce sujet : « L'estimation actuelle de l'urinoir de Duchamp à 3 millions d'euros démontre donc bien, par cette valeur démente, non seulement que l'objet actuel – exposé dans tous les grands musées du monde – n'a plus rien à voir avec le concept initial de Duchamp en 1917, mais encore qu'il est devenu la déviation extrême, l'archétype d'un marché de l'art contemporain malade, le produit spéculatif et de luxe type, le symbole et le fétiche de l'argent et de la finance internationale, yes... le VEAU D'OR de l'art moderne, quoi¹⁰ ! »

M.-F. D. : Après cette action au Carré d'art de Nîmes, Pinoncelli fut-il arrêté à l'intérieur du musée ?

V. N. : Non, malgré le bruit fracassant de son marteau sur la porcelaine, personne n'est venu. Pinoncelli a continué sa visite de l'exposition, puis a déposé son marteau sur une armoire de Joseph Beuys et il est sorti du Carré d'art sans être inquiété. Plus tard, quand l'alerte a été donnée par un gardien, les portes du musée se sont fermées et la police est arrivée. C'est en entendant parler de son acte aux informations le lendemain matin que Pinoncelli a revendiqué son geste, en téléphonant directement à la radio pour expliquer qu'il ne s'agissait pas d'un acte de vandalisme, mais d'un acte artistique, en hommage à Marcel Duchamp. Le jour suivant, la police de Nîmes est venue l'arrêter à son domicile de Saint-Rémy-de-Provence, puis il a été jugé en correctionnelle après 48 heures de garde à vue, condamné à un mois de prison avec sursis, et à 296 000 francs d'amende.

M.-F. D. : A-t-il payé cette somme ?

V. N. : Pinoncelli a fait appel, et sa maison a été mise en hypothèque judiciaire dans l'attente du deuxième procès, qui a eu lieu six années plus tard. C'est dans ce moment difficile que l'association Les amis de Pinoncelli a été créée par Michel Guinle¹¹, pour le soutenir financièrement en cas de lourde amende. De nombreuses personnes y ont adhéré, et plus de 40 artistes ont créé une œuvre sur le thème de l'urinoir pour l'offrir à l'association. Ces œuvres étaient destinées à une exposition-vente à l'Espace Pierre Cardin (Paris), en soutien à Pinoncelli. Parmi ces artistes, il y avait notamment Arman, Ben, Noël Dolla, Jean Dupuy, Fred Forest, Claude Gilli, Raymond Hains, Jacques Lizène, Antti Lovag, Nivèse, Bernard Pagès, Ernest Pignon-Ernest, Patrice Quérel, Guy Rottier, Serge III, Daniel Sygit, Claude Viallat, Véličkovič, Jean Vérane, Ultra Violet et Zlotykamien.

Par ailleurs, Axa Global Risk, l'assureur de *Fountain*, a dédommagé l'État français, qui a subrogé Axa à poursuivre Pinoncelli en justice. L'association Les amis de Pinoncelli a édité l'affiche « WANTED », invitant ses membres à boycotter Axa. Michel Guinle a rédigé un rapport de contre-expertise sur la perte de valeur de cet exemplaire de *Fountain*. De son côté, Pinoncelli a écrit une lettre assez délirante au président d'Axa de l'époque, Claude Bébéar, qui a décidé finalement de cesser les poursuites contre lui. L'hypothèque judiciaire sur sa maison a été levée et l'exposition des « urinoirs d'artistes » n'eut jamais lieu. L'association Les amis de Pinoncelli est restée active, c'est elle qui a édité en 2014 le catalogue raisonné de ses œuvres en trois tomes¹², regroupant de nombreux documents sur ses happenings, plusieurs centaines de dessins, 300 peintures des années cinquante et soixante, 130 personnages, 900 « images SDF » et les 65 toiles à la bombe que Pinoncelli a réalisées depuis 2003, après avoir entièrement tagué son propre atelier à Saint-Rémy-de-Provence.

M.-F. D. : Lorsque Pinoncelli a recommencé son geste sur *Fountain* treize années plus tard au Centre Georges-Pompidou, était-ce sur le même exemplaire de *Fountain* ?

V. N. : Oui, il s'agit de l'exemplaire « Rose », acheté par l'État français en 1986 aux héritiers de Marcel Duchamp. Après sa restauration en 1993 par Marie-Christine Nollinger, il ne restait plus aucune trace du premier coup de marteau de Pinoncelli. Certains défenseurs de Pinoncelli dans cette affaire, comme Catherine Millet et Pierre Restany, ont regretté ce choix de restauration, préférant que cet exemplaire de



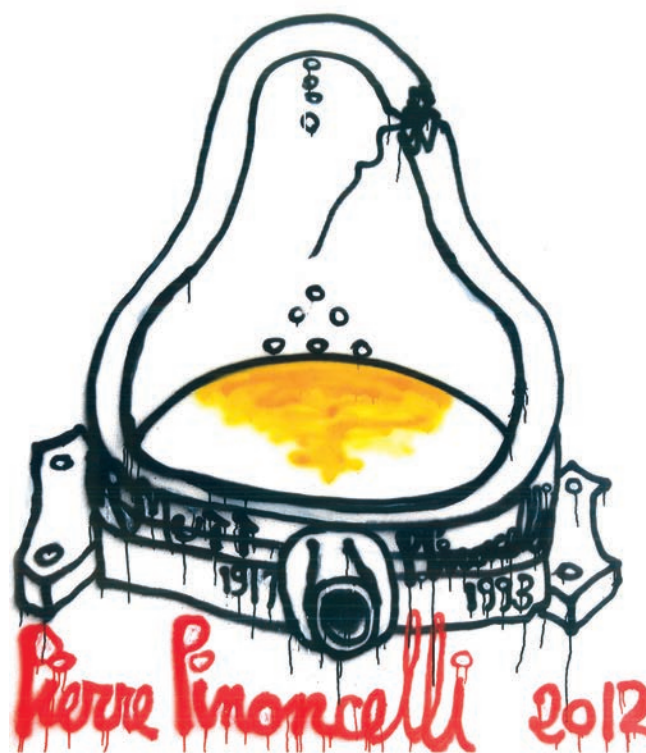
> L'urinoir Duchamp-Pinoncelli. Photo : Jan van Naeltwijck.

Fountain soit conservé tel quel, avec sa brisure, et exposé ainsi, accompagné d'une mention racontant son histoire. Quand Pinoncelli apprit que le même urinoir était exposé au Centre Pompidou dans l'exposition *Dada*, il est allé le voir et a été doublement surpris : d'une part l'urinoir était à nouveau exposé sans verre, à une hauteur accessible et, d'autre part, son geste n'était pas mentionné dans la notice de l'œuvre – ce qui est généralement le cas pour les œuvres ayant subi une dégradation-restauration particulière, comme la célèbre *Pietà* de Michel-Ange, attaquée puis restaurée en 1972. Pinoncelli a donc écrit une lettre au commissaire de l'exposition, Laurent Lebon, pour lui faire part de sa surprise, en évoquant la possibilité d'une deuxième action. Un mois et demi plus tard, Pinoncelli retourna au Centre Pompidou avec un marteau au manche scié, pour en faire une arme de poing, accrochée à sa ceinture. Passant la sécurité sans difficulté, Pinoncelli se rendit à la caisse du musée pour acheter son ticket d'entrée, puis se rendit dans l'exposition *Dada*. Parmi la foule très dense des visiteurs, il s'approcha de *Fountain*, sortit son marteau et son feutre indélébile. Des visiteurs poussèrent des cris, l'un d'eux essaya de l'empêcher d'agir. Pinoncelli donna à nouveau un coup de marteau dans *Fountain*, puis signa « Dada ». Le gardien de musée Michel Zelazo, que j'ai rencontré récemment et interviewé pour mon film, suivit Pinoncelli et lui demanda : « Mais monsieur, vous rendez-vous compte de ce que vous avez fait ? » Pinoncelli acquiesça et se laissa conduire à la sécurité, qui appela la police. Ce jour-là, Pinoncelli sortit du Centre Pompidou avec des menottes dans le dos.

M.-F. D. : Vers un deuxième procès, similaire au premier ?

V. N. : Pas tout à fait, car cette fois ce n'était pas en correctionnelle, mais au Tribunal de grande instance de Paris. En première instance, Pierre Pinoncelli fut condamné à trois mois de prison avec sursis, à plus de 14 000 euros de frais de restauration et à 200 000 euros de dommages et intérêts – l'avocate du Centre Pompidou, M^e Agnès Tricoire, avait demandé 427 000 euros de dommages et intérêts. Pinoncelli fit remarquer que l'estimation de l'œuvre était passée de 450 000 francs en 1993 à 2,8 millions d'euros en 2006, et se demandait donc de quelle dépréciation il s'agissait. Il alla même jusqu'à dire que cet exemplaire-ci de *Fountain*, qui était un multiple édité à douze exemplaires (huit numérotés et quatre hors commerce) par la galerie Schwarz en 1964, se différenciait alors des autres multiples et devenait donc un original, c'est-à-dire un objet unique et de valeur bien supérieure. Pousant la provocation jusqu'au bout, Pinoncelli acheta ensuite un urinoir à 100 euros à La Samaritaine dans le cadre du procès et le fit porter par huissiers de justice au Centre Georges-Pompidou, proposant ce nouveau *ready-made* pour remplacer l'autre endommagé, renouvelant ainsi le concept de Duchamp de 1917. Inutile de dire que cet urinoir fut refusé par le Centre Pompidou. Pinoncelli fit appel, et dans les médias de nombreuses personnalités prirent position pour Pinoncelli (Thierry Ardisson, Edouard Baer, Catherine Millet, Pierre Restany) ou contre lui (Philippe Bouvard, Christine Angot, Alfred Pacquement). À la grande surprise des institutions, Jacques Caumont, un des plus grands spécialistes de Marcel Duchamp, commissaire des expositions *Marcel Duchamp* au Centre Pompidou en 1977, au Palazzo Grassi en 1993 et au musée Tinguely de Bâle en 2002, prit la défense de Pinoncelli dans une longue lettre ouverte à Alfred Pacquement : « Malgré le fait que la seconde blessure, celle du 4 janvier 2006, sera cicatrisée, les fonctionnaires du Centre Georges Pompidou ont décidé de toucher le dédommagement dû par les assureurs. Pour ce faire, il a fallu, par une déclaration erronée, et ô combien outrecuidante, défigurer un acte artistique en le transformant en acte délictueux. Subséquemment Pierre Pinoncelli a été livré à la police. S'ensuivirent 48 heures de garde à vue et sa comparution et condamnation en urgence. Nous vous assurons que, vu cette mascarade, nous nous interrogeons sur la santé mentale des gardes d'œuvres et la nécessité d'avoir auprès d'eux la

présence d'un Soigneur de gravité. » Puis il conclut : « Pierre Pinoncelli doit être salué et honoré avec *maestria* pour avoir mis un point final aux temps héroïques des Chevaliers du dadaïsme. » Enfin, Jacques Caumont rappelle qu'à deux reprises, Marcel Duchamp s'était approprié des reproductions d'œuvres d'autres artistes pour en créer une nouvelle : en 1914 sur un paysage d'hiver de Sophie de Niederhausen auquel il ajouta deux bocaux de pharmacie à la gouache et en 1919 sur une reproduction de la *Joconde* de Léonard de Vinci, à laquelle il ajouta une barbiche et des moustaches. Ce fut un tournant important pour le procès. De plus, Jacques Caumont construisit la défense avec les frères Ambroise et Emmanuel Arnaud, les deux avocats de Pinoncelli. En appel, Pinoncelli fut condamné à trois mois de prison avec sursis, avec deux ans de mise à l'épreuve, et à 14 352 euros de frais de restauration de l'œuvre. En revanche, les 200 000 euros de dommages et intérêts ne furent pas retenus par la Cour d'appel de Paris. Quant à l'exemplaire « Rose » de *Fountain*, il a été restauré pour la deuxième fois par la restauratrice Guylaine Mary.



M.-F. D. : Quelle est votre méthode pour réaliser ce film sur Pinoncelli ?

V. N. : D'une part, je filme Pinoncelli chez lui, dans sa maison et dans son atelier, sous forme d'entretiens dans lesquels nous revenons sur tout son parcours et, d'autre part, je recherche des témoins ayant assisté à ses happenings pour les interviewer et voir les éventuels documents dont ils disposent. Idéalement, j'aimerais retrouver un témoin pour chaque happening, car je trouve que leurs récits sont importants, tant pour la compréhension de l'œuvre que pour sa postérité. Souvent complémentaires, les récits de Pinoncelli et les souvenirs des témoins permettront de nous faire notre propre idée du happening.

M.-F. D. : Avez-vous retrouvé beaucoup de témoins ?

V. N. : En faisant une sorte d'enquête à la manière d'un détective amateur, j'ai retrouvé une quinzaine de témoins à ce jour : le critique d'art Michel Ragon pour *Le cancer de la face*, les policiers Roger Gailleur et André Clerget pour *L'attentat culturel*, l'artiste Claude Gilli pour *La momie vivante*, le galeriste Alexandre de la Salle pour *L'homme tableau*, Odette Lepage pour *Meurtre rituel*, le gardien de musée Michel Zelazo pour *Happening-urinoir*, le galeriste Michel Guinle pour *Dio-gène*, 1^{er} S. D. F. ?, le photographe Robert Bouquet pour *Coupe-gorge*

pour 500 cochons, le photographe Jean Ferrero pour le départ de Nice-Pékin à bicyclette, le photographe et historien Frédéric Altmann pour *L'hommage à Monte-Christo*, l'artiste Patrice Quéréel pour *La naissance de Rose Sélamore*, l'artiste Wilson Díaz et le conservateur Miguel Gonzales pour *Mourir à Cali, hi ! hi !* et enfin Ben, qui a souvent croisé Pinoncelli dans les années soixante, soixante-dix, à Nice.

M.-F. D. : L'enquête est-elle donc terminée ?

V. N. : Pas encore, car je cherche notamment un témoin du premier *Happening-urinoir* à Nîmes, en 1993, de *L'hommage à Yves Klein* à New York, en 1967, du happening *Maman, le père Noël est devenu fou, il casse tous nos jouets* et de *Mort au pain !* à Bordeaux, en 1969. Mais après plusieurs décennies, il est souvent difficile de retrouver des témoins, qui de plus furent parfois peu nombreux.

M.-F. D. : Comment procédez-vous ?

V. N. : Je consulte beaucoup d'archives et lance de nombreuses pistes par courrier, par téléphone et sur Internet. Parfois, mais assez rarement, l'une d'elle aboutit ou bien ouvre une autre piste à suivre, qui à son tour révèle d'autres contacts possibles, etc. Pour *L'attentat culturel contre André Malraux* par exemple, Pinoncelli savait que le policier qui l'avait arrêté était vivant, car il était venu assister en 2013 à une conférence sur Pinoncelli au MAMAC¹³ et l'avait brièvement salué en lui disant : « C'est moi qui vous avais arrêté pour Malraux, en 69 ! » Mais il avait aussitôt disparu dans la foule, nous n'avions ni son nom ni son adresse. J'ai contacté plusieurs commissariats et l'hôtel de police de Nice, mais sans résultat. C'est finalement en écrivant à l'Union nationale des retraités de police que j'ai obtenu une réponse : ma lettre a été transmise, et les policiers André Clerget et Roger Gailleurd m'ont contacté. Cette arrestation les avait marqués à vie car, en voyant le visage de Malraux dégoulinant de rouge, ils avaient d'abord cru à un véritable attentat.



M.-F. D. : Beaucoup des actions de Pinoncelli ont eu des échos importants sur le moment, puis ont été un peu oubliées par la suite. Pensez-vous qu'il y ait un regain d'intérêt pour son œuvre aujourd'hui ?

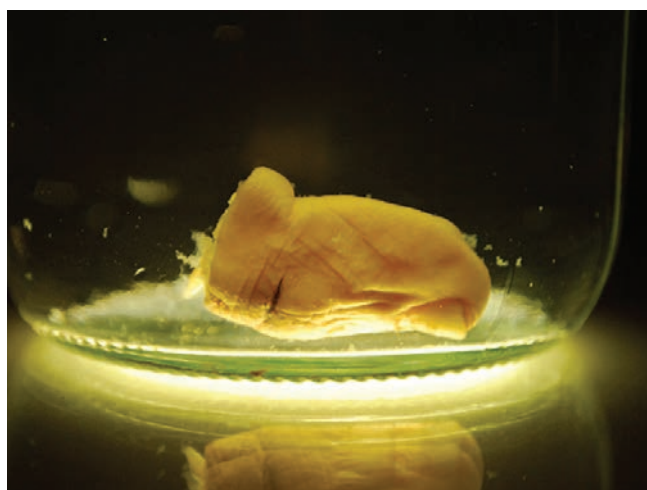
V. N. : Oui, clairement. Pinoncelli est de plus en plus cité dans des ouvrages d'histoire de l'art qui reviennent sur cette période ainsi que dans la presse spécialisée internationale. Récemment, un important article du critique d'art Ben Lerner intitulé « Damage Control »¹⁴ sur le thème de la destruction dans l'art est paru à New York dans la revue *Harpers*, relatant plusieurs happenings de Pinoncelli. En fait, il semble que Pinoncelli soit moins reconnu en France qu'à l'étranger, car ses attaques contre l'art institutionnel l'ont écarté des circuits habituels de l'art en France. Ses deux happenings sur l'urinoir de Marcel Duchamp font également l'objet d'études universitaires sur la question de la destruction dans l'art¹⁵, sur celle de la restauration dans l'art contemporain¹⁶ ainsi que sur les nombreuses questions juridiques soulevées par ses deux attentats sur *Fountain*¹⁷.

M.-F. D. : Pensez-vous qu'il y ait un fil conducteur dans l'ensemble de son œuvre ?

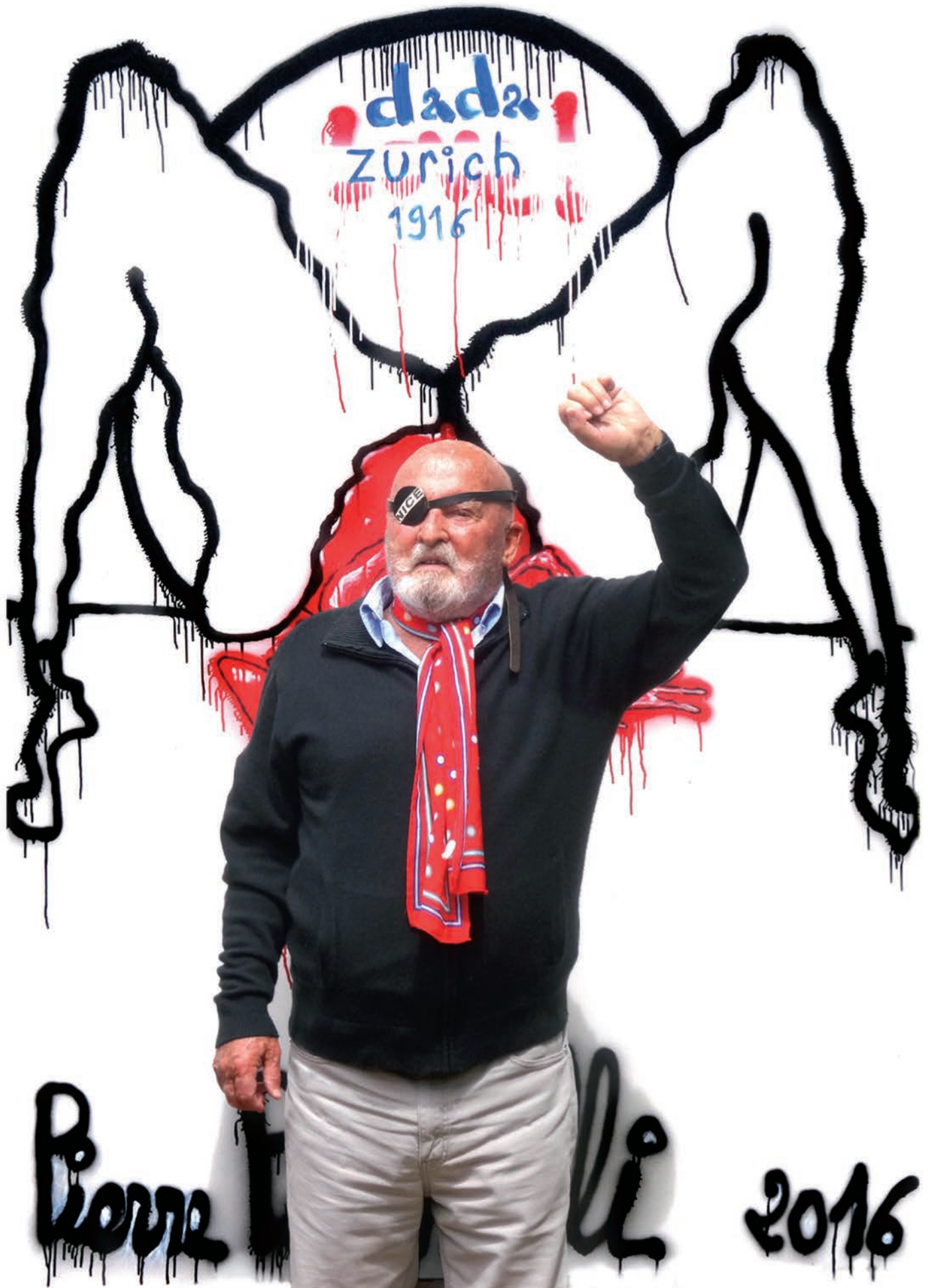
V. N. : Oui, je dirais qu'il y en a plusieurs. La politique en est un, bien sûr ; l'autodérision, le thème de la mort et la prise de risque en sont d'autres. De manière générale, les happenings et les œuvres plastiques de Pinoncelli dérangent les présupposés de ce qui est sérieux, de ce qui est bienséant. Ils franchissent des limites et posent ainsi des questions à notre société. Contrairement à de nombreux artistes faussement subversifs, qui agissent dans un cadre bien déterminé en respectant des règles fixées à l'avance, Pinoncelli dépasse les limites du raisonnable et s'aventure dans les régions périlleuses de l'art, où personne n'avait osé s'engager. Dans la longue liste de ses actions, beaucoup lui ont valu blessures, arrestations, procès, amendes et examens psychiatriques. Non seulement Pinoncelli a été jusqu'à risquer de perdre tout ce qu'il possédait (sa maison a été mise en hypothèque judiciaire lors du procès de son action sur *Fountain*), mais il a aussi risqué sa vie plusieurs fois, en tirant deux coups de fusil dans une banque, en se faisant jeter à la mer dans un sac lesté de pierres en hommage à « Monte-Christo », en défiant publiquement les FARC qui lui envoyèrent des menaces de mort ou encore en se faisant enterrer vivant au Cimetière de l'art de Nolléval.

M.-F. D. : Pour quelle raison les FARC ont-ils envoyé des menaces de mort à Pinoncelli ?

V. N. : En janvier 2002, le Festival international de performance de Cali invita Pinoncelli en Colombie, quelques mois après l'enlèvement d'Ingrid Betancourt par les FARC. Pinoncelli ne voulait pas faire une « petite performance d'Européen tranquille » dans ce pays violent où la population était terrorisée par de fréquents assassinats et



> Pinoncelli, *Un doigt pour Ingrid*, 5^e Festival international de performances de Cali, Colombie, 2002. Photos : colectivo Helena Producciones.



> Pinoncelli devant sa toile *La Naissance de Dada*, Saint-Rémy-de-Provence, 2016. Photo : Virgile Novarina.

prises d'otages, pratiqués par plusieurs cartels de la drogue se livrant une guerre sans merci avec toute une armée de tueurs à gage, les *sicarios*. Par empathie pour le peuple colombien, Pinoncelli voulait lui aussi saigner en Colombie, mais également défier publiquement les FARC et protester contre l'enlèvement d'Ingrid Betancourt, qui toute seule avait engagé un dangereux combat politique contre les narco-trafiquants et la corruption. Après avoir été élue députée en 1994 et sénatrice en 1998, Ingrid Betancourt s'était présentée aux élections présidentielles de 2002, puis elle fut enlevée en pleine campagne par les FARC, qui la séquestrèrent dans la jungle pendant six années et demie.

