

# Inter

A R T A C T U E L

113



# ANIMALITÉS

BENOIT AQUIN, RICARDO ARCOS-PALMA, PASCALE BARRET, MAURIZIO CATTELAN, ERIC CLEMENS, ISABELLE DEMERS, ANTOINETTE DE ROBIEN, CHARLES DREYFUS, JEAN-ROBERT DROUILLARD, CHARLES FRÉGER, ARTI GRABOWSKI, ANDRÉS JURADO, LISE LABRIE, MICHAËL LA CHANCE, JONATHAN LAMY, FANNY MESNARD, HELGE MEYER, MARCEL PLÉAU, GUY SIOUI DURAND, ALAIN SNYERS, KARINE TURCOT



ISBN 978-2-920500-98-3 / 8,50 \$

# Sommaire 113

## ANIMALITÉS

- 3 **Vers une petite histoire de l'animalité**  
RICARDO ARCOS-PALMA
- 6 **Les animaux dans la performance**  
HELGE MEYER
- 12 **Beuys et l'animal**  
CHARLES DREYFUS
- 15 **Les lieux du devenir-animal.  
Notes pour une éthique de la performance**  
MICHAËL LA CHANCE
- 19 **L'animalité chez Miguel Angel Ríos, Carlos Amoraes et Renata Schussheim**  
RICARDO ARCOS-PALMA
- 22 **La question de l'animal dans l'œuvre  
*I Do Not Know What It Is I Am Like*  
de Bill Viola**  
ANDRÉS JURADO
- 26 **Première Rencontre internationale  
d'art performance bipolaire « Cochons  
et lapins »**  
ARTI GRABOWSKI
- 27 **PORTFOLIO**  
ARTI GRABOWSKI, JEAN-ROBERT DROUILLARD, FANNY MESNARD, PASCALE BARRET, KARINE TURCOT, ISABELLE DEMERS, MAURIZIO CATTELAN, CHARLES FRÉGER, LISE LABRIE, BENOIT AQUIN
- 42 **Animalité. L'œil amérindien**  
GUY SIOUI DURAND
- 48 **Domingo Cisneros : l'œuvre animale**  
ANTOINETTE DE ROBIEN
- 50 **Performer avec les écureuils.  
*Os brûlé V* : poésie, performance,  
mastique**  
JONATHAN LAMY
- 53 **Méditations à dos de zèbre**  
MARCEL PLEAU
- 56 **Pour en finir avec le jugement de  
Homme**  
ERIC CLÉMENS
- 57 **La peinture sur le bout de la... queue**  
ALAIN SNYERS

## TOPOS

- 58 **L'insatiable appétit des mangeurs**  
ALAIN-MARTIN RICHARD
- 61 ***documenta 13. Générosité ambiguë  
et pulvérisation de la culture***  
PAUL ARDENNE
- 66 **Influencer la trajectoire  
[Rencontres internationales  
de la photographie en Gaspésie]**  
ALAIN-MARTIN RICHARD
- 70 **Marcher, marcher et marcher l'art :  
dialogue épistolaire autour de la  
11<sup>e</sup> Biennale de La Havane**  
CHLOË CHARCE et GUY SIOUI DURAND
- 78 **É-mouvantes *Manif d'art 6***  
GUY SIOUI DURAND
- 82 **Kanto Horio. *Rotation sous  
différents angles***  
JACQUES PERRON
- 84 **Salut Papa !**  
ALAIN-MARTIN RICHARD
- 88 **Actualité Fluxus.  
« Être Zouave est un honneur.  
Le rester est un devoir »**  
CHARLES DREYFUS
- Integração/action**
- 90 **Art contemporain  
de Québec à São Paulo**  
PAULO TRÉVISAN
- 91 **Moteur de réalité de James Partaik**  
MICHAËL LA CHANCE
- 95 **Sertão des cieus São Paulo en Québec**  
GUY SIOUI DURAND
- 98 **REÇU AU LIEU**  
CHARLES DREYFUS, RICHARD MARTEL,  
FABIEN VELASQUEZ



Arti Grabowski, *Animalia II*. Photo : Marcin Saldat.



*Il y a un excès d'humains.* Cette phrase est en soi très controversée puisque c'est précisément le manque d'humanité qui semble dominer le monde actuel. Immergés au sein d'une véritable crise de l'humanisme, nous désirons ouvrir la réflexion pour resituer cet humanisme au cœur du débat dans ce numéro consacré à l'animalité. RICARDO ARCOS-PALMA

Coordination **Richard Martel** / Assistance à la rédaction **Geneviève Fortin** (redaction@inter-lelieu.org) / Comité de rédaction **Nathalie Bachand, Nathalie Côté, Chantal Gaudreault, Michaël La Chance, Luc Lévesque, André Marceau, Richard Martel** / Correspondant en France **Charles Dreyfus** / Comité de rédaction international Allemagne **Elisabeth Jappe, Helge Meyer** Argentine **Silvio de Gracia** Canada **Bruce Barber, Clive Robertson** Colombie **Ricardo Arcos-Palma** Cuba **Nelson Herrera Ysla** Espagne **Bartolomé Ferrando, Nelo Vilar** France **Paul Ardenne, Julien Blaine, Michel Collet, Jacques Donguy, Michel Giroud, Serge Pey** Hongrie **Balint Szombathy** Indonésie **Iwan Wijono** Irlande du Nord **Mark Ward** Italie **Giovanni Fontana** Mexico **Victor Muñoz** Pays de Galles **Heike Roms** Pologne **Lukasz Guzek, Artur Tajber** Portugal **Fernando Aguiar** Roumanie **Gusztáv Uto** Thaïlande **Chumpon Apisuk** Uruguay **Clemente Padin**

Conception graphique **Chantal Gaudreault** / Révision et correction **Gina Bluteau** / Couverture **Arti Grabowski, Animalia II**. Photo : **Marcin Saldat**. / Administration **Sylvie Côté** (administration@inter-lelieu.org) / Abonnement **Patrick Dubé** (infos@inter-lelieu.org) / Publicité **Adam Bergeron** (pub@inter-lelieu.org) / Impression **LithoChic** (2700, rue Jean Perrin, Québec) / Distribution Canada **Les Messageries de Presse Internationale, une division de Hachette Distribution Services (Canada) inc.** (8155, rue Larrey, Anjou, Québec, H1J 2L5 T: 514-374-9661, F: 514-374-4742) / *Inter* 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 ou encore sur support informatique. Les manuscrits non retenus ne sont pas retournés à moins de joindre une enveloppe pré-adressée et dûment affranchie. Pour proposer un article, contacter la rédaction en tout temps aux coordonnées de la revue. Faites-nous connaître vos activités, proposez-nous vos publications, cd, cd-rom ou autres pour recension dans nos pages, en service de presse.

© Les Éditions Intervention, hiver 2013 / Adresse postale 345, rue du Pont, Québec (Québec) G1K 6M4 / Téléphone 418-529-9680 / Télécopieur 418-529-6933 / Courriel [infos@inter-lelieu.org](mailto:infos@inter-lelieu.org) / Site Internet [inter-lelieu.org](http://inter-lelieu.org) / ISSN 0825-8708 / 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](mailto: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.

# LABYRINTH GALLERY

LUBLIN • PSTROWSKIEGO 12

---

# ANDRZEJ PARTUM

## ANIMAL MANIFESTO

1. the universe is only partially nature — where it exists without nature it contains concealed sense (movement opposing the human mind) which need not be guessed by humans.
2. evolution in nature is not progress, it is only a change directed to annihilation of its own matter — most likely beaming out into space.
3. progress — can only be applied to the development of human technology which, as pseudonature, can destroy or improve it, and without influencing the cosmos, will stay passive before the universe.
4. the emotional development of man is determined by technology. the screening of thoughts and emotions in total technology inside intimate creation becomes impossible — facing the monopoly of power, preset directives. anonymous technology kills creative subjectivity as it directs the hegemony of control. technological upsurge is always dogmatic. a man lost in the development of technology is worth less than an object produced by new technology. the benefits of production become more important than progress itself and the skill of the maker of products. on the one hand, progress grew out of darkness, coldness and misery, as well as out of competition; on the other hand, the technocrats drove themselves crazy — because by means of progress they found themselves hampered by mediaeval laws. they sterilize one another in the hierarchy of power with an uncountable quantity of secrets — sacrifices in the name of progress, while the poor and the unskilled perish under the technocrats' express satisfaction.
5. obedience in science is the aim of superstition.
6. if the universe in its being possesses conscious movement(?) then its matter is totally animal.
7. every animal is essence as ideal as you are.
8. the division of animals into species is artificial, necessary as a pretext for making deals(?) resulting for the animals only in demagogy — that we know something about them — building super — slaughterhouses for them in consumer societies.
9. the unravelling of nature's mysteries is as great a nonsense as comprehending it.
10. your cachexy is the trump card of progress.
11. evolution is too slow: facing unrepeated, brief life — in order to catch the „truth of course“ consequently, the mind finds itself (always) in the condition of unenlightenment — the aim of the movement of the universe.
12. consciousness is found only in the feeling of death.
13. I exist only by recognizing each movement from outside to inside and vice versa across the frontier: contingency creates the postulate for the existence of thought. thus the view that man uses his thought better than the animals — based on the same evolutionary abyss as the animals, which do not need to be human, because man is becoming more and more like them.
14. in the new fourth dimensional universal geometry, the curved light beam confirms the action of a dialating universe: that the condition of matter at rest does not exist, though the thickness of galaxies is roughly the same explains why man can in the utopia of his own thinking correspond only to an animal with a tremendous thickness of bacteria — as theoretically astronomic black holes from which new galaxies blast out in order to come out from the unlimited boundaries of gravity emerged the chaos of evolution — back to the repeated fossils of ancestors and there to arise in the ideal view.
15. I derive happiness for you because you do not know me yet.



> Joseph Beuys, *I Like America, America Likes Me*, 1974.

## Vers une petite histoire de l'animalité

► RICARDO ARCOS-PALMA

Les devenirs-animaux ne sont pas des rêves ni des phantasmes. Ils sont parfaitement réels. Mais de quelle réalité s'agit-il ?

G. Deleuze et F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille Plateaux*

*Il y a un excès d'humains.* Cette phrase est en soi très controversée puisque c'est précisément le manque d'humanité qui semble dominer le monde actuel. Nous sommes immergés dans une véritable crise de l'humanisme. Cependant, comment faire pour situer à nouveau au cœur du débat le problème de l'humanité ? Cette notion a été pensée par son contraire, l'in-humain. Or l'in-humain, si cher à Jean-François Liotard, ne sera pas l'objet de notre étude, même s'il existe un certain lien avec l'animalité.

Quel est donc le rapport entre l'humain et l'animal ? Un tel rapport est une évidence mais parfois pas tout à fait consensuelle. Un véritable combat entre les deux entités a créé un abîme, où l'un domine l'autre en excluant toute possibilité d'équilibre. Dans cette relation de non-équilibre, on craint l'animal et lui fait subir la pire des choses. On projette sur lui tout le négatif de l'être humain : baleines « assassines », chiens « sauvages », etc. L'animal est alors considéré irrationnel et impulsif. En revanche, on songe à un état idéal où l'humain établirait une « alliance » avec l'animal. Par conséquent, les êtres humains deviendraient des animaux dans une « symbiose » parfaite, selon Deleuze et Guattari dans leur chapitre consacré au devenir-animal (*Mille plateaux*, 1980).

De l'Antiquité jusqu'à la Modernité, l'imaginaire collectif nous a donné de nombreux exemples de cette alliance, en nourrissant notre univers onirique et réel de centaures, de minotaures, de sirènes, de sphinx, d'hommes-jaguars, de loups-garous, d'hommes-chauves-souris,

d'hommes-singes, etc. L'art, la littérature et plus tard le cinéma rendent compte de cela. Cependant, avec le triomphe de la raison, cette alliance est remise en question. Dès lors, la communication entre l'humain et l'animal semble être brisée.

Du fait de ce dialogue brisé, l'homme et l'animal essaient de rétablir ce qui a été perdu. On connaît l'un des derniers dialogues « impossibles » entre le philosophe Derrida et son chat (*L'animal que donc je suis*, 2006). Néanmoins, est-il possible d'établir un dialogue avec celui qui semble ne rien dire puisque dépourvu de pensée et par conséquent de voix ? Joseph Beuys nous a déjà montré, dans sa célèbre performance *I Like America and America Likes Me* (1974), que cela était possible, car il considérait que nous avions beaucoup en commun avec la bête.

À l'époque, Nietzsche annonçait notre excès d'humanité avec son fameux titre *Humain, trop humain* (1878). Cet excès, à l'inverse de la raison, semble ouvrir une porte vers la déraison et, par conséquent, l'animalité. Il remet en question notre idée d'humanité et ouvre une réflexion vers un autre horizon possible. C'est d'ailleurs la thèse développée par Nietzsche dans *L'origine de la tragédie* où l'animal, rapproché de l'esprit dionysiaque, dialogue de manière étroite avec l'esprit apollinien. De même, dans son ouvrage *Ainsi parlait Zarathoustra* se trouve un lien étroit entre le surhumain et l'animal : « Je vous enseigne le Surhumain. L'homme n'existe que pour être dépassé. Qu'avez-vous fait pour le dépasser ? Jusqu'à présent

Les règles du comportement humaniste rappellent – avec une fausse innocence – que la bataille pour l'homme est permanente, et qu'elle se déroule comme une lutte entre la bestialisation et la domestication.

Peter Sloterdijk, *Rules for the Human Park*

tous les êtres ont créé quelque chose qui les dépasse, et vous voudriez être le reflux de cette grande marée et retourner à la bête plutôt que de dépasser l'homme ? Le singe, qu'est-il pour l'homme ? Dérision ou honte douloureuse. Tel sera l'homme pour le Surhumain : dérision ou honte douloureuse. Vous avez fait le chemin qui va du ver à l'homme, et vous avez encore beaucoup du ver en vous. Jadis vous avez été singes, et même à présent l'homme est plus singe qu'aucun singe<sup>1</sup>. »

En effet, comme l'annonce Nietzsche, le surhumain est « le sens de la terre ». Cela ne veut pas dire qu'il serait une sorte d'être humain sublime, qui débordait toute matérialité vers un idéalisme et qui se situe au cœur même d'un humanisme qui le transforme en un être inhumain – cette idée a par exemple nourri l'imaginaire nazi ; au contraire, le surhumain serait ce dépassement de l'humain vers un véritable retour à la terre. Or, on le sait, il n'y a plus de terre si ce n'est qu'en présence animale.

Et c'est précisément ce prophète qui annonce ce qui semblait inimaginable et impensable jusqu'à présent : *l'homme est un pont entre l'animal et le surhomme*. Il est une alliance parfaite qui se trouve brisée par un excès d'humanisme empêchant tout dialogue. Or, l'abîme consiste en une métaphore de l'incompréhension entre un extrême et l'autre : « L'homme est une corde tendue entre la bête et le Surhumain – une corde au-dessus d'un abîme [...]. Danger de franchir l'abîme – danger d'être saisi d'effroi et de s'arrêter court ! La grandeur de l'Homme, c'est qu'il est un pont et non un terme ; ce que l'on peut aimer chez l'Homme, c'est qu'il est *transition et perte*<sup>2</sup>. »

Dès lors, l'animalité semble reprendre la place qu'elle avait perdue face à l'histoire. Avec la crise de *l'humanitas*, l'animalité devient une option parmi d'autres. Le devenir-animal serait alors une stratégie de survie dans nos sociétés capitalistes.

L'art : une possibilité vers l'animalité

Dans l'art de l'Antiquité, les animaux – car il n'y a pas un animal mais des animaux selon Derrida –, cohabitaient avec les êtres humains dans un véritable *mariage* ou une véritable *alliance*. Par exemple, il existe un dialogue mythique entre un héros et un animal fabuleux : Œdipe parlant avec le Sphinx. Ce dernier, moitié femme et moitié bête, pose une question au héros : « Quel animal marche à quatre pattes le matin, à deux pattes à midi et à trois pattes le soir ? » Œdipe lui répond : « L'homme. » En effet, l'être humain, dans un sens large, est un véritable animal. Et l'énigme est révélée à l'être humain par une bête humanisée.