En acceptant l'invitation du Festival international de performance de Cali, Pinoncelli ne savait pas encore quel geste sanglant il y accomplirait. Dans un entretien paru dans la revue *Inter, art actuel* après son retour en France, Pinoncelli explique comment l'idée lui est venue : « J'ai pensé tout à coup à ce film de gangsters où Robert Mitchum, au Japon, se coupe le petit doigt, en dette d'honneur envers un *yakuza*, ah ! [...] Ça a été comme un *flash*, dans le silence et l'obscurité de la tombe, ha ! ha !¹⁸ » Plusieurs vidéos amateurs diffusées sur Internet¹⁹ montrent cette performance effrayante où Pinoncelli, vêtu à nouveau de son costume de *L'homme tableau* des années soixante, brandit un portrait d'Ingrid Betancourt, rend sa liberté à une colombe blanche, ôte son costume et entre dans le musée La Tertulia où il a fait disposer un billot et une hache, face au public. Grimé d'une croix blanche sur le front, Pinoncelli saisit la hache, pose le petit doigt de sa main gauche sur le billot et, malgré les cris de protestation du public, il lève la hache et l'abat sur son auriculaire, sans pousser un seul cri. Le doigt est entaillé, mais pas entièrement sectionné. Pinoncelli lève à nouveau la hache et retape une seconde fois. Sa main ensanglantée se lève, tandis que l'auriculaire reste sur le billot. Dans l'assistance, plusieurs personnes s'évanouissent. Pinoncelli place son doigt coupé dans un bocal de formol et l'offre au musée et à la Colombie. Il prend ensuite une bombe de peinture noire, tague sur le mur les lettres F, A, R et C, puis asperge le mot FARC de son propre sang. Il enfle ensuite une tête de loup et hurle à la mort, avant d'être conduit aux urgences de l'hôpital le plus proche. Le lendemain, l'événement a été relaté dans tous les médias nationaux, et Pinoncelli a reçu des menaces de mort de la part des FARC. Celles-ci ont été prises très au sérieux par le Festival et par le Musée qui, très inquiets pour la sécurité de leur invité, décidèrent de le faire escorter jusqu'à l'aéroport afin qu'il prenne le premier vol pour l'Europe.

J'ai récemment interviewé Ingrid Betancourt à ce sujet et j'ai retrouvé deux témoins de cette performance : Wilson Díaz, un des organisateurs du Festival, et Miguel Gonzáles, le directeur du Musée. J'irai prochainement en Colombie pour les rencontrer tous les deux, et à cette occasion j'irai aussi filmer le doigt de Pinoncelli, qui est toujours exposé au Musée La Tertulia, et que Pinoncelli conçoit comme un « *ready-made* humain ». ◀

Photos : courtoisie de Pierre Pinoncelli.

Notes

- 1 www.mercerieambulante.typepad.com.
- 2 Sarane Alexandrian, « Les exploits du hors-l'art-loi Pinoncelli », *Supérieur inconnu*, automne 2007, p. 17.
- 3 Pierre Pinoncelli, *Meurtre rituel*, Imprimerie lithographique de Saint-Étienne, 1969, p. 8.
- 4 *Id.*, « À propos de la bêtise des psychiatres », *Mourir à Pékin*, À titre d'auteur, 1974, p. 53.
- 5 Marcel Duchamp, « Readymade réciproque », note autographe pour *La boîte verte*, 6,5 x 12,9 cm, 1912-1915.
- 6 Gaëtan Bruel, « Dada, Pinoncelli, l'urinoir », *Inter, art actuel*, n° 95, hiver 2007, p. 24.
- 7 Le numéro 27 de la revue *Cabinet Magazine* (New York, automne 2007) a répertorié 17 exemplaires de *Fountain*.
- 8 Sydney Janis, « Lettre à William A. Camfield » (1987), *Sociologie de l'art*, n° 6, 1993 (à propos de l'exposition *Challenge and Defy* à la galerie Sidney Janis de New York, en 1950).
- 9 « Le fait que les *ready-made* aient été considérés comme des objets d'art signifie probablement que j'ai échoué à résoudre le problème de la tentative de sortir entièrement de l'art. » Notre traduction. Francis Roberts, « Interview with Marcel Duchamp » (Pasadena, 1963), *Art News*, n° 8, décembre 1968, p. 62.
- 10 P. Pinoncelli, *Pinoncelli*, MAMAC, 2013, p. 32.
- 11 Les amis de Pierre Pinoncelli, La Perronnière, 42140 La Gimond, France.
- 12 Michel Guinle et Catherine Bernard-Guinle, *Pinoncelli : « Hors-l'art-loi story »*, *Catalogue raisonné*, Les amis de Pierre Pinoncelli, 2014, 960 p.
- 13 Conférence « Ecce homo », MAMAC, 15 février 2013, avec Catherine Millet et Olivier Kaepelin.
- 14 Ben Lerner, « Damage Control », *Harper's Magazine*, n° 327, décembre 2013, p. 43-50.
- 15 Cf. Anne Bessette, *Les enjeux du vandalisme sur les œuvres d'art dans les musées entre 1985 et 2013*, Université Paris III Sorbonne-Nouvelle, juin 2013 ; Sarah Troche, « La performance et ses traces : comment oublier l'urinoir de Pinoncelli ? » *Geste*, n° 5, octobre 2008, p. 250-258.
- 16 Cf. Paul-Hervé Parsy et Guylaine Mary, « Restauration et non-restauration en art contemporain », ARSET, hors série n° 1, juin 2008, 152 p.
- 17 Cf. Bernard Edelman et Nathalie Heinich, *L'art en conflits*, La Découverte et Syros, 2002, rééd. 2016, 270 p. ; Agnès Tricoire, *Petit traité de la liberté de création*, La Découverte, 2011, 271 p. ; B. Edelman, « De l'urinoir comme un des beaux-arts : de la signature de Duchamp au geste de Pinoncelli (à propos du jugement du TGI de Tarascon du 20 novembre 1998) », *Recueil Dalloz*, n° 6, février 2000, p. 98-102 ; A. Tricoire, « Le droit pénal au secours du *ready-made* : n'est pas Duchamp qui veut », *Recueil Dalloz*, n° 26, juillet 2006, p. 1827-1832.
- 18 P. Pinoncelli, « Mourir à Cali... hi ! hi ! », *Inter, art actuel*, n° 85, automne 2003, p. 62.
- 19 Voir entre autres www.youtube.com/watch?v=BA5dBFd8tNk.

Après avoir été bibliothécaire, **Marie-France Dubromel** a développé depuis plus de 20 ans le concept de « Mercerie ambulante ». Le fil rouge va où il veut. Mercière ambulante et glaneuse, Marie-France Dubromel déambule avec son baluchon rempli de menus objets de rebut, de chiffons, de bouts de fil, de boutons trouvés, de papiers froissés ou déchirés, d'images, de livres, d'écritures, de photographies, de reliques diverses, portant la marque d'un vécu disparu. Tel une colporteuse, elle présente ses cabinets de curiosités personnels sous forme d'inventaires du dérisoire et de l'oubli, d'accumulations ou d'installations. mercerieambulante.typepad.com

Après des études en mathématiques et en physique, **Virgile Novarina** (né en 1976) s'est consacré à l'exploration artistique de son propre sommeil, sous forme d'écrits et de dessins, et du sommeil des autres, sous forme de photos et de films. Il a publié sept livres d'*Écrits et dessins de nuit* et a exposé en Europe et aux États-Unis. Depuis 2006, le simple fait de dormir est devenu une part intégrante de son travail sous forme de performances, *En somme*, durant lesquelles il dort publiquement dans des vitrines de magasin, des galeries et des musées. En 2016, il réalise le film *Au cœur du sommeil* (39 min, a.p.r.e.s Production, 2016) avec Michel Butor, Clément Rosset, Pierre Pachet et Jean-Luc Nancy. Il réalise également des films documentaires sur les artistes qu'il admire, dont Jean Olivier Nucleux (*Du travail à l'œuvre*, 60 min, a.p.r.e.s Production, 2011), Eduardo Kac (*Télescope intérieur*, 35 min, Observatoire de l'espace du CNES, 2017) et prochainement Pierre Pinoncelli (*Have You Taken your Pinoncelli Today ?*, a.p.r.e.s Production, 2018).

* Le film de Virgile Novarina sur Pierre Pinoncelli sortira en DVD chez a.p.r.e.s Production, dans la collection Works and Process, en 2018.



FOUNTAIN DE LA RECHERCHE À LA PETITE HISTOIRE, VITE

► ANDRÉ GERVAIS

Si l'on peut parler en plutôt bonne connaissance de cause de *Fountain* aujourd'hui, en l'année du centenaire de cette œuvre, c'est parce qu'il y a au moins trois historiens de l'art qui, plus de soixante ans après sa création, se sont sérieusement penchés sur elle. Comme l'œuvre originale a disparu¹ et qu'il n'en reste qu'une photo reproduite peu après dans un petit magazine d'avant-garde, il a donc été absolument nécessaire de rassembler tous les documents restants, écrits et parlés, publiés et inédits, la concernant, certains devenus accessibles avec les années, afin d'être en mesure d'établir les faits et de constater que, pour certains de ces faits, il n'y a pas qu'une version, mais quelques, sinon plusieurs versions aux variantes peut-être à jamais irréductibles. Ces trois historiens de l'art sont : Francis Naumann (« The Big Show : The First Exhibition of the Society of Independent Artists », partie 1, *Artforum*, vol. 17, n° 6, février 1979, p. 34-39 ; « The Big Show : The First Exhibition of the Society of Independent Artists : The Critical Response »,

partie 2, *Artforum*, vol. 17, n° 8, avril 1979, p. 49-53) ; William A. Camfield (« Marcel Duchamp's *Fountain* : Its History and Aesthetics in the Context of 1917 », *Dada / Surrealism*, n° 16, 1987, p. 64-94 ; version fortement augmentée du précédent article, publiée sous forme de livre : *Marcel Duchamp : Fountain*, Houston Fine Art Press, coll. « The Menil », 1989, 183 p.) ; Thierry de Duve (« Étant donné le cas Richard Mutt », *Résonances du readymade : Duchamp entre avant-garde et tradition*, Jacqueline Chambon, coll. « Rayon art », 1989, p. 67-124).

Ces trois personnes étaient de « Marcel Duchamp : colloque du centenaire », un colloque bilingue qui se tenait en octobre 1987 au Nova Scotia College of Art and Design – dont c'était également le centenaire –, à Halifax, les deux dernières faisant leur communication² sur *Fountain*, Camfield en condensant son article et De Duve en dépliant sa démonstration théorique sur cette œuvre emblématique. Relus aujourd'hui, le livre de Camfield et le long chapitre du livre de De Duve sont remarquables de clarté.

► Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917, replica 1964, Tate Gallery, Londres. Photo : Chantal Gaudreault.

La petite histoire, en son amorce, est simple. Marcel Duchamp, qui vit à New York depuis juin 1915, est l'un des membres fondateurs de la Society of Independent Artists (SIA), incorporée dans cette ville le 5 décembre 1916³. Il s'agit de prolonger le grand succès de l'*Armory Show* (New York, 17 février-15 mars 1913) où *Nu descendant un escalier*⁴ (1912), toile d'un inconnu nommé Marcel Duchamp, a été le point de mire, tout en se donnant, par l'intermédiaire de Duchamp justement, les mêmes paramètres que la Société des artistes indépendants (Paris, 1884). Technicalités : formulaire à remplir, cotisation initiale (1 \$), cotisation annuelle (5 \$), participation à l'exposition l'année de l'adhésion. Légitimation : « Ni récompense ni jury » là, « No jury, no prizes » ici⁵.

Les choses suivent leur cours et, le 13 mars 1917, une importante réunion des directeurs, probablement la dernière avant que tout se mette en branle, a lieu chez Louise et Walter Arensberg. Duchamp vit alors dans une chambre-atelier, un étage au-dessus de leur appartement, au 33 West 67th Street. C'est vraisemblablement à la suite de cette réunion et avant le 28 mars, date de tombée pour figurer au catalogue de la première exposition (10 avril-6 mai) de la SIA au Grand Central Palace que, dans une conversation avec Walter Arensberg et Joseph Stella, Marcel Duchamp a l'idée de faire un test. Cela dit, on ne sait rien de ce que ce dernier a vraiment fait : ont-ils, ensemble ou séparément, consulté un ou des catalogues, visité un ou des magasins ? Cela a-t-il duré un ou quelques jours ? Selon les catalogues actuellement disponibles, « [w]e are licensed to speculate that Duchamp bought from a lesser source (the [drain] holes match perfectly with those in the flat-back Bedfordshire of the A. Y. MacDonal Company) and illegitimately ennobled the object with the classier brand-name [Mott] association »⁶.

L'urinoir (*urinal*) ainsi acheté devient *Fountain*, *ready-made* signé R. Mutt⁷. Compte tenu de ce qui va bientôt se passer, cet envoi ne sera pas inscrit au catalogue. Rien n'empêche qu'à la théorie du *ready-made*, élaborée dans des notes non datées mais qu'on peut présumer avoir été rédigées fin 1915 ou début 1916 étant donné la lettre de Marcel à sa sœur Suzanne (« 15 janvier [1916] environ ») dans laquelle le mot *ready-made* apparaît pour la première fois, soit ajoutée telle possibilité, celle, par exemple, de faire un test sur la notion de goût.

Le titre, *Fountain*, n'étant pas inscrit sur l'œuvre, d'où vient-il ? Il vient, pour nous, regardeurs-lecteurs, du bref écrit anonyme « The Richard Mutt Case » (*The Blind man*, n° 2, 5 mai 1917, p. 5) qui parle de « Mr. Mutt's fountain », tout simplement⁸. Il vient également de l'article qui suit (p. 5-6), « "Buddha of the Bathroom" », signé Louise Norton⁹, qui mentionne « the bit of sculpture called the Fountain sent in by Richard Mutt ». Quant au parergon de la photo qui, dans le petit magazine, précède ces deux écrits (p. 4), il pose l'équivalence entre (en haut à gauche) « *Fountain by R. Mutt* », (en haut à droite) « *Photograph by Alfred Stieglitz* » et (en bas au centre) « *THE EXHIBIT REFUSED BY THE INDEPENDENTS* ».

Dans « The Richard Mutt Case », pour l'objet en jeu, on ne donne pas le nom spécifique *urinal*, mais seulement des noms génériques, *piece of plumbing* et *fixture*. Et il n'y a pas vraiment de différence entre *pissoièr*, « urinoir public » (*Grand Robert de la langue française*), et *urinoir*, (« public) urinal » (*Robert & Collins*), urinoir et *pissoièr* désignant autant le petit édifice sur la voie publique que, c'est ici le cas, l'appareil sanitaire (*sanitary appliance*) lui-même.

Le lien entre *Fountain* ou, pire, *Fontaine* et *ready-made* ne doit évidemment pas être fait à l'époque, afin d'éviter toute possibilité d'attribution à Duchamp, un peintre français, le peintre du *Nu descendant un escalier*. Cela n'empêche nullement, bien sûr, que les mots pour le dire, le construire en français, en anglais et en allemand, soient déjà là¹⁰.

L'enjeu est le suivant : comme dans les statuts de la Society le mot *artist* n'est pas défini et comme il suffit de faire ce qu'il y a à faire sur le plan technique pour avoir le droit d'exposer, un urinoir, par exemple, qui remplit ces conditions minimales devrait sans difficulté aucune être exposé. Une *Fountain* sans eau – un urinoir sans urine – comme une *Roue de bicyclette* (1913) sans pneu, un *Porte-bouteilles* (1914) sans bouteilles, un ... *Pliant... de voyage* (1916) – une housse de machine à écrire – sans machine à écrire... Mais ces trois *ready-mades* sont alors inconnus, sauf *Roue de bicyclette* dont Duchamp a fait à New York en 1915 une réplique et que quelques-uns de ses intimes, dont Katherine Dreier qui commence alors à le connaître, ont pu voir dans son atelier.

On ne vérifie pas si telle personne qui dit être l'auteure de telle œuvre se présente sous son nom ou un pseudonyme, habite bien à telle adresse et est bien celle qui apporte l'œuvre là où il se doit – quand cette dernière n'arrive pas par un autre moyen.

Duchamp est élu directeur du comité d'accrochage le 6 avril et décide que la lettre tirée au sort (*R*) sera l'initiale du nom de famille des artistes dont les œuvres seront accrochées d'abord¹¹. C'est le lendemain, 7 avril, que la question de *Fountain*, l'une des 2125 œuvres envoyées par 1235 artistes, se pose. On présume que quelques directeurs se promènent dans ce qui doit avoir une allure de chantier pour voir comment ça va, régler ceci et cela, prêter main-forte ça et là... On ignore ce qui s'est passé pour que George Bellows, à moins que ce ne soit Rockwell Kent, et Walter Arensberg « accrochent » sur une œuvre, accrochage auquel assiste Beatrice Wood. Cette discussion fera en sorte que le 9 avril, jour du prévernissage, une dizaine de directeurs ayant pu être réunis en catastrophe, un vote sera pris. C'est « non » à la majorité : Duchamp et Arensberg démissionnent sur le coup.

C'est précisément sur ce coup, fait de la collision entre ce qu'il faut bien appeler un jury – qui a dit « non » – et un urinoir, que cela se construit, arrimé par une charnière : d'un côté, *je* ; de l'autre, *nous*. Le *je*, c'est R. Mutt, dont on ne saura pendant quelques jours si c'est un homme ou une femme. Le *nous*, ce sont celles et ceux qui « savent » – et dont les noms sont fournis par la recherche : d'une part, Walter Arensberg, Joseph Stella, Charles Demuth, Man Ray, Henri-Pierre Roché, John Covert et Morton Schamberg, tous – sauf Roché – membres fondateurs de la SIA ; d'autre part, Louise Arensberg, Beatrice Wood, Louise Norton et Aileen Dresser.

Pour tous ces gens, *Fountain* est une œuvre d'art. Ce sont les gens de la *Fountain*. Il existe, dans la fable *Le Statuaire*¹² et la statue de Jupiter de La Fontaine, un vers qui a ici une résonance particulière : « Sera-t-il Dieu, table ou cuvette ? » Contexte du poème : le bloc de marbre sera-t-il statue de marbre, table de marbre ou fontaine de marbre ? Contexte du *ready-made* : sera-t-il dieu (« Buddha of the Bathroom »), présentoir (sur lequel est posé le *ready-made* dans la photo d'Alfred Stieglitz, prise entre le 14 et le 18 avril¹³) ou *Fountain* de porcelaine ?

L'œuvre n'a pas été exposée au Grand Central Palace mais, accompagnée de la photo, à 291, la galerie d'Alfred Stieglitz, d'après une lettre (19 avril) de ce dernier à Henry McBride, le critique d'art du *New York Sun*. Sans résultat journalistique. C'est après cette exposition – dont on ignore la durée¹⁴ – que l'œuvre disparaît.

Parmi les exposants, le catalogue me dit qu'il y a également eu, au moins, Constantin Brancusi, Georges Braque, Robert Delaunay, André Derain, Raoul Dufy, Albert Gleizes, Juan Gris, Henri Matisse, Jean Metzinger, Francis Picabia, Pablo Picasso, Paul Signac¹⁵, Jacques Villon et Maurice de Vlaminck, tous Français ou travaillant en France, tous connus ou bien connus.

Il y aura eu, dans l'œuvre de Marcel Duchamp, deux rendez-vous secrets : le premier a été un enjeu théorique avec *Fountain* (1917) et

le second, une surprise posthume (dévoilée en juillet 1969, neuf mois après le décès de l'artiste) avec Étant donnés : 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage (1946-1966)¹⁶.

Dans le second cas, il s'agit d'un artiste célèbre et plutôt discret, dont la reconnaissance fait que sa célébrité suit son cours, si je puis dire, sans que la critique doive faire quelque enquête pour le joindre. De 58 ans à 79 ans, il fait en parallèle à ses activités courantes d'homme et d'artiste une œuvre de longue haleine que plusieurs de ses amis proches ne soupçonnent même pas. Certes, il a des complices, directement impliqués au début et à la fin.

La chose ne sera pas ébruitée.

Au début, ce sont des femmes – essentiellement Maria Martins qui est sa compagne depuis 1943 et Alexina Sattler, sa compagne depuis 1951 et son épouse depuis 1954 –, des femmes aimées qui serviront à composer le corps nu. À la fin, ce sont des hommes – William Copley, mécène, qu'il connaît depuis 1947 ou 1948 et qui sera, de l'atelier au musée, le « passeur » de l'œuvre, et Paul Matisse, fils d'Alexina, ingénieur, qui sera l'« installateur » de l'œuvre au musée –, des hommes d'action¹⁷.

Dans le premier cas, il faudra 70 ans pour qu'on ait une bonne idée de ce qui s'est vraiment passé de mars à mai 1917. Dans le second, il faudra 40 ans pour qu'un gros livre (447 pages, grand format) rassemble études (dont certaines techniques) et documents de première main¹⁸.

P.-S. Et si un roman comme *La jalousie* (1957) et un récit comme *Pseudo* (1976) indiquaient, chacun à leur manière, la façon de traiter dans le cadre, disons, d'une fiction dense et brève cette matière rassemblée par la recherche autour de l'enjeu esthétique qu'a été l'apparition d'un urinoir sur la scène artistique new-yorkaise en 1917 ? Ces deux œuvres remarquables sont, respectivement, d'Alain Robbe-Grillet et d'Émile Ajar. ◀

Notes

- Je dis « disparu », je pourrais dire « perdu » et « détruit » ; en fait, on n'en sait rien.
- Elles sont publiées dans le livre de Thierry de Duve (dir.), *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp* (The MIT Press et Nova Scotia College of Art and Design, 1991, 488 p.).
- La liste des membres fondateurs est donnée dans le *Catalogue of the First Annual Exhibition*, dès la page de titre : il y en a 21, dont 3 femmes (Katherine Dreier, Regina Farrelly, Mary Rogers). Une note du chapitre de Thierry de Duve (*op. cit.*, p. 123-124) précise que, au moment de la fondation de la Society en 1916, il y en avait 17, auxquels il faut ajouter 3 artistes français (Albert Gleizes, Francis Picabia, Jacques Villon). Une note du livre de William Camfield (*op. cit.*, p. 18-19) précise que, dans le livre de Clark Marlor *The Society of Independent Artists : The Exhibition Record, 1917-1944* (1984), il y en avait 23, auxquels il faut ajouter les mêmes 3 artistes français. Cela donne soit 20, soit 24, soit 26 membres. Autre flottement (voir la note 1).
- Cette toile est maintenant nommée *Nu descendant un escalier*, n° 2.
- Cf. T. de Duve, *Résonances du readymade*, *op. cit.*, p. 101-102.
- Kirk Varnedoe et Adam Gopnik, *High & Low : Modern Art and Popular Culture*, The Museum of Modern Art, 1990, p. 276-277. Le rapport entre *low* (« lesser ») et *high* (« ennobled ») est ici posé à l'emblème du M : MacDonald (A. Y. MacDonald) avec Mott (J. L. Mott Iron Works), puis Mott avec Mutt (*Mutt and Jeff*, la bande dessinée alors bien connue) et autres harmoniques en anglais et en français, au moins, alors illisibles, bien sûr. Voir aussi la note 102 du même chapitre, à la page 423 : « In an [...] homage to the various styles of shop-window display in Paris, [Fernand] Léger recognized that the "aesthetic of the isolated object" was basically a style of the chic shops around the Champs-Élysées, and that the old style of crowding in as many objects as possible still obtained in the popular quarters. (In this regard, Duchamp's isolation of the urinal could be seen as giving an 8th-arrondissement treatment to a 17th-arrondissement object.) See "La Rue : Objets, spectacles" (1928), in *Fonctions de la peinture* [1965], pp. 68-69. »

- Richard Mutt : *Bedfordshire* (dont l'anagramme partielle est *rishord*) avec Richard, autre harmonique.
- De la même manière, le « grand verre » que Duchamp a commencé à faire sur deux plaques de verre achetées peu après son arrivée à New York en 1915 et dont il parle dans une lettre à Jean Crotti et Suzanne Duchamp (« 20 Oct. [1920] environ ») deviendra bien plus tard, au début des années cinquante, le *Grand verre*, titre alternatif de *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*.
- Louise McCutcheon, épouse (depuis 1911), puis épouse séparée (depuis 1916) d'Allen Norton, est non seulement la compagne de Duchamp durant cette « affaire », mais son *alter ego* : voir et entendre les *ot* et *r* de Norton, les *ut* et *M* de McCutcheon. Pour une proposition sur son rôle et sur la mise en scène générale (avec déjà une chronologie précise), voir mon article de 1988, repris sous le titre « La *Fountain* et la *Tulip*... Sur et autour d'un titre peut-être apocryphe », dans *C'est : Marcel Duchamp dans « la fantaisie de l'histoire »* (Jacqueline Chambon, coll. « Rayon art », 2000, 364 p.).
- Selon l'analyse de l'ensemble de l'œuvre, les plus anciens aphorismes de Duchamp – la plupart sont construits sur des jeux de mots – remontant à 1919, il ne faut pas oublier que, dès la première version du titre (*La mariée mise à nu par les célibataires*, 1912) de ce qui deviendra le *Grand verre*, la dissémination des lettres de son prénom (*mar* et *cel*) peut déjà être lue, même si cela prendra plus de 50 ans avant qu'on s'en rende compte.
- Le premier nom en *R* est celui de Will Ran, un inconnu, comme la très grande majorité des exposants. Le sixième est celui de Man Ray, l'un des directeurs de la Society.
- Dans ce poème, les mots *statuaire*, *ouvrier*, *sculpteur*, *poète*, *dieu(x)* et *idole*, à l'instar de *Jupiter*, *Pygmalion* et *Vénus*, ont une majuscule. Dans deux lettres à sa sœur Suzanne qui habite Paris, Marcel, de New York, fait le lien entre tel objet industriel et le *ready-made* : « un porte[-]bouteilles [...] comme une sculpture toute faite » (« 15 janvier [1916] environ ») et « une pissotière en porcelaine comme sculpture » (« 11 avril [1917] »). Beatrice Wood présente ainsi l'objet de la discussion du 7 avril 1917 : « *The entry they [Bellows ou Kent et Arensberg] were discussing was perched high on a wooden pedestal : a beautiful, white enamel oval form gleaming triumphantly on a black stand.* » (Beatrice Wood, *I Shock Myself : The Autobiography of Beatrice Wood*, L. Smith (réd.), Dillingham Press, 1985, p. 29-30 ; W. Camfield, *op. cit.*, p. 25.) Un socle en bois peint ou teint en noir et un urinoir blanc signé et daté à la peinture noire. Dans la photo prise par Stieglitz, ce n'est certainement pas le même socle – on ignore, en effet, ce qu'il advient du socle original à la suite de cette discussion – et il n'est manifestement pas noir.
- Le 14 avril : Beatrice Wood note le 13 avril 1917 dans son journal qu'elle est allée avec Duchamp pour « see Stieglitz about "Fountain" » ; le 18 avril : Alfred Stieglitz écrit le 19 avril à Henry McBride, le critique d'art, qu'il a « at the request of Roché, Covert, Miss Wood, Duchamp & Co., photographed the rejected "Fountain". You may find the photograph of some use – It will amuse you to see it. – The "Fountain" is here too. » (W. Camfield, *op. cit.*, p. 33-34.)
- Une lettre à sa compagne datée du 25 avril 1917 résume ce qui s'est passé à l'exposition. Cf. Sarah Greenough (dir.), Georgia O'Keeffe et Alfred Stieglitz, *My Faraway One : Selected Letters of Georgia O'Keeffe and Alfred Stieglitz. Vol. 1, 1915-1933*, Yale University Press, 2011, p. 135.
- Membre fondateur (en 1884) de la Société des artistes indépendants, il en a aussi été le président (1909-1934).
- Dévoilement accompagné de ceci : Anne d'Harnoncourt et Walter Hopps, « Étant donnés : 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage : Reflections on a New Work by Marcel Duchamp », *The Philadelphia Museum of Art Bulletin*, vol. LXIV, n° 299-300, avril-septembre 1969 ; augmenté d'une postface en 1973 (à l'occasion de la rétrospective *Marcel Duchamp*, 22 septembre-11 novembre 1973) ; réimprimé en 1987 (à l'occasion de la publication du manuel d'instructions de l'œuvre et de l'exposition *Apropos of Marcel Duchamp, 1887/1987*, 1^{er} octobre 1987-3 janvier 1988).
- Cf. mon article « Détails d'Étant donnés... » paru dans *Les cahiers du Musée national d'art moderne* (n° 75, printemps 2001, p. 82-97).
- Michael Taylor et al., *Marcel Duchamp : Étant donnés*, Philadelphia Museum of Art et Yale University Press, 2009, 447 p.

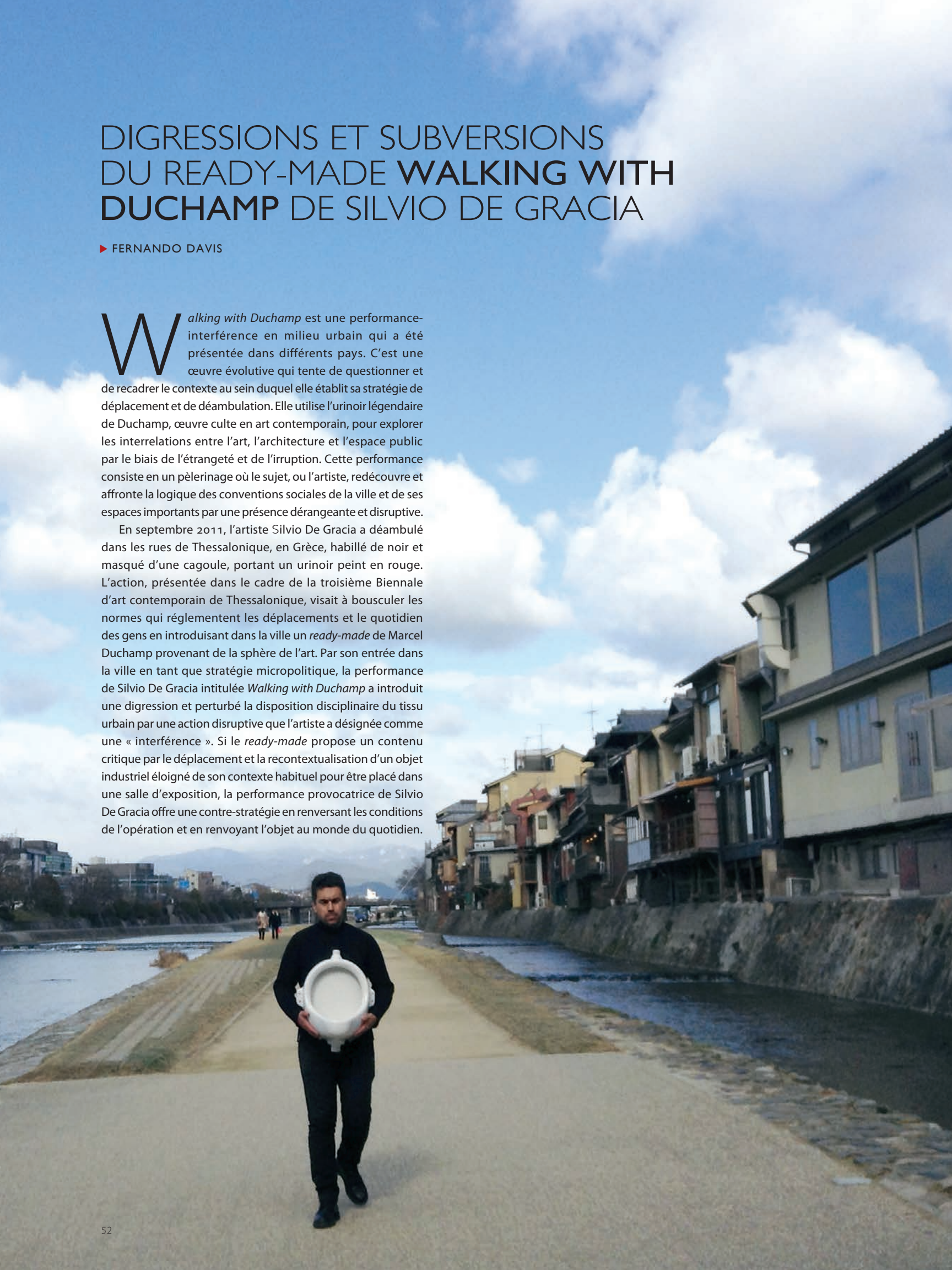
Né à Montréal en 1947, **André Gervais** a publié depuis 1974 des recueils de poèmes, depuis 1984 des recueils d'essais (sur Marcel Duchamp et Gérard Godin, mais aussi sur la poésie et la chanson québécoises) et a préparé depuis 1991 l'édition d'une quinzaine de livres (poésie, récit et nouvelles, chansons, écrits et parlés divers) de ces deux mêmes auteurs, mais aussi de Gilbert Langevin, d'Émile Nelligan, de Pierre Létoirneau, de Luc Lacourcière et de Louky Bersianik. En tout : plus de 25 livres. Il a aussi enseigné au Département de lettres de l'Université du Québec à Rimouski (1984-2007) et a codirigé la revue *Tangence* (1999-2007).

DIGRESSIONS ET SUBVERSIONS DU READY-MADE **WALKING WITH DUCHAMP** DE SILVIO DE GRACIA

► FERNANDO DAVIS

Walking with Duchamp est une performance-interférence en milieu urbain qui a été présentée dans différents pays. C'est une œuvre évolutive qui tente de questionner et de recadrer le contexte au sein duquel elle établit sa stratégie de déplacement et de déambulation. Elle utilise l'urinoir légendaire de Duchamp, œuvre culte en art contemporain, pour explorer les interrelations entre l'art, l'architecture et l'espace public par le biais de l'étrangeté et de l'irruption. Cette performance consiste en un pèlerinage où le sujet, ou l'artiste, redécouvre et affronte la logique des conventions sociales de la ville et de ses espaces importants par une présence dérangement et disruptive.

En septembre 2011, l'artiste Silvio De Gracia a déambulé dans les rues de Thessalonique, en Grèce, habillé de noir et masqué d'une cagoule, portant un urinoir peint en rouge. L'action, présentée dans le cadre de la troisième Biennale d'art contemporain de Thessalonique, visait à bousculer les normes qui réglementent les déplacements et le quotidien des gens en introduisant dans la ville un *ready-made* de Marcel Duchamp provenant de la sphère de l'art. Par son entrée dans la ville en tant que stratégie micropolitique, la performance de Silvio De Gracia intitulée *Walking with Duchamp* a introduit une digression et perturbé la disposition disciplinaire du tissu urbain par une action disruptive que l'artiste a désignée comme une « interférence ». Si le *ready-made* propose un contenu critique par le déplacement et la recontextualisation d'un objet industriel éloigné de son contexte habituel pour être placé dans une salle d'exposition, la performance provocatrice de Silvio De Gracia offre une contre-stratégie en renversant les conditions de l'opération et en renvoyant l'objet au monde du quotidien.





Ainsi, *Walking with Duchamp* se réclame de ces projections disruptives dans l'inversion de l'opération du *ready-made* par une action ayant simultanément mis à jour un type d'intervention qui participe des idées d'Alberto Greco sur le *vivo-dito* et d'Edgardo Antonio Vigo sur le signalement.

La référence à Vigo, plus précisément à son premier signalement d'octobre 1968 intitulé *Bunch* [ou *Handful*, selon les traductions] of *Traffic Lights*, semble implicite dans la première version de *Walking with Duchamp*, présentée à La Plata un an avant la performance à Thessalonique, qui était également prévue à Lisbonne pour octobre par De Gracia¹. Accompagné de deux amis, De Gracia a déambulé dans les rues de la ville de La Plata, portant cette fois trois urinoirs peints en rouge, jaune et vert, en référence aux trois couleurs des feux de circulation. En 1968, à l'aide d'une invitation diffusée par les journaux et une station de radio de La Plata, Vigo a défini les termes d'une appropriation désaliénante du quotidien par une action simple : pointer un feu de circulation, un objet commun faisant partie du mobilier urbain, situé à l'intersection de deux avenues. Pour Vigo, le potentiel « répulsif » de l'art ne reposait pas sur la production d'« œuvres » ; le potentiel d'exil était plutôt déclenché par la digression poétique qui peut transformer nos rapports naturels avec l'environnement et favoriser l'invention de nouveaux espaces de création et de vie². La performance de Silvio De Gracia semble relancer les aspects critiques de ce projet en plus de les mêler aux déambulations du *ready-made*. Comme dans le cas du signalement de Vigo, la digression du feu de circulation évoquée dans la série d'urinoirs de *Walking with Duchamp* anéantit la logique de l'objet et de sa fonction qui est de gouverner la circulation des véhicules et des corps dans la

ITINÉRAIRE > **2010** La Plata, Argentine. Hommage au *Manojo de semáforos* d'Edgardo Antonio Vigo, 24 octobre.

> **2011** Athènes, Grèce. Financée par BIOS, Centre en art actuel, 16 septembre. > Thessalonique, Grèce. Festival de performance de Thessalonique, 3^e Biennale d'art contemporain de Thessalonique, commissariée par Eirini Papakonstantinou, 24 septembre. > Lisbonne, Portugal. Rencontre internationale de performance Epipiderme, 28 septembre. > **2015** San Pablo, Brésil. PERFOR6, 6^e Forum de performance, 12 novembre. > **2017** Osaka, Japon. NIPAF, 22^e Festival d'art performance international nippon, 3 février > **2017** Kyoto, Japon. NIPAF. 22^e Festival d'art performance international nippon [3 février]



ville. Le feu de circulation *ready-made* assure une direction poétique. Grâce au manque de prévisibilité de son itinéraire ouvert, l'action de déambulation perturbe l'ordre rationnel mis de l'avant par le tissu urbain et ses règlements, déterminés par une disposition bureaucratique de limites et une organisation disciplinaire de la circulation des êtres au moyen d'une mécanique dirigeante qui gouverne ladite circulation et applique des sanctions. Par conséquent, l'action disruptive de Silvio De Gracia intervient sur le tissu urbain à l'intérieur de son ordre « naturalisé » afin d'attirer notre attention sur les pouvoirs qui organisent et réglementent le tissu urbain, faisant ainsi éclater la stabilité de son cadre. À propos de la ville, De Gracia écrit que « la justification de sa disposition et la réglementation de ses aires de circulation, de travail, de détente et de loisir imposent au déroulement quotidien des activités une logique de sens et de conformité étouffante et totalisante »³.

Walking with Duchamp s'inscrit dans le développement d'une « esthétique de perturbation » ; l'approche critique de l'artiste vise à créer « une rupture ou une brèche, si petite ou éphémère soit-elle, dans la structure du conditionnement social »⁴. Une *interférence*, selon le mot de De Gracia, qui rompt avec les demandes macropolitiques de l'activisme traditionnel et dont le but est de faire de la micropolitique au quotidien par ruptures et brèches poétiques. L'interférence vise « à secouer l'inertie de la trivialisation du comportement humain » non pas pour « transformer la réalité, mais pour la fissurer, y ouvrir

des brèches et parasiter sa forme rationnelle et contraignante » par un déplacement stratégique qui utilise le « non-sens, l'incongruité, le délire et la surprise »⁵ afin de provoquer.

L'idée d'interférence en tant qu'activité parasitaire fait encore une fois référence à Duchamp. Comment le *ready-made* peut-il être considéré autrement que l'intrusion parasitaire d'un objet « déjà fabriqué » dans le tissu institutionnel de l'art ? Pour Duchamp, la stratégie du *ready-made* comprend l'infection de la neutralité suspecte du musée par l'introduction dans la sphère artistique d'un objet qui, loin d'être présenté comme une œuvre, tente de souligner la présence du système de l'institution, basé sur le pouvoir ou sur les connaissances. Néanmoins, la reconnaissance de l'action artistique de Duchamp en tant qu'art par les mêmes institutions que le *ready-made* tentait de perturber, afin de les dérober de leur légitimité, ainsi que l'adulation et la présentation répétée de son coup d'éclat dans les salles de musée ont neutralisé le potentiel répulsif de sa stratégie.

L'idée d'interférence est peut-être aussi présente dans la série de photos où Silvio De Gracia, faisant référence à l'action d'Ai Weiwei, fracasse un urinoir contre le sol. L'artiste semble ainsi émettre une critique de manière provocatrice en appelant à questionner l'autorité institutionnelle de l'action de Duchamp par une action où il laisse tomber l'objet au sol comme pour rétablir le potentiel de tension du *ready-made*. ◀

Traduit de l'anglais par Véronique Garneau-Allard.



Texte tiré du catalogue *Personal Duchamp* de Silvio De Gracia, Musée d'art contemporain argentin, 2012.)

Photos : courtoisie de Silvio de Gracia.

Notes

- 1 De Gracia a présenté sa performance pour la première fois à La Plata. Un an plus tard, accompagné de la présentation mentionnée plus haut à la Biennale de Thessalonique, il l'a refaite à Lisbonne lors de l'événement *Epipiderme* : *encontros à volta da performance* de même qu'à Athènes. Ainsi, *Walking with Duchamp* est une action en constante évolution. L'artiste qui l'a conçue « étire » l'action de digression de la performance qui est décentralisée par sa répétition et par sa présentation dans différentes villes.
- 2 Cf. Fernando Davis, « Prácticas "revulsivas" : Edgardo Antonio Vigo en los Márgenes del Conceptualismo (Pratiques de répulsion : Edgardo Antonio Vigo dans la marge du conceptualisme) », dans Cristina Freire et Ana Longoni (dir.), *Conceitualismos do sul (Conceptualisme du sud)*, Annablume, USP-MAC et AECID, 2009, p. 283-298.
- 3 Silvio De Gracia, *Estética de la perturbación (Esthétique de la perturbation)*, EL Cándirú, 2007, s. p.
- 4 *Ibid.*
- 5 *Ibid.* De Gracia définit son esthétique de perturbation comme un concept se rapprochant du concept de répulsion de Vigo.

Fernando Davis est chercheur, commissaire indépendant et professeur à l'Université nationale de La Plata (UNLP) et à l'Institut universitaire national des arts (IUNA). Entre autres expositions, il a été commissaire de *Subversive Practices : Art under Conditions of Political Repression, 60s-80s/South America/Europe* (Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, Allemagne, 2009), *Juan Carlos Romero : cartografías del cuerpo, asperezas de la palabra* (Fondation OSDE, Buenos Aires, 2009) et *Luis Pazos : el fabricante de modos de vida. Acciones, cuerpo, poesía (1965-1976)* (Galerie Document-Art, Buenos Aires, 2012). Il est coauteur du livre *Romero* (Fondation Espigas, Buenos Aires, 2010) et a publié des écrits dans *Conceitualismos do Sul/Sur* (dirigé par Cristina Freire et Ana Longoni, São Paulo, Annablume, MAC-USP et AECID, 2009) et dans *De la revuelta a la posmodernidad (1962-1982)* (Musée national centre d'art Reina Sofía, Madrid, 2011).

PÉGASE ET ORION OU LA LÉGENDE DE LA FONTAINE DE RICHARD MUTT (ÉBAUCHE)

► ENTRETIEN DE JACQUES CAUMONT AVEC FRANÇOISE LE PENVEN

Pégase... Pensons au cheval ailé de Picasso sur le rideau de scène de Parade créé le 18 mai 1917. De *pégé*, source en grec ancien. Pégase, de l'une de ses ruades, faisant naître une fontaine dite source du cheval, de Dada, donc !

Jacques Caumont : Pégase des clairs âges ! Camille Flammarion nous incite, par une belle nuit d'été, regardant les cieux étoilés, à prendre comme repères Alpha et Delta, deux étoiles de la Grande Ourse. Lors, tirant deux lignes imaginaires dans le ciel se rejoignant à l'étoile polaire et les prolongeant au-delà de Cassiopée, vos yeux découvrent Pégase...

Françoise Le Penven : Orion, né de l'urine d'Hyrié, viola Mérope, déclenchant ainsi le courroux de son père, lequel par vengeance rendit Orion aveugle, *blind* ! Comment ne pas penser à *Orion aveugle cherchant le soleil*, tableau de Nicolas Poussin (né aux Andelys, en Normandie), peint en 1658 et faisant partie des collections du Metropolitan Museum of Art de New York ?

La fontaine née du sabot de Pégase est celle dite d'Hippocrène. Comme toutes les autres fontaines de la mythologie, elle est dédiée aux Muses et sensée être source d'inspiration intarissable des poètes. Le récit de sa naissance est raconté dans les *Métamorphoses* d'Ovide (v. 250). Duchamp choisit ce mot et en fit le titre d'une « sculpture de genre », *Fountain (Fontaine)*, avec lequel il baptisa le fameux urinoir proposé et refusé aux Independents à New York en 1917.

J. C. : Mais cette *Fontaine* est tarie. D'eau vide est-elle. Il est curieux de savoir que des amies de Marcel Duchamp, les trois sœurs Stettheimer, avaient résidence d'été à Tarrytown. Or, l'on ne peut pas dire que l'inspiration de Carrie, Florine et Ettie était tarie, l'une créant une maison de poupée, l'autre étant peintre et la dernière, philosophe et femme de lettres. Mais, faisons-nous mythographes, cela me plaît. Le tableau de Jacques de Stella (Lyon, 1596-Paris, 1657) *Minerve chez les Muses* (vers 1640), dont le sujet tire sa source d'Ovide (*Métamorphoses*, v. 250-260), ne transforme-t-il pas la Muse de la poésie lyrique en Muse de la peinture ?

F. L. P. : « [R]emettre la peinture au service de l'esprit. » (Marcel Duchamp, *Duchamp du signe : Écrits*, Flammarion, 1994, p. 172.) On retrouve la façon dont Jacques de Stella traite son sujet, ce même souhait d'ériger l'art de peindre au rang des autres disciplines de l'esprit. Minerve dans ce tableau vient contempler le phénomène du jaillissement de la fontaine d'Hippocrène après l'intervention du sabot de Pégase. Choisir de sonder le cas de *Fontaine à l'aune du mythe de la fontaine d'Hippocrène, voisine du bois des Muses – qui sont neuf –, place le geste de R. Mutt sous le règne du thème de l'inspiration-insufflation*.

J. C. : Oui, mais en tirant l'histoire de *Fontaine* jusqu'au genre de la légende, je n'irais pas jusqu'à la qualifier d'œuvre néoclassique ! Quoique... Toujours dotée de sa charge subversive ?

F. L. P. : Qu'elle soit subversive constitue en partie sa teinte, mais l'est-elle vraiment encore ? À voir...

VERS L'AFFAIRE RICHARD MUTT

F. L. P. : L'on nous demande cet entretien parce qu'il est d'usage, pensant en années, que pour la renommée s'atteigne un précieux cent.

J. C. : Mais ne peut avoir lieu la célébration centenaire d'une mut(t)inerie sans qu'il existe une date de l'événement premier. Que s'est-il passé entre la fin de l'hiver et le début du printemps 1917 ? D'abord, les prémices : le 13 mars, John Covert, secrétaire de la Society of Independent Artists (SIA), au 33 West 67th Street chez les Arensberg, à quatre heures de l'après-midi, convoque les directeurs de la SIA pour discuter de leur prochain salon.

F. L. P. : Et Marcel Duchamp est un de ces directeurs, n'est-ce pas ?

J. C. : Oui, depuis le 5 décembre, date de la fondation de la Society of Independent Artists. Il sera aussi en charge de l'accrochage.

F. L. P. : Nous sommes alors à 27 jours du vernissage.

J. C. : Passons sur les préparatifs, qui débutèrent le lundi 19, et les inscriptions pour le salon.

F. L. P. : L'on devenait membre et exposant en versant la somme de six dollars. Et, soit dit en passant, l'affaire R. Mutt a occulté les autres membres exposant à ce salon. On ne connaît finalement que l'œuvre refusée. Quel aréopage, pourtant ! Raoul Dufy, Georges Braque, Constantin Brâncuși (Brancusi), Joseph Stella, Francis Picabia, Jean Metzinger, Albert Gleizes, Robert Delaunay... mis en échec par R. Mutt pour la postérité de leur présence ; sans oublier, exposant, les acteurs mêmes de « l'affaire R. Mutt » : Beatrice Wood, Mina Loy, Charles Demuth, Florine Stettheimer... Et, dans le labyrinthe dessiné par les murs tendus de draps blancs, tout en n'exposant pas, Duchamp était là, torse sculptural taillé par le ciseau de son frère Raymond Duchamp-Villon.

J. C. : Premier avril oblige, même si l'on ne sait ce qui s'est passé ce jour à New York, rappelons son importance suprême ! Dans son monochrome *Album primo-avrilisque*, Alphonse Allais reproduit le célèbre tableau à la manière noire, intitulé « Combat de nègres dans une cave, pendant la nuit » : une œuvre partie pour l'Amérique à coups de dollars, en fait une feuille de papier noire qui fut exposée au Salon des arts incohérents en 1882 où lors, comme monsieur Jourdain avec la prose, A. A. exposa sans le savoir, avant que ce genre d'œuvre n'ait été baptisé, un *ready-made*.

F. L. P. : En fait, il a inventé à la fois le monochrome et le *ready-made* comme genres. L'utilisation du mot américain *ready-made* en art est « actée » par Duchamp dès 1916. Il ne le traduira jamais mais, en français, c'est « tout fait ».

J. C. : S'étouffer ! Soit. Et, évidemment, l'incohérence se gausse du juridisme.

Ce 1^{er} avril 1917 se célébrait donc le premier anniversaire de l'appellation *ready-made*. En effet, un an plus tôt, deux d'entre eux, nul ne sait lesquels, en tout cas pas moi, furent exposés à partir du 1^{er} avril 1916 à New York dans l'*Exhibition of Modern Art Arranged by a Group of European and American Artists* à la Stéphane Bourgeois Galerie, sur la Fifth Avenue.

F. L. P. : Et, tout aussi important, la célébration du septième anniversaire de la révélation par *L'Exelsior*, quotidien parisien, de l'identité

animale du peintre Boronali : Lolo, l'âne du père Frédé, tenancier du cabaret le Lapin agile, la queue d'un Aliboron en guise de pinceau !

J. C. : Pour moi, nul doute qu'il s'agissait, à New York, de prouver de nouveau qu'un salon sans jury, c'est la porte ouverte à n'importe quoi... et pourtant, le douanier Rousseau !

F. L. P. : Il n'y avait que Duchamp qui pouvait initier une telle redite du Salon des indépendants de Paris de 1910, l'ayant visité en compagnie du peintre animalier bavarois Max Bergman.

J. C. : Dans la rubrique « Rebonds » de *Libération*, le 14 décembre 2006, j'ai suggéré, sachant très bien ma requête veine, que le Centre Georges-Pompidou mette en dépôt une édition de *Fontaine* au Musée municipal de Milly-la-Forêt qui possède dans ses collections *Et le soleil s'endormit sur l'Adriatique* de Boronali, pour qu'ainsi soient réunis le tableau et la sculpture, maîtres-étalons des membres de jury...