Depuis la préhistoire, l'histoire de l'art est traversée par de multiples références aux animaux. Les premiers « artistes » essaieront d'attirer les bisons, les cerfs, les mammouths et autres proies dans un rituel symbolique afin de les attraper avant la chasse. Les représentations préhispaniques en Amérique latine montrent des figures animales se confondant harmonieusement avec l'humain, comme le serpent à plumes au Mexique ou encore les figures chamaniques faisant naître l'homme-jaguar en Colombie.

Dans la Grèce antique, les représentations d'animaux comme celles de la porte des Lions en Crète, les figures fabuleuses (Minotaure, Pegasus, sirènes, centaures, Chiron) ou les animaux mythologiques magnifiquement représentés dans les sculptures, dessins et peintures nous donnent une idée juste de ce temps où il existait un lien essentiel et solide entre l'humain et l'animal.

En Extrême-Orient, les signes du dragon, le célèbre lion ailé de la tombe de Xiao Jing, les portes des temples persans ou encore les caractères du zodiac chinois trouvent également leur équivalence en Occident. L'Égypte ancienne est peuplée de figures colossales de démiurges, de sphinx et de dieux à tête de chien ainsi que d'oiseaux comme Râ, la divinité solaire à tête de faucon.

> Jérôme Bosch, *Le jardin des délices*, 1503-1504.



L'homme est une corde tendue entre la bête et le surhumain  
– une corde au-dessus d'un abîme.

Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*.



> Oleg Kulik, *Reservoir Dog*, 1995. Photos : courtoisie de l'artiste.

C'est pendant l'Empire romain que l'animalité se confronte à l'humanité : les représentations de batailles, de combats et de chasses organisées par l'empereur montrent une grande variété d'animaux importés d'Afrique pour les fêtes sanglantes et le divertissement du peuple dans le Colisée, où les gladiateurs et les esclaves affrontaient des panthères, des éléphants et des lions. De même, dans la tradition catholique, la représentation du poisson, de la colombe et de l'agneau, symboles du christianisme, font office de sacrifices, et celle de l'homme-chèvre ou de l'homme-bouc représente le mal et incarne la figure du diable dans l'imaginaire chrétien. Ces images traverseront le Moyen-Âge.

Avec son triptyque *Le jardin des délices*, Jérôme Bosch montre de manière magistrale cette histoire de l'animalité. Dans le tableau de gauche, l'homme et la femme habitent en parfaite harmonie au sein d'un paradis où les humains sont loin des animaux, chacun à sa place. Lorsqu'un animal humanisé (le serpent-démon) offre à Ève le fruit de l'arbre de la sagesse, ils sont alors chassés du Paradis. Dans le tableau central, l'artiste démontre que les animaux et les humains commencent à se mélanger dans une sorte d'orgie pour finir dans le troisième tableau (l'Enfer) avec la domination de l'animal sur l'humain où les animaux humanisés dévorent les corps humains. Leçon magistrale de l'histoire de la peinture servant le propos.

En Inde et en Afrique, différentes traces de ce dialogue sont également repérables. Ganesh, le dieu à tête d'éléphant, démontre aussi cette symbiose fondamentale. Bref, la liste serait longue, et tous ces exemples révèlent la grande route parcourue par les animaux dans l'histoire de l'image et l'imaginaire collectif de l'humanité.

L'art contemporain dénote aussi ce rapport très ancien, de Matthew Barney à Renata Schussheim, en passant par Joseph Beuys et Oleg Kulik. Ce dernier, complètement nu, se transforme en chien et sort dans la rue en aboyant sur tous les passants. Dans sa performance *Reservoir Dog* (1995), l'artiste devient un animal, réaffirmant cette idée faisant écho à la pensée de Nietzsche : « *The animal thinks, therefore it exists.* » Finalement, pensons aux œuvres d'artistes contemporains telles que les sculptures en ballons gonflés à l'hélium de Jeff Koons (*06 Rabbit*, 1986, et *Balloon Dog Rouge*, 1994-2000) ou encore le monde animal (scorpion, lièvre, etc.) de l'artiste mexicaine Toledo.

L'art contemporain semble par ailleurs insister sur le fait qu'il ne s'agisse pas seulement d'accepter l'animal, mais aussi de prendre conscience de notre condition animale. Ce point de vue tend à le positionner sur le plan d'une certaine similitude, ressemblance. Comme l'énonce Deleuze et Guattari, le devenir-animal est une transformation radicale : ce n'est pas l'animal qui devient humain ; c'est l'être humain qui est animalisé, ou plutôt c'est lui qui prend conscience de son animalité en tant que condition nécessaire à l'équilibre existentielle. ◀

#### NOTES

- 1 Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Flammarion, coll. « Mille & une pages », 2004, p. 330.
- 2 *Ibid.*, p. 332.

RICARDO ARCOS-PALMA est commissaire, théoricien et critique d'art. Professeur-chercheur en esthétique, philosophie et théorie de l'art à l'Université nationale de Colombie, il est membre du comité de rédaction des revues *Errata* et *Calle 14* (Colombie) de même que collaborateur permanent pour *Escaner Cultural* (Chili) et *ArtNexus* (Colombie). Il est aussi directeur de la Chaire franco-colombienne des Hautes Études.



> Oleg Kulik, *Deep in Russia*, 1993. Photo : courtoisie de l'artiste.

## Les animaux dans la performance

► HELGE MEYER

L'homme projette son imaginaire sur l'animal. Il utilise l'animal pour lui attribuer des valeurs symboliques à même d'être intégrées dans sa compréhension du monde. Les animaux sont souvent proches de l'homme et n'ont cependant que peu à opposer à sa domination : il les a assujettis. Les animaux ont néanmoins des options de comportement propres qui, lors de leur rencontre avec l'homme, sont généralement qualifiées de « sauvages ».

Dans l'histoire de la relation entre l'homme et l'animal, il y a des points de contact et de démarcation, d'admiration et de rejet. L'imprévisibilité de l'animal devient pour la performance un défi : le contrôle total dans l'action est alors difficilement possible ; soit l'animal prend le rôle de dirigeant, soit il est confiné à celui de simple figurant par l'homme dominateur. Dans d'autres cas, il est dégradé à l'état de chose, matière ne se différenciant que de peu de l'inerte. Cette observation comparative entend étudier les motifs de différents performeurs en rapport avec l'utilisation de « coperformeurs » animaux. L'éventail va de l'obéissance admirative (Joseph Beuys) jusqu'à l'étude écologique (Mark Thompson), en passant par l'étrépage (Hermann Nitsch). De nombreuses performances se caractérisent par une véritable recherche de communication avec des animaux vivants ou morts : Boris Nieslony travaille avec des oiseaux et Rose Finn-Kelcey tente d'établir un contact avec l'animal, son intention n'étant pas motivée par l'utilisation de l'animal en tant que matériau, mais en vue d'un enrichissement de l'expression artistique personnelle.

Le texte présent n'a pas pour but de proposer une valorisation quelconque. Il ne s'agit pas d'une structure argumentative linéaire, mais jette seulement la lumière sur divers aspects de la présence animale dans l'art action. C'est une collection de matières essayant de refléter la richesse du langage pictural de la performance dans son rapport avec l'utilisation d'animaux. J'ai

divisé le texte en paragraphes associatifs marqués par des titres indiquant la perspective selon laquelle ce qui est développé par la suite est exprimé.

### Matériau ou partenaire ? L'animal et la performance

L'animal intervient dans la performance aussi bien comme facteur incontrôlable qu'objet esthétique ou sujet « humanisé ». Il n'existe cependant pas d'unicité dans l'utilisation de l'élément animal dans l'art action. La manière d'agir avec lui traduit plutôt la position de base de l'artiste par rapport à la créature « sauvage ». Tuer un animal au nom de l'art est le plus souvent considéré comme du charlatanisme, voire un forfait. L'abattage de bêtes domestiques, leur transport si proche de la torture et les déviations de l'élevage industriel provoquent de loin beaucoup moins d'indignation dans la population. Où se manifeste alors la *raison profonde* pour le choix d'un animal comme matériau ? Qui décide quand celui-ci *doit* souffrir et quand il *peut* se comporter atypiquement ?

Le cas explicite où un animal est « endommagé » n'est-il pas le prix à payer pour dénoncer des dysfonctionnements de la société ou des situations écologiques inacceptables ? Ici aussi, et par principe, la performance et ses représentants questionnent sans pouvoir garantir une réponse. Matériau, partenaire à part entière ou porteur de symbole, l'animal déclenche discussions et consternation.

D'abord, quelques définitions élémentaires de la performance : cette forme d'art est à même de ne produire que des images éphémères, « en passant ». Une image vivante naît devant un public qui a accès aux éléments la formant tout au long de sa création. Pour la plupart des artistes, une répétition du travail, comme au théâtre, ou même la « mémorisation » à long terme du matériel pictural alors produit n'est pas une préoccupation majeure. Les animaux, cependant, ne se laissent contrôler que jusqu'à un certain point. Leur comportement se différencie de celui des hommes dans la mesure où une distanciation leur est impossible. Ils ne peuvent s'observer du dehors, ni s'éprouver intérieurement, ni poser un regard sur le monde. Ils agissent en structures qui leur permettent de survivre, sans se comprendre en tant que sujets.

D'un côté, dans l'action du performeur, les animaux se voient attribuer un caractère symbolique. On pensera ici au coyote dans l'action *I Like America and America Likes Me* de Joseph Beuys (Galerie Rene Block, New York, 1974). D'après l'artiste, l'animal sauvage représente les premiers peuples de l'Amérique et leur vie en symbiose avec la nature. D'un autre côté, leur comportement sera utilisé comme représentation de certains caractères humains, comme la pie dans l'action *One for Sorrow, Two for Joy* de Rose Finn-Kelcey (Acme Gallery, Londres, 1976) illustrant l'imprévisibilité et l'instabilité.

Déjà, les plus anciennes cultures utilisaient les animaux pour des actions rituelles : les holocaustes des Grecs tels qu'ils sont décrits par Homère dans *l'Odyssée*, les rites vaudous, les sacrifices égyptiens... Certains performeurs, tel Hermann Nitsch dans son *Orgien-Mysterien Theater*, font directement référence à ce contexte. La domestication change toutefois la relation avec l'animal : l'élevage pour la production de nourriture se développe. La bête se transforme en animal de compagnie, par exemple le chien, ou en animal de labour, de bât, comme le cheval et l'âne.

Dans les paragraphes suivants, je vais présenter l'apparition de l'animal dans le cadre de la performance avec de courtes analyses individuelles.

### Matériau organique

Chez Rudolf Schwarzkogler, membre des actionnistes viennois, l'animal est « matériau ». Sa participation est celle d'un corps mort (poisson, poule) et symbolise le refoulement d'éléments tabous, souvent à connotation sexuelle, de la société. Lorsque que Schwarzkogler s'en prend à la pudeur ou illustre des fantaisies de castration en plaçant, par exemple, une tête de poisson à la gueule béante entre les jambes de son modèle (3<sup>e</sup> Action, Vienne, 1965), il attend des réactions choquées du public, qu'elles atteignent et dépassent des barrières. Lorsque dans la même action il agit avec une poule morte, le deuil, la perte et l'isolation font surface comme points de référence à une possible interprétation : la poule est attachée à une corde, tournée, retournée, étudiée sous l'éclairage d'une ampoule allumée. L'animal appartient alors à l'arsenal de l'inquiétant, des matériaux marqués par la désagrégation.

La marge est grande entre les corps sans vie, chosifiés, chez Schwarzkogler et les actions sanglantes d'un autre membre des actionnistes viennois, Hermann Nitsch. Ces deux utilisations du matériau animal se rejoignent cependant si l'on considère que chacune, à sa manière, cherche à atteindre, voire à briser les frontières des tabous de la société autrichienne des années soixante.

Chez Nitsch, l'abattage, la crucifixion et l'étripage d'animaux se tiennent au premier plan de ses actions. Son *Orgien-Mysterien Theater* s'apparente autant aux gestes sacrificiels de rites qu'à la liturgie catholique. Dans ses *Abreaktionspielen* [Jeux de l'abréaction], Nitsch veut provoquer aussi bien chez les acteurs que le public une libération cathartique du corset culturel : « Par les actions, je me mets dans un état d'agitation psychique et physique, et m'enfoncé jusqu'à une expérience d'excès, de débordement originel. Je verse, renverse, j'arrose, entache le sol de sang et me roule dans les flaques colorées. Je m'allonge habillé dans un lit, et sous le plumeau on déverse des boyaux, des pis déchiétés, des cheveux, de l'eau chaude. [...] Je suspends l'agneau mort au plafond de la cave, le laisse se balancer dans la pièce, bat la tête de la bête avec une guitare [...] ». »

Vu la position historique de Hermann Nitsch, il est étonnant qu'un groupe de jeunes artistes se servent d'un langage similaire : à l'instar des actionnistes viennois, le groupe Non Grata, d'Estonie, travaille actuellement

avec des cadavres d'animaux. Dans ses travaux, qui s'étendent sur plusieurs heures, voire plusieurs jours, la décomposition et la métamorphose des corps d'animaux jouent un rôle sensoriel : l'espace de la performance entame lui aussi un processus de changement par l'expérience olfactive. Mais dans ce cas aussi, l'animal en tant qu'être vivant semble ne jouer aucun rôle. Il se range parmi les matériaux « inanimés » et acquiert seulement à travers sa dégradation biologique une position particulière par rapport aux autres objets des actions : odeurs et décomposition sont intégrées dans la performance en tant qu'éléments d'images en transformation.

### Symbole

Écossais vivant en Irlande du Nord, Alastair MacLennan utilise les animaux comme signes ou symboles. De même que pour Schwarzkogler ou Nitsch, il est question exclusivement de cadavres d'animaux ou de parties de leur corps. Le respect et la signification qui leur est accordés les élèvent cependant au-dessus de leur simple statut d'objets. Ils renvoient à une plus-value symbolique et sont touchés et déplacés avec la conscience de cette valeur. Une véritable rencontre a lieu.

Dans une action, MacLennan se déplace nu, durant sept heures, dans le bâtiment du Triskel Arts Centre à Cork. Sa tête, ses mains, ses pieds et ses organes génitaux sont colorés de pigments noirs. Des poissons morts pendent le long de sa colonne vertébrale. Dans ses mains liées, il tient un balai qu'il tire à sa suite. Sur les murs également, il y a des poissons morts. Selon l'aveu du performeur, cet animal symbolise tant la religion chrétienne que la corrélation de l'homme et de son environnement. L'indifférence de MacLennan pour les poissons durant son action est contrepointée par le fait que ceux sur son corps forment quasiment sa colonne vertébrale. Une image de vulnérabilité, d'être livré, se joint au sentiment que l'artiste assume dans son action comme une fonction de bouc-émissaire, rappelant la perte pour l'homme d'une attitude responsable envers son environnement.

Dans *Healing Wounds* (1983), réalisé dans un hôpital, MacLennan se sert de têtes de porc. Il les place sur les lits et se déplace le long des couloirs vides en portant deux portes. De ses pieds, il pousse un évier devant lui. La combinaison des mouvements du performeur, dépourvus de sens, physiquement éprouvants, et des têtes sur les lits produit une atmosphère d'horreur : « *Pig heads were on bedsprings in private rooms, representing horrific victimized oppression. The inappropriateness of objects for the job, e.g. heavy doors as walking supports, presented an idea of senseless activity, of humans being pushed and pulled by false concepts and precepts. The self-inflicted suffering consequently represented a cognitive handicap, that of not realizing real relationships. Although the title Healing Wounds is ambiguous, the ambiguity is deliberate : healing can wound and wounding can heal.* »

D'après moi, l'utilisation de corps d'animaux par MacLennan crée une tension supplémentaire. On n'a jamais l'impression qu'il les utilise comme un matériau avec le but de choquer. Le performeur développe plutôt un langage pictural personnel, inséparable des éléments animaliers et de leur force symbolique.