Venons-en à l'accrochage des œuvres : le 6 avril, Marcel Duchamp fut nommé à la tête du comité d'accrochage et décida au Grand Central Palace d'un accrochage labyrinthe et alphabétique, sans commencer par les A, tirant une lettre d'un chapeau. L'accrochage commença...

F. L. P. : ... par les R, comme *Richard*... Et là, un hommage au marquis de Bièvre s'impose. Un maître d'école, raconte-t-il, reprochant à un élève sa calligraphie, lui dit : « Vous êtes un antipape, car vous ne faites que des *R étiques*. » *Eh oui, comme l'hère étique d'[avoir] l'apprenti dans le soleil* et la faune étique de nos éditions.

J. C. : Par les R, comme *Rivière*, ça n'a rien à voir, ou peut-être que si, mais un peu de lyrisme comme petit entracte : dans cette *Fontaine* le creux vont, dans mon imaginaire, les eaux du Crevon. C'est une petite rivière qui serpente dans le parc de la propriété notariale du père de Marcel Duchamp et qu'enjambe le petit pont des photos familiales avant d'aller faire tourner la roue du moulin du village. De son berceau, il devait en entendre le tournoiement.

Arrivons-en à la veille du vernissage, dimanche 8 avril : ne peut-on pas s'imaginer le coalisé de R. Mutt ayant ce jour-là « la fleur au fusil », arrivant la gueule enfarinée, dirait d'aucuns ? N'avait-il pas veillé, lui-même personnellement, à ce que la présentation de la blanche faïence ne soit pas faite par-dessus la jambe ? Elle trônait sur un piédestal noir. En inspection dernière, le comité de la SIA a vu l'objet : « Prière de ne pas exposer ça ! »

F. L. P. : Faisant fi de l'anachronisme et sans vergogne, caviardons Queneau en nous exclamant à la manière de Zazie : « C'est chouette, le vil ! »

ÉQUIDÉS AMALGAMÉS

J. C. : Il faut, en passant, dire que R. Mutt n'est pas le premier à introduire dans l'art une vespasienne, une individuelle, si ? En effet, Camille Pissarro dans ses vues du port du Havre a peint le kiosque-urinoir qui se trouve sur le quai. Pour Pissarro, nul haro ! L'on s'y trouvait non pas face à une faïence, mais face à un mur en phyllade, d'où l'expression « se payer une ardoise » !

F. L. P. : Et Duchamp, cadeau de mariage aux époux Lévy, s'en est revenu vers le petit coin avec un dessus de siège !

J. C. : Dessus de siège qu'il précisa « *for sitting only* » et que j'ai annexé dans le dossier 29 du Collège de 'Pataphysique, en le désignant « Seins-Siège du régent de 'Pataphysique générale ».

F. L. P. : Vous avez échangé de la correspondance électronique à propos de l'« apocryphité » du dossier 29 avec un pataphysicien québécois, M. Bernard La Mothe. Lui ont même été envoyées par M. Henri Scellier deux pages du catalogue des articles de la société Scellier & fils...

J. C. : Ah oui, je m'en souviens ! Quel cocasse échange épistolaire ! L'objet central concernait le Seins-Siège et M. Scellier vendait du sanitaire, comme des bidets sur pied... Un dada, quoi !

F. L. P. : Et ce n'est pas tiré par les cheveux que de ramener un article sur le tapis, un article paru dans la presse où il est dit que, plaidant pour une mutilation du R. Mutt du Centre Georges-Pompidou, l'avocate de cette institution se mélangea les pinceaux, perdit les pédales et plaida pour la défense d'un bidet au lieu d'un urinoir.

J. C. : Et de plus, M. Scellier avait aussi en magasin toutes sortes de pédales pour actionner une chute d'eau sur les dalles des cabinets d'aisance à la turque !

SI CE N'EST LUI, C'EST DONC...

F. L. P. : Nos échanges ne nous éclairent en rien sur la paternité de *Fontaine*. Si ce n'est Duchamp qui tentait lui-même de soumettre un objet sanitaire au salon, il aurait usé d'une comparse. Je cite un passage que l'on va peut-être lire dans tous les articles réunis dans cette revue à la gloire de ce sacro-saint *insane* objet. Deux jours après le vernissage, il écrit à sa sœur Suzanne : « Une de mes amies sous un pseudonyme masculin, Richard Mutt, avait envoyé une pissotière en porcelaine comme sculpture. [...] Le comité a décidé de refuser d'exposer cette chose. [E]t c'est un potin qui aura sa valeur dans New York. »

J. C. : Des amies, Henri-Pierre Roché et Duchamp n'en manquaient pas : deux Louise, Bea, Clara, Elsa, Fania, Ettie, Mina, Aileen... Mais celle qu'il voit les 2 et 3 avril, il passe les soirées avec elle à six jours du vernissage...

F. L. P. : ... Louise Norton. Celle qui vivait dans une sorte de bonbonnière, d'après ce qu'en raconte la piquante Juliette Gleizes. Et qui d'autre est de ces soirées ? Demuth, l'acheteur ?

J. C. : En ces mêmes jours, avec la complicité des Allemands mettant à disposition une partie d'un compartiment délimité par un trait de craie, des bolchéviques en exil traversent en train l'Allemagne pour rejoindre la Russie. À New York va éclater une révolution artistique, Richard Mutt en étant le meneur, et en Russie va éclater une révolution socialiste, Vladimir Ilitch Oulianov dit Lénine publiant dans la *Pravda* (*Vérité*, fondée par Léon Trotski en 1908), le 7 avril, ses fameuses « Thèses d'avril ».

F. L. P. : Quand Stieglitz photographie la faïence pour *The Blind Man*, y est attachée une étiquette sur laquelle figure l'adresse de Louise Norton, n'est-ce pas ?

J. C. : Lors de toutes les enquêtes, y compris la nôtre pour *Système D*, personne n'a encore tenté d'effectuer une comparaison de l'écriture de cette étiquette avec celle des dames soupçonnées. Une lacune !

F. L. P. : Il y a une autre lacune, je l'ai découverte en consultant la boîte Dada à New York des archives de l'Académie de muséologie évocatoire. Dans une lettre adressée à *Mc Bride* par Demuth, celui-ci lui donne le numéro de téléphone de Richard Mutt, oui, avec un e final : Schuyler 92.55. Quelqu'un a-t-il consulté le *Directory of Greater New York* ? À ma connaissance non, car savoir qui détenait cette ligne téléphonique...

J. C. : Ce matin, je me suis réveillé en associant le patronyme d'une poétesse et d'un boxeur, boxeur qui des Independents, ici et ailleurs (à Paris), fut un perturbateur patenté. Fichtre, Loy-Lloyd (Mina et le véritable nom d'Arthur Cravan), quelle merveilleuse association cela aurait pu être ! Car, qui est allé acheter l'urinoir ? Censément un homme, pas une femme ! Et Mina dont le prénom commence par un M comme Mutt... Quelle carrière, madame Arthur ! Cet Arthur... L'année de la déclaration de la guerre en 14, quelques mois avant qu'elle

éclate à Paris, Marie Laurencin avait été sa cible privilégiée dans le *Maintenant*, sa revue, où il passait en revue les œuvres des exposants. Aux Independents new-yorkais était programmée une conférence par ce neveu, véritable, d'Oscar Wilde ! Le sujet devait en être, programme sur mesure, « Les artistes indépendants en France et en Amérique ». Le jeudi 19 avril, ce le fut. Est accrochée près de sa table de conférencier une peinture représentant un nu féminin. Si j'osais, je me permettrais de m'imaginer que ce tableau était *Supplication* de Louis Eilshemius. N'ayant donc pas à la déshabiller du regard puisque déjà nue, c'est lui qui pour être dans la même tenue entreprit de se déshabiller... L'on sait la suite !

F. L. P. : Parmi les suspectés siège également en bonne place la Baroness, la plus extravagante des dadaïstes de New York. Mais, Elsa von Freytag-Loringhoven n'était pas à New York au moment des faits. En tant qu'Allemande, d'autres préoccupations la retenaient loin de New York, les États-Unis venant de rejoindre les alliés dans la lutte contre son pays natal. Mais il est évident que, pour celui qu'elle appelle Mustir dans un de ses poèmes dédiés à Marcel Duchamp, elle aurait fait n'importe quoi tant elle en était déraisonnablement éprise.

J. C. : Et puis, tout de même, il ne faudrait pas oublier Beatrice Wood. Duchamp et Wood se voient tous les jours. Il lui donne des leçons de dessin et de peinture, et l'élève est si douée qu'elle est l'une des exposantes à ces Independents, les numéros 111, *Un peu d'eau dans du savon*, et 112, *Nuit blanche*. Aussi, des jours durant, elle l'aide à l'accrochage. Et enfin, lorsqu'il s'agit de réunir des textes pour *The Blind Man*, n° 2, afin que *Fountain* ne tombe pas dans l'oubli, avec Pierre (Roché) et Duchamp (Totor), Bea est l'une des éditrices de cette *issue* : P • B • T.

VINGT-SEPT JOURS QUI ÉBRANLÈRENT LE MONDE DE L'ART

J. C. : Au refus de la chlorotique faïence, la riposte va aller bon train le 5 mai, 27 jours exactement après le refus de R. Mutt – 27 jours avant et 27 jours après, n'est-ce pas un double présage ?

F. L. P. : Le 6 juin 1927, Marcel Duchamp épouse Lydie Sarazin-Levassor et, au mois de décembre, tragiquement, disparaît Elsa von Freytag-Loringhoven. On la dit inhumée au cimetière du Père-Lachaise, mais au registre de l'entrée des convois funèbres, nulle trace...

J. C. : Drôle de nombre que celui de 27. On le retrouve dans la 77^e prophétie du livre VIII des *Centuries* de Nostradamus où il est dit que « [l']antechrist trois bien tost annichilez, vingt et sept ans sang durera sa guerre »...

F. L. P. : Ce 5 mai paraît dans la revue *The Blind Man*, n° 2 (*L'aveugle*, n° 2), un récit-plaidoirie dans lequel, comparaison des formes, la blanche faïence de R. Mutt est dite avoir une silhouette de Bouddha. « De salle de bain », est-il précisé puisque d'une tonalité de baignoire.

J. C. : Dans le titre de Louise Norton, ne décelons-nous pas deux indices complémentaires ? Bud (Fisher), le père de R. Mutt (*and Jeff*)...

F. L. P. : Oui, se prénommer Bud et devenir « *Buddha of the bathroom* »...

J. C. : « dHA dHA », parodiant Bosse-de-Nage, se serait écrié Noël Arnaud, longtemps régent de 'Pataphysique générale puis, comme Duchamp, satrape du Collège de 'Pataphysique !

F. L. P. : Mutt et Jeff sont apparus dans le *San Francisco Chronicle* en 1907 et ils devinrent tellement célèbres aux États-Unis qu'ils furent dès 1913 les héros de dessins animés.

J. C. : Revenons à Louise Norton : elle cite dans sa plaidoirie Dante, Remy de Gourmont, Gertrude Stein, Montaigne... Ayant publié une philosophie de l'art, ces quatre, certainement jaloux, font Taine...

Mais, pour Louise Norton, l'obsession est caudale, c'est-à-dire relative à la *queue*, mot qui selon *Le Petit Robert*, volume 1, vulgairement, désigne le membre *actif*, lapsus, je voulais dire « viril ». La plaidoirie pour R. Mutt commence en effet par la disparition, pour les singes, de leur queue et se termine par l'image d'un chien qui se mord la queue. N'y a-t-il pas une ressemblance évidente entre du comparable ?

De nouveau un petit entracte... un récit paradigme... un Mutt récit à ma façon... Lorsque nous errâmes des mois durant à la recherche de la « manière de château » où habitèrent Bouvard et Pécuchet au village de Mutrécy, cité par Flaubert, même, nous « brûlions », pensions-nous. Et mon esprit battant la campagne, je pensais écrire ce Mutt récit dont je viens de parler. Le sujet en aurait été la silhouette de cette dame en plâtre de leur jardin, accroupie à la manière de la pisseuse de Rembrandt et aujourd'hui celle de Picasso.

F. L. P. : Ah ! Cette fameuse réplique de Pécuchet : « Ah ! Voilà une personne que nous dérangerons ! Mille excuses ! »

J. C. : Mais encore ce numéro 2 de *The Blind Man* : portons notre attention sur le récit de Mina Loy « O Marcel, otherwise I Also Have Been to Louise's » (« Ô Marcel ou J'ai aussi été chez Louise [Norton] »). Elle y a couché des bribes de propos, bout à bout, apparemment sans tête ni queue, où il est question à la fois du besoin de manger et de boire, de la prohibition de Mutt et de la prohibition de l'alcool, des prêches du pasteur Billy Sunday, des Stettheimer et de Duchamp, bien sûr. J'en ai traduit un extrait : « Voulez-vous apporter la bouteille. [...] Vous abusez de moi. [...] J'ai l'habitude de me tuer avec le siphon... [...] Bon, inutile car je suis parfaitement sobre maintenant... [...] Il m'a dit, nous devons jouer à pile ou face si vous résignez ou si je résigne... une vieille histoire française à propos d'un Anglais devant tirer le premier. [...] Je suis timide avec cette fille – elle me regarde



> Jeff retenant Mutt pour qu'il n'entre pas « in the Bathroom ». Archives A.M.E.

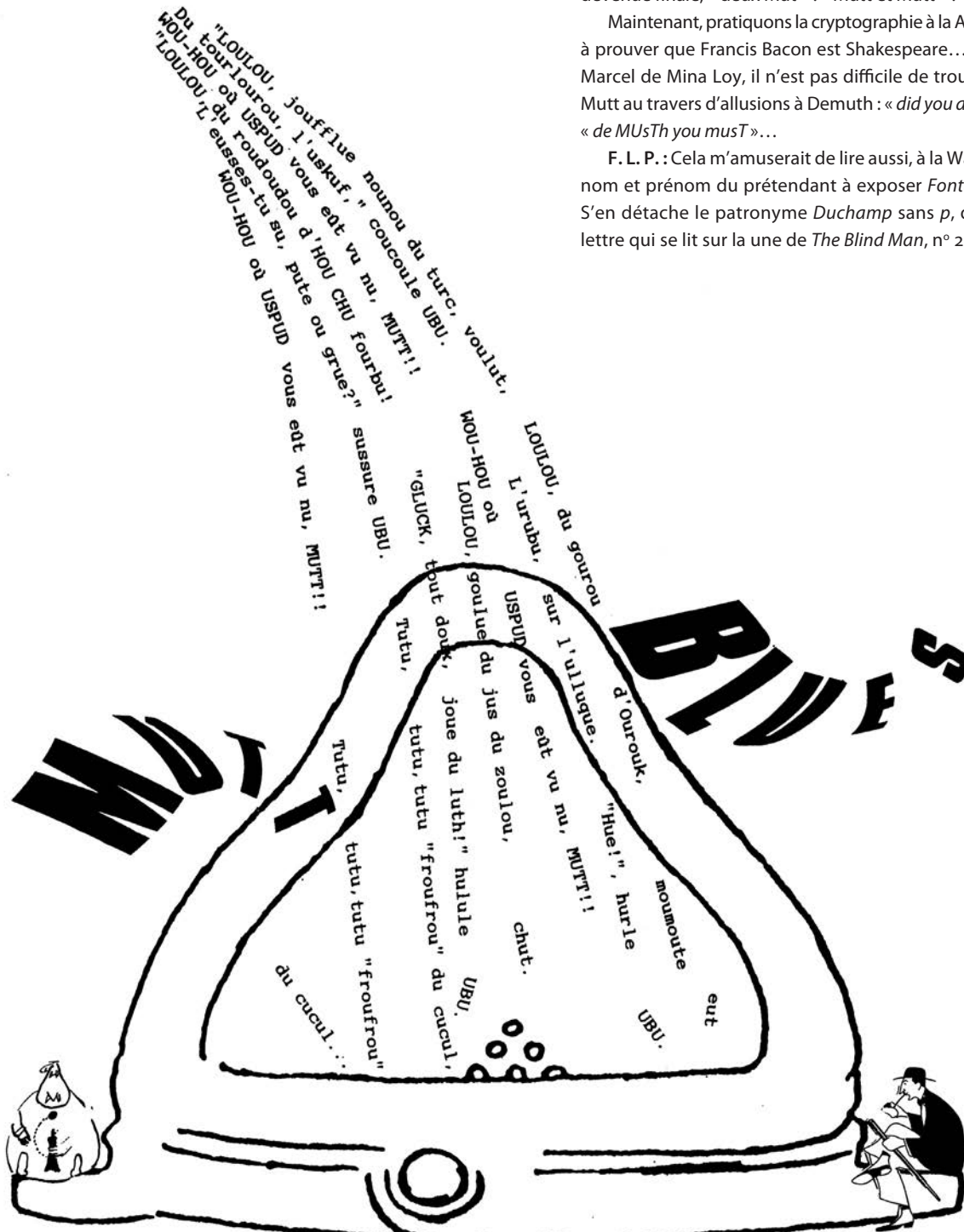
de loin, c'est merveilleux [...] ! Oui, buvez un verre madame, cuillère à thé par cuillère à thé [...]. Je désire un peu de langue. Je veux vous en donner un peu [...]. Sucez-là. Bon, je sais pas aussi comment je vais me réveiller demain matin, j'ai une leçon à 2 heures – non pas avec une « belle-mère » [...]. Je désire un sandwich à la langue, quoi qu'il en soit ça me tient réveiller. [...] J'ai besoin de me raser maintenant [...]. Ne laissez pas se mouiller votre drapeau [...]. On devra rajouter en plus une étoile Billy Sunday – il y a toujours un ciel au paradis ! [...] Oh ! J'ai oublié de téléphoner – que dois-je dire. Ti li li laere [refrain d'une tyrolienne ?] – dit-elle – très bien ! »

F. L. P. : Je m'imagine toujours, entendant la commande d'un sandwich, que s'invoque la sorcière des sables... Cela vous met l'eau à la bouche, ce sandwich à la langue ? En voici la recette : « Faire une sauce en mélangeant le beurre et la moutarde. Saler et poivrer. Ajouter une pincée de poivre de Cayenne. Fendre en deux un morceau de pain. Tartiner les deux tranches avec la sauce puis, entre les deux faces, introduire deux fines tranches de langue froide. » (Notre traduction. François Tanty, *La cuisine française*, Baldwin, Ross & Company, 1893, p. 86.)

J. C. : De Demuth, détachons les deux syllabes de son patronyme : « De Muth ». Phonétiquement nous obtenons « deux Muses » et, si l'on détache le *h* final, « deux Mut ». En prononçant la consomme devenue finale, « deux Mut » : « Mutt et Mutt » !

Maintenant, pratiquons la cryptographie à la Arensberg cherchant à prouver que Francis Bacon est Shakespeare... Si nous lisons le Ô Marcel de Mina Loy, il n'est pas difficile de trouver des allusions à Mutt au travers d'allusions à Demuth : « *did you ask deMUTH about* », « *de MUSth you musT* »...

F. L. P. : Cela m'amuserait de lire aussi, à la Walter Arensberg, les nom et prénom du prétendant à exposer *Fontaine*, Richard Mutt. S'en détache le patronyme *Duchamp* sans *p*, qui est la première lettre qui se lit sur la une de *The Blind Man*, n° 2 : « P • B • T ».



> Paroles du *Mutt Blues* cascading dans la Fontaine, dans *Canapé concert*, 1990. Archives A.M.E.

DISPARITION ET RÉSURGENCE

J. C. : Plus de vingt années de silence...

Précisons que, comme pour Nungesser et Coli qui tentèrent le premier vol sans escale Paris-New York et dont L'Oiseau blanc fut aperçu pour la dernière fois survolant les falaises d'Étretat le 8 mai 1927, *Fontaine*, dernier témoignage connu, fut photographiée par Henri-Pierre Roché et suspendue dans l'atelier de Marcel Duchamp à New York le 3 juin 1918. La série de petites photos 4 ½ x 6 pouces aux bords crantés est conservée au Texas, à Austin, où monsieur Carlton Lake me l'a montrée. Quant à la date de la prise de vue, elle est inscrite sur l'agenda de poche de Roché (1917) que j'ai consulté à Austin. Quelques-unes de ces photos, coloriées et agrandies, ont été utilisées par Marcel Duchamp dans sa *Boîte-en-valise* pour montrer les *ready-mades* qui n'ont pas été miniaturisés. Ce qui est curieux, c'est que, pour la photo sur laquelle figure *Fontaine*, celle-ci apparaît timidement en palimpseste derrière *Porte-chapeaux* qui, lui, est mis en valeur. Et, dans l'édition milanaise, *Porte-chapeaux*, dont l'édition aurait été réalisée d'après cette même photographie, est un tout autre objet que l'original, qui est une applique murale de bistrot.

F. L. P. : Soit. Toujours est-il que la disparition de *Fontaine* peut être comparée à celle du *Hérisson*, le *Porte-bouteilles*, M. D. déménageant et le laissant derrière lui... Sa sœur Suzanne et Walter Arensberg se débarrassèrent ensuite de ce qui les encombrait.

J. C. : Et, jusqu'en 1941, date à laquelle la chlorotique faïence réapparaît miniaturisée au huitième, l'échelle de réduction du *Grand verre* – celle pour maison de poupée, quoi ! –, ce fut le mut(t)isme sur Mutt.

Précisons que, la *Boîte verte* ayant été publiée en 1934, dès 1935, Duchamp songea à réunir la totalité de son œuvre, celle de Rose Sélavy... et celle de Mutt ! Furent enfournées chez différents potiers, de juillet 1938 à l'automne 1940, 350 miniatures de *Fontaine* d'après la maquette en papier mâché maniaquement sculptée par Duchamp...

F. L. P. : ... qui, la guerre venue, prirent le bateau à Marseille, firent escale à Casablanca et furent débarquées à New York. Récemment, pour la réédition de la *Boîte-en-valise*, 3000 furent fabriquées en Chine.

J. C. : Il faut bien avoir à l'esprit, pour la miniature de la *Boîte-en-valise*, qu'il a fallu signer 350 fois « R. Mutt », pointer les 6 trous d'écoulement 350 fois, soit 2100 points noirs, et qu'à Arcachon, en 1940, fut imprimé pour l'étiquette le nom de R. Mutt, pseudonyme masculin de son amie.

F. L. P. : On se dit qu'elle devait lui être très chère, cette *Fontaine*, pour qu'il veuille la faire passer avec lui à la postérité... Puis, comme on le sait, ce furent les réapparitions grandeur nature...

J. C. : À trois ans d'intervalle, à la galerie de Sidney Janis à New York, *Fontaine* retrouve sa taille originelle : en 1950, fin septembre, alors que Marcel Duchamp est à Paris au chevet de Mary Reynolds, et en 1953, mais lors il est là ; plus, même, il a mis en page et choisi la typographie de l'affiche-catalogue et, changement radical, l'œuvre est de Marcel Duchamp... R. Mutt devient en quelque sorte un graffiti...

F. L. P. : La *Boîte-en-valise* a succédé à la *Boîte verte*, laquelle pour son appellation a un antécédent, et je vois bien Henri-Pierre Roché interpellant Duchamp d'un « *Victor you go !* » (Charles Dreyfus-Pechkoff, *Métaphonie*, Le Manuscrit, 2017, p. 46.) Fouette, cocher ! Sur les routes d'Angleterre, au temps de la reine Anne, roulait la roulotte-théâtre de saltimbanques de *L'homme qui rit*. C'était, tiré par un ou plusieurs chevaux, une vieille caisse peinte en vert, et tellement verte que la populace londonienne qui applaudissait le spectacle l'avait baptisée « The Green Box ». Lisez *L'homme qui rit* si vous ne me croyez pas !

J. C. : Les deux boîtes, la verte et celle en-valise, pour nous, comme nous l'avons écrit dans *Système D : roman, même si, véridiques sont de M. Marcel Duchamp la geste et les gestes contés par...* (Jean-Jacques Pauvert, 2010, 309 p.), sont un legs à la postérité, Duchamp considérant son œuvre artistique achevée. Mais... 1939 changea la donne : il s'y remit en redébarquant en Amérique.

F. L. P. : En 1950, lors de l'exposition *Challenge and Defy*, Sidney Janis expliqua à William Camfield que M. D. lui avait précisé qu'il fallait l'exposer dans sa position de pissotière et assez basse, de façon à ce que « *the little boys could use it* ». *Cela n'explique pas néanmoins le qui du quoi, question essentielle qui demeure sans réponse. Pourquoi sur l'objet figure la signature « R. Mutt » ?*

UN ACTE D'IMAGE

J. C. : L'œuvre de R. Mutt, en parlerions-nous aujourd'hui sans l'existence de la photo de Stieglitz ? Un Alfred comme Jerry !

F. L. P. : De la blanche faïence d'eau vide de 1917 ne s'entendait nul murmure, si ce n'est celui de son mut(t)isme. Elle fut le siège d'une métamorphose, presque d'une transsubstantiation profane ; un objet non seulement banal, mais aussi trivial, candidat à la monstratation pour une manifestation donnée mais invisible dans ledit salon. Or, voilà qu'elle s'est imposée comme une œuvre d'art allant plus que défrayer la chronique : elle allait changer la donne de l'art. L'affaire de l'urinoir est devenue la légende de *Fontaine*, narrant allégoriquement la naissance du « quoi est art ? ». Depuis, conformément à la puissance mythologique des légendes, celle-ci donne à penser, jusqu'à parfois dé-penser... Et « corne de ma gidouille » de penser à ce qu'il faut aujourd'hui dépenser pour une édition ! « Amenez, messieurs, le voiturin à phynances. » Édition simulacre, elle-même montrée aux Independents... Ne jamais oublier que, si la renommée a amené ladite chose à notre connaissance, c'est grâce à la très esthétique photographie d'Alfred Stieglitz publiée dans *The Blind Man*, n° 2. C'est elle qui a fait jaillir l'œuvre en tant qu'œuvre, comme le sabot de Pégase a fait jaillir la fontaine d'Hippocrène. *Don't forget that fact and think about it !*

J. C. : Furent associés, sans le savoir, l'art et la phynance au Printemps de Bourges en 1988. Cela se passa dans la salle d'honneur du palais Jacques-Cœur, ce dernier étant banquier de Charles VII, lors d'un récital de chansons évocatoires de la peinture. Dans le livret, nous voyons sur les oreilles d'un urinoir à la taille du géant Orion : à gauche le Père Ubu, à droite Marcel Duchamp. Tous deux y semblent écouter la chute de mots du refrain du *Mutt Blues* de Cyril Lefebvre, chantant et jouant à la guitare : « Woo-hoo où Upsud vous eût vu nu, Mutt ! »

F. L. P. : Savoureux exemple de l'objet *Fontaine* devenu sujet ! L'objet en soi n'est pas apparu dans le Salon mais est apparu par l'entremise argentique d'une photographie ; objet qui s'est affirmé en tant qu'art par la force de son omission. Alchimie platonicienne ? Du moins cratyléenne...

J. C. : Serait-ce l'omission plutôt que la provocation qui aurait le plus penché dans la balance de la postérité ?

F. L. P. : Toujours est-il que, si acte fondateur il y eut, il fut acte d'image bien plus qu'acte provocateur, puisque la provocation n'a pas pu être goûtée par les visiteurs du Salon. L'accès à la réception artistique de l'objet en soi avait été barré par le jury. Si l'on veut y voir plus clair sur ce qui a scellé le destin de ladite pièce devenue art, surgit la nécessité de mener une réflexion sur la vertu performative de l'image (cf. Horst Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image : conférences Adorno, Francfort 2007*, La découverte, 2015, 375 p.). L'objet n'est pas apparu dans le Salon, mais est apparu doublement au moyen d'une

photographie, elle-même publiée dans *The Blind Man*, n° 2, à moitié dématérialisée et rejoignant la chose imprimée, la chose à penser, donc, en tant qu'illustration centrale de textes rassemblés.

Quant à la pertinence de considérer cette affaire comme la légende de la naissance de la question « quoi est art ? », elle trouve un argument pour sa défense dans les majuscules utilisées au sein d'une phrase écrite par Louise Norton dans sa contribution à *The Blind Man*, « What Is ART ? » : « It was a sad surprise to learn of a Board of Censors sitting upon the ambiguous question, What is ART ? » (*The Blind Man*, n° 2, mai 1917, p. 6.)

DE 1789 À 1917

J. C. : Tout ce que l'on peut dire, c'est qu'à New York, en 1917, soit homonyme ou homophone, deux personnages répondaient à ce patronyme : Mutt, comparse de Jeff, le *gentleman* excentrique de Bud Fisher ; R. Mott, le fondateur d'un établissement spécialisé dans le sanitaire, qui ouvrit sa première boutique 89 ans plus tôt.

Et l'œuvre de ce Mutt, tout au moins l'une de ses répliques milanaises, sera mutilée comme les statues des églises en 1789, ce qui nous ramène aux révolutions dont nous parlions tout à l'heure ! Quant à 89, si l'on fait l'addition de ces deux chiffres, qu'obtient-on ? 17 ! Et quid aujourd'hui des artistes en meutes, en émeutes ? L'on dit que d'aller pisser éclaircit les idées...

F. L. P. : Et dans la meute, l'un d'eux a inséré une autre race, un caniche bien plus kitsch que Basket, le caniche de Gertrude Stein qui *a fortiori* était intelligent. Le chien des poètes et des philosophes sont vivants, eux, et spirituels comme leur maître, c'est évident et bien connu !



> Stèle à La Fontaine. Mise en image : Edmond Thomas.

J. C. : Plus aimablement, n'est-il pas de bon aloi que de surnommer Duchamp « l'affable à la Fontaine » ? Cette *Fontaine* n'est-elle qu'une sorte d'*alter ego* du Manneken-Pis bruxellois ? Pour illustrer la méthode de travaux pratiques apocryphes de Chavignolles incluse dans *Moi, Pierre Rivière, j'ai inspiré Gustave Flaubert* (Faune étiq), j'ai posé *Fontaine* sur un socle où est gravée la reconnaissance d'un volatile, d'un reptile, d'un insecte et de quatre quadrupèdes.

F. L. P. : Et, encore une fois, *Fontaine*, comme ce fut le cas d'une broyeuse de chocolat pour Duchamp, est devenue un sujet pour les peintres figuratifs, comme en témoigne la peinture musicale de Pascal Comelade dans nos reproductions.

« MIRAGE VERBAL »

J. C. : L'attachement, la dévotion de tant de jeunes et moins jeunes artistes pour *Fontaine*, ont pour conséquence qu'au reste de l'œuvre de Marcel Duchamp, ils n'y prêtent aucune attention. L'ignore, même ! Sauf peut-être son *Nu descendant un escalier* qui a connu le sort que l'on sait à Paris aux Indépendents de 1912 et sa *Joconde* à moustache et barbiche à la Napoléon III.

F. L. P. : La création d'ordre artistique de M. D. ? Agir à la façon « d'un être médiumnique qui, du labyrinthe par-delà le temps et l'espace, cherche son chemin vers une clairière » (« Le processus créatif », *Duchamp du signe*, p. 187), c'est ce qu'ils veulent, les veules, ne pas aborder, surtout. Ce vitrail profane sur lequel une femme provoque son déshabillage par neuf célibataires... Comme en calcul, on effectue la preuve par neuf... Trop impénétrable ! Laissons cela aux *duchampiniophiles* ! Alors que la fabrication en est décrite hermétiquement et consignée dans la *Boîte verte*, dans ses notes qui doivent se lire en même temps que l'on regarde le fameux vitrail, l'un décrypte l'autre.

Mais, condamnés que nous sommes à attendre le 26 octobre 2034 en vertu de la manie *centenaire* que nous évoquions en ouvrant ce dialogue ! Attendre 2034, disais-je, pour peut-être assister au spectacle d'une célébration de la *Boîte verte* et de ses notes manuscrites... Que c'est lassant, d'entendre inlassablement, à l'énonciation du nom de Duchamp : « Ah ! L'urinoir ! » Alors, pour la énième fois, sur le métier on remet son ouvrage et explique : que le vrai titre est *Fountain* ; que Duchamp a fait autre chose ; que l'on tente de replacer l'histoire dans le contexte de l'époque, de la dégager de sa gangue de pesant sérieux qui fausse la véritable identité de la chose en en rendant plus d'un sceptique. Puis, on finit par lâcher l'affaire : « Vous aviez raison Duchamp, "la postérité est une belle salope" ! » (Lettre adressée à Jean Crotti, datée du 17 août 1952.)

J. C. : La postérité de *Fontaine*, comme nous nous sommes efforcés de le démontrer tout au long de cet entretien, Duchamp l'a orchestrée par une « offre punique d'accaparement » sur Mutt... A-t-il complètement mesuré le calcul des effets de cette « OPA » ? C'est ladite postérité qui choisira encore...

F. L. P. : Le Sâr Péladan, qui à la fin de sa vie avoue s'être trompé sur les moyens utilisés par lui pour atteindre complètement son but spirituel et intellectuel, avait écrit bien plus tôt cette *sentence* clémente dans *Comment on devient artiste* : « Quoi que tu sois devenu par ton péché, tu as été le plus parfait des esprits créés : et cela suffit pour que, respectant ton ancien éclat, je m'approche avec compassion. » (Joséphin Péladan, « Au Diable », *Amphithéâtre des sciences mortes : comment on devient artiste*, vol. III, 1894, p. XI.) Et je souscris à un Duchamp (f)auteur de *Fontaine* en tant qu'homme de lettres inspiré par la littérature voulant « remettre la peinture au service de l'esprit » (*Duchamp du signe*, p. 172). L'affaire de *Fontaine* a fait couler tant d'encre, initialement celle de la signature « R. Mutt » ; juste après

il y a eu *The Blind Man*, n° 2 ; depuis jusqu'à aujourd'hui, des pages et des pages d'écriture n'ont pas cessé de s'écrire. Et nous continuons puisque « Dada était constamment lié à la littérature » (*ibid.*), comme l'explique Duchamp à James Johnson Sweeney.

J. C. : À regarder de près, pendant presque un mois, le texte signé par Louise Norton « *The Buddha of the Bathroom* » prenant la défense de M. Mutt, on finit par se demander s'il ne s'agirait pas d'un texte de Duchamp traduit par Norton. Les références sont tissées par des allusions à la littérature française, Montaigne traité avec une insolence bien francophone... Remy de Gourmont était-il alors au cœur des discussions littéraires new-yorkaises si ce n'est dans celles des Français exilés en Amérique ?

F. L. P. : Il semblerait que le vrai « commetteur » de *Fontaine* soit un connaisseur de la pensée de l'écrivain normand Remy de Gourmont d'après lequel l'homme aveugle serait celui qui « accepte telles qu'elles sont en usage les idées et les associations ». L'homme ressource serait celui qui « se livrerait, pour son compte personnel, à de nouvelles associations et, ce qui est plus rare, à d'originales dissociations d'idées » (« La dissociation des idées », *La culture des idées*, Mercure de France, 1900, p. 73).

J. C. : Remy de Gourmont illustre merveilleusement cette dissociation des idées en évoquant Victor Hugo qui, « voyant un câble qu'on entoure de chiffons à l'endroit où il porte une arête vive, voit en même temps les genoux des tragédiennes qui sont matelassés contre les chutes dramatiques du cinquième acte » (*ibid.*, p. 74) ; tout comme, grâce à la photo de Stieglitz, se voit dans l'urinoir un « Bouddha de salle de bain » !

F. L. P. : Fi de l'« indifférence visuelle » qui, selon Duchamp, doit être revêtue lors de la réception d'un *ready-made* !

J. C. : Oui, mais il faut noter, dans un exposé à propos des *ready-mades* donné le 19 octobre 1961 au Musée d'art moderne de New York, l'absence d'allusion à *Fontaine* en tant que *ready-made* (cf. *Duchamp du signe*, p. 191-192). *Why ?*

F. L. P. : Si *Fontaine* n'est pas un *ready-made* de Duchamp, il est tout de même reconnu comme objet artistique ! Mais de qui ? De Duchamp ou d'un collectif R. Mutt ?

J. C. : Un collectif, sans aucun doute, avec tous les suspectés cités par nous, sans doute encore mais aussi avec la patente patte de Duchamp. Or, tout de même, exposer ou faire exposer un urinoir alors qu'il a exposé au premier Salon des artistes humoristes, au Palais de glace en 1907, un dessin légendé ainsi : « Les toiles de X... Elles sont bonnes à f... aux cabinets »...

F. L. P. : « *Fut-ce sérieux ou une plaisanterie ? Peut-être les deux ! N'est-ce pas possible ?* » interroge la plume de Louise Norton pour qui est « sacré le mariage des idées » ; plume qui conclut doublement avec Remy de Gourmont en le citant et en couchant sur papier un même « peut-être » (« *A Pacific Perhaps !* », *The Blind Man*, n° 2, p. 6).

J. C. : « Sels de bains belle de seins » et « bains de gros thé pour grains de beauté », comme Archimède n'ayant pas notre Eureka ! « Bretteurs et menteurs sans vergogne », nous criions sur les toits que du refus à la photo de Stieglitz, c'est-à-dire du 9 avril au 5 mai 1917, ce furent, en tous cas, 27 jours qui ébranlèrent le monde... de l'art.

POST-SCRIPTUM

F. L. P. : Lorsque Juliette Roche (Mme Gleizes) décrit le « chez-elle » de Louise Norton, il faut comprendre que son « home » est « tiré à quatre épingles ». Serait-ce que Marcel lui avait offert, en guise de *ready-made*, un « heaume » de conduit de cheminée de toit... à la fois girouette en zinc...

J. C. : Et indiquant parfois quand le Nord tonne ? ◀



> Pascal Comelade, *Pisser dans un violon* signé « R. Mutt not dead », coll. particulière. Photo : Virgile Novarina.

Jacques Caumont est entré dans l'art comme réalisateur pour Gaumont Actualités : Miro, Calder, Tinguely. Il s'est ensuivi une période consacrée à l'installation d'expositions : rétrospectives Yves Klein, happening et Fluxus (où il a rencontré Balthus Burkhard), Documenta 5, rétrospectives Duchamp, etc. Depuis Kassel en 1972, il a poursuivi ses discussions avec certains des artistes dont il a installé les œuvres ou à propos desquels il a réalisé des films pour la Télévision française. En vertu de sa « nationalité » normande, il a été chargé en 1977 de la partie biographique de l'exposition inaugurale du Centre Pompidou consacrée à Marcel Duchamp. En a résulté la rédaction de *Ephemerides on and about Marcel Duchamp and Rose Sélavy* (co-écriture avec Jennifer Gough-Cooper). Pour faire perdurer ses liens avec la gent artistique et littéraire, et en extraire la substantifique moelle, il a eu l'idée d'une Académie de muséologie évocatoire qui, tout en éditant la revue *Prosopopées* (*Rosopopées* quand il était question de Duchamp), fut active de 1977 à 1994. Régent du Collège de 'Pataphysique, il croit se souvenir être un des successeurs de Coco des Granges, perroquet de *L'Afrique des impressions*. Il s'adonne aux jeux de langage : plus qu'un passe-temps, c'est le moteur de ses recherches. Il a aussi commis des inventions musicales : la spellodie et la musique do, mi... notée.

Françoise Le Penven est écrivaine et chercheuse. Après une thèse de doctorat en art et sciences de l'art sur l'œuvre écrite de Marcel Duchamp, elle a publié un certain nombre d'articles et d'ouvrages : « Marcel Duchamp ou la pérennité des sources », dans la revue *Études* en 2002 ; « Clerc de nos taires », dans la revue *Fin* en 2002 ; *L'art d'écrire de Marcel Duchamp : à propos de ses notes manuscrites*, collection « Rayon art », aux éditions Jacqueline Chambon en 2003 ; *Système D, roman même si, véridiques sont la geste et les gestes de Marcel Duchamp*, en collaboration avec Jacques Caumont aux éditions Jean-Jacques Pauvert en 2010 (à propos de la spécificité du travail de recherche biographique relatif à Marcel Duchamp)... Avec *Mon Éléonore à moi*, fausse prosopographie et litanies vraies « d'une fée sans cause », elle s'éloigne peu à peu de l'écriture théorique pour rejoindre la poésie et la fiction. Elle parachève actuellement une sotie sur les avatars ubuesques de la grande marche vers l'industrie culturelle qui a pour décor les Hospices de Beaune et comme fond le *Jugement dernier* de Rogier Van der Weyden.





VÍCTOR MUÑOZ, MR. MUTT, 2017.
Photo : Rafael Doniz.

— ON N'A QUE : POUR FEMELLE LA PISSOTIÈRE ET ON EN VIT. —

Les deux tirets, qui commencent et finissent la phrase, se présentent comme la parenthèse d'un texte que Duchamp aurait pu écrire. Il n'écrit pas : « On a que » = la seule chose que nous ayons, mais : « On n'a que » = ne que = seulement.

Les deux points = arrêt = silence = retard duchampien.

Femelle = lorsqu'on souligne un mot dans un manuscrit, l'imprimeur le met en italique pour bien montrer = qu'il a choisi le mot *femelle* = qu'il ne dit pas « femme ».

La femelle n'est que biologique, le simple réceptacle qui donne la vie.

La pissotière (vieilli, péjoratif) = jet d'eau ou fontaine qui jette peu d'eau = pis-aller, au mieux un adjuvant = stimulant pour se persuader que ça fonctionne.

« Et on en vit » = et l'on sort de la femelle comme tout mammifère.

Celui qui a queue et qui n'a que pour femelle la pissotière a envie ; mais on envie celui qui est amoureux, celui pour qui la femme n'est pas seulement un réceptacle capable de recevoir le vit.

La note date de 1914

Duchamp en juin 1912, la veille de son départ pour Munich, téléphone à Gabrielle pour lui dire qu'il l'aime. Elle passe les vacances de l'été 1912 en famille à Étival et devait changer de train à Andelot : « Nous sommes restés dans la gare sur un banc en bois... Nous y avons passé la nuit. C'était une sorte de folie, d'idiotie, de voyager depuis Munich dans le Jura pour passer quelques heures de la nuit avec moi. C'était totalement inhumain de se retrouver assise auprès d'un être dont vous savez qu'il vous désire tant et de ne même pas avoir été touchée. »

Suite sans fin...

Gabrielle = femme mariée.

Téléphone = – Allô, je me jette à l'eau.

Téléphone = aplomb au bout du fil (alors qu'il pêche).

Gabrielle, comme plus tard Maria, se trouve à être une femme mariée = Onan...

MANIFESTE ART OSÉ

COMPISSER

L'ART AUX HEURES ARROSÉES

QUI NOUS RUINE

ÇA LASSE...

FESSES QUE VOUDRAS !

CONCUPISCENTE

CHAIR COMPLICE

SOIS

FEMME FONTAINE

À L'URINE NOIRE

► CHARLES DREYFUS

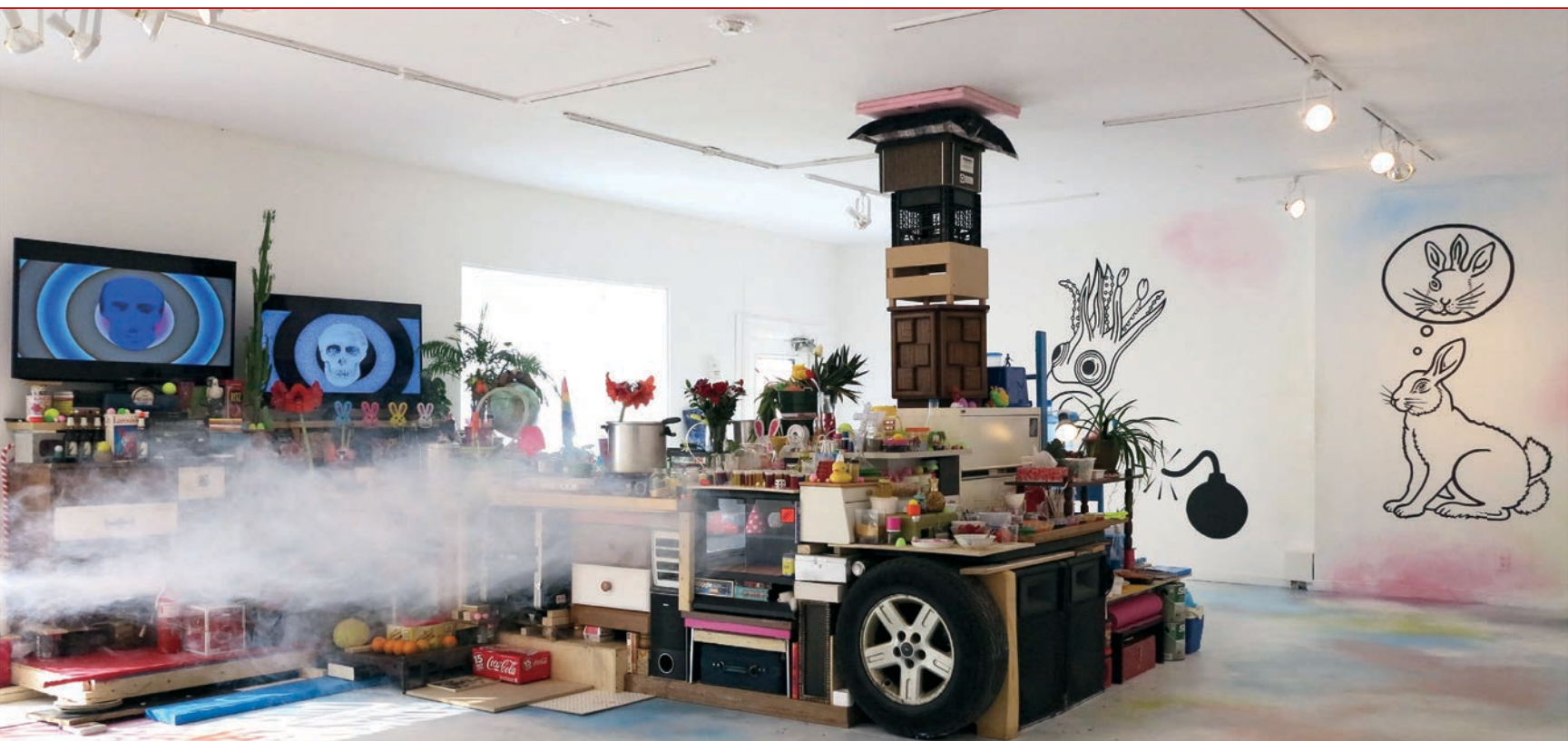


JEAN-JULES SOUCY, **RENCONTRE**

Rencontre est la superposition de deux œuvres marquantes de l'histoire de l'art : l'une, *La Joconde* de Léonard de Vinci, représente l'œuvre classique par excellence et reconnue comme telle ; l'autre, *Fountain* de Marcel Duchamp, en marque l'éclatement. Cette dernière a été reconnue comme « l'œuvre du XX^e siècle » par les historiens de l'art en l'an 2000.

Rencontre est un résumé succinct (en deux œuvres) de l'histoire de l'art.

Rencontre est un hommage à Marcel Duchamp dont on célébrera en 2018 le cinquantième anniversaire de la mort.



AMUSONS-NOUS, MALGRÉ TOUT

► NATHALIE CÔTÉ

Joël Hubaut, né en 1947 à Amiens, poursuit depuis plus de quatre décennies une œuvre multidisciplinaire portée par une recherche de liberté qui déborde le seul champ de l'art. Sa plus récente installation a été présentée au Lieu en février 2017, dans le cadre de la Manif d'art de Québec, dont le thème de la joie était tout désigné pour l'artiste.

Il a construit une sculpture-laboratoire où des couleurs concoctées avec des matières végétales, fruits, légumes, plantes, ont produit une pièce ludique, prête à affronter toutes les morosités.

La plupart des éléments de son installation proviennent d'un bazar et sont choisis et classés avec attention, donnant une structure éphémère très organisée et vraisemblablement solide. « Comme une partition de John Cage, je construis quelque chose qui parle de construction et de déconstruction, d'ordre et de désordre », explique l'artiste rencontré sur les lieux. Une tour faite d'un empilement de boîtes, d'un meuble et de coussins monte jusqu'au plafond et fait, en quelque sorte, office de cheminée pour cette « petite usine ». Une roue de voiture ajoute au caractère hybride de la sculpture, lui donnant des allures de bagnole, de wagon de train.

Ce bureau d'artiste est parsemé de fioles graduées et autres décanteurs à vin liés par des tuyaux de plastique et donnant au tout une envergure de laboratoire. Des chaudrons sur des ronds de feu électriques intégrés dans la structure témoignent des décoctions réalisées par l'artiste.

L'ALCHIMISTE

Ce laboratoire, c'est aussi celui d'un alchimiste, comme l'affirme l'artiste et comme l'indique une revue sur l'alchimie déposée dans l'installation : « L'alchimie, c'est la Renaissance », rappelle-t-il. « Je refais à partir de meubles, je refais des bribes de construction. L'alchimie, c'est un état d'esprit. » Il y a aussi une part d'alchimie dans ce laboratoire à fabriquer des couleurs. Des couleurs qui seront utilisées ensuite pour peindre des dessins au mur, à l'instar des planchers qui ont aussi été peints bleu ciel, jaune et rose.

Ce travail est très proche de celui des arts plastiques, comme l'a toujours été l'œuvre de Joël Hubaut. L'artiste invite d'ailleurs les visiteurs à colorier les dessins au mur, des dessins inspirés de ceux qu'on retrouve dans les cahiers à colorier. Mais les images ici sont plus cruelles que ce que leur facture annonce : qu'on pense à ce lapin avec trois oreilles, au

scaphandrier en parachute ou encore au petit chevreuil coincé dans une clôture de barbelés.