Avec son action *I Like America and America Likes Me*, aussi appelée *Coyote*, Joseph Beuys prit une autre voie, sa conduite étant définie par celle, avec son originalité propre, d'un animal vivant. La soumission de Beuys au comportement du coyote sauvage, avec lequel il passa plusieurs jours dans la salle d'exposition, imprime une relation nouvelle à l'animal dans la performance : il devient sujet, dont l'agissement naturel est non seulement mis au même niveau que celui de l'homme, mais rehaussé en tant que plus-value. Beuys voyait l'Amérique originelle « personnifiée » par le coyote, animal totem de ses premiers habitants. Selon ses dires, il essaya au cours de l'action de communiquer avec l'animal et de s'adapter à sa journée, de la prise de nourriture au temps de repos. Dans l'action *Wie an dem toten Hasen die Bilder erklärt* [Comment expliquer les tableaux à un lièvre mort] (Galerie Schmela, Düsseldorf, 1965), Beuys, la tête recouverte de feuilles d'or, marche dans la galerie avec un lièvre dans les bras et montre les œuvres à l'animal en lui murmurant des phrases inaudibles. Le lièvre symbolise pour Beuys autant l'attachement à la terre que la naissance ou l'idée d'incarnation ; les motifs animaliers sont pour lui synonymes de la nature dans sa globalité, de l'unité organique de la vie et de la nature. Il interroge ainsi et dans ses actions une image du monde marquée par le progrès scientifique et technique, mais souligne aussi cette volonté dans sa pédagogie.

Par l'utilisation d'animaux, d'autres artistes essaient plutôt avec ironie de remettre la muséalisation de l'art en question : Jannis Kounellis introduit en 1969 douze chevaux vivants dans une salle d'exposition à Rome. Il décrit ce geste comme étant une « dramatisation » de la peinture. L'animal est employé ici comme matériau sensuel. Ceci dit, avec l'installation, Kounellis agit aux frontières de la performance, le concept ne contenant aucun acte performatif en soi.

### Risque

L'emploi d'un poisson par Zbigniew Warpechowski dans une de ses performances est tout autre : le performeur plonge la tête dans un aquarium rempli d'eau alors qu'un poisson frétille près de lui, cherchant à happer l'air. Les deux se retrouvent donc dans un espace à risque, qui signifierait inévitablement leur mort s'ils y restaient. Pour cette action, la vie du performeur se trouve autant en danger que celle de l'animal, même si celui-ci y participe sans qu'on lui ait demandé son avis.

Cet exemple amène la question morale de l'utilisation en performance d'animaux, ceux-ci ne pouvant exprimer leur consentement ou leur refus de participer à un moment d'expression artistique. On peut avancer l'argument que la performance agit sur le même plan que l'élevage : l'animal est nécessaire à la production d'une image, à la satisfaction d'un « appétit artistique ». On peut aussi se demander si l'utilisation d'autres êtres vivants dans le but de renforcer un message est légitime. Il s'agit ici, bien évidemment, de questions relevant de critères d'évaluation moraux, auxquels on doit répondre et sur lesquels il faut débattre, selon moi, individuellement.

Le public d'une performance de la Suisse Pascale Grau protesta ouvertement lorsqu'elle utilisa 40 000 coccinelles pour la confection d'une robe. De nombreux insectes meurent durant l'action de l'artiste, à qui certains spectateurs reprochèrent de n'avoir aucun respect pour les animaux.

Dans son action *Zig-Zag-Wiggle-Waggle* (1975), Jan Mlčoch veut transporter des vers sur son corps au cours d'un voyage. Il installe un dispositif de façon à pouvoir assurer aux invertébrés le boire et le manger, mais aucun d'eux ne survit. L'artiste est bouleversé par cette perte. Pour lui, il s'agissait d'établir un contact étroit entre les animaux et son corps, et de traverser avec eux les frontières artificielles élevées par l'homme. Cette expérience aussi échoue, au détriment des animaux.

### Vrai partenaire

Comme ce fut évoqué au début, il existe aussi de véritables tentatives d'approche : Boris Nieslony s'efforce d'établir une communication au cours de laquelle il laisse aux animaux de plus en plus d'espace : « Israël. Trois cages, une vide, deux pleines d'oiseaux chanteurs. Taille : 250 cm de largeur, 250 cm de hauteur et environ 150 cm de profondeur. Je commence en modulant la voix et lit le Livre de Job. Parallèlement, un lecteur de cassette diffuse la traduction en hébreu, le volume étant relativement bas. Les oiseaux sont d'abord bruyants, effrayés, une clameur. Alors que le chant des oiseaux augmente, je baisse la voix jusqu'à pour ainsi dire parler sans ton et finalement ne plus remuer que les lèvres<sup>3</sup>. »

Il s'agit d'un travail poétique, sur plusieurs plans, dans lequel les oiseaux ont la prédominance de la dynamique : en se renforçant, leur chant amène le performeur à se taire.

À Mexico, en 2003, Boris Nieslony travaille de nouveau avec un oiseau, cette fois un coq, et tente de lui donner une entrée en matière du livre *Knoten und Bund* [Nœud et lien] de Luis Mariano de la Maza et plus particulièrement de « la réalité déterminée par la conscience », s'orientant sur la *Phénoménologie de l'esprit* d'Hegel. Au bout d'un certain nombre de jours, le coq l'accompagne et « moi, j'accompagne le coq »<sup>4</sup>.

D'un côté, on peut interpréter avec ironie l'intention d'entamer un échange philosophique avec un animal, étant donné l'impossibilité évidente pour un animal de communiquer par le langage humain. D'un autre côté, cette tentative parle de la possibilité d'attribuer à cet animal une valeur identique à celle que mérite un interlocuteur doué de raison. Pour Nieslony, les animaux ne sont en aucun cas ces « machines dépourvues d'âme » décrites par Descartes, et il s'efforce d'avoir à leur égard, qu'ils soient vivants ou morts, le maximum de respect. Ses travaux rappellent parfois des rituels magiques, comme le montre cette autre performance (Merida, juin 2003) :

« Un travail en collaboration avec Alastair MacLennan. Il avait des poissons et des morceaux de poule et j'avais deux oiseaux chanteurs morts, que je suspendis à deux ficelles, elles-mêmes fixées à deux bouts de bois. Je ne peux décrire la performance, elle était magique. En ce qui me concerne, je tentai de me rapprocher des oiseaux, comme si je voulais les réveiller, pour qu'ils puissent se remettre à voler et chanter. À un moment donné, alors que j'étais allongé sous les deux oiseaux, deux autres vinrent du dehors, tournèrent un peu çà et là, et disparurent de nouveau. »

Comme Nieslony, Rose Finn-Kelcey travaille avec les oiseaux. Dans l'action *One for Sorrow, Two for Joy* (Acme Gallery, Londres, 1976), elle passe deux soirées dans la galerie avec une pie vivante. Elle essaie de se rapprocher de l'oiseau de différentes manières, lui propose de la nourriture, lui adresse la parole en imitant son jacassement. Avant cette action, la performeuse s'était déjà identifiée à la pie – qui, dans la croyance populaire, personnifie un caractère changeant, imprévisible –, et cherchait à établir une véritable communication (de même que Beuys avec le coyote). Dans ce cas, on reconnaît à l'oiseau une identité qui remet en question la prédominance de l'artiste : qui est le principal protagoniste du travail ? La pie ou la performeuse ? Dans cette action aussi, en tout cas, on peut parler d'une « collaboration » d'égal à égal, respectueuse pour la « coperceuse ».

Marina Abramović, pour sa part, utilise des animaux en tant que suppléments dans un but d'expression spécifique. L'un de ses animaux préférés est le serpent. Dans un sens positif, le serpent est le symbole le plus ancien de la création du monde. Plus tard seulement, étant donné son expulsion du paradis, la métaphore chrétienne lui attribua une connotation négative. Dans des travaux comme *Three* (avec Ulay) et *Dragon Heads*, Abramović entend rendre au serpent son image positive originelle et surmonter la peur éprouvée à son égard.

Dans *Dragon Heads* (entre autres au festival *Edge* en 1990 et au Kunstmuseum de Bonn en 1992), l'artiste est assise, immobile, sur une chaise, et laisse ramper jusqu'à cinq pythons et boas sur son corps (soi-disant le long des « lignes d'énergie »). Au moment où elle est éprouvée, chaque humeur ou émotion de l'artiste est aussitôt transmise aux reptiles. Est-elle nerveuse ? Elle risque l'étranglement par les serpents. Ici comme dans nombre de travaux d'Abramović, le corps et la communication avec celui-ci sont au premier plan. En renonçant à toute responsabilité pour sa sécurité, en la transmettant aux serpents, Abramović témoigne d'une acceptation du risque en même temps que d'une grande confiance envers eux. Lorsqu'au cours d'une performance elle se déconcentre et que les serpents commencent à l'étrangler, elle empêche l'arrêt du travail et rétablit le contrôle sur les animaux en renforçant sa concentration.

Dans *Three* (Wiesbaden, 30 novembre 1978), Abramović et son partenaire d'alors, Ulay, communiquent avec un serpent rampant librement en soufflant dans une bouteille. Influencé par les vibrations qui lui sont transmises par un fil de fer, le serpent est attiré par l'une ou l'autre des sources.

Avec *Wartend Gehen* [Aller en attendant] (Zürich, du 28 juin au 9 juillet 2003, intra- et extramuros), Barbara Sturm se soumet à la vitesse d'une tortue. Chaque jour, durant une heure, Sturm suit la tortue mâle à travers la ville en lui laissant le choix du rythme et de la direction. En se référant au « flâneur » du début du XIX<sup>e</sup> siècle, Sturm brise l'agitation de notre époque, son obsession du résultat, et trouve une image forte pour la désaccélération. Ce travail n'est possible qu'avec le partenaire tortue, dont Barbara Sturm prend au sérieux le comportement spécifique et auquel elle adapte son action.

### Alimentations

Le chien, le plus fidèle compagnon de l'homme parmi les espèces animales, joue un rôle dans d'autres actions : durant sa performance *Pilgrimage : Wind and Water in New York* (New York, 1998), Zhang Huan (Chine) s'allonge nu sur un lit de glace aux montants duquel sont attachés des chiens. L'artiste souligne par là la « froideur émotionnelle » ressentie après son émigration aux États-Unis. D'après lui, les habitants de New York se préoccupent plus de leur chien que des individus autour d'eux. La brèche entre son pays d'origine et la culture américaine est extrêmement large.

Au cours d'une action (Düsseldorf, 1995), le performeur Lee Wen (Singapour) se recouvre le corps de croquettes pour chiens et laisse un chien présent par hasard dans le public les manger. L'artiste devient ici objet,

cependant que l'animal, agissant instinctivement, est sujet de l'action.

Le motif de l'alimentation est aussi présent dans les travaux de Zhang Huan, tel *Seeds of Hamburg* (Hambourg, 2002) où l'artiste se rend dans un pigeonnier et recouvre de grains son corps nu. Les oiseaux volent sur lui et se nourrissent de son corps : d'un côté une métaphore chrétienne, de l'autre une image nécrophile. De même, pour sa performance *12 Square Meters* (Pékin, 1994), Huan s'enduit le corps de miel et de farine de poisson, prenant place dans une toilette publique de sa ville où les conditions

## Études écologiques sur le corps propre

Les habitudes alimentaires naturelles d'une espèce sont utilisées d'une autre façon (pour d'autres raisons) par l'Anglaise Kira O'Reilly dans son travail. La performeuse se laisse appliquer deux sangsues sur le dos. Elles se mirent aussitôt à sucer le sang de l'artiste. Dans une entrevue, O'Reilly évoque l'utilisation des sangsues à l'époque victorienne pour soigner les femmes hystériques, ou prétendues telles. Son intérêt va cependant dans deux directions : d'une part, l'artiste s'intéresse à l'idée de marquer son corps (« *leaving marks on the body* ») par l'ouverture de la peau ; d'autre

> Zhang Huan, *Pilgrimage: Wind and Water in New York*, 1998. Photo : courtoisie de l'artiste.

> Yann Marrussich, *Autoportrait dans une fourmilière*, 2003. Photo : courtoisie de l'artiste.



hygiéniques sont telles que des centaines de mouches ne tardent pas à se poser sur lui pour se repaître de ces substances. Huan veut ici pointer du doigt la situation intenable de ces lieux à Pékin, conséquence d'une politique irresponsable. Avec de simples nuances (la nudité, le liquide sur le corps), il émet un commentaire à l'aide d'une image intense.

## Métaphores de la dégradation

Dans un registre esthétique semblable : la performance de Ben d'Armagnac à Amsterdam en 1974. L'artiste se trouve dans une caisse qu'il a rendue opaque avec de la peinture blanche. Durant l'action, l'artiste gratte cette peinture de l'intérieur, apparaissant, peu à peu, accroupi, recouvert de mouches qui s'agglutinent sur les blessures sanglantes de ses bras. Une image existentielle angoissante, rappelant le processus de décomposition, et d'une intensité sans doute insupportable pour le public.

L'idée d'exploitation de la chair humaine par les insectes (mais surtout leur nymphose) se retrouve également dans *Death Control* de Gina Pane (Galerie Diagramma, Basel, 1974) où l'artiste laisse des asticots ramper sur son corps. Les animaux qui se nourrissent de la chair de Pane symbolisent la vie en tant que processus dans un continuum temporel. Selon ses dires, Pane voulait transgresser le tabou de la mort, considérée dans notre société comme un acte intolérable. Pour l'artiste, le dialogue avec la mort débute au moment de la naissance (parallèlement à l'action, il était possible de voir la vidéo d'un anniversaire d'enfant). Ce rapport se reflète avec une attention croissante dans le travail de Pane. Les asticots sont le symbole incontestable de la dégradation, dès la naissance, de la chair.

Une démarche identique se retrouve dans une performance du Suisse Yann Marussich : il est allongé dans une vitrine horizontale au milieu d'une fourmilière. Marussich définit sa performance comme une tentative d'aborder l'expérience de la mort.



part, les questions d'identité sexuelle, d'abus et de passivité jouent un rôle important dans ses performances. La référence historique à une méthode thérapeutique courante devient alors une composante critique et dérangeante.

Werner Klotz a travaillé durant des années avec des escargots. Il les laisse ramper sur une pièce de liège jusqu'à ce que l'arrondissement de l'un des côtés la fasse basculer et que les escargots retrouvent de l'adhérence de l'autre. Dans une autre action, danseurs et escargots apparaissent en une chorégraphie commune, où les hommes se laissent conduire par les animaux. Klotz connaît bien son « matériau », auquel il accorde une pleine responsabilité, ainsi que le montre la conception des travaux décrits ici.

Mark Thompson travaille pour sa part avec des ruches vivantes. Dans son projet d'installation intitulé *Live-in Hive* (depuis 1976), l'artiste se retrouve dans une situation de vie commune avec les abeilles. Il a construit une ruche de verre dans laquelle il peut introduire sa tête et qui est aménagée de façon à ce qu'il puisse y vivre 21 jours. Les insectes peuvent pénétrer librement dans la caisse et, en contact avec la tête, agir naturellement. Les abeilles sont pour Thompson une allégorie de l'énergie formée par une liaison de l'espace, du soleil et du vide. *Live-in Hive* ne fut

pas conçu *a priori* pour une présentation en public et n'est donc pas une performance au sens strict du terme : ce serait plutôt le projet de recherche d'un apiculteur artistiquement actif, et dont la vie, même en dehors d'une présentation performative de ce travail, est étroitement liée aux abeilles. Mark Thompson est pour cela une exception parmi les performeurs qui travaillent et communiquent avec des animaux.

Le thème de recherche d'un dialogue avec une autre espèce est commun à nombre de travaux décrits jusqu'ici et, s'il est difficile de porter un jugement quant au bien-être des animaux concernés, il serait impropre d'employer le terme *abus* en ce qui concerne la plupart des exemples.