UNE JOIE SUR UN FOND TÉNÉBREUX

Joël Hubaut, comme le décrit la commissaire de la Manif d'art Alexia Fabre, est un artiste qui « cultive la liberté esthétique et idéologique [...], opposant à l'obsession d'un idéal [artistique, politique, etc.] l'énergie du désordre et d'une révolution générale, positive et joyeuse. »

On apprécie cette attitude face à l'art et à la société, d'autant que le discours ici n'est jamais sentencieux : « En tant qu'artiste, je ne fais pas de militantisme, je ne veux pas donner de leçons. Je pointe des choses. Puisqu'on est en plein dans le monochrome, je suis pour le multicolore ! Franchement, je suis un mixeur. Pour pointer l'intégrisme, c'est là que j'ai pensé : "Le multicolore, c'est festif." »

Dans son laboratoire où se multiplient les couleurs, des têtes de mort clignotent sur deux écrans. Elles sont un des points centraux de cette installation. Ce sont des dessins de l'artiste, tirés d'un carnet de 1972. Il en a fait un film d'animation psychédélique qui joue en boucle. Cette pièce donne le ton. « C'est une joie sur un fond ténébreux », admet Joël Hubaut devant son installation.

Ce fond ténébreux, c'est le terrorisme, dont la France a été plusieurs fois la cible ces dernières années, comme on le sait. C'est la violence, le totalitarisme, l'intolérance, les épidémies, l'environnement soumis au capitalisme et que sais-je encore ? Cette œuvre nous dit surtout : « Amusons-nous, malgré tout, malgré la mort. » C'est la joie de vivre qui domine dans cette proposition généreuse, avec les oreilles de lapin en peluche, les fleurs et l'abondance de couleurs qui en font une œuvre qui défie les conceptions les plus conservatrices de l'art.

UNE FORME ÉPIDÉMIK

En plus de la sculpture, l'artiste a rempli de mots les trois fenêtres de la galerie ouvrant sur la rue. Les mots sont alternés avec des successions de signes : de *vibrò-bonheur* à *salafist-fucking*, en passant par *blanche-neige*, *bank*, *résistance* et autres *fun-fun élektrik*. Leur sens s'annule presque, tant leur cohabitation est improbable.

Les signes et lettres tracés sur les trois fenêtres sont, à l'instar des objets à l'intérieur de la galerie, foisonnants et inattendus, ouvrant sur l'infini de leurs semblables. C'est sans doute cela que l'artiste appelle dans son travail la dimension « épidémik », parce que les mots, comme les choses, se déploient et se multiplient avec frénésie. S'y ajoute une dimension rhizomique : comme les plantes qui se reproduisent en rhizomes, les mots et les choses pullulent par la création de réseaux horizontaux et infinis.

Cette installation d'objets hétéroclites rappelle celle que l'artiste a créée lors de son passage à Québec en 1997, qui faisait partie d'un cycle réalisé en France à l'époque. Il avait alors invité les gens à lui apporter des objets bleus. Il en a fait un *all-over* sculptural mémorable dans l'espace du Lieu. D'ailleurs, une partie de la sculpture-laboratoire de 2017 s'inspire de ce *Flag-Ada Blues* : une section de la structure a été faite d'objets bleus avec, en guise de clin d'œil, le numéro de la revue *Inter*

du printemps 1998 dont la une était consacrée à l'installation de l'artiste.

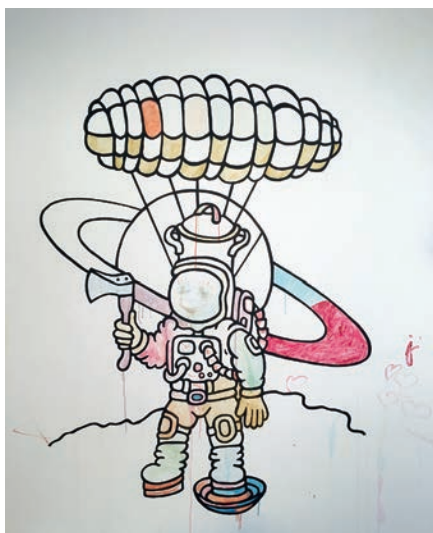
Comme l'écrivait Richard Martel à l'époque à propos du travail de Joël Hubaut, « [o]n ne peut s'arrêter sur un seul élément ». C'est un effet similaire qui opère dans l'installation de 2017. Un seul objet ou un seul mot ne se suffit pas à lui-même. Et « tous les objets créés par l'humain semblent avoir une importance égale », comme le disait l'artiste en 1998. C'est aussi l'effet que produit cette installation dont les mots et les objets choisis, empilés, classés, cohabitent dans une organisation qui remet en question leur hiérarchie. ◀

Photos : Patrick Altman, sauf indication contraire.

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



> Photos : Patrick Dubé.





► Julie Vulcan, *I Stand In*.

PRENDRE (SA) PLACE L'ENRACINEMENT DE LA DIVERSITÉ

► SYLVIE TOURANGEAU

En hommage au 150^e du Canada, au 375^e de la ville de Montréal ainsi qu'au 50^e de l'exposition internationale et universelle Expo 67, le centre MAI (Montréal, arts interculturels) en a profité pour créer l'événement en art performance *Prendre place*¹.

À la suite de cet élan d'ouverture sur le monde fort prometteur de 1967, quels positionnements individuels avons-nous adoptés face à cette terre d'accueil que nous appelions, à l'époque, Terre des Hommes ? Pour sa 18^e saison, le MAI entend contribuer à l'actualisation de la lutte pour un sentiment d'hospitalité plus répandu, pour une coexistence égalitaire, pour une cohésion sociale, en présentant un rassemblement d'artistes pour qui « l'appartenance est naturelle, et les différences en matière de genre, de race, de classe, d'habilité, d'orientation sexuelle, de religion, de caste, d'âge, de langue et de pratique sectaire sont la norme »².

Cette série de performances, *Prendre place*, témoigne de la pertinence du *pouvoir d'agir* en son propre nom, c'est-à-dire :

- d'assumer les subtilités qui composent notre construction identitaire en endossant pleinement les revendications qui s'y rattachent et en réactualisant sans cesse nos stratégies ;
- de visualiser la matérialité du corps comme des couches d'existence de plus en plus personnalisées ;
- d'expérimenter la présence humaine tel un corps sans frontières, en lien avec l'autre, dans un processus de proximité que nous désirons égalitaire et inventif ;
- d'instaurer des filiations d'actes de résistance, de présence différenciée, de décolonisation pour soi et avec l'autre ;
- de *prendre place* sur la plaque tournante d'un performatif vivant et transformateur.

La suite d'actions en direct *I Stand In* de Julie Vulcan est la concrétisation graduelle d'un rituel soutenu et habité qui se déploie sur plus de cinq heures. Nous assistons à la circulation incessante d'une séquence de gestes répétés qui diffèrent selon l'évolution du lien que l'artiste personnalise avec chaque participante allongée, nue, sur une table rappelant les massages thérapeutiques.

Partager cet espace d'échange nous met en contact direct avec la réverbération de chacun des touchers de la performeuse. Alors, un visible émane de l'invisible. De plus en plus concrètement, la diversité des singularités des corps abandonnés à l'expérience habite la salle. Nous sommes bien loin du massage, mais très près d'une autre forme de matérialisation de l'identité contenue dans chaque corps. Julie Vulcan s'investit et nous transporte dans sa façon de le percevoir comme une empreinte des réalités humaines. L'espace entre le corps de l'autre et celui de

l'artiste devient un espace performatif. Julie Vulcan y déploie une pratique empathique³.

Les corps étendus, nus et simplement recouverts d'un tissu diaphane se succèdent. Au bout d'un certain temps, nous avons la sensation de faire partie d'une cérémonie funéraire : nous assistons à un nettoyage de ce qui a à mourir, mais aussi à la résurgence de la spécificité morphologique des êtres, de la singularité des vécus de chaque corps. Les participantes et participants en coprésence avec l'artiste s'abandonnent à ce laisser-aller, à ce tout-à-perdre momentané, sans mot ni frontières.

Après chaque séquence de menues manœuvres, la performeuse presse le voile sur la peau de chaque personne de manière à ce que, grâce à l'huile, le corps laisse une trace sur ce tissu désormais transformé en linceul. Elle écrit quelques mots au bas de celui-ci, en guise d'imprégnation poétique de sa propre expérience de l'autre, pour ensuite suspendre à la verticale cette présence transférée qui se tient debout.

Nous observons de plus en plus les variations : l'énergie dans la pièce se densifie, l'odeur de l'huile embaume, les linceuls veillent. À notre tour de demeurer dans cet interstice entre le vivant et la mort. Nos vies s'écoulent. Le quotidien nous façonne. Les vibrations se propagent. Par des actions répétées, l'empathie a rejoint l'anatomie de l'existence.

La posture interne, c'est-à-dire celle d'où provient chacun des gestes de l'artiste en situation, est basée sur son attitude à être au service d'un performatif en direct et sur le travail constant de la performeuse pour continuer à être dans le moment présent malgré tous les éléments sensoriels et perceptuels qu'elle reçoit.

I Stand In nous démontre que l'empathie est une pratique incarnée qui va plus loin que seulement son intention.

Dans la continuité de la différenciation entre l'intention et l'action, l'artiste Keyon Gaskin circule dans l'espace public du café du centre MAI, habillé d'une cape noire, d'accessoires noirs dont une bouteille de whisky qu'il nous offre à boire pour ensuite nous baiser la main. S'agit-il d'une référence métaphorique à la mort ? D'un test sur notre capacité de dialogue avec ce qui nous paraît étrange ou avec quelqu'un dont nous ne comprenons pas les motivations ?

À peine entrés dans une salle noire et vide, nous comprenons que nous sommes face à une proposition qui questionne plus qu'elle ne confirme. Nous sommes rassemblés, debout, et nous semblons attendre qu'il se passe quelque chose, mais rien ne se passe... L'artiste, debout lui aussi avec son sac à dos,

écoute de la musique avec des écouteurs dans ses oreilles. Il marche et bouge légèrement, selon ce qu'il entend. Il est dans son monde. Aucun personnage, aucun désir de signifier quelque chose, il est tout simplement en action.

Plus tard, il éteint la lumière. Puis, nous l'entendons marcher autour de l'endroit où nous sommes. Il revient sur les lieux. À un autre moment donné, il met de la musique très forte, une musique (Lil Wayne) dont les paroles pourraient être sexistes ou encore dénoncer le sexisme... Il nous lance une affirmation : cela ne va pas très bien et ne va pas aller mieux. L'artiste prend des décisions sur le vif, telle est sa manière de pratiquer un art vivant.

La plupart du temps, les mouvements du corps de Keyon Gaskin obéissent à une géométrie variable dans l'espace. Le performeur va et vient d'un point A à un point B. Il ponctue des trajectoires spontanées entre les gens qui, eux aussi, circulent. Il le fait assez rapidement et, parfois, il s'arrête à quelques pouces de quelqu'un. Il recommence plusieurs fois en ajoutant ou en enlevant des éléments : un soulier de femme, de nouveaux vêtements, le bas du corps nu, des souliers à claquettes, etc. Il est le prestidigitateur d'une identité que nous n'arrivons pas à fixer.

Les gens soutiennent sa présence, une entente tacite se construit dans laquelle chacun a sa place. Installé dans la corniche d'un mur, le performeur improvise, à moitié nu, une sorte de danse à claquettes. Il fait partie inhérente du lieu, l'architecture nous apparaît différente. Une image iconique est

ainsi créée et s'estompe aussitôt. Tout au long de cette suite d'actions spontanées mais décisives, les systèmes de représentation s'effritent, mais les spécificités identitaires, elles, foisonnent. *What you see is what you get*. L'authenticité du performeur nous ramène à la nôtre. La non-catégorisation, la vulnérabilité, la contagion et la prise en charge ont opéré.

La grande force de Keyon Gaskin, c'est qu'il ne représente pas une façon de penser : il ne prône pas une idéologie particulière, il ne défend pas une conviction arrêtée ; il est la personne qu'il est, tout simplement. Et... c'est là d'où chacun de ses gestes ou chacune de ses actions nous apparaît comme un réel don de soi, rien de moins. *It's not a thing*.

En lien avec le glissement et la déconstruction des « représentations usuelles »⁴ du corps humain, tout en préconisant une attitude performative où le don de soi est une valeur principale, Martin O'Brien nous entraîne, malgré nos réticences, dans le monde réel et imaginaire de la maladie, et ce, en toute connaissance de cause⁵...

La performance *If It Were the Apocalypse* n'est pas toujours facile à regarder puisque les liquides corporels, les aiguilles et divers objets médicaux en sont les matériaux de base. Le lieu est divisé en différentes stations qui deviendront les emplacements des actions principales : une table-lit, un petit bureau sur lequel sont déposés des objets d'hôpitaux, un bain rempli d'eau d'une couleur douteuse et une place vide au centre de l'espace.

La circulation organique et bien intégrée du performeur nous porte à croire qu'il est



> Keyon Gaskin, *It's not a thing*.

dans un espace quotidien où la maladie détermine ses allées et venues ainsi que l'ordre de ses gestes. Deux éléments sonores s'ajoutent à cette réalité augmentée, soit l'enregistrement d'un texte qui met en relation l'envahissement de la maladie et l'envahissement des zombies, et le bruit d'un respirateur portatif qui agit telle une pollution sonore répétitive pour apporter d'autres couches de lecture à cette connivence entre une réalité et l'imaginaire qu'elle suscite.

Martin O'Brien s'investit – sans réserve – dans le déroulement de plusieurs actions dont celles de respirer dans un espèce de masque de latex jusqu'à en être à bout de souffle, de s'introduire et de s'enlever des aiguilles en les disposant horizontalement sur sa poitrine, de tousser pour réussir à faire ressortir en direct de « vrais » crachats qu'il met dans des pots prévus pour les prélèvements et de se gargariser puis de cracher inlassablement – peine perdue – dans un bain blanc où l'eau devient de plus en plus sale⁶.

Une autre action inattendue nous convainc instantanément du raffinement de la sensibilité contenue dans cette performance où les polarités contraires se côtoient. Cette action est le geste le plus romantique, au dire de l'artiste, de cette construction sans scrupule. Il s'agit du moment où il pisse dans un récipient en *stainless steel*, mélange son urine fraîche à un autre liquide déjà dans le bol, puis commence à faire des bulles alors que nous entendons une chanson qui décrit le moment où nous tombons en amour. Ce moment d'épiphanie d'humour tordu témoigne de l'intelligence vive de Martin O'Brien. Assurément, cet artiste pratique une forme de *body art*, mais plutôt sous un angle de pleine conscience des emprunts, des dépassements et des enjeux, ce qui le place dans la filiation de Bob Flanagan⁷ qui, lui aussi, a poussé les limites de sa condition en lien avec la fibrose kystique.

J'ai rarement observé une telle distanciation avec les gestes posés en même temps qu'un abandon sans... fond. Prodige ou démon, je ne sais... Mais l'artiste Martin O'Brien a réalisé un acte de résistance d'un très grand pouvoir de réconciliation des extrêmes.

Aussi, dans ce même univers de cohabitation des polarités, de déterritorialisation du corps-limite au service de la construction inventive d'un acte de résistance subversif, La Pocha Nostra, organisation transdisciplinaire activiste, rebelle, fervente de la tendresse radicale, a *transfiguré* le lieu en un espace permissif dans lequel le public circule entre les différentes stations où se mettent en place et se restructurent sans cesse des compositions d'icônes vivantes. Ces images phares personnifiées dénoncent différents rapports

de pouvoir entre religion, sexualité, animalité, immigration, etc. Cette opération de *décolonisation active* motive des personnes de l'auditoire⁸ à incarner elles-mêmes certaines positions physiques significatives, offrant leurs propres tableaux vivants dans une pure spontanéité où la décision sur le vif de poser un geste l'emporte sur la démesure observée, tel un engagement incontournable. La démesure est à la fois utilisée comme outil et dénoncée comme degré de saturation vécue au quotidien.

L'environnement sonore, en continu, constitué de pièces musicales de tout acabit, nous plonge dans une immersion d'intensités partagées qui à la longue nous insufflent le sentiment que nous faisons partie intégrante de cette humanité qui traverse les époques.

En un premier temps, l'esthétique, fortement stéréotypée, chargée, ritualisée, propose une représentation exacerbée de la situation à dénoncer, pour finalement, en un deuxième temps, nous amener à concevoir que la réalité est bien pire encore. La force politique, les différentes croyances et cultures mises en relief et la manifestation tangible d'une tendresse contagieuse créent un certain effet, qui n'est toutefois pas soutenu tout au long de cette expérience de solidarité se voulant « un appel aux armes contre le conformisme excessif et la violence »⁹.

J'ose penser que voir La Pocha Nostra pour la première fois diffère de vivre pour une seconde fois cette forme de happening, surtout si nous avons vécu un *workshop*¹⁰ avec le groupe. Pour ma part, la performance



> Saul Garcia-Lopez, *Uroborus*, workshop de La Pocha Nostra.

« Uroborus »¹¹ m'a semblé moins convaincante, moins efficace et moins claire dans l'ajustement des attitudes et des présences performatives que lors de ma première expérience lors du festival international 7a*11d, en 2010.

En relation avec cette esthétique sans ambiguïté où l'identification et la surcharge reliées aux éléments choisis apportent de l'intégrité à la dénonciation, la précision de la posture interne de l'individu en situation de performance est plus importante que la représentation spécifique qu'il incarne. Cet écart¹² à conserver est une question de survie. Autrement dit, ce qui se passe pendant la construction de ces dioramas à habiter dans l'instantanéité du moment, la circulation des pensées, des perceptions, des

croyances, des mémoires, etc., détermine la nature et la spécificité de la prise en charge que chaque personne a à assumer face à ses propres revendications. Je ne souhaite pas le jour où ce type de proposition d'art vivant ne sera plus possible parce qu'alors, cela voudrait dire que nous naviguons en pleine dictature.

La série de performances *Prendre place* proposée par Montréal, arts interculturels a été une invitation aux diversités multiples mais, plus encore, à l'enracinement de celles-ci dans l'optique de relever le défi qui consiste à toujours réinventer nos actes de résistance, nos stratégies activistes, féministes et autres, quelle que soit l'aberrance des contextes sociaux dans lesquels nous vivons. ◀

Photos : Adrián Morillo (sauf indication contraire).



▶ Martin O'Brien, *If I Were the Apocalypse*.

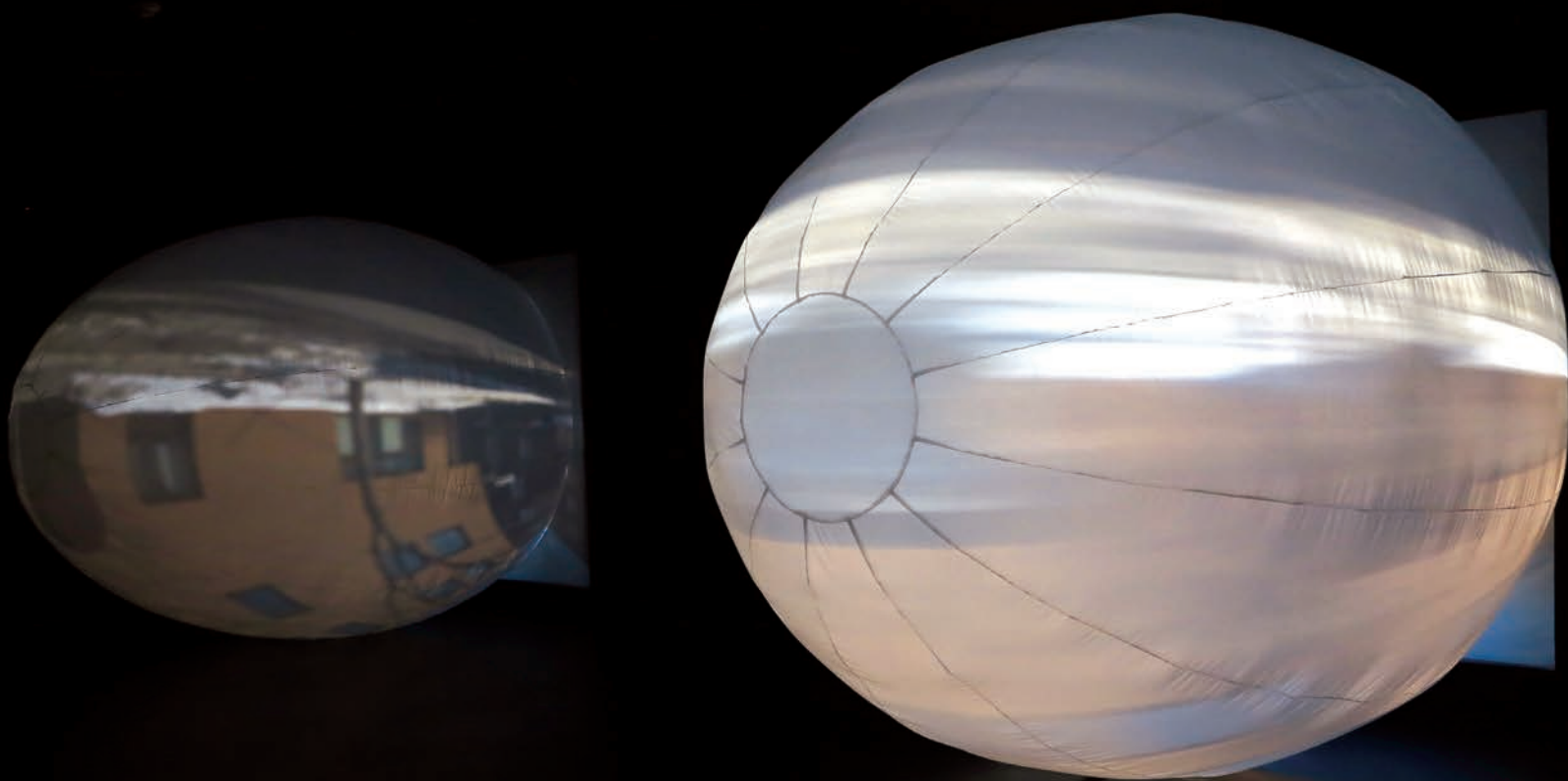


▶ Sylvie Tourangeau, workshop de La Pocha Nostra. Photo Mónica Vega.

Notes

- 1 La série de performances a été présentée entre le 16 et le 25 mars 2017. Les artistes qui y ont participé étaient : Chun Hua Catherine Dong, Julie Vulcan, Keyon Gaskin, Francisco-Fernando Granados, Hee Ran Lee, Francis Marion Moseley Wilson (FMMW), Martin O'Brien et La Pocha Nostra (Guillermo Gómez-Peña, Saul García Lopez et Balitronica Gomez). Trois artistes invités ont participé au *workshop* : Holly Timpener, Charles Koroneho et Enok Ripley. J'ai choisi de ne parler que de quelques performeurs et performeuses.
- 2 Extrait du mot du directeur artistique Michael Toppings, à propos de la présentation de la saison du MAI, 2016-2017.
- 3 Se glisse dans l'écriture, à propos de cette performance de Julie Vulcan, mon expérience de première participante de la première soirée. Je me suis allongée, nue, sur cette table, et j'ai vécu une sorte de coprésence bien particulière avec cette performeuse qui matérialise plusieurs couches de sens à la fois.
- 4 Expression utilisée pour décrire son travail artistique dans le programme de la série de performances *Prendre place*.
- 5 Dans sa biographie d'artiste, Martin O'Brien mentionne le fait qu'il est atteint de fibrose kystique et que cette réalité quotidienne oriente son travail performatif.
- 6 Ici, les actions ne sont pas tout à fait nommées dans l'ordre exact qu'elles ont été réalisées durant la performance.
- 7 Cf. Wikipedia, *Sick : The Life and Death of Bob Flanagan, Supermasochist* [en ligne], www.en.wikipedia.org/wiki/Sick:_The_Life_and_Death_of_Bob_Flanagan,_Supermasochist.
- 8 Je ne veux pas dire par personnes de l'auditoire celles ayant participé au *workshop* donné par La Pocha Nostra les cinq jours précédents, au MAI, mais bel et bien un public plus général.
- 9 Phrase extraite du programme de *Prendre place* expliquant l'objectif de la proposition d'« Uroborus ».
- 10 La pédagogie et les exercices des *workshops* de La Pocha Nostra sont accessibles dans deux ouvrages : *Exercices for Rebel Artists : Radical Performance Pedagogy* (2011) et *Ethno-Techno : Writings on Performance Activism and Pedagogy* (2005). Cf. Mélissa Simard, « Pédagogie de La Pocha Nostra : la performance comme processus universel de résistance », *Inter, art actuel*, n° 116, hiver 2014, p. 57 à 59.
- 11 Pour avoir une idée du discours actuel de La Pocha Nostra en lien avec sa production *Uroborus* et la politique de Donald Trump, voir l'entrevue « En coulisses avec la troupe militante La Pocha Nostra » [vidéo en ligne], *Vice*, saison 1, épisode 985, 3 min 56 s, www.video.vice.com/fr_ca/video/en-coulisses-avec-la-troupe.
- 12 Cf. Paul Ardenne, *L'art performance, un genre inusable ?* [conférence], colloque « Performance », Saint-Pétersbourg, 2 mai 2017.

Sylvie Tourangeau est considérée comme une pionnière de l'art performance au Canada. Depuis 1978, ses actions, ses ateliers collectifs et ses *coachings* individuels créent un espace actif d'expérimentation de la conscience performative par des actions minimales qui renchérissent la qualité de présence, soutiennent l'intensité et personnifient le lien avec le spectateur. Performance, art relationnel, pratique furtive et rituel de circonstance sont des pratiques dans lesquelles elle s'investit. Elle a aussi publié des livres d'artiste et plus d'une soixantaine d'articles sur un ensemble important de performeurs et performeuses. En 2017, elle a mis sur pied un lieu de résidence d'artistes au cœur du patrimoine bâti du Québec, La maison aux volets jaunes, voué aux arts performatifs (*workshops*, autorésidences, *coachings* et laboratoires collectifs).