### Abus ou identification ?

Dans les performances suivantes et selon les circonstances, il en va peut-être autrement. Lors d'une performance dans un festival en Chine (*Second Open Art Platform Festival*, 2001), Beate Ronig de Cologne utilise un poisson vivant qu'elle introduit dans son vagin. Un écouteur de téléphone est fixé au poisson et l'artiste mène une conversation téléphonique fictive avec l'animal.

Le travail *Deep into Russia* (1993) du Russe Oleg Kulik est teinté de connotations sexuelles identiques : devant un public de huit invités, le performeur enfonce sa tête dans le vagin d'une vache. Une manière, selon lui, d'aborder les thèmes de la renaissance et de la réalité : « *I have closed the theme of reality for myself. For the time being, at least. Just as Malevitch closed the theme of painting with his Black Square. Inside the cow I realised that there is no reality, and that means that reality is still to be discovered* ».

Kulik est sûrement l'artiste qui aborde la question de l'animal dans la performance de la façon la plus intensive. Dans un grand nombre de travaux, il mute vers un « art animal ». Se déplaçant intentionnellement à la manière d'un quadrupède, délaissant tout moyen de communication humain, il entend quitter le champ de l'anthropocentrisme : « *Anthropomorphism has exhausted itself. Can man forecast earthquakes like a small aquarium fish ? Can he smell like a dog, be lithe like a cat ? Does he know the secret harmo-*

*nious social life like that of an ant or a bee ? No. Besides that, an animal cannot lie, pretend, deceive and cower* ».

Pour Kulik, les performances au cours desquelles il s'attaque, en « chien », parfois brutalement, au public pour le mordre sont un signe de la crise de l'art contemporain. Selon lui, l'humanité a atteint un stade final : « *I began to look for some basis outside humanity. But super-humanity for me is our bestial nature, which doesn't need any explanation from the outside* ».

Dans *Meet my Boyfriend Charles* (1994), il présente à l'élite artistique moscovite son bouc Charles comme *boyfriend*. Il fait avec lui, nu, des actions à caractère sodomite.

Dans *Missionary* (1995), Kulik rejoint des carpes dans un bassin de plexiglass et leur donne l'absolution. À la fin du travail dans l'eau glacée, il ressemble lui-même à une carpe : il happe l'air et refuse de parler.

*I Can Not Keep Silence Anymore* (Strasbourg, 1996) reprend la citation de Tolstoï, qui avait protesté contre l'exécution de paysans russes. Kulik, venant juste de créer le « Parti des animaux », marche à quatre pattes devant le parlement européen à Strasbourg et tire derrière lui un veau recouvert du drapeau britannique. Sa protestation est dirigée contre le génocide de vaches anglaises : « *Any violence destroys our idea of democracy. The repression of "lower" classes has usually led to social cataclysms. The repression of "lower" species will lead to global biological catastrophe. I will bark as a mad dog, because I know that if no one stops the genocide of English cows I will be next. Then you, for sure* ».

Kulik vit ainsi son identification avec les espèces les plus « basses » de la façon la plus radicale qui soit. Les mises en examen succèdent aux peines de prison tout au long de sa carrière artistique. Coups provocateurs ayant pour but de prendre place dans une scène artistique surpeuplée ou réel intérêt pour les animaux en tant que « cocréatures » ?

### Animal victime ?

Le travail de Wolfgang Flatz, au cours duquel une vache spécialement tuée fut lâchée d'un hélicoptère au son de valse pendant que l'artiste était suspendu, nu, à une grue



> Kira O'Reilly, *Bad Humours*.  
Photo : courtoisie de l'artiste.



> Zhu Yu, *Skin Graft*, 2000.  
Photos : courtoisie de l'artiste.



(Berlin, 2001), pose aussi la question de l'adéquation : l'action est-elle justifiable en tant qu'expression artistique en soi ou même en tant qu'exercice d'une critique ? Ou n'est-elle pas indigne dans son rapport à l'animal, considéré comme être vivant ? Selon la loi, Flatz se déplace sur un terrain dangereux : tuer « un vertébré sans raison fondée » est considéré comme un élément constitutif d'une infraction. La liberté d'expression artistique doit ainsi se soumettre à la loi sur la protection des animaux.

Cela vaut aussi pour l'éclat provoqué en Chine lors du *Second Open Art Platform Festival* en 2001. L'opération effectuée par l'artiste chinois Zhu Yu, au cours de laquelle il voulait retirer le cœur d'un porc anesthésié, tenir l'organe



> Zhu Yu, performance avec un porc, *Second Open Art Platform Festival*, 2001.  
Photo : Helge Meyer.

encore battant dans sa main pour le remettre ensuite à sa place, s'acheva par la mort de l'animal et déclencha le tumulte parmi les spectateurs. La critique s'éleva alors contre l'« emploi » de l'animal comme matériau. Bien que la mort de l'animal ne soit pas intentionnelle, des performeurs reprochent à l'artiste son attitude amoral.

Par le passé, Zhu Yu s'est laissé découper un morceau de peau du ventre pour le coudre sur celui d'un porc duquel il préleva une partie de peau qu'il se fit coudre sur son propre corps. Échange entre semblables ? Une remarque sur la greffe d'organes entre porc et être humain – bien que, dans le cas mentionné plus haut, l'animal doit mourir pour l'homme et qu'aucun « échange » n'ait lieu ?

Valie Export fut quant à elle confrontée à des attaques semblables qui aboutirent à une mise en accusation lorsqu'en 1973, dans son action *Asemie oder die Unfähigkeit, sich durch Mienenspiel ausdrücken zu können* [Asemie, ou l'incapacité de s'exprimer par la mimique], elle tua une perruche. Voici la description de l'artiste : « Un oiseau est attaché sur un socle au moyen d'une ficelle. Je m'agenouille sur le socle devant l'oiseau, l'arrose avec de la cire liquide chaude, puis me verse de la cire sur le pied et la main gauche mais, pour recouvrir de cire la main droite, je cogne de la tête contre le récipient. Je me libère en me dégageant les mains avec un couteau que j'avais saisi sur le socle avec la bouche. Des clous dessinent un cercle autour du socle. Sur le haut plateau civilisateur du socle se joue le drame de l'homme créateur<sup>9</sup>. » En 1977, Valie Export fut jugée pour mauvais traitement d'animal lors de l'action *Asemie* et condamnée à une amende.

Ce texte doit être compris comme une collection. Loin de moi l'idée de juger à quel point il est légitime d'impliquer un animal « sans défense » dans un travail créatif au sein d'une performance. Si après la lecture des questions restent encore en suspens, cela me semble approprié à cette discipline artistique. La valeur des images et des associations prenant forme dans l'esprit des spectateurs pendant et après une performance réside justement dans leur ambiguïté et l'intensité de leur répercussion. Prendre une position morale et proposer celle-ci sous une forme pédagogique n'est toutefois pas, selon moi, du ressort de la performance. ◀

#### NOTES

- 1 Hermann Nitsch, cité dans Elisabeth Jappe, *Performance, Ritual, Prozess : Handbuch der Aktionskunst in Europa*, Prestel Verlag, 1993, p. 194.
- 2 Stephen Snoddy (dir.), *Alastair MacLennan : Is No, 1975-1988*, Arnolfini, 1988, p. 79
- 3 Boris Nieslony, courriel d'une description de performance, 25 septembre 2003.
- 4 *Ibid.*
- 5 Oleg Kulik, cité dans Jonathan Watkins et Deborah Kermode (dir.), *Oleg Kulik : Art Animal*, Ikon Gallery, 2001, p. 72
- 6 *Ibid.*, p. 7.
- 7 *Ibid.*, p. 44.
- 8 *Ibid.*, p. 76.
- 9 Valie Export [en ligne], [www.urbaninfill.com/asemie2.htm](http://www.urbaninfill.com/asemie2.htm), 20 février 2004.

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 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, le travail en duo, l'histoire de l'image. En 2007, il a terminé un doctorat sur l'image de la souffrance dans l'art performance, publié en Allemagne.

# Beuys et l'animal

► CHARLES DREYFUS

Beuys, après une dépression nerveuse qui dure deux ans (1955-1957), décide de construire son œuvre sur le récit de sa vie, réelle ou imaginaire. Ses études de médecine sont interrompues par la guerre : il se retrouve pilote de la Luftwaffe ; son avion s'écrase en Crimée. Sa mythologie individuelle peut dès lors commencer. Des Tatars lui sauvent la vie en l'enveloppant de feutre et en lui donnant du miel en guise de nourriture. D'étudiant en médecine à artiste, le voici chaman (*medicine man*) avec une vocation très prononcée qui vise à guérir la société de ses maux. Il s'invente une nouvelle forme de sculpture qui n'introduit pas seulement des matériaux organiques (graisse, miel, feutre...), mais une forme élargie qui se veut œuvre d'art totale, incluant l'anthroposophie et Rudolf Steiner, l'écologie (le voici député vert), la sociologie, la politique (il fonde un parti) et le concept de « sculpture sociale » : « Tout ce qui concerne la créativité est invisible, est substance purement spirituelle. Et ce travail, avec cet invisible, voilà ce que j'appelle la "sculpture sociale". Ce travail avec l'invisible est mon domaine. D'abord, il n'y a rien à voir. Ensuite, lorsqu'il s'incarne, il paraît d'abord sous forme de langage<sup>1</sup>. » L'animal est utilisé dans cette quête d'élargissement de l'art (une œuvre s'intitule *Éclair illuminant un cerf*) où certains ne voient que sensationnalisme et culte de la personnalité.

Les 2 et 3 février 1963, Joseph Beuys permet la réalisation du festival *Fluxus* à l'Académie des beaux-arts de Düsseldorf où il est professeur. En fait, il s'agit de sa première intervention notable en tant que performeur. Son projet initial pour *Symphonie sibérienne* était d'introduire un cerf et un lièvre morts sur scène : le cerf solaire assimilé à l'être divin et son pendant lunaire, le lièvre, lié au monde souterrain. Mais il ne parvient pas à trouver de cerf. Toute l'action devait, à l'aide de ces deux animaux, tenter de montrer le mouvement perpétuel de la vie, donner à voir des équivalences entre mort et renaissance dans un rapport au sacrifice menant au sacré. On connaît chez lui l'importance de la renaissance, avec la légende qu'il s'est créée autour de son retour à la vie en Crimée.

Les autres participants du concert utilisent avant lui un tableau noir et un piano qui deviendront récurrents, par la suite, dans ses actions, tout comme le lièvre mort. Dans le catalogue sur Beuys du Centre Pompidou (1994), on lit qu'il prend bien soin de nettoyer le tableau et de débarrasser du couvercle le piano, pour que l'on ne puisse pas confondre son action spécifique avec ce qui s'est passé précédemment.

Il commence par jouer au piano une composition personnelle, puis la *Messe des pauvres* et la *Sonnerie de la rose + Croix* d'Erik Satie (composée sous l'influence de Joséphin Péladan). Le lièvre mort se trouve placé la tête en bas sur le tableau, derrière le clavier. Ensuite, tournant le dos au public, sur le côté du piano qui fait face à ce dernier, Beuys confectionne cinq petites mottes d'argile. Dans chacune d'elles, il place une brindille de pin à deux branches, fourche servant de support à un fil qu'il relie au lièvre mort. Il écrit alors une série de phrases qu'il efface aussitôt, comme « une intuition qui aurait disparu ». Il extrait ensuite le cœur du lièvre et l'accroche au tableau. Pour finir, il ramasse la corde et place l'animal dans une petite caisse au pied du tableau. Pour Beuys, le vide de l'ensemble symbolise un paysage sibérien. George Maciunas est furieux par ce trop-plein de symbolisme. Beuys, lui, en introduisant l'organique, appelle à une dimension temporelle nouvelle qu'il a pour mission de propager : processus d'un travail conduisant à l'élargissement de la conscience.

Le 25 novembre 1965, l'exposition *N'importe quelle corde* à la Galerie Alfred Schmela de Düsseldorf a lieu. En guise de vernissage : « Comment expliquer les tableaux à un lièvre mort ». Pour une fois, Beuys quitte son emblématique chapeau en feutre. L'action dure trois heures. Il s'enduit le visage de feuilles d'or et de miel : l'or, symbole de l'achèvement du grand œuvre alchimique ; le miel, transformation du règne végétal par le règne animal et réminiscence de sa renaissance tartare.

La visite inaugurale est réservée au lièvre mort que Beuys porte dans ses bras comme on tient un enfant. La longue semelle en fer aimantée, fixée à son pied droit par des lacets de cuir, claque fortement le sol lorsqu'il

Je suis toujours à la recherche des plus bêtes.

Joseph Beuys

déambule pour présenter l'exposition au lièvre mort. Lorsqu'il commente un « tableau », il rapproche une patte de l'objet considéré. Il s'inspire du médecin alchimiste Paracelse qui a développé l'idée de la correspondance entre le macrocosme et le microcosme. Il va s'asseoir sur un tabouret juché sur une armoire métallique comptant de nombreux tiroirs, dont l'un des pieds est entouré d'un rouleau de feutre. Sous l'armoire, un os percé dissimule un micro relié à un appareil acoustique. Un autre micro, visible celui-là, est placé perpendiculairement à l'os. C'est supposé être une « radio » qui retransmet les propos murmurés et incompréhensibles de Beuys au lièvre mort. Beuys s'élève ici contre la rationalisation de l'art. Il y substitue l'« image concrète » du lièvre mort. Raison contre intuition. L'animal est censé incarner les facultés intuitives de la pensée humaine : « Le lièvre s'incarne lui-même dans la terre, ce que nous, êtres humains, ne réalisons qu'en pensée. » Pourquoi le lièvre est-il mort ? Il représente ainsi une « entité intellectuelle globalisante » ou un « organe extérieur de l'homme ».

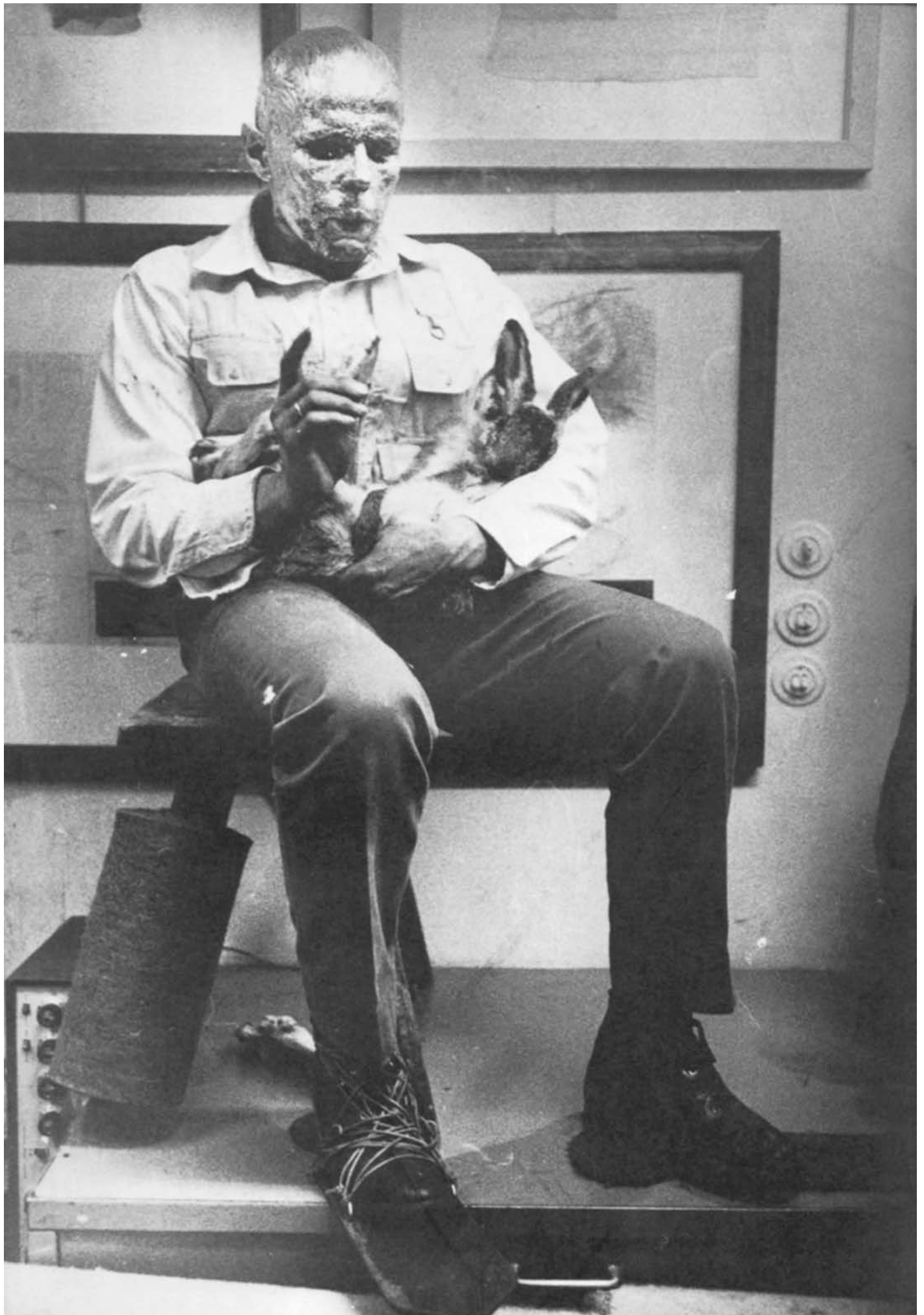
La communication de Beuys avec le lièvre mort tient le spectateur à distance. Il s'agit de lui régénérer la pensée par « la traversée de la mort ». Le spectateur est comme le fer, métal tellurique et impur, outil de guerre qui symboliserait la Terre-Mère (le sol) souillée. Mieux vaut la nature imparfaite de la *materia prima* que Beuys transmute en or et l'intelligence des abeilles : « Le miel sur ma tête a, évidemment, un rapport avec la pensée. Alors que les humains ne sont pas en mesure de produire du miel, ils sont capables de penser, de produire des idées. Néanmoins, la nature pourrie et morbide est revivifiée. Le miel est sans aucun doute une substance vivante, les pensées humaines peuvent aussi devenir vivantes. »

On trouve encore un lièvre mort dans différentes actions d'*Eurasia* et sur les murs du MoMA : *Eurasia Siberian Symphony 1963* (1966). En haut d'un tableau noir, l'animal taxidermé a les pattes et les oreilles entravées par de longs bâtons.