LE RÉEL INVERSÉ-DÉDOUBLÉ

► NATHALIE BACHAND

Le double d'Alexis Bellavance est une installation qui se présente comme l'intérieur d'un immense sténopé (version simplifiée de la *camera obscura*) dont on nous aurait donné l'accès. On y entre puis, plongé dans la noirceur quasi totale, il faut compter un certain temps pour s'accoutumer à l'absence de lumière. Très graduellement, on parvient à distinguer des images qui semblent flotter sur d'immenses sphères gonflées. Plus grandes qu'à l'échelle humaine, deux sphères de nylon blanc parfaitement identiques imposent dans l'espace une présence presque inquiétante. Fabriquées sur mesure par Ghislain Brodeur, un collaborateur de l'artiste, les sphères sont légèrement oblongues et contiennent des turbines qui propulsent l'air nécessaire pour leur donner forme. Alors que l'on mesure l'ampleur des sphères, on commence à percevoir des images en mouvement : d'abord floues et décolorées, elles se précisent proportionnellement à notre acclimatation à la noirceur. Le phénomène à l'œuvre fonctionne grâce à

deux fines ouvertures qui, de l'extérieur de la galerie, laissent passer la lumière du jour vers l'intérieur par la baie vitrée donnant sur la rue – un travail de masquage a permis d'aménager ces ouvertures. D'une part, la lumière entrant par une mince ligne horizontale projette une image inversée très allongée, qui s'étire sur toute la largeur de l'une des sphères ; d'autre part, la lumière passant par un tout petit cercle projette une image, également inversée, de type *fish eye*, circulaire et couvrant l'entièreté de l'autre sphère. Pour la métaphore simple, on y verra deux grands globes oculaires qui donnent à voir leur mécanisme interne, là où l'image du monde est d'abord à l'envers sur la rétine avant d'être perçue comme le suggère la réalité.

Le double m'a tout de suite rappelé *Le jeu de l'envers* d'Antonio Tabucchi, recueil de nouvelles paru en 1981 dans lequel le lecteur est amené à découvrir le sens caché des choses, ou du moins l'un des multiples sens cachés. Ce serait un raccourci bien bref que d'établir une relation directe entre les images

inversées de l'installation de Bellavance et l'idée d'un envers des choses dans les récits de Tabucchi, puisqu'il ne s'agit pas – dans le cas de l'écrivain – d'un envers au sens littéral. Tabucchi a toutefois emprunté son titre à l'appellation d'un vrai jeu consistant à énoncer les mots à l'envers. Devant le monde inversé que propose *Le double* m'est plutôt venue l'image du mot miroir, qui est le palindrome et l'idée – sinon la sonorité – du langage à rebours : voir et communiquer l'exact envers du réel. D'une certaine façon, on porte tous en soi l'image inversée du monde perçu : elle s'imprime incessamment sur notre rétine qui en retransmet en temps réel une copie que l'on pourrait qualifier de fonctionnelle – un sténopé interne.

Si l'image inversée du monde ne donne pas nécessairement accès au sens caché des choses, elle permet néanmoins d'en percevoir une perspective totalement autre. Si l'on ajoute à cela la très grande profondeur de champ du sténopé, on se trouve déjà devant une forme de réalité parallèle,

métaphysiquement parlant – ou, plus simplement, une représentation décalée du réel. Bien que l'on reconnaisse la rue, un arbre, le mouvement des voitures et celui, plus lent, des passants, l'ensemble soumis aux variations de la lumière extérieure devient l'image d'un monde intangible, laiteux et opalescent. Contenu dans l'univers circulaire des sphères, ce monde est aussi une mesure du temps qui, dès le matin jusque vers midi, offre une définition visuelle maximale, s'assombrissant au fil des heures, pour définitivement disparaître avec le jour.

La lumière est un matériau volatile et insaisissable, à la fois source de contraintes et d'innies possibilités. Paradoxalement, elle a ici double fonction de corps principal et de condition de visibilité de l'œuvre. Comme ultime référence à l'usage de la lumière en tant que matière première, James Turrell est certainement l'un des artistes les plus reconnus internationalement, tant pour ses œuvres en galerie que ses installations *in situ*. Formalistes, les œuvres de Turrell opèrent un travail de dématérialisation du réel qui passe par une présence lumineuse, naturelle ou non, paraissant percer la matière. Surfaces ou volumes de lumière pure que balise une certaine construction de l'espace, ses œuvres se révèlent par contraste avec la matérialité. *Le double* d'Alexis Bellavance joue aussi sur l'ambivalence entre matérialité et immatérialité : d'une part, les objets que sont les sphères de nylon évoquent quelque chose de très physique (leur dimension, la matière textile, les coutures apparentes) ; d'autre part, le monde, comme contenu à l'intérieur des sphères, nous paraît impalpable et distant. Et pourtant, n'est-ce pas le même monde de l'autre côté du mur, à quelques mètres ? Ou peut-être n'est-ce justement jamais le même monde, mais seulement le résultat de différents filtres perceptifs...

Quoique très turrellienne, l'installation lumineuse *Emanations* (2012) de l'artiste américain Chris Fraser résonne avec l'intention de Bellavance de faire entrer – à travers un filtre – une partie du monde réel dans l'espace de la galerie. Par une fine ouverture latérale pratiquée au fond d'un volume rectangulaire dont le quatrième mur est absent, le visiteur peut percevoir le mouvement extérieur par ce qu'il en reste d'*artefact* lumineux : une ligne de lumière sursaturée qu'amincit le passage d'éléments opaques, essentiellement des voitures et des gens. La sensation du dehors s'introduisant à l'intérieur que crée *Le double* entre également en résonance avec *In Outline* (2012), une autre installation de Chris Fraser, *in situ* cette fois. Ici, la paroi d'une façade d'immeuble a été démantelée de manière à ne conserver

que la structure de bois sous-jacente, par laquelle filtre la lumière à travers des lattes horizontales. Semblablement à l'installation de Bellavance, le monde extérieur est à la fois ramené vers l'intérieur et perçu à travers une forme de filtre.

Le double n'est pas qu'une installation formée de deux sphères filtrant et inversant le réel : un autre élément habite l'espace, et c'est justement l'espace tout autour, ce qu'on appelle la galerie. Traditionnellement, cette dernière contient les œuvres, les met en valeur et suggère une certaine mise en espace. Dans ce cas-ci, la galerie s'efface : entièrement peinte en noir (murs, plancher et plafond), elle devient absence de lieu, espace indéfini. On pourrait la qualifier de « boîte noire », mais l'entrée partielle de la lumière extérieure vient contredire cette appellation. D'un point de vue métaphorique, cet espace évoque un vide, un *void* avec lequel cohabite une fraction du monde, qui s'y infiltre littéralement.

L'espace, dans le travail de Bellavance, est souvent un élément actif de l'œuvre : il participe d'une forme de scénographie, voire de chorégraphie, entre des matières malléables, souvent textiles (nylon ou mylar), et l'environnement qui les contient. C'est le cas notamment de *L'échelle des amas* (versions 1, 2 et 3), une installation où les structures conçues par l'artiste viennent activer la vacuité de l'espace en s'y déployant sous l'effet d'une propulsion de l'air par de puissants ventilateurs. Se remplissant de la force invisible de l'air, l'objet – en l'occurrence une sphère – crée un nouvel espace, convexe ou concave, selon le côté du mur où l'on se trouve. *L'échelle des amas*, tout comme *Le double*, existe simultanément en deux lieux à la fois. Ce sont d'une certaine façon des œuvres ubiquitaires et, en cela, définitivement borgésiennes : la dualité spatiale sur laquelle elles reposent suppose qu'un même événement peut advenir simultanément en deux lieux distincts et qu'en conséquence, on ne peut jamais accéder à l'entièreté du réel dans un seul espace-temps.

Le double est une installation qui est aussi un événement ayant lieu en continu : l'œuvre n'existe pas en dehors du temps et elle n'est jamais la même d'une fraction de seconde à l'autre ; elle est pur *continuum*. Tout comme l'installation vidéo *The End [Action #1]* (2013-2015) d'Andrea Galvani, œuvre hommage au modèle galiléen de notre système solaire où l'on peut observer l'aube s'étirer à l'infini, nous rappelant que le temps géologique a commencé avec le premier lever de soleil, *Le double* est tributaire de la variabilité des conditions météorologiques et atmosphériques. Ce lever de soleil, filmé simultanément en 30 loca-

tions différentes le long des côtes orientales de cinq pays d'Amérique centrale, est le même et, pourtant, chacune des captations nous renvoie à une variation visuelle du réel.

L'idée de double pose la question de la variation : un double est-il nécessairement identique ? Ou bien n'est-il pas justement cette réplique confondante, dont la variation demeure imperceptible ? Ici, le double en question se trouve à nouveau dédoublé. Chacune des sphères redouble le monde réel, mais différemment : deux images d'une même source, dont on ne pourrait absolument pas dire qu'elles sont jumelles tellement elles sont différentes, sont perçues simultanément. La portion du monde extérieur – filtrée par les caches dans la vitrine – se donne à voir deux fois en temps réel : d'une part l'image est inversée, d'autre part elle subit deux types de déformation qui la distendent, horizontalement et sphériquement. C'est par effet d'expansion qu'advient cette distorsion : le déploiement des sphères dans l'espace est à l'image d'un univers poursuivant sa progression, se transformant à mesure qu'il gagne en croissance. Cet univers cependant est ici contenu et limité : l'image du réel, inversée et dédoublée, est retenue sur une surface qui fait écran ; elle nous est amenée, portée à l'avant-plan, comme c'est le cas de toute image médiée.

Dans un monde où la prolifération des écrans est une réalité à laquelle nous n'échappons pas, non plus qu'au rythme effréné de la médiation du réel, *Le double* nous rappelle que cette même réalité comporte aussi des ralentis et des instants d'inertie. En donnant à voir ce tout petit segment de rue devant la galerie, l'installation en révèle le rythme réel. L'animation extérieure, lorsque embrassée d'une réception sensorielle globale, nous paraît infiniment plus chargée, tant en termes de mouvement que de son, que lorsqu'elle se trouve sectionnée, échantillonnée. La multiplication simultanée des points de vue – ce à quoi nous sommes constamment soumis – crée un effet de surcharge qui se trouve évacué avec *Le double*. Les écrans que constituent les structures sphériques opèrent une dissociation avec la réalité extérieure de laquelle ne sont conservés que quelques microévénements isolés. Médité par les surfaces de nylon, c'est un hors-champ antispectaculaire, continu et changeant, qui se révèle : des voitures défilent à intervalle irrégulier, des passants gesticulent en marchant, le jour descend et, parfois, rien ne se produit en dehors de l'écoulement du temps. ◀

Photo : Patrick Altman.

Nathalie Bachand est auteure et commissaire.



Ce dont nous avons besoin, c'est d'une concentration maximale de toute vie contre toutes les morts.

Gustav Metzger, *Facing Extinction*

REMEMBER NATURE

► JACQUES DONGUY

► Gustav Metzger, *Remember Nature*, extrait vidéo, Serpentine Gallery, Londres, 2015.

Gustav Metzger s'est éteint le 1^{er} mars 2017, alors qu'une exposition rétrospective lui était consacrée par Hélène Guénin, la nouvelle directrice du Musée d'art moderne et contemporain de Nice. Metzger, né à Nuremberg, confronté à la destruction industrielle des hommes et des femmes de religion juive en Europe, a pu être sauvé en 1939 avec son frère grâce au programme Refugee Children's Movement. Comme il le dit, « [m]es peurs à propos des hommes et des machines ont commencé avec les nazis », ayant été témoin dans son enfance des marches et des rassemblements à Nuremberg, qu'il décrit comme des « machines en direct ».

L'exposition a été montée en collaboration étroite avec lui, avec envoi des photos du montage et échanges avec son équipe. Elle dévoile de nombreuses réactivations de pièces anciennes avec son accord, ce qui donne un effet de « rétrospective flambant neuve », comme le souligne Hélène Guénin. L'exposition se déploie sur trois salles, trois scansions non strictement chronologiques, la première sur la question de l'autodestruction, la deuxième sur l'art autocréatif et la troisième sur les projets les plus récents, autour de l'anthropocène.

La première salle met en perspective les manifestes et les premières peintures à l'acide chlorhydrique sur nylon de 1960 qui s'autodétruisent. Un film montre l'action *The South Bank Demonstration* de juin 1961 sur les rives de la Tamise. Dans son deuxième manifeste du 10 mars 1960, il a écrit : « L'art autodestructif rejoue l'obsession de la destruction qui frappe les individus comme

les peuples. » Cela signifie aussi que l'œuvre ne dure pas : « Les peintures, les sculptures et les constructions autodestructives ont une durée allant de quelques minutes à vingt ans. Lorsque le processus de désintégration est terminé, l'œuvre doit être retirée du site et mise au rebut. » Radicalité, donc, par rapport au marché de l'art traditionnel. On n'est pas très loin, et à la même époque, des



► Gustav Metzger, image extraite du film *Auto-Destructive Art : The Activities of G. Metzger* réalisé par Harold Liversidge, 1963.



> *Supportive*, 1965-1966 et 2011, collection du MAC, Lyon. Photo : Blaise Adillon.

happenings et des activités de Kaprow, mais sa référence a plutôt été Tinguely ; on pense à ses sculptures qui s'autodétruisent, à son *Homage to New York* ou à son *Study for an End of the World, No. 2* en 1962. Pas très loin non plus de Fluxus avec *Piano Activities* de Philip Corner, la destruction en public d'un piano au festival de Wiesbaden de 1962.

Importante a été la coorganisation par Metzger du Destruction in Art Symposium (DIAS) en septembre 1966, premier événement international sur l'art action et la performance où, pour la première fois, il a fait venir à Londres les actionnistes viennois et Yoko Ono. Autre réactivation : « Mobbile » – allusion à Mobil, la compagnie pétrolière ? – qui a été sa participation à l'exposition *Kinetics (Cinétiques)* de la Hayward Gallery en 1970, à Londres, où il s'est invité de cette manière : en conduisant dans les rues autour de la galerie une voiture avec, sur le toit, un cube en plexi relié au pot d'échappement où il y a une plante, celle-ci s'asphyxiant peu à peu, la crasse de la pollution rendue visible. La même année, Szeemann l'a invité à la Docu-

menta 5, et Metzger lui a proposé un projet un peu similaire : un cube transparent et quatre voitures avec les gaz d'échappement pendant toute la durée de la biennale. Le projet, non réalisé, est publié dans le catalogue. Vingt ans plus tard, le projet sera réalisé avec *Earth Minus Environment* pour le Sommet de la Terre à Rio, les voitures circulant cette fois autour d'une structure en forme de E, pour « Earth ».

Une autre salle est consacrée à l'art auto-créatif. Dès 1962-1963, Metzger s'est posé la question des formes autogénérées, dans une pratique à la limite des sciences, où il allait abandonner son travail à l'aléa, au hasard. On a par exemple réactivé *Dancing Tubes*, une pièce de 1968 où de l'air comprimé est insufflé toutes les dix minutes dans des tubes en plastique qui « dansent » ; ou cette pièce intitulée *Earth from Space (La Terre vue du ciel)* où des cristaux liquides se réchauffent par résistance, transformant les couleurs et les formes ; ou encore les *Liquid Crystals* de 1966, un environnement immersif utilisant un projecteur de diapositives, où les cristaux colorés entre deux plaques de verre sont

soumis aux effets de la chaleur de la lampe, ce qui produit un paysage de couleurs et de formes en constante métamorphose. Lors du nouvel an célébré au Roundhouse à Londres, Metzger a projeté ses cristaux liquides sur la scène où se produisaient des groupes de rock, dont les Who. Avant de travailler avec les cristaux liquides, il avait inséré entre deux plaques de verre des feuilles de nylon avec de l'acide dans un projecteur diapo, rendant visible la transformation de la matière.

Dans la troisième salle, une de ses dernières œuvres, *Mirror Trees*, de 2010, est également réactivée : des arbres sont plantés à l'envers, la partie vivante avec les feuilles dans du béton et les racines à nu dans l'air. On pense à la destruction des forêts et de la nature. Franz J. Broswinner avait publié en 2000 aux États-Unis un livre sous le titre *Écocide*, une brève histoire de l'extinction en masse des espèces. Ce livre était dans la bibliothèque de Gustav Metzger. Il a dit dans un entretien de 2014 : « Mon propos dans les derniers temps, et dans un avenir prévisible, concerne le thème de l'extinction du monde¹. » Écocide et non-défense de l'environnement, Metzger s'est en effet très tôt positionné sur la notion d'environnement, qui reste toujours le point de vue de l'écologie depuis la vision de l'homme.

On peut être fasciné par la radicalité de sa démarche et par la précocité de nombre de ses choix, par exemple l'informatique : très tôt, en 1969, il a créé à Londres une revue dédiée à l'informatique, *PAGE*, sous-titrée *The Bulletin of the Computer Arts Society*. Il avait imaginé dès 1961, dans son troisième manifeste, l'utilisation de l'ordinateur : « L'objectif principal est la création, grâce à l'informatique, d'œuvres d'art dont les mouvements sont programmés et qui intègrent leur propre autorégulation. » On peut aussi rappeler dans ce domaine son texte « Automata in History » (« Automates dans l'histoire »), paru dans *Studio International* en mars et octobre 1969.



> Vue de l'exposition *Gustav Metzger - Remember Nature*, MAMAC, Nice, 2017. Photo : Julien Vérant / Ville de Nice.

Il a ainsi investi le champ des sciences. C'était pour lui un champ nouveau d'exploration. Il a travaillé très tôt avec des laboratoires, par exemple en 1968 avec le laboratoire du Département de génie chimique de l'Université de Swansea. Dans un sens, on peut considérer Gustav Metzger comme un « artiste pour les artistes », un peu comme l'ont été Tony Conrad pour la musique et Robert Filliou.

Artiste et activiste, il a su appliquer dans l'art l'efficacité du militantisme, l'action dans l'espace public, l'appel à participation. *Act or Perish (Agir ou disparaître)*, tel est le titre qu'il a trouvé pour le tract du Comité des 100, fondé en 1960 par Bertrand Russell, contre les essais de la bombe H par l'Angleterre. Ce titre renvoie à celui de l'exposition *Remember Nature*, contre la destruction de la nature², d'où son appel à l'action à la Serpentine Gallery le 4 novembre 2015, vidéo qui est à l'entrée de l'exposition à Nice : « Nous faisons appel au monde de l'art dans toutes ses disciplines afin de prendre position contre l'effacement continu des espèces. C'est notre chance et notre devoir d'être actifs dans ce combat. Il n'y a pas d'autre choix que de suivre le chemin de l'éthique relié à l'esthétique. Nous vivons dans une société étouffant sous les déchets. Notre tâche est de rappeler aux gens la richesse et la complexité de la nature, de faire tout notre possible pour la protéger et, ce faisant, d'investir de nouveaux territoires qui sont intrinsèquement créatifs et bénéfiques pour notre monde. L'objectif est de créer un mouvement de masse à travers les arts face à l'extinction ». ◀

Notes

- 1 Notre traduction. « *My concern in recent times, and in the foreseeable future, is with the theme of extinction of the world.* » (Gustav Metzger, cité dans Anna McNay, « Gustav Metzger : Interview » [entretien en ligne], *Studio International*, 28 juillet 2014, www.studiointernational.com/index.php/gustav-metzger-interview-kettles-yard-auto-destructive-auto-creative-art-liquid-crystal.)
- 2 Dans le même esprit, signalons l'œuvre *Genesis* d'Eduardo Kac en 1998, sur la phrase de la Genèse qui dit que l'homme est le maître [c'est nous qui soulignons] de tout ce qui vole dans les airs, court sur la terre et nage dans les eaux, phrase qu'il transcode en code génétique et inocule à une bactérie qui se multiplie sous nos yeux.

Jacques Donguy est le pionnier et le théoricien de la poésie numérique en France, qu'il pratique depuis 1983. Il a publié de nombreux articles et entretiens, notamment dans *Inter* et *Art Press*, sur des artistes ou mouvements liés à l'action ou à la performance comme Golyscheff, le dadaïsme berlinois, Michel Journiac, Allan Kaprow, La Monte Young et Stelarc. Il est aussi l'auteur d'une anthologie des poésies expérimentales, parue aux Presses du réel en 2007, et le traducteur du créateur de la poésie concrète au Brésil, Augusto de Campos. Il est enfin l'animateur de la revue *Celebrity Cafe*, dont le numéro 2 vient de paraître.

FELIPE EHRENBURG : NÉOLOGUE

Collé à la cloison de la galerie en 1970, encadré d'un rectangle tracé avec du ruban adhésif comme s'il s'agissait d'un tableau, Felipe Ehrenberg s'est illustré lui-même comme œuvre d'art. C'était durant l'exposition itinérante *Fluxshoe* en Grande-Bretagne. Felipe Ehrenberg est décédé à Mexico le 15 mai 2017. Son départ est une grande perte pour l'art contemporain mexicain. Il appartenait à l'époque des postconceptualistes. Il a été, avec Martha Hellion, David Mayor et Terry Wright, le cofondateur de la maison d'édition de livres d'artistes Beau Geste Press, sise dans le Devon, en Angleterre, où convergèrent des artistes en provenance de différentes parties du monde, tels qu'Ulysse Carrión, Takako Saito, Carolee Schneemann et Anthony McCall, et où la revue *Schmuck* fut publiée. De retour en 1974 à Mexico, Ehrenberg s'est joint en 1976 au groupe de travail collectif auquel se sont intégrés Carlos Finck, José Antonio Hernández et Víctor Muñoz pour former Proceso Pentágono. Néologue de par sa poétique de recherche, Ehrenberg a découvert de nouveaux éléments du langage artistique. Il a œuvré à la gestion de projets, s'est impliqué en journalisme culturel, en art postal, en installation, en performance ; il a réalisé des œuvres graphiques, de la peinture, des ateliers de formation éditoriale et artistique. Ehrenberg a aussi collaboré à diverses reprises avec *Le Lieu* et *Inter*, *art actuel*. ◀ VÍCTOR MUÑOZ

Traduit de l'espagnol par Antoinette de Robien.



> Felipe Ehrenberg, *Fluxshoe*, Grande-Bretagne, 1970.



> Felipe Ehrenberg, *Calibrer le cynisme*, Lieu, centre en art actuel, Québec, 1997. Photo : François Bergeron.

Queeriser l'art

Jean-Claude Moineau

Auteur notamment de *L'art dans l'indifférence de l'art* (PPT, 2001) dont le titre « L'art contre l'art ? » tourne en dérision la notion d'art pour l'art, Jean-Claude Moineau collabore avec différentes revues françaises et internationales, entre autres avec *Luvah*, hors série, n° 29 (Presses du réel, 2004) qui, plus que d'établir un bilan historique intitulé « *Fluxus : une critique artiste de l'art* », propose « une exploration selon une focale variable de cet univers de création immergé dans la vie ». Moineau poursuit cette actualisation d'une recherche *méta-artistique*, au sens de « ce qui traite (de façon critique) de l'art », notamment dans *Contre l'art global : pour un art sans identité* (è'e, 2007) où il affirme : « [L]art est désormais global en ce que, précisément, il n'a plus de dehors. Seul désormais, tout compte fait, l'art global peut-il être retourné contre lui-même ? » Cet art globalitaire se reformule alors sous la question d'un contrepoint à une hyperculture globalisante.

Or, sous le phare de cette mutation et du retour au multiculturalisme qui assigne les individus à leur soi-disant identité, que peut nous apprendre cet (anti)art global ? Moineau précise que la résistance ne saurait venir d'un quelconque art à caractère identitaire, mais bien d'un art postidentitaire, d'où l'idée d'un art (auto)désœuvré, comme en art même, d'une oscillation entre déconstruction et destruction (voir l'*autodestructive art* de Metzger), qui s'autorise donc à déconstruire les désignations identitaires ou, plus précisément, qui se *queerise*. Ainsi, à l'encontre de toute prétendue politique identitaire, Moineau déclare : « [C]e qui importe politiquement, c'est de chercher non seulement à déconstruire mais à défaire toute identité comme tout consensus. » Au passage, signalons *Retour du futur : l'art à contre-courant* (è'e et Art 21, 2010) où, parmi la multitude des retours observés, se trouve également celui d'une ultime velléité contre ladite globalisation et la réification en cours de l'art.