Les 29 et 30 mai 1969 au *Festival de théâtre expérimental 3* à Francfort, Beuys associe deux drames : *Iphigénie en Tauride* de Goethe et *Titus Andronicus* de Shakespeare (notons que Tauride est en Crimée). Un cheval blanc se tient dans un enclos rectangulaire formé par des cordes ; ses sabots reposent sur une plaque de fer, reliée à des micros. Par intermittence, son trépidnement, comme une catharsis perdue pour les humains, donne à voir et à entendre spontanéité et affect. Beuys est vêtu d'une fourrure blanche à la robe claire et crache de la margarine. Toute cette blancheur montre l'identification à l'animal dans un espace symbolique comme celui d'Iphigénie. Beuys se lance dans une simulation de vol proche des séances d'extase chamaniques. Le cheval à la fois céleste et chthonien est celui qui guide le chaman pendant son voyage extatique lorsqu'il se fraie un passage du ciel aux enfers. Il s'agit de la recherche de l'élargissement au plan cosmique du travail de Beuys sur l'union des contraires : celle qui allie à la fois la dimension mythique de l'action et sa vocation thérapeutique dans une articulation civilisation/barbarie manifeste de Titus/Iphigénie qui conforte la force de la parole au glaive.

Il se donne pour mission de faire converger l'histoire récente de l'Allemagne en liant art, mythe et histoire. Ici, on affronte de nombreux paradoxes. Que serait un pouvoir sans des autorités ? Où se place le pouvoir de persuasion de l'artiste ? Est-il le même que celui des personnes revêtues de l'autorité ? Où se tient la supériorité réelle ou supposée de Beuys ? Son prestige – *prestige*, mot qui à l'origine veut dire « illusion » ? Pour plus de commodité, le pouvoir préfère recourir à la persuasion, mais c'est toujours celle de la persuasion du loup parlant à l'agneau. Si l'on attend une légitimité charismatique du chaman-artiste, artiste-chaman, cela ne révèle-t-il pas du même coup un déficit dans l'échange de la parole ?

L'action *Arête de poisson frit 1a* se déroule dans le restaurant-galerie de Daniel Spoerri, le 30 octobre 1970 à Düsseldorf. Là encore, comme pour le lièvre, il place le poisson décharné la tête en bas, lié à d'autres par une corde. Le poisson, *ichthus* en grec, est le monogramme de Jésus-Christ fils de Dieu sauveur [*Jésus Christos Theou Uios Sôter*], le code des premiers chrétiens



> Joseph Beuys, *How to Explain Pictures to a Dead Hare*, 1965.

pour désigner le Christ. Il se met de la cendre mélangée à de la boue sur le visage et dit : « Le pauvre homme. » Puis, 25 arêtes sont vendues au prix de 200 marks. En achetant une arête, le spectateur pense obtenir « un Beuys pas cher ». Là encore, recherche des contraires qui introduit le pauvre homme dans une « galerie », Beuys tente de transformer la richesse matérielle en richesse spirituelle : l'or véritable se cache dans la boue, le déchet et la pauvreté, et nous finissons en cendres.

« L'avenir appartient plutôt aux hommes de la benne à ordures<sup>2</sup>. »

Au début de 1974, Beuys se rend à New York, à Chicago, à Minneapolis, pour des conférences sur son Plan d'énergie pour l'homme de l'Occident. Mais il ne semble pas satisfait par la forme. La fin de la guerre au Vietnam est imminente, et il lui faut marquer le coup pour dire qu'il ne veut pas voir et fouler le sol américain avant que la guerre cesse. L'ouverture de la Galerie René Block lui donne l'occasion de performer *I Like America and America Likes Me*.

En visionnant les vidéos que l'on peut voir sur le Net, on comprend que l'ambulance, qui l'amène enfeutré jusqu'à la galerie, n'a pas pu venir sur le tarmac pour qu'il évite de toucher le sol américain. On le voit dans un sous-sol, se cachant les yeux, à la recherche de l'ambulance. Puis on assiste à l'arrivée en ambulance, « celle de la médecine scientifique », Red Cross vs Blue Cross. Et le voici trois jours dans la galerie d'art, qui n'a pas encore servi, grillagé avec Little John, un coyote à l'état sauvage venu du Texas – on ne sait plus très bien : dans le beau livre de Caroline Tisdall<sup>3</sup>, il y a deux photos du propriétaire du coyote qui vient, lui, du New Jersey ! Sauvage ? Certains distinguent dans le film des marques de collier ! Beuys s'y trouve entre le 23 et le 25 mai 1974. Mais il n'est pas resté, comme on peut le lire souvent, trois jours et trois nuits entiers avec l'animal. J'y étais et j'ai dîné avec lui deux étages plus haut – mais cela est une autre histoire que l'on peut lire en détail autre part. Une autre anecdote piquante : en fin de journée, la société protectrice des animaux a dépêché une personne pour s'assurer que Beuys ne maltraitait pas l'animal !

Pour Beuys, le coyote, dieu pour les Indiens, animal rusé, est le « point névralgique psychologique » du système entier des énergies américaines. Il s'avère le trauma du conflit de l'Américain avec l'Indien : « L'esprit du coyote est si puissant que l'être humain ne peut pas le comprendre, ou saisir ce qu'il peut apporter à l'humanité dans le futur. »

Beuys porte des gants marron, une grande couverture en feutre, une canne et un triangle équilatéral métallique. Il y a aussi 50 exemplaires de l'édition du jour du *Wall Street Journal* où l'animal prend plaisir à uriner et, dans un coin, de la paille. Au milieu de l'espace siègent deux rangées de blocs de feutre dont l'un d'eux coince une torche électrique. Beuys entame alors des sortes de chorégraphies qui durent une heure et demie, parfois plus, à l'intention du coyote. L'humeur et la disposition sont du ressort de l'animal. Il s'agit de redonner vie, par la présence du coyote, à l'image du pouvoir fondé sur la reconnaissance d'une autorité spirituelle perdue. Son bâton eurasiatique sort de la houppe de feutre qui l'emmitoufle, silhouette hiératique qui se prosterne doucement devant le pouvoir que l'homme blanc a failli anéantir en exterminant le coyote. La courbure de la canne accompagne le mouvement à la recherche d'une âme collective. Pour Beuys, c'est une sorte de sculpture « décomposée en ses forces fondamentales ». Le bâton eurasiatique n'est pas le sceptre, mais un simple conducteur et récepteur d'énergie. Sa terminaison finale courbe traduit la circulation. Le pouvoir se transforme en polarisation des forces, permettant aussi bien le retour que le mouvement permanent qui survit à même la présence du coyote. Le triangle équilatéral métallique, qui donne des ponctuations (semblables à celles amplifiées du cheval blanc et des semelles métalliques de Beuys), effraie par contre quelque peu l'animal, spontanément.

L'art de Beuys thématise inlassablement le traumatisme de l'après-guerre en rétablissant également une filiation avec l'âme allemande (blessure, catharsis, tabula rasa, sol, langue allemande, œuvre d'art totale). La galerie est déclarée le temps de l'action « zone extraterritoriale ». Beuys s'y positionne comme le messie, guérisseur et médiateur, tentant cette fois le sauvetage spirituel de la civilisation américaine... par l'entremise du coyote ! De quoi faire grincer des dents car, du sauveur au dominateur, il n'y a qu'un pas. Seulement, pour les chrétiens, l'homme est à l'image de Dieu et doit dominer, soumettre la nature... et les batailles économiques que suscite l'art.

Il faut, peut-être, appartenir aux civilisations où l'art (occidental et tout ce qu'il implique) n'est pas de mise pour trouver un sens à *chaman*, mot qui vient de la langue toungouse de Sibérie. On trouve dans ses actions quelques points similaires au culte dionysiaque, bien sûr, et sur tout le globe nos ressemblances ancestrales criantes avec des animaux de toutes sortes. Pour les Sibériens, l'animal est l'un des aspects de l'humain où seule l'enveloppe extérieure varie. Pour les religions et les philosophies orientales, l'homme et l'animal appartiennent à la même essence : Dieu est en tout, la nature est Dieu et l'homme n'en représente qu'un élément parmi d'autres. Au Dahomey, le roi était un homme mais aussi une panthère, son double. ◀

#### NOTES

- 1 Joseph Beuys, cité dans Irmeline Lebeer, *L'art ? C'est une meilleure idée !*, Jacqueline Chambon, 1997, p. 66.
- 2 *Id.*, in *Bâtissons une cathédrale* : entretien, L'Arche, 1988, p. 156.
- 3 Caroline Tisdall, *Joseph Beuys : We Go This Way*, Violette, 1978, 416 p.

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

> Joseph Beuys, *I Like America, America Likes Me*, 1974.



# Les lieux du devenir-animal

## Notes pour une éthique de la performance

► MICHAËL LA CHANCE

On est entré dans des devenirs-animaux, des devenirs moléculaires, enfin des devenirs imperceptibles<sup>1</sup>.

Le critère principal qui gouverne l'utilisation de sujets fragiles et d'animaux dans une performance n'est pas le souci de savoir si c'est moral, respectueux et décent, mais de savoir si cela s'accorde avec la nature de l'art performance, ses principes et ses fondements. La performance implique le corps dans une action qui s'apparente au quotidien, qui se veut parfois extrême, qui reçoit ses limitations de temps et de lieu de son déroulement même, et qui met en œuvre une part d'inconnu. Il semble parfois que ces actions nous entraînent vers la marge de notre sentiment d'exister, à la limite de notre expérience du sens et de l'humanité. Est-ce encore de l'art ? Sinon de la délinquance, de la régression ? Sinon de la perversion ? Oui, c'est de l'art, lorsque que nous concevons que l'art n'est pas une activité spécifiquement humaine : ainsi nous disons de certains comportements animaux qu'ils sont « scénopoétiques »<sup>2</sup>, nous présupposons un fondement « bioesthétique »<sup>3</sup> à la pratique artistique en général, un fondement qui ressort tout particulièrement dans l'art performance. Nous voulons emprunter à Deleuze et Guattari la notion de « devenir-animal » pour caractériser ces actions lorsqu'elles nous mettent en rapport avec le non-humain, lorsqu'elles révèlent des devenirs en deçà, des multiplicités qui nous travaillent de l'intérieur. C'est ce fondement que nous voulons examiner dans le propos qui suit, avec une inquiétude : voulons-nous nous assurer que les critères éthiques relatifs à la protection des personnes et de tous les êtres vivants s'appliquent encore<sup>4</sup> ? La question se pose lorsque le performeur n'engage pas seulement son corps, mais aussi celui des enfants, des animaux et des personnes vulnérables.

### Un fondement bioesthétique de la performance

La désignation d'une action comme *performance* tend à l'isoler, à la rapporter à une définition restreinte de l'art. Le geste quitte la sphère des valeurs personnelles et citoyennes pour devenir prestation dans un théâtre à risque. « Ah, c'est de la performance ! » dit-on, comme si l'on désignait par là un numéro de microcarnaval. Pourtant, la performance ne cherche pas dans le statut d'œuvre une permissivité plus grande, quand il serait admis aujourd'hui qu'à devenir spectacle on a droit à l'excès. Elle n'est pas la revendication d'une liberté d'expression ou la soumission à une exigence de surenchère. La performance n'a rien de carnavalesque lorsque le geste le plus simple se révèle une démonstration courageuse, devient une revendication audacieuse. Cuire un œuf dans sa cuisine peut être performatif quand cela devient une façon de revendiquer une liberté, une affirmation de soi et une lecture du monde. Boris Nieslony peut frire des œufs dans une poêle, sans personne pour l'observer ; il peut aussi prendre un rocher dans ses bras et rouler sur l'asphalte<sup>5</sup>. À quel moment a-t-il quitté le privé pour le public, le banal pour le spectacle ? Le rocher, ou l'œuf, n'est pas tant un accessoire du spectacle qu'un *objet focal* qui appartient à une pratique, permet d'approfondir cette pratique, pour

finalement se confondre dans le tissu de l'existence<sup>6</sup>. « Il n'y a pas d'autre problème esthétique que celui de l'insertion de l'art dans la vie quotidienne. Plus notre vie quotidienne apparaît standardisée, stéréotypée, soumise à une reproduction accélérée d'objets de consommation, plus l'art doit s'y attacher [...], et même faire résonner les [...] séries habituelles de la consommation avec les séries instinctuelles de destruction et de mort, joindre ainsi le tableau de la cruauté avec celui de la bêtise<sup>7</sup>. »

Il est avantageux, à court terme, de désigner une action comme *performance* afin de soustraire celle-ci à nos modes d'évaluation habituels, car cette désignation range l'action sous un parapluie esthétique, lui offre un refuge dans le territoire de l'art où elle échappe à la censure, étant hors de portée de toute considération morale, politique ou religieuse. Cependant, cette mise en retrait du geste artistique tend à nous faire oublier que c'est un geste émergeant qui confronte les systèmes de valeur implicites et se veut rassemblement dans le *dissensus* même, lorsque le geste redevient matériau et la situation se révèle plasticité. La performance illustre le devenir-humain lorsqu'elle nous invite à définir des espaces de réciprocité où nous pouvons côtoyer, accompagner, précéder en pensée les performeurs : tous nos sens sont sollicités par l'épreuve proposée, notre temporalité accordée à celle de l'action en temps « réel ». C'est alors une *pratique focale* qui accorde notre durée aux formes du quotidien, cultive une concentration au présent et crée des temporalités qui se côtoient.

Par contre, la performance illustre le devenir-animal lorsqu'elle propose une plongée dans le milieu qui nous détermine comme organismes ; elle propose une façon d'insérer notre vie dans le concret du quotidien et dans l'inquiétude de notre époque. Je peux en donner deux



> Boris Nieslony. Photo : Michaël La Chance.

exemples. Le premier révèle un désir de fusion avec le milieu organique et tout à la fois recentre le geste performatif comme étant quelque chose que l'on réalise pour soi-même, pour aller à la découverte de celui/celle qui pose ce geste et cherche à comprendre d'où vient sa motivation : Mark Thompson a développé son projet *Live-in Hive* pour lui-même, par désir de communication interspécifique avec ses abeilles coperceuses<sup>9</sup>. Le deuxième exemple rappelle (sans proposer de leçon ni raconter d'histoire) que l'on est des trajectoires temporelles limitées qui se croisent, font un bout de chemin en parallèle, se recoupent ou divergent : un écart d'âge particulièrement émouvant dans les danses de Virginie Marchand auprès de Kazuo Ohno, lorsque Ohno avait 99 ans, s'expose dans *Love on the Beat*<sup>10</sup>. Virginie Marchand illustre un devenir-animal dans la transe butô, tandis qu'Ohno est déjà hors de portée, assemblage de molécules quasi imperceptibles – il disparaît !

La performance met alors en acte une vacillation de soi, lorsque l'on traverse des séquences de régression pour aller – selon les mots de Lovecraft – « s'enfoncer dans la nuit ». Elle met en acte une *dyschronie de soi*, lorsqu'il devient possible de décélérer la durée, à l'occasion d'actions parfois violentes qui laisseront des marques inaltérables dans une prise de liberté inédite et sauvage<sup>10</sup>. La performance met en acte une *dystopie de soi* lorsqu'elle crée des situations singulières, reconfigure des territoires spécifiques, n'importe où et n'importe quand. Alors le contexte artistique (de la galerie, du musée, de l'école) devient un territoire parmi tant d'autres, une strate de son milieu humain, mais aussi une circonstance dans le déroulement déterritorialisant d'une performance.

### Une économie du risque

Intégrer une temporalité, transformer le site, inventer des devenirs extraspécifiques : ces aspects fondamentaux de l'art performance ne doivent pas être perdus de vue dans une réflexion éthique sur des actions qui peuvent se révéler un danger pour soi et autrui, pour les animaux et l'environnement. Le performeur doit évaluer son niveau de préparation, le caractère agressif de la provocation, la justification du risque : ce dernier est-il volonté de casser la répétition ou désir de surenchère ? Le spectateur pour sa part doit évaluer jusqu'où il laisse le performeur aller, comment il assume sa responsabilité en tant que témoin, dans sa complicité avec l'artiste et le respect de ce qu'il entreprend, dans le partage d'une solidarité humaine. Car il y a parfois des accidents, des dérapages, sinon des morts. Prenons un cas extrême : un étudiant à l'Universidad del Bosque de Bogota, John Jairo Villamil, 25 ans, meurt après avoir mis sa tête dans un sac de plastique lors d'une performance en mai 2011. Pourquoi les spectateurs ne sont-ils pas intervenus ? L'enseignant était-il présent pour superviser le déroulement de l'action ? Marilyn Arsem, artiste et enseignante à Boston (SMFA), nous rappelle que « les risques sont toujours présents et j'essaie constamment de demeurer vigilante pour ne pas faire le mauvais choix et échouer, agissant trop tard pour arrêter quelque chose qui est devenu trop dangereux »<sup>11</sup>.

En fait, la relation artiste-spectateur est déjà problématique. Kathy O'Dell, dans son livre *Contract with the Skin : Masochism, Performance Art, and the 1970's*, fait état d'une relation contractuelle entre les spectateurs et le praticien d'art action : cela s'appelle consentement, complicité, jeu, mais aussi perversité et masochisme<sup>12</sup>. Les relations SM sont contractuelles en ce sens : une limite implicite, un seuil de la douleur, un en-deçà de l'extrême sans lésions permanentes. Les rituels de la domination archaïque ne sont pas éloignés des contraintes économiques – ainsi la publicité prélève



*Love on the Beat* regroupe trois danses de trois heures sur trois soirs. Lors de ces danses, notre énergie ne s'épuisait pas : elle nous ressourçait. Nos mouvements étaient très subtils, la main de Kazuo Ohno me guidait ou la mienne guidait la sienne seulement par un léger toucher. Après deux danses, nous pouvions même être connectés à plusieurs mètres de distance. La première danse a eu lieu le jour des 99 ans de Kazuo Ohno, dans sa chambre à Yokohama, avec sa famille et ses amis, avant de célébrer l'anniversaire dans la cuisine autour du gâteau. Puis, le soir même, la danse a repris. Les autres eurent lieu les jours qui suivirent. Ce film fait partie d'une trilogie. Le deuxième film a eu lieu pour ses 100 ans et le troisième, pour ses 101 ans. La trilogie s'est imposée, car j'ai compris qu'avec *Love on the Beat* les gens voyaient l'intensité de notre rencontre mais que ces images si fortes, « chocs », étaient parfois mal interprétées. En effet, peu de personnes se rendaient vraiment compte du fait que Kazuo Ohno dansait aussi. Pourtant, dans la deuxième partie du film, malgré sa faiblesse physique, il a levé sa jambe à plusieurs reprises. Il criait, me reprenait la main, et je quittais alors doucement la sienne. Kazuo était dans sa danse comme dans une méditation. Lorsqu'à un moment je me suis déconcentrée, en pensant aux photographes, il a aussitôt cessé de guider sa main ; une fois ma concentration retrouvée, il a accepté de continuer à danser. La danse se passait aussi bien dans le corps qu'en dehors, je me suis retrouvée dans ses cellules, puis nos énergies dansaient dans le cosmos. Dans le livre écrit par son fils et lui-même, Kazuo Ohno dit vouloir danser jusqu'à sa mort, il l'a fait. VIRGINIE MARCHAND





> Yoshua Okon, *Coyotería*, 2003. Photos : courtoisie de l'artiste.

< Virginie Marchand et Kazuo Ohno, *Love on the Beat*, 2005. Caméramans : Jonas Mekas et Zoltán Hauville.



un temps cerveau pour nous faire payer un spectacle que nous croyons gratuit, ou encore l'usager des médias sociaux accepte d'être marchandise pour jouir d'un privilège de communication. Ce sont des conversions dans lesquelles nous sommes aliénés, tandis que la performance veut rétablir une économie équitable, en faisant payer un temps de vie en échange d'un autre temps de vie.

Le performeur et écrivain Yukio Mishima a voulu échapper à cette économie sacrificielle où l'on paie de sa personne pour maintenir la cohésion sociale. Il propose un jeu qui fait appel à notre devenir-animal, qui révèle la valeur que nous donnons à notre vie et à notre temps de vie, cela dans une expérience des limites du vivant, dans une expérience du vivant comme multiplicité, sinon une enfilade de multiplicités<sup>13</sup>. Mishima, mais aussi Nitsch, Pane, Stitt, etc., ont performé ce jeu vertigineux autour de la limite en mettant en relief cet échange existentiel entre performeurs et publics ; ils sont liés par une relation contractuelle du défi : *je suis ce que je suis parce que tu es ce que tu es*. L'interdépendance est implicite, rarement mise en évidence. Lorsque nous découvrons que le monde est absurde, brutalement confrontés au dehors, nous entreprenons de modifier nos rapports contractuels avec nos proches et avec le genre humain, nous ressentons le besoin de redéfinir notre partage de responsabilités.

Revenons au « contrat épidermique » dont parle O'Dell. Le spectateur accède au désir de l'artiste d'être vu : « Je te vois, avec le risque d'être changé par ce que je vois, d'être

changé dans le dégoût autant que dans l'exultation ; je risque, et accepte, de perdre mon temps ; je risque de trouver ça long ; je risque de trouver ça "mortel". » La société de consommation nous a conditionnés : c'est une horreur d'attendre, c'est un supplice de nous ennuyer, c'est mortel d'être privés d'images. Aujourd'hui, le spectacle se soumet à l'interdit des temps morts<sup>14</sup>. Nous pouvons nous réjouir que la performance actuelle nous donne parfois l'occasion de nous ennuyer, dans un partage de silence et d'immobilité, dans un partage de l'écoute et du regard<sup>15</sup>.

#### L'observateur modifie l'observé

C'est ainsi que le spectateur occupe la position épistémologique de l'*observateur* en physique : l'acte d'observer entraîne une modification du système performatif. L'observateur cautionne l'action par sa présence mais, le plus souvent, ne veut pas l'admettre. Il attend beaucoup mais veut donner moins. Il modifie mais ne veut pas être modifié, c'est pourquoi il se cache dans le groupe. Il veut satisfaire sa curiosité mais ne veut pas être touché : ne rien ingurgiter, ne rien dénuder. Il veut se repaître de la singularité humaine, en faire un divertissement. Certains performeurs ne supportent pas ce retrait du spectateur : ils le rendent responsable de ce qu'il voit, lui font porter l'opprobre des violences et des indécences. Ils multiplient les actes scandaleux, pornographiques et antireligieux. Ils ont recours à la bestialité pour provoquer une majorité qui n'a pas conscience que ses habitudes de vie et ses intérêts limités suffisent à façonner notre paysage culturel et à cimenter un milieu fermé. Il semble en effet que « je ne suis pas un produit de la nature entière, mais seulement un produit de la nature humaine au-delà de laquelle il ne m'est rien donné de connaître »<sup>16</sup>, comme si le performeur voulait perturber notre façon de faire monde, quand le spectateur ne réalise pas à quel point son monde est le produit d'une construction organique, que son spectacle est devenu son milieu<sup>17</sup>. Alors la violence de l'action serait justifiée par l'urgence de sortir le spectateur de son milieu, du moins d'en repousser les limites. Faisant référence au devenir-coyote de Joseph Beuys dans *I Like America and America Likes Me* (1974), la pièce *Coyotería* (2003) de l'artiste mexicain Yoshua Okon redéfinit le coyote en humain qui se comporte en canin, convoquant le coyote local, soit le passeur de frontière É.-U.-Mexique, un *manimal* (ou *hominal*) cauchemardesque qu'il ne faut pas romantiser avec le passeur interculturel, le chaman-passeur entre les mondes : « Le comportement inhumain du "manimal" et ce qui relève de l'exploitation dans le spectacle offrent une critique des conditions peu empathiques de la vie contemporaine<sup>18</sup>. »

Le devenir-animal de la performance souligne cette inhumanité, elle préconise aussi un rapprochement des corps où la physicalité du groupe devient évidente. Tout le monde fait cercle autour d'un seul, dans une tension partagée ; nous sommes bientôt enfermés dans le cercle, nous éprouvons collectivement les mêmes odeurs, la température, les vibrations sonores. C'est la *consensualité* de l'événement performatif : nous éprouvons des choses parce que d'autres les éprouvent aussi, parce que nous étions là tous ensemble, dans le rire ou l'anxiété, dans une complicité viscérale de l'événement. Ce sont les meilleurs moments, les pires aussi. Chacun a vécu un moment unique, et pourtant nous l'avons tous vécu en commun. Il est crucial que le moment personnel ne soit pas écrasé par le commun. Le système performatif reste une superposition d'états que n'aplatit pas l'observation, un recouplement de circuits de sens que n'affaissent pas les spectateurs : « Toute

multiplicité implique des éléments actuels et des éléments virtuels. Il n'y a pas d'objet purement actuel. Tout actuel s'entoure d'un brouillard d'images virtuelles<sup>19</sup>. » Tel est le devenir-animal dans la sortie de nos territoires « trop humains », lorsque nous redevenons des potentialités d'être qui ne s'épuisent pas.

Il faut connaître cette promiscuité animale où nous composons la fiction d'un « moi » mais sommes avant tout éléments au sein d'une multiplicité, solidaires de toutes les possibilités du milieu ; il faut en passer par là pour être restitués à nos solitudes transformées. Le performeur intègre une temporalité, il transforme le site : il crée un territoire dans lequel il peut aller au bout de ses consignes et nous prendre à témoin. Paradoxalement, il nous propose de vivre quelque chose de singulier, parfois d'extrême, pour nous rappeler à la vie de tous les jours, pour vivre pleinement la vie ordinaire. L'action performative rappelle que le temps est limité, que le corps est fragile, que nous pouvons tout perdre dans un instant, qu'il y a déjà ce risque, que nous n'avons que cet instant, que nous sommes interdépendants, que nous ne sommes que cela : l'expérience invisible d'un devenir-animal au cœur de la multiplicité du vivant.

C'est pourquoi nous devons refuser l'utilisation des animaux dans la performance : elle trahit un manque de créativité. C'est réduire l'animal à un matériau qui souffre. Ce n'est toujours qu'une utilisation allégorique pour illustrer à quel point nous sommes vulnérables et fragiles. C'est figer le vivant dans une forme d'existence, alors que nous devons au contraire cesser d'associer notre individualité, sinon l'humanité elle-même, à une forme définie. Notre existence individuelle n'est pas l'expression d'une essence ; nous la concevons plutôt comme une superposition de séquences évolutives : des systèmes de particules, des assemblages de cellules, des organisations animales, toutes séquences au sein desquelles nous pouvons régresser. C'est pourquoi nous n'avons de cesse, au cours d'une vie, de poser des gestes qui nous permettent de trouver des aspects de nous-mêmes que nous ne comprenons pas, pour le simple motif que nous ne sommes pas des êtres tout à fait rationnels. Aucune explication ne justifiera complètement les comportements humains. Il ne s'agit pas tant d'expliquer ces comportements que de laisser ceux-ci aller au bout d'eux-mêmes : ils ne manqueront pas de se perdre dans la pure agitation moléculaire ou encore de rejoindre une collaboration poétique où l'animal et l'homme sont des cocréateurs.

La vie continue, elle est la toile de fond sur laquelle s'esquisse notre action. Alors nous retrouvons une existence dénudée, une pulsation du temps, une fébrilité de la vie, une ambivalence de nos désirs. Ces moments d'acuité sont rendus possibles par une exaltation de ce qui est léger et fluide, et non pas une négation tragique de la beauté du vivant : « S'il nous faut encore un art, à nous autres convalescents, c'est un autre art, un art moqueur, léger, fluide, divinement libre et divinement artificiel<sup>20</sup>. » C'est, paradoxalement, de nous laisser traverser par des multiplicités, de nous découvrir depuis toujours habités par le chaos, que nous pouvons nous inventer de nouveaux devenirs, à commencer par des devenirs-animaux.

Le performeur projette des images avec la conviction qu'une mobilité fondamentale se laisse apercevoir dans les plis du vivant, que chaque parcelle de nous-mêmes est liée, sinon déchirée, par cette mobilité infinie. Ce sont des images qui ont une forte puissance de contamination et d'actualisation. Elles expriment une tension vers l'humain lorsqu'elles tendent à l'unité et à la continuité, tandis qu'elles expriment le devenir-animal lorsqu'elles tendent au multiple et à la dispersion moléculaire.