Le présent ouvrage, intitulé *Queeriser l'art*, poursuit effectivement dans le même sens : l'auteur appuie l'idée selon laquelle « la réification n'épargne rien [...] tout comme la critique artiste – et pas seulement la critique artiste – est toujours en

passé de se voir réapproprié (sans [...]) que cela implique pour autant nécessairement qu'il faille y renoncer ». Notons que la réification, du latin *res*, « chose », consiste à transformer, à transposer une notion en un objet concret ou à appréhender un concept comme une chose concrète. Elle est aussi employée au sujet des personnes vivantes. À ce titre, Moineau indique, en regard d'un certain procès décrit par Arthur Danto (*The Transfiguration of the Commonplace*, traduit par *La transfiguration du banal*, Seuil, 1981-1989), que le « spect(acteur) », voire l'herméneute ou l'interprète d'aucune sorte, est lui-même loin d'être passif, mais tout ce qu'il y a de plus actif – dédoublé, à la fois spectateur et artiste. Je cite : « [S]pectateur lui-même "à l'œuvre" tout en étant toujours en train de se construire lui-même. Spectateur en mesure, à la limite, d'appréhender n'importe quel X, *artefact* ou non, *sense data* ou non, en tant qu'art, de le muer (de le "transfigurer", comme dit Danto). » En ce sens, *Queeriser l'art* de Jean-Claude Moineau est une manière d'appréhender ce qu'il en est « des producteurs en régime capitaliste, de réification, de "transformation" de la valeur d'usage en valeur d'échange » ou, autant dire, en contexte de sécularisation du *ready-made*. Si le « public [désolidarisé] n'est en fait pas lui-même simple rassemblement de spectateurs », selon Bersani (*Homos : repenser l'identité*, Odile Jacob, 1995-1998) cela « ne l'empêche cependant pas de parler d'effort nécessaire pour repenser la notion même de communauté (mise à mal notamment par la critique qu'en a fait Nancy [*La communauté désœuvrée*, Christian Bourgois, 1986]), pour chercher à découvrir des manières d'être ensemble ». Par conséquent, échapper à un déterminisme (essentialisme dont les prétentions sont totalisantes) est aussi la mise à critique d'une appartenance et la relecture d'une certaine idée du commun d'où émerge un art *queerisé*.

Auteur prolifique, cofondateur de différents groupes et revues, organisateur du premier Festival permanent à Orléans, également corédacteur avec Farkas du blogue *Jean-Claude Moineau / Jean-Baptiste Farkas : entretien* (www.j-c-moineau-j-b-farkas-entretien.blogspot.com), Jean-Claude Moineau interrompt toute activité artistique (d'art conceptuel, de poésie visuelle, d'*event*, de *mail art*, etc.) dans le

contexte des années post-soixante-huit, afin « de continuer à avoir un regard à la fois prospectif et critique sur l'art en train de se faire et sur les apories dans lesquelles celui-ci se débattait ». Volontairement en retrait et engagé, il enseigne de 1969 à 2008, par-delà le découpage en disciplines consacrées, l'art et la théorie de l'art à l'Université de Paris 8, tout en prenant part, comme conseiller, à la XV^e Biennale de Paris (2006-2008). Publié en mai 2016, *Queeriser l'art* est une version largement augmentée et remaniée d'une intervention dans le cadre du symposium « Que faire ? Art, film, politique » (Centre Pompidou, 2010), à l'invitation du Peuple qui manque (Aliocha Imhoff et Kantuta Quirós).

Jean-Claude Moineau nous adresse sans nous dicter que faire, étant à l'encontre de tout diktat politique pour *queeriser l'art*, et ce, « là où la *queerité* ne saurait, elle, jamais définir une quelconque identité ». L'ambiguïté du titre est donc loin d'être anodine et, « en reprenant là à son compte un terme ("queer") qui a déjà fait l'objet d'une réappropriation », dira-t-on alors que Moineau, tout en se débarrassant de la référence étroitement « homo », voire sexiste, réactualise un frottement avec la *queer theory* comme outil pour non seulement déconstruire, mais défaire la notion d'identité en art ?

Véritable entreprise d'érosion ontologique, comme de renoncement à tout paradigme, *Queeriser l'art* est hors catégorisation, hors de toute forme de régime de normalité et de promotion, et ce, malgré l'existence d'un art *queer* et quand bien même un mouvement comme Queer Nation définit seulement une communauté paradoxale qui n'unit aucune identité partagée, comme ce qu'Agamben introduit par la *Théorie de la singularité quelconque* (« *La comunità che viene* », traduit par *La communauté qui vient*, Seuil, 1990), si tant est que cela existe. De là nous vient un art qui devient la métaphore absolue (au sens de Blumenberg dans *Paradigmes pour une métaphorologie*, Vrin, 1998-2006) dans le réseau des savoirs et des discours sur les identités telles que *genderqueer*, non-binaire, sans genre, agenre, androgyne ; du moins une métaphore qui ne saurait être résorbée ni dans la conceptualisation ni dans l'idée que nous nous faisons d'une quelconque identité comme d'une conscience de soi qui relève bien plus du langage.

Sorte de *cut-up* théorique ou de découpage à la manière de Burroughs, mixant les références les plus diverses, les plus hétérogènes, voire les plus hétéroclites, Jean-Claude Moineau, dans une sorte de *process art*, de détournement néoDada littéraire, ou plus précisément en écho au *linguistic turn* – comme critique poststructuraliste qui influencera par la suite la *gender history* et le *new historicism* –, passe donc du *queer* qui procède par désidentitarisation, désidentification, déterritorialisation, tout comme par une critique de toute identité, à celui « d'un trouble des identités », en référence directe au *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity* de Butler (Routledge, 1990-1999). Au risque alors d'une *désidentification*, concept de Muñoz (*Disidentification*, University of Minnesota Press, 1999) qui désigne souvent des pratiques performatives employées pour subvertir les codes d'une culture dominante (hétéro, cisgenre, masculine, blanche) comme autres possibilités à la binarité entre pour et contre une identification, à l'encontre, donc, d'une assimilation à une idéologie et d'un rejet en bloc, Moineau écrit, énonce sa propre pratique désœuvrée qui ne peut avoir lieu que sur la base d'une désactivation. Au risque aussi de défaire l'art, de lui faire perdre ses propres contours par une écriture du désœuvrement, l'auteur nous propose de *queeriser l'art* en douze sections, dont la dernière et onzième est chiffrée « 0 » – en référence au groupe ZERO ? –, comme pour nous annoncer un recommencement. En fin de compte, Moineau nous rappelle que l'art lui-même a à se désœuvrer.

Queeriser l'art est également traversé par un retour à la question « Quitter l'art, une pratique critique ? » ou encore à ce qui serait plus proche de la conception d'Edelman (*No Future : Queer Theory and the Death Drive*, Duke University Press, 2004) par le rejet de ce qu'il appelle le « futurisme reproductif » et, par extension, le rejet de tout « avenirisme », ce que Jean-Claude Moineau précise par le renoncement à toute descendance. Il s'appuie également sur le concept foucauldien du biopouvoir en examinant la résistance des *queers* aux systèmes sociaux de reproduction. Mais cela n'empêche pas Moineau – de toute évidence – de nous proposer de *queeriser l'art* comme stratégie de survie simultanément et stratégiquement sur, avec et contre une certaine

forme, disons, d'appartenance, voire d'indifférence culturelle, vers de nouveaux modes relationnels.

Alors, *Queeriser l'art* s'avère une manière d'adresse et de relance à la question initiale et au titre du symposium « Que faire ? », en référence dans ce contexte au célèbre manuscrit « What Is to Be Done ? » (Godard, revue *Afterimage*, 1970) rédigé en cette période post-soixante-huit où il importe de chercher à faire de l'art, du cinéma politique, ou encore à faire oublier son statut d'auteur. Mais encore... « Qu'est-ce que l'acte de création ? » demande Agamben (*Le feu et le récit*, Payot et Rivages, 2014-2015) dans son texte dont le titre se réapproprie celui d'une conférence donnée précédemment par Deleuze (*Trafic*, n° 27, 1987 ; P.O.L, 1998) à la Femis.

Quant à l'idée largement abordée dans cet ouvrage de dédisciplinariser le savoir de l'art, de déviriliser aussi le sexuel génital normatif afin d'ouvrir des modes pouvant désœuvrer et non dévisser la visée éthiquement politique de l'art, il faut poser la question : « Quand y a-t-il art ? » Il faut aussi considérer le lien fondamentale entre sexualité et destructivité. En d'autres termes, il importe de déjouer par avance tout projet politique par une suspension, en constituant une renonciation à une individualité, à un « usage » à corps perdu d'une intimité surexposée. La performativité en tant que relation au « nous », sans que jamais un concept ou une propriété, voire une autocratie, puisse servir d'identité, doit donc rester infraconceptuelle, ne se résolvant aucunement à la conceptualisation d'un « commun » hors normes.

Mélissa Correia

Les presses du réel
35, rue Colson
21000 Dijon
France
www.lespressesdureel.com
ISBN 978-2-8216-0083-6



Le Générateur 10 ans d'art et de performance

On doit souligner la parution de cette publication qui fait le bilan des activités tenues dans l'espace du Générateur, en banlieue de Paris, et ce, depuis dix ans maintenant. L'espace a aussi présenté, du 1^{er} au 22 octobre 2016, une « rencontre de la performance » nommée FRASQ dont c'était la huitième édition.

Le Générateur est un endroit privilégié pour les diverses formes d'activités en action, de la danse à la poésie performative, dans un espace bien approprié à la « performance », quoiqu'on y décèle de nombreuses productions dans diverses pratiques du corps en action, et pas nécessairement en art action !

« Du haut de ses 10 ans, le Générateur veut se faire comprendre par son nom mais également par quelques paramètres concrets dès le départ. Pour en faire un espace ouvert où



tout peut se faire, se défaire, se refaire, s'imaginer, où rien n'est fixe ou figé : pas de scène, pas de piédestal (ni dieu, ni maître), ni pour les artistes, ni pour le public, pas de gradins mais un même sol de béton partagé par tous, des conditions d'accueil pour qu'autour de chaque événement, tout se réalise de façon directe, dans une simplicité assumée, sans chichi, sans blabla. Ces quelques données me semblent encore aujourd'hui, à ma grande surprise, toujours valables, stimulantes et dynamiques. »

Ici, comme l'énonce Anne Dreyfus, directrice artistique de cette publication de 430 pages tout en couleurs, il y a une documentation dont presque 100 % des photographies sont des actions et des performances tenues dans cet espace. À la fin se trouve la liste chronologique des danseurs, des poètes et autres artistes en action qui ont présenté des activités performatives, de Charles Pennequin à Alberto Sorbelli, en passant par Esther Ferrer ; souvent, dans le cas des « Nuits blanches » par exemple, il était question de quelques dizaines de participants...

Il s'agit d'une bonne information, mais surtout d'une documentation photographique sélective agréable.

Richard Martel

Le Générateur
18, rue Charles Frérot
94250 Gentilly
France
contact@legenerateur.com
www.frasq.com
ISBN 979-10-94967-01-0





Doc(k)s

4^e série, n^{os} 25, 26, 27, 28
+ DVD

On souligne cette édition de *Doc(k)s* surtout pour le « dossier » au sujet de notre comparse Bartolomé Ferrando. Plusieurs acolytes expriment leurs points de vue sur notre contact en Espagne depuis tellement d'années. En plus d'une bonne contribution écrite au sujet de ce poète actif en action, il s'y trouve une sélection vidéo pertinente.

Aussi, ce dernier *Doc(k)s* fait un retour sur Bernard Heidsieck qui, comme on le sait, est décédé l'an dernier. Un hommage mérité. Plusieurs collaborateurs prennent position. Bernard Heidsieck avec un texte de 1993 et des amis complices se prononcent, dont Jacques Donguy, Giovanni Fontana, Enzo Minarelli (en entrevue), Michèle Métail et Jean-Pierre Bobillot. C'est donc une assez bonne synthèse au sujet de Bernard Heidsieck.

Encore dans cette dernière édition, comme toujours la section « OPEN » mélange diverses propositions en inscriptions poétiques et autres. En outre, mentionnons quelques « humeurs, critiques, théories » de Julien Blaine, de Ken Friedman, de Gilles Cabut, de K. P. Denker et d'Alvaro Terrones.

Richard Martel

akenaton.docks2A@gmail.com
www.akenaton-docks.fr

D'éclisses

Rémy Bélanger de Beauport

Ce n'est pas qu'avec son nom que Rémy Bélanger de Beauport se donne des airs. Il faut entendre l'amplitude de son jeu de violoncelle pour saisir que notre homme est à des années-lumière des vers d'oreille commerciaux avec lesquels les radios nous trouent. Intitulé *D'éclisses*, l'opus de Bélanger de Beauport propose un son sans compromis qui laissera perplexe les amateurs de pop et fera le bonheur des adeptes de musique actuelle. À la fois intime et vaste, la résonnance nous pénètre, véritable cure de vibrations exploratoires dont les multiples variations et les bruits inopinés font parfois douter qu'un seul instrument ici retentit. Pourtant, il est bien fait mention que les pièces ont chacune été enregistrées en une seule prise, sans *overdubs* ni amplification. Frottements, glissements, hachures, les notes trébuchent, percutent, bourdonnent et grincent. Et ce ne sont pas que les cordes qui s'adressent à nous ; toutes les parties de l'instrument s'expriment et dialoguent, l'entière de l'organe sollicitant notre attention. L'éventail sonore crée des espaces modulaires nous projetant dans le grand comme dans le petit, évoquant tantôt les paysages industriels, tantôt les mouvements intérieurs d'un corps.

Si une *éclisse* est une pièce métallique servant à raccorder deux rails d'un chemin de fer, *D'éclisses* nous amène

vers un trajet texturé et non linéaire, avec des trames qui dérailent et déstabilisent, ouvrant aux explorations les plus saines et les plus libres.

Une liturgie est par définition une musique religieuse au service du peuple ; nul doute que la profane « Liturgie d'implosion », la neuvième pièce du CD, sacralise une certaine matérialité et en tire partie pour sortir du coma les opiomanes de la musique commerciale.

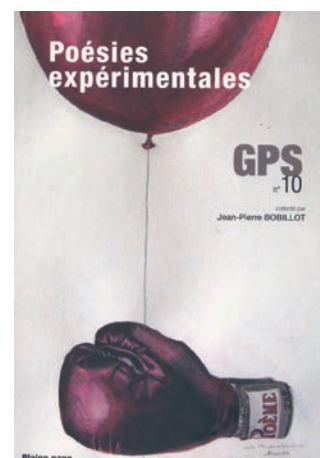
Hélène Matte

www.ambiancesmagnetiques.com

Poésies expérimentales

GPS, n^o 10

La dixième édition de la revue française GPS, *Gazette poétique et sociale*, est désormais disponible à Québec. Poèmes desquamations, points d'exclamation, infralangue, cartes idéogrammatiques, jongleries, mises en abyme médiatiques, constructions visuelles, témoignages performatifs, motifs de mots, formules-textes, souffles ou cailloux : la poésie s'y affirme hors normes et par-delà les marges. Jean-Pierre Bobillot, que l'on a vu dernièrement à l'occasion de l'hommage à Bernard Heidsieck à la Maison de la littérature (mars 2016), dirige le numéro et y définit les *poésies expérimentales* ainsi : « explorant et exploitant sans réserves toutes les zones et strates de toutes les configurations médiopoétiques possibles ; repoussant donc, en ses ultimes



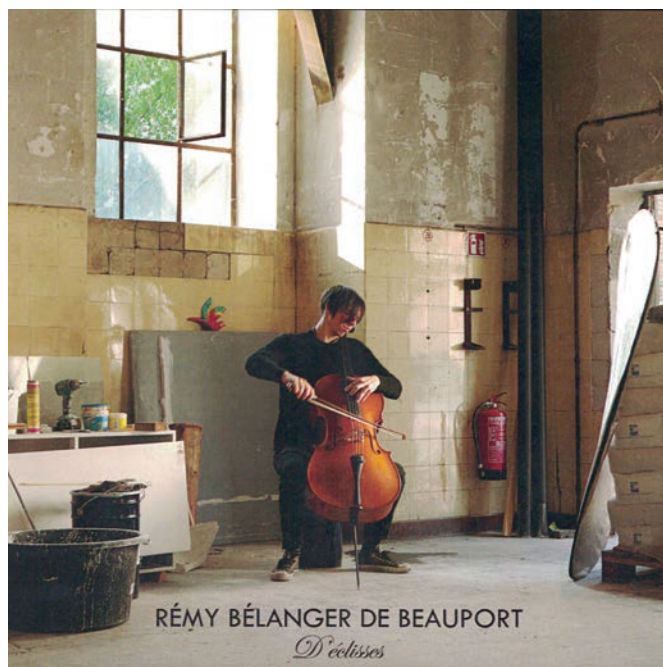
retranchements, tout prétendu langage poétique (expression poétisante de tout Idéalisme) ; et visant moins, donc, à une sortie du poème hors du livre qu'à une extension du domaine de la poésie ».

Hervé Bruno, Patrick Dubost, Akenaton, Serge Pey, Julien Blaine, Frédérique Guétat-Livani, Claudi Lenzi, plusieurs poètes qui ont déjà présenté leur travail au centre en art actuel Le Lieu se retrouvent dans ses pages ; et nombreux sont ceux qu'il serait bon de recevoir, notamment Cosima Weither, Laura Vasquez et Sylvie Nève dont les poésies performatives trouvent des locuteurs outre-Atlantique.

En tout, plus d'une cinquantaine de poètes participent à ce numéro, ponctué d'analyses théoriques autour de mouvements et de figures épiques ou, plutôt, épigénétiques, de la poésie. Éric Blanco par exemple expose l'apport de Charles Cros, et Aurélie Boiron présente la *scénature* d'Anne-James Chaton ou encore la *scénovociture* de Sébastien Lespinasse.

Hélène Matte

Association PLAINE Page
Zone d'Intérêt Poétique
185, rue des Tanneurs
83670 Barjols
France
contact@plaine-page.com
www.plaine-page.com





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

LA CULTURE EN REVUES

LES REVUES
 CULTURELLES QUÉBÉCOISES
SODEP.QC.CA

sodep
 Société de développement
 des périodiques
 culturels québécois

LE LIEU | 35

centre en art actuel | ans

PROGRAMMATION AUTOMNE 2017

8 SEPTEMBRE AU 1^{ER} OCTOBRE

GABRIELLE BOUCHER
INSTALLATION

6, 7 ET 8 OCTOBRE

RICHARD MARTEL
ATELIER DE PERFORMANCE
OUVERT À TOUS SUR INSCRIPTION*

13 OCTOBRE AU 5 NOVEMBRE

SÉBASTIEN CLICHE
INSTALLATION

10, 11 ET 12 NOVEMBRE

LIPING TING
ATELIER DE PERFORMANCE
OUVERT À TOUS SUR INSCRIPTION*

17 NOVEMBRE AU 10 DÉCEMBRE

LIPING TING
RÉSIDENT D'ARTISTE:
INSTALLATION ET PERFORMANCE

**SOIRÉES DE PERFORMANCE
DE FIN D'ATELIERS**

14 DÉCEMBRE

RICHARD MARTEL ET PARTICIPANTS

15 DÉCEMBRE

LIPING TING ET PARTICIPANTS

* POUR VOUS INSCRIRE OU POUR DE PLUS
AMPLES INFORMATIONS, CONTACTEZ-NOUS
AU 418 529-9680.

LIPING TING, PHOTO : FERGUS MCCAFFEY GALLERY



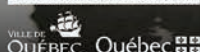
Conseil
des arts
et des lettres
du Québec



Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

ENTENTE
DE DÉVELOPPEMENT CULTUREL



LE LIEU 35
centre en art actuel ans

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



en gram me

centre
de production
en estampe
diffusion
en art actuel

Programmation Automne 2017

Expositions

Andrée-Anne Dupuis Bourret, 8/09 - 8/10
Kamil Kocurek, 27/10 - 26/11

Résidences de recherche et création

Frédérique Ulman-Gagné
Cynthia Dinan-Mitchell

Événement bénéfice

Virée de Noël

ACCÈS À LA GALERIE
510 côte d'Abraham
Mercredi au dimanche
12 h à 17 h

comm@engramme.ca
www.engramme.ca



Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

Conseil des arts
et des lettres
Québec

VILLE DE
QUÉBEC



ATELIERS AUTOMNE 2017

www.chambreblanche.qc.ca

Atelier d'initiation

à la programmation Web:
HTML5 et CSS3

avec Gabrielle Bernatchez

> 7 octobre 2017

Atelier de documentation

photographique pour artistes

avec Marc-André Jésus

> 25 novembre 2017

Atelier de Live Coding

avec Étienne Baillargeon

> 6 et 13 décembre 2017



com@chambreblanche.qc.ca • 185, Christophe-Colomb Est • Québec, Québec • G1K 3S6 • (418) 529-2715



Québec



Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

VILLE DE
QUÉBEC





www.lebalduleopard.com

1049 3ième Avenue
Québec, Limoilou, ☎ 529.3829



Voyages Lachance

Avec vous à travers le Monde

Nadia Tarakdjian

Directrice, Conseillère en voyages certifiée

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

www.voyageslachance.com

9063-0351 Québec Inc.
Titulaire d'un permis du Québec



**MORIN
DESROCHERS
BEAULIEU**

Comptables professionnels agréés S.E.N.C.

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

www.mdbcpa.ca

Retrouvez la programmation culturelle du quartier sur
 **mon saint roch.com**
boutiques restos et cafés actualité événements annonces classées

Droit de parole

Le journal des luttes urbaines à Québec

Visitez notre site Web droitdeparole.org

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



LA KORRIGANE – AU CŒUR DU QUARTIER ST-ROCH À QUÉBEC
DES BIÈRES ARTISANALES DE QUALITÉ BRASSÉES SUR PLACE



Vous organisez une soirée ? Notre salle arrière, avec son bar privé, est parfaite pour les réservations de groupes. CONTACTEZ-NOUS !
380 rue Dorchester, QC, G1K 6A7 korrigane.ca

BOUTIQUE EN LIGNE

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

INTER-LELIEU.ORG/BOUTIQUE



LE LIEU
centre en art actuel

ÉDITIONS
INTERVENTION

inter
ART ACTUEL

RiAP
RENCONTRE INTERNATIONALE
D'ART PERFORMANCE DE QUÉBEC

Inter, art actuel
et VIVA ! Art action
présentent

Inter, art actuel
and VIVA ! Art action
present

THE YOUNG ACTION ART CRITIC CONTEST

The Young Action Art Critic contest aims to encourage the textual analysis of performative practices by offering a professional platform to emerging young critics. Aspiring critics are invited to write an analytical report of one or more of the performances presented during VIVA ! Art action's sixth edition from 4 to 7 October 2017 at Ateliers Jean-Brillant (Montreal). The winning author will be remunerated for their work and will receive professional guidance toward publishing their report in the upcoming edition of *Inter, art actuel* as well as on VIVA ! Art action's website (vivamontreal.org).

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

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

The deadline for submissions
is November 15th, 2017.

For more information
or to submit your report, contact:

LE CONCOURS JEUNE CRITIQUE EN ART ACTION

Le concours Jeune critique en art action vise à encourager l'analyse textuelle des pratiques performatives en offrant une plateforme professionnelle aux critiques de la relève. Les critiques émergent(e)s sont invité(e)s à rédiger un compte rendu analytique sur une ou plusieurs performances présentées dans le cadre de la sixième édition de VIVA ! Art action du 4 au 7 octobre 2017 aux Ateliers Jean-Brillant (Montréal). L'auteur(e) gagnant(e) sera rémunéré(e) et recevra un encadrement professionnel pour la publication de son texte dans la prochaine édition d'*Inter, art actuel* ainsi que sur le site web de VIVA ! Art action (vivamontreal.org).

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

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

La date de tombée pour la réception
des textes est le 15 novembre 2017.
Pour toute question ou pour soumettre
votre texte :

redaction@inter-lelieu.org

inter VIVA!
ART ACTUEL



LES NOUVELLES FABLES DE **FOUNTAIN** 1917-2017

Cette chronologie comporte des entrées qui soutiennent différentes fables, lesquelles ne sont pas toujours compatibles. Dans cette généalogie plurielle de *Fountain*, j'ai tenté de prendre acte de la diversité des attentes, des désirs et des fantasmes qui caractérisent la réception de l'œuvre au cours du siècle, sans présupposer une vérité de celle-ci, une origine enfin divulguée, qu'elle soit proto-Dada, féministe, anarchiste ou androgyne. L'engouement récent pour Dada, la tendance à queeriser l'art, l'approche performative et rétrospective... tout cela signale la quête d'une pulsion originaire de la création : multiple, ambivalente, transpersonnelle et, peut-être aussi, monstrueuse.

MICHAËL LA CHANCE

R. MOTT
1917

COLLABORATEURS

Jaouad Amerzouk
Nathalie Bachand
Julien Blaine
Jacques Caumont
Mélissa Correia
Nathalie Côté
Fernando Davis
Silvio De Gracia
Jacques Donguy
Charles Dreyfus
Marie-France Dubromel
Philippe Franck
Alain Frontier
André Gervais
Istvan Kantor
Michaël La Chance
Françoise Le Penven
Bruno Lemoine
Helge Meyer
Wemer Moron
Víctor Muñoz
Virgile Novarina
Cai Qing
Elvira Santamaría
Jean-Jules Soucy
Artur Tajber
Sylvie Tourangeau
Gabriela Zigova

11,95 \$



ISBN 978-2-924298-31-2 imprimé
ISBN 9978-2-924298-32-9 (PDF)

EN SUPPLÉMENT