Question : pouvons-nous entrer en rapport avec la totalité de l'humain ? L'humain n'est pas une totalité, c'est une multiplicité dansante ; nous y touchons dans des expériences limites. En tous lieux où ce rapport apparaît, une fluidité du monde est entrevue pour peu que nous l'éprouvions (infiniment) et tout à la fois la *fassions advenir*. Elle est aperçue pourvu qu'elle nous déplace, chemine en nous et nous gratifie d'étranges décharges dans les nerfs. Avec l'art performance, nous tentons d'apercevoir la

performativité du monde, la manière dont nous *faisons monde* par notre façon de le décrire, ce que nous disons et ce que nous faisons. Nos attentes et nos craintes n'ont de cesse de créer de nouvelles réciprocitys éphémères et de nous précipiter vers de nouvelles multiplicités. ◀

#### NOTES

- Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Minuit, 1994, p. 244.
- Gilles Deleuze et Félix Guattari reconnaissent un artiste complet dans le « *Scenopoietes dentirostris*, oiseau des forêts pluvieuses d'Australie » (*Qu'est-ce que la philosophie ?*, Minuit, 1991, p. 174).
- Cf. François Zourabichvili, Anne Sauvagnargues et Paola Marrati, *La philosophie de Deleuze*, PUF, 2010, p. 206.
- Nous avons présenté une première version de ce texte dans le colloque « Le performatif du vivre-ensemble : perspectives en recherche et en création » du CELAT, organisé par Annie Gérin à Québec, le vendredi 4 mai 2012.
- Cf. Boris Nieslony [performance en ligne], *Ars Electronica*, Tabakfabrik, Linz, 2010, [www.youtube.com/watch?v=QEYtGZE1nnM](http://www.youtube.com/watch?v=QEYtGZE1nnM).
- « [F]ocal things require a practice to prosper within. » (Albert Borgmann, *The Character of Contemporary Life: A Philosophical Inquiry*, University of Chicago Press, 1984, p. 196). La performance serait une « pratique focale » et les activités sportives quotidiennes seraient aussi de telles pratiques, comme le démontre l'auteur (p. 196-210).
- Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, PUF, 1968, p. 375.
- Cf. Mark Thompson, « A House Divided », in Kristine Stiles et Peter Selz (dir.), *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*, University of California Press, 1996, p. 632 ; Juan Antonio Ramirez, *The Beehive Metaphor: From Gaudi to Le Corbusier*, Reaktion Books, 2000, p. 87-88.
- Particulièrement explicites furent les danses de Virginie Marchand auprès de Kazuo Ohno en octobre et novembre 2005, à son domicile de Yokohama, dont *Epileptic Opera Butoh*, danse hommage pour un maître qui disparaît. Cf. Benjamin Tripp, *Virginie Marchand's Telegram* [en ligne], Brooklyn Rail, [www.brooklynrail.org/2008/02/dance/virginie-marchands-telegram](http://www.brooklynrail.org/2008/02/dance/virginie-marchands-telegram).
- Cf. Hartmut Rosa, *Aliénation et accélération : vers une théorie critique de la modernité tardive*, Th. Chaumont (trad.), La Découverte, 2012, 156 p.
- Marilyn Arsem, « Some Thoughts On Teaching Performance Art in Five Parts » [en ligne], *Total Art Journal*, [www.totalartjournal.com/archives/638/some-thoughts-on-teaching-performance-art-in-five-parts/#more-638](http://www.totalartjournal.com/archives/638/some-thoughts-on-teaching-performance-art-in-five-parts/#more-638) [notre traduction].
- Cf. Kathy O'Dell, *Contract with the Skin: Masochism, Performance Art, and the 1970's*, University of Minnesota Press, 1998, 144 p.
- Yukio Mishima et Masakatsu Morita se sont donné la mort dans un suicide coup d'état le 25 novembre 1970.
- En 1977, Andy Kaufman a provoqué un faux brouillage de l'écran de la télévision pendant *Andy's Funhouse*. Les dirigeants d'ABC étaient très réticents, ils craignaient que les spectateurs identifient cette perturbation de l'image (« *fake television screen static* ») comme un problème de diffusion et changent de canal – ce qui était justement l'élément comique recherché par Kaufman, un pionnier de la performance média.
- À propos d'une performance de Julia Handschuh, voir notre « L'Altérité du regard » (*Inter, art Actuel*, n° 91, automne 2005, p. 63).
- Jacob von Uexküll, *Mondes animaux et monde humain* (1934), suivi de *Théorie de la signification* (1940), P. Muller (trad.), Denoël, coll. « Médiations », 1984, p. 162.
- Ainsi, à notre époque, des milliers d'internautes ne réalisent pas qu'il suffit de consulter un site pour le cautionner.
- Gabriela Jauregui, « Pull the Trigger : Risking Bodies in Recent Art from Mexico City », in John C. Welchman, *The Aesthetics of Risk*, JPR Ringier, 2008, p. 235 [notre traduction].
- G. Deleuze, *Dialogues*, Flammarion, 1996, p. 179.
- Friedrich Nietzsche, « Préface », *Le gai savoir* (1886), A. Vialatte (trad.), Gallimard, coll. « Idées », 1956, p. 14.

MICHAËL LA CHANCE est philosophe (Ph.D., Paris-VIII) et sociologue (DEA, EHSS, Paris) de formation, poète et essayiste. Il est professeur d'esthétique, chercheur au CELAT et directeur du Département des arts et des lettres à l'Université du Québec à Chicoutimi. Membre du comité de rédaction de la revue *Inter, art actuel*, à Québec, il a publié nombre d'essais sur le rôle des intellectuels à l'époque des géants *corporatifs* et du paradigme technoeconomique, la mondialisation de l'art et le sentiment d'échec de civilisation, la censure dans les arts, la poésie et la peinture allemandes contemporaines devant le trauma, la cyberculture et le cinéma, la répression antiterroriste dans les arts. Il a publié six recueils de poésie. En 2003, il recevait le Prix international Saint-Denys-Garneau.



## L'animalité chez Miguel Angel Ríos, Carlos Amorales et Renata Schussheim

► RICARDO ARCOS-PALMA

Plusieurs artistes contemporains de l'Amérique latine comme Carlos Amorales, Miguel Angel Ríos et Renata Schussheim ont réalisé des œuvres où l'animalité est une référence.

*White Suite* (2008) de Miguel Angel Ríos est une vidéo très critique et conceptuelle : une chambre blanche que l'on suppose le lieu d'une nuit nuptiale devient petit à petit un endroit sombre, prêt pour un étrange combat. Un danseur traditionnel argentin de la Pampa, impeccablement vêtu d'un *smoking* blanc, danse comme les gauchos, en donnant de grands coups de pieds au sol. Exécutée devant des chiens affamés, cette danse finie par les énerver. Le danseur, alors plongé dans l'obscurité mais illuminé par une lumière

presque théâtrale, fait alors tourner deux morceaux de bœuf (attachés à ses mains par une corde) devant les chiens qui finissent par se jeter sur les morceaux et sur lui-même. Cette vidéo exhibe un rapport de tension entre l'animal et l'humain, un combat où l'individu provoque les bêtes, tout en proposant un détournement de la situation, où les animaux finissent par se retourner contre l'homme. Les chiens referment leur gueule sur les manches de la veste du danseur, devenant rapidement une proie dans cette danse-combat acharnée. Cette œuvre s'avère une critique de la crise économique qu'a traversée l'Argentine (grand producteur de bœuf) il y a quelques années, résultat de la fuite des capitaux sous le regard complaisant des lois néolibérales.



> Miguel Angel Ríos, *White Suite*, 2008. Photos : courtoisie de l'artiste et de la Galerie Thomas Schulte, Berlin.





Avec sa projection vidéo *Manimal* (2005), Carlos Amorales met en scène une meute de chiens sauvages, allant dans toutes les directions, se confrontant à d'autres chiens. Le combat semble inévitable. En arrière-plan, une forêt d'arbres morts se transforme progressivement en une ville. Le monde civilisé est rapidement envahi par les bêtes, les arbres deviennent des poteaux électriques, des corbeaux se posent sur les fils électriques et les avions décollent en abandonnant une ville dominée par des chiens aboyant à la pleine lune.

Cette vidéo, accompagnée d'une trame sonore de Julián Lede, fait penser au livre *Je suis une légende* (1954) de Richard Matheson, où le dernier survivant d'une épidémie attaque la ville de Los Angeles envahie par des chiens et des êtres humains animalisés, assoiffés de sang – livre adapté au cinéma par Francis Lawrence en 2007.



Avec ces exemples, l'animalité apparaît dans une sorte de déséquilibre où l'animal incarne la partie sombre et obscure de l'être humain. Les craintes et les peurs de celui-ci sont redirigées vers l'animal, s'éloignant d'une symbiose ou de l'alliance parfaite. Avec cette dystopie<sup>1</sup>, l'équilibre est alors rompu, contrairement à l'œuvre *Epifania* (2006) de l'artiste Renata Schussheim proposant un être humain s'animalisant.

Dans ce projet, Renata Schussheim présente des femmes-chiennes, des hommes-oiseaux, des sirènes et plusieurs figures apparentées à Jérôme Bosch ou encore à Matthew Barney, prenant l'animal comme une condition humaine. Pour elle, l'animal devient un véritable défi : il faut être en mesure de s'en approcher plutôt que de s'en distancier. Dans un autoportrait, l'artiste se dessine avec des oreilles d'âne. Ironique, son travail suggère l'idée de la femme brute et bête, remise en question par une posture critique et féministe où la nudité est une exaltation de l'animalité et non pas une banalité comme peuvent le montrer les médias de masse. Dans plusieurs œuvres, des femmes-chiennes sont assises confortablement, attendant on ne sait quoi. Cette nouvelle condition de la femme où l'exaltation de l'animal-femme s'éloigne du regard péjoratif s'enracine dans une posture critique, loin d'être un défaut, plutôt une vertu.

En conclusion, Jacques Derrida tente de déconstruire l'idée selon laquelle l'animal est inférieur, pointant du doigt certains humains diminués à la condition d'animaux,

obligés à travailler « comme des bêtes », à l'époque de l'esclavagisme par exemple, ou encore poussés jusqu'à l'extermination comme lors des grands génocides qu'a connus l'histoire de l'humanité. Dans son dernier ouvrage *L'animal que donc je suis* (2006), le philosophe réalise ce qui semblait impossible, soit dialoguer avec l'animal qui est nu comme lui. Toutefois, ce dialogue s'amorce par la pudeur de se sentir observé par la bête : « Devant le chat qui me regarde nu, aurais-je honte *comme* une bête qui n'a plus le sens de sa nudité ? Ou au contraire honte *comme* un homme qui garde le sens de la nudité ? Qui suis-je alors ? Qui est-ce que je suis ? À qui le demander sinon à l'autre ? Et peut-être au chat lui-même ? Je dois préciser tout de suite, le chat dont je parle est un chat réel, vraiment, croyez-moi, *un petit chat*. [...] Un animal me regarde. Que dois-je penser de cette phrase<sup>2</sup> ? »

Une fois de plus, on se sent proche de celui qu'on a toujours mis de côté : cet animal nu qui nous regarde nous rappelle notre familiarité. Ne reste plus qu'à citer Gérard Wajcman : « Humains, encore un effort pour être animal<sup>3</sup> ». ◀

#### NOTES

- 1 Face au nihilisme qui nie toute possibilité utopiste surgit avec force un projet dystopique. Un tel projet est non seulement une opposition utopiste mais aussi une issue pour sa concrétisation : le non-lieu de l'utopie devient un lieu pervers et apocalyptique où, dans un combat entre l'homme et l'animal, triomphe finalement le surhumain, ce nouveau-né nietzschéen issu de la métamorphose du chameau en lion puis en enfant. En ce sens, la *dystopie*, selon le terme créé par John Stuart Mill au XIX<sup>e</sup> siècle, serait une opposition radicale à l'utopie de Thomas More, une sorte d'utopie négative qui, par conséquent, n'est pas un lieu idéal mais un lieu où se trouve le déséquilibre, l'inégalité et la peur. Une fois passé ce stade, la concrétisation de ce lieu idéal est une réalité, et le surhomme n'est autre selon notre interprétation que l'alliance parfaite entre l'animal et l'être humain. En somme, ce projet dystopique nous montre comment l'utopie, qui était au cœur du projet humaniste, fait place à l'*animalitas* qui, dans ce cas-là, serait une stratégie pour les *devenir-intense*, *devenir-animal* et *devenir-imperceptible*, énoncés par Deleuze et Guattari et faisant écho à la pensée nietzschéenne.
- 2 Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, Gallilée, 2006, p. 20-21.
- 3 Gérard Wajcman et Tania Mouraud, *Les animaux nous traitent mal*, Gallimard, 2008, page couverture.

- > Carlos Amorales, *Manimal*, vidéo, 5 min 26 sec, noir et blanc avec son, 2005. Direction : Carlos Amorales. Animation : Iván Martínez López. Partition : Julián Lede. Photos : courtoisie de l'artiste et de la Galerie Yvon Lambert.
- > Renata Schussheim, *Epifania*, 2006. Photos : courtoisie de l'artiste.



## La question de l'animal dans l'œuvre I Do Not Know What It Is I Am Like de Bill Viola

► ANDRÉS JURADO

Dans cet essai, nous chercherons à établir les liens entre le support vidéo, l'auteur et la question de l'animal en partant du concept de l'action. Le principal objet de cette étude est la vidéo *I Do Not Know What It Is I Am Like*<sup>1</sup> de Bill Viola, dans laquelle la présence de *l'animal en art contemporain* est mise en évidence, étroitement liée aux questions du support en tant qu'extension des capacités physiques et perceptives illustrant le développement de ces similitudes. Après avoir exploré les actions et les images présentées dans l'œuvre, nous mettrons l'accent sur les questions du moi, de l'être et de la ressemblance avec l'animal, dans l'intention de discuter des manières dont la dénomination de ces identités procède. La compréhension de ces processus donnera lieu à des réflexions déterminantes concernant le sujet contemporain, la crise à laquelle il fait face et ses réactions à l'intérieur du domaine des arts.

Comment pouvons-nous cohabiter avec les bisons ? De quel animal sommes-nous les plus proches ? Qu'est-ce qui fait que nous lui ressemblons ? Qu'est-ce qui fait qu'il nous ressemble ? Tenons pour acquis que les expressions et les comportements, certains comportements, nous rappellent les liens de parenté ou les similitudes entre nous et un animal, et que les actions et les expressions humaines nous font penser à celles des animaux, et vice versa : il s'est comporté comme un animal, il s'est comporté comme un chien, un chat, un oiseau, etc. Cela constitue un problème

esthétique, un problème de figuration qui appartient au champ de l'art, l'art en tant que territoire de l'animal. Ce dernier se trouve sur le territoire de la figuration, de la composition des formes ; il se conforme à un corps capable de percevoir ; il perçoit notre corps d'une certaine manière. C'est un problème de comportement lors de la confrontation avec l'art, les objets d'art et les productions artistiques.

Nous allons maintenant tenter de comprendre certaines actions présentées dans la vidéo. L'ordonnancement d'une subjectivité, qui ne peut être contenue facilement dans aucun des segments, montre des animaux, des bisons, des mouches, des oiseaux. Des grottes de Lascaux et d'Altamira aux animaux présents dans une multitude de productions artistiques contemporaines – par exemple l'œuvre de Damien Hirst *L'impossibilité physique de la mort dans l'esprit d'un vivant* présentant un requin dans le formaldéhyde ou la photographie « Morsure de requin » par Olly & Suzi en collaboration avec Greg Williams pour le projet *Sauvage* présenté au Musée d'histoire naturelle de Londres –, en passant par les mouches dans les vanitas de la période baroque, les thèmes fusent en art pour démontrer la transformation de nos sentiments envers l'art et les animaux. S'il est possible de trouver des ressemblances entre les œuvres d'art utilisant les animaux, il est également possible d'identifier ce qui a changé avec le temps dans la façon de traiter les thèmes animaliers.

> Bill Viola, *I Do Not Know What It Is I Am Like*, vidéo, couleur, son stéréo, 89 minutes, 1986. Photos : Kira Perov.

La vidéo de Bill Viola se divise en cinq chapitres : « Le corps obscur », « Le langage des oiseaux », « La nuit des sens », « Abasourdi par la batterie » et « La flamme vivante ». Supposons qu'il y a cinq façons de traiter ces figures, ces corps qui sont si communs dans l'histoire de l'art. Nous commencerons notre exploration en prenant en compte l'ordre donné par les chapitres de la vidéo.

### Le corps obscur

Après avoir été submergés dans l'eau, ce qui constitue une sorte d'introduction avant d'entrer dans la trajectoire et la division par chapitres, nous nous retrouvons avec « Le corps obscur ». La vidéo nous montre des images de stalactites et de formations minérales dans les grottes, leur texture, les gouttes. Ce n'est pas important de savoir quelle caverne a été filmée ; ce qui importe, c'est la construction de la forme en rapport avec l'environnement. De quoi avons-nous l'air ? À quoi ressemblent ces formes selon



nous ? Ce qui est important, c'est de générer des questionnements. Ces formations minérales renvoient constamment à la question de la figuration et aux problèmes de composition et de perception. Les formes des stalactites nous rappellent une multiplicité d'images. Nous pouvons y voir quelque chose de nous ou quelque chose qui fait appel à notre mémoire. Les figures que nous voyons, nous les rappelons au présent en les faisant sortir de notre mémoire, une mémoire partagée par le reste des formes naturelles, une mémoire qui fonctionne par association. En lien avec le travail de Viola, l'image d'une masse peut être modelée : des masses à qui nous ressemblons ou qui nous ressemblent ; des masses qui croisent notre regard, qui ressemblent même à des animaux. Viola soulève constamment la question de la mise en contact : la coexistence d'une personne avec son environnement, avec l'animal ou avec l'environnement de l'animal est un miroir du fait d'habiter son propre corps, un *corps obscur*, une altérité qui préexiste face au sujet dont elle est également la

rivale ; une formation, une goutte d'eau qui reflète ; la capacité qu'a la goutte de refléter, la capacité qu'a la vidéo de refléter. Les images montrent des matières, des corps, des masses, des mouvements et les pulsations de la peau et de la roche menant à la décomposition d'un corps. Nous faisons de constantes allusions à la transformation, une transformation faite de retours et d'évaluations. Chaque image est une illumination, la matière se formant au fur et à mesure. La vidéo en elle-même est une question d'illumination, de lumière, d'enregistrement de la lumière et de sa transformation au fil du temps. La formation de roches évoque l'expérience de l'altérité, ou comment nous devons faire face à l'image de l'autre. Ce n'est pas évident d'imaginer à quoi tout cela ressemble.

Jusqu'ici, « tout cela » consiste en un rythme, en une présomption, en une voix qui appartient au tout qui nous regarde. Dans « tout » ce que nous regardons, nous pensons voir un visage, et c'est ainsi que nous brouillons davantage la définition de *gesto*<sup>2</sup> si nous acceptons la quatrième définition du dictionnaire : *gesto* = face. Voyons-nous des visages dans les formations minérales ? Dans les nuages, il est possible de voir toutes les formes possibles et impossibles.

### Gesto

[La définition qui suit concerne le terme espagnol *gesto* qui a été traduit dans ce texte en français par *action*, *expression*, *visage*, *face* ou *geste*.] (du latin *gestus*)

- 1 m. Mouvement du visage, des mains ou d'autres parties du corps avec lesquelles on exprime diverses humeurs ou émotions.
- 2 m. Mouvement exagéré du visage causé par l'habitude ou la maladie.
- 3 m. Contorsion burlesque du visage.
- 4 m. Expression faciale, face.
- 5 m. Action ou événement.
- 6 m. Trait de caractère ou comportement noble.
- 7 m. Antonyme : Aspect ou apparence des objets inanimés.

Paysages et viande : un buffle mort, un buffle, la lettre A, une tête de vache à l'envers ; A, un symbole alphabétique réduit au silence par le vrombissement des mouches. Éclairs et paysages : des formes à l'intérieur d'un espace et d'un paysage. La contemplation de ce dernier éveille des considérations sur l'ordre de grandeur et les dimensions relatives. Le corps du buffle sert-il de fond aux mouches ? Le vert des montagnes sert-il de fond au buffle ? Les questions de perception et d'observation sont inhérentes à l'art. La forme et le fond. D'un côté, un geste tel un chemin, un paysage tel un geste, et par conséquent un visage apparaissant le long du chemin : on le reconnaît par son potentiel et non par une signification qui nous serait imposée. De l'autre, un oiseau cohabite avec un buffle. Que signifient leurs têtes pour nous ? Le pouvoir de réfléchir est un thème primordial dans cette œuvre. Ainsi la réorganisation de la composition détermine-t-elle une manière de comprendre l'environnement. Selon Viola, tout cela est inscrit dans la vidéo : « Pour Viola, l'objectif de la caméra et les pupilles des yeux sont des moyens de réfléchir sur soi. En 1990, il écrit : "En regardant de près dans les yeux, la première chose que l'on voit est sa propre image, c'est d'ailleurs la seule chose que l'on voit. Cela porte à notre attention deux propriétés étranges de la contemplation des pupilles. La première est le phénomène de la réflexion infinie, un premier miroir s'offre à nos yeux... La deuxième est le fait que plus on s'approche de l'œil dans le but d'avoir une meilleure vue, plus notre image devient grande jusqu'au point de nous empêcher de la voir complètement"<sup>3</sup> ».

## Le langage des oiseaux

Dans ces nombreux portraits, le langage des oiseaux se présente comme une personnification, une exploration qui n'a plus rien à voir avec la compréhension d'un langage dans son sens le plus strict. Ressemblons-nous à cela ? Ressemblons-nous à des oiseaux ? En regardant la vidéo, nous ne pouvons que nous immerger dans les faces des oiseaux ; en voyant leur tête, le concept même de face commence à se fondre avec le concept de notre visage et celui de la vidéo. Ma langue n'est pas celle des oiseaux, mais je peux voir des faces en eux, tout comme je peux les voir dans les roches et dans les pupilles des yeux. L'organisation visuelle du langage est inscrite dans la figure des oiseaux, dans les yeux des oiseaux.

Nous savons que la caméra fonctionne comme une extension organique, une extension audiovisuelle. Malgré cela, nous ne pouvons oublier que c'est une vidéo, nous ne pouvons nier les conditions matérielles et techniques qui sont le propre de la vidéo. Parallèlement, c'est une conscience qui adapte les possibilités du média, une technologie qui n'est pas rapidement compréhensible et qui souffre de l'obsolescence de certaines machines dans la tentative de créer une organisation « en évolution ». La vidéo de Viola a changé depuis sa création en 1986. C'est un œil qui a été transformé. Nous pouvons examiner les différences de qualité en comparant sa résolution actuelle. C'est un angle que nous pouvons considérer tout en voyant les oiseaux. La différence de qualité a-t-elle modifié le langage ? A-t-elle changé notre façon de voir les oiseaux ? Comment nous sentons-nous quand nous croisons le regard direct d'un pigeon ou d'un poulet ? Est-ce étrange ?

Tout semble relié. La présence de l'artiste signifie que quelqu'un entre en jeu à l'intérieur de ces organisations. Le sujet ainsi que l'objet dépendent d'un procédé, ici encore la vidéo, et aucun d'entre eux ne peut représenter l'autre. L'anomalie est de voir une représentation et, dans l'œuvre qui nous occupe, une tête d'oiseau ou l'oiseau lui-même. Bien qu'elle soit analogique, la vidéo n'est pas un oiseau, ni la tête d'un oiseau ; elle est un signal qui nous permet de créer ce moi qui peut ressembler à tout, même à un oiseau. Mais la résolution s'améliore. Avant de voir des oiseaux, nous voyons des poissons, leurs yeux croisant ceux du spectateur, le visage du spectateur. Il vaut la peine de mentionner que le visage est la maison des yeux et, donc, qu'il participe à l'action de regarder. À l'aide de ses caméras, Viola semble vouloir se concentrer sur les yeux des animaux dans les deux sens : voir et être vu ; sentir le regard ; sentir l'image ; sentir l'animal à travers la vidéo et articuler les actions d'ingestion impliquées dans l'action de regarder pour intégrer et incarner l'image de l'animal et l'animal lui-même.

## La nuit des sens

En ce sens, la présence de l'artiste donne une signification et une orientation, mais seulement en tant que réflexion, comme la réflexion d'un artifice inanimé. La vidéo nous montre l'artiste qui regarde une vidéo, tel un genre de décepteur, en contact avec ses animaux de compagnie (un chat qui miaule), sa nourriture (un poisson) et ses images d'animaux – que sont-ils ? Son travail ? Grâce à la vidéo, l'œil devient une sorte d'animal qui bouge entre les différents types de créatures et qui semble permettre le passage d'une subjectivité à une autre. À cette étape, nous devrions considérer le travail de l'artiste et celui de l'animal comme faisant partie d'une production qui nécessite des efforts.

Selon Flusser, « les animaux ne travaillent pas, ils satisfont plutôt leurs besoins sans altérer le monde »<sup>4</sup>. Ce concept

est problématique en regard de la notion de « devenir » établie par Deleuze et Guattari<sup>5</sup>. Quoi qu'il en soit, l'animal entre dans un état de devenir où il est appelé à effectuer certaines tâches. En d'autres mots, s'il travaille parce que l'homme l'y force, il entre dans un état de devenir à cause de son travail. La chose à retenir ici est la relation établie par l'animal dans certaines circonstances et assurément avec un autre système. La bête ne peut être séparée de l'état de devenir où l'humain le met par l'action de son travail : c'est une incursion dans le monde symbolique, dans l'accord. Les animaux sont les sujets et les objets de ce phénomène, comme nous l'avons déjà dit, continuellement.

Sur la question du *gesto* abordée par Viola dans la vidéo, Flusser affirme que, « [c]onséquent, le travail est un geste, une expression non naturelle de l'intention de réaliser certaines valeurs et de valoriser certaines réalités »<sup>6</sup>. Flusser considère les tâches comme une question symbolique. C'est ainsi qu'il peut associer travail et geste et, ce faisant, réduire la question du geste à un symbole. Le concept de travail permet cette petite réduction, cette régularisation : on s'accorde pour dire qu'il est un geste. La difficulté de considérer l'animal en relation avec le monde est davantage renforcée par l'impossibilité de l'exclure ou de nous exclure nous-mêmes : nous ne pouvons pas exclure l'animal du travail, l'*animal* dont le travail s'accomplit grâce à des gestes, gestes qui par les *accords* sont toujours des actions se dotant de significations.

En ce sens, l'artiste fait partie de cette liste d'espèces. Il est aussi représenté comme s'il était une nature morte, en tant que problématique de représentation animée par l'illusion de la vidéo, sans différenciation claire entre lui et l'animal, en état d'évolution, coexistant avec différentes images, différents types d'images et types d'animaux. La réflexion, celle de l'artiste dans les yeux du hibou, dans les gouttes d'eau, dans le vivier à poissons, fait un renvoi au miroir, incapable de rendre une image identique : elle reste reflétée, spéculaire. À quoi ressemblons-nous ? Par conséquent, représenter le travail de quelqu'un nécessite une autre condition : celle de séparer le moi de l'artiste afin de l'intégrer dans un classement. Il s'agit d'un exercice de stockage et d'archivage en vidéo, ensuite identifié grâce au moyen d'expression de l'artiste afin de comprendre que « plus nous nous concentrons sur la matière d'une certaine image, plus il nous est possible d'avoir un aperçu de la fonction de stockage et plus nous nous en dissociions »<sup>7</sup>. Viola apparaît tout au long de la vidéo, nous pouvons le percevoir et l'apprécier. Il est présenté sous nos yeux dans l'état où il est par l'intermédiaire de la vidéo. Avalé par la vidéo.

## Abasourdi par la batterie

La vidéo se poursuit néanmoins, pourvue de son propre rythme. Le rythme constitue son rapport au mouvement, à la répétition. La batterie anticipe le mouvement et y participe : mouvement de va-et-vient d'un battement à l'autre. Ces images et leurs crépitements participent à la pulsation de plusieurs choses imperceptibles qui ne cessent de défiler et de se consumer alors que le temps s'écoule...



Le monde continue de vibrer, il est rythmique, il est en mouvement. Le monde est un animal. Les images palpitent et forment des éclairs, de la lumière, de l'obscurité. Dans cette partie, les animaux se jettent devant la caméra : un hibou et un chien s'approchent de notre œil, tout est rapide, la chaleur et le mouvement des images nous étonnent. Pourquoi ces gestes, que signifient-ils ? Qu'est-ce que cela signifie lorsqu'un hibou se jette devant la lentille de la caméra ? Quelle est la signification du hibou ? Est-ce la technologie ? Le feu semble être un appendice et une prothèse, il semble technologique par définition : la science du feu, la science de la lumière ; l'univers qui nous entoure. La pulsation comporte une contradiction en la possibilité de participer à ce mouvement. La caméra est en mesure de se trouver une place, elle devient présente, le chien et le hibou l'identifient ; elle est reconnue par leurs regards, leurs positions et leurs lieux ; cela fait partie d'un *accord* rythmique entre les images vivantes et flamboyantes.

### La flamme vivante

La nourriture symbolique, le feu, est alimentée au sein d'un *accord*, au sein d'un monde de gestes. Un rituel au cours duquel l'homme consomme le feu, ingère le feu, où l'important est la communion des corps qui se transforment par leurs propres moyens. Flusser nous dit qu'un geste peut aussi être le mouvement d'un instrument joint au corps. Comment cela se peut-il ? Comment nous joindre au feu ? Comment nous joindre à la caméra ? Dans ce rituel du feu, nous voyons comment les dévots se poignardent avec des fourchettes, comment leur visage devient défiguré par le plaisir et la douleur. Il est fort probable que leur perspective, leur point de vue, leur communion avec le feu et les autres, se modifient. Avec ce rituel, Viola nous montre une façon d'aborder une expérience complexe de la composition des corps, « [u]ne danse unissant la technologie humaine et la technologie artificielle »<sup>8</sup>. Grâce à certaines applications technologiques, la vidéo nous montre comment l'homme utilise les fourchettes de manière à ce que chaque personne se rapproche de son propre corps : les hommes qui marchent sur le feu et le mangent se rapprochent de leur corps. La vidéo est comprise ici comme une technologie qui nous permet de nous rapprocher de nos corps et d'aller au-delà de ceux-ci sans en sortir, retombant dans nos corps.

Lorsque la caméra émerge de l'eau, elle nous montre un poisson au premier plan, où il est la figure dominante, et un paysage mobile, un arrière-plan en changement. Lorsque ce poisson cesse de tourner, il lui est impossible d'éviter de devenir de la nourriture pour l'arrière-plan, impossible pour lui de rester déconnecté de son environnement, à la fois mobile et mutable, vivant et en transformation.

Après avoir regardé cette vidéo, nous ne savons pas non plus à quoi nous ressemblons : la question ne peut être résolue d'une manière qui limiterait la condition identitaire ou l'horizon de représentation. L'important dans cet essai est qu'il s'agit d'une introduction à l'étude de notre comportement face à l'art, tout comme « Deleuze prend appui sur l'éthologie pour transformer la théorie de l'art et substituer le devenir à l'imitation ou à la correspondance de rapports »<sup>9</sup>. L'étude de cette vidéo nous permet d'accéder à une compréhension de l'animal tout en évitant le sens précis ou littéral, ce qui entraîne un genre différent d'expérimentations, d'effets et de comportements dans la recherche des divers types d'expériences avec l'animal et la vidéo. En révisant les aspects fondamentaux d'*I Do Not Know What It Is I Am Like*, nous constatons que la vidéo questionne le statut du *moi* et du *je*.

Pour entreprendre cette recherche, nous devons indiquer le genre de questions qui peuvent être posées lorsque nous sommes confrontés directement à l'image de l'animal en dehors des contextes conventionnels tels que les sciences. Il faut replacer la question de l'animal dans les domaines de l'art et de l'esthétique, de la vidéo et de l'avant-garde. Deleuze, Guattari et d'autres penseurs ne sont pas les seuls à avoir questionné le statut de l'animal représenté dans le moi ; dans la pratique artistique, il existe de nombreuses situations où les questions et les problèmes s'articulent autour de la question de l'animal. Aujourd'hui, loin de juger comme considérable l'écart entre le matériel électronique et son opposé, défini ou conçu comme « la nature » (au sein de laquelle nous plaçons normalement les animaux), au contraire, il semble que les supports électroniques et techniques font revenir à la surface ces vieux questionnements et nous obligent à reconsidérer les aspects de nous-mêmes qui devraient être reliés aux animaux, détruisant en général notre notion d'humanité en reformulant d'autres processus de différenciation qui permettent de nous articuler en tant que personnes. Bill Viola, qui explore le moi en tant que fiction, n'est qu'un parmi tant d'autres.

Cette étude avait pour but de revisiter le travail de Viola tout en envisageant son approche comme une perspective autre, distincte de la représentation scientifique de l'animal. Cette perspective fait écho à plusieurs tendances et transformations actuelles ayant lieu dans les domaines de la philosophie, de la littérature, de l'art et de la politique. Cette recherche d'« évasion » par l'animal se justifie en considérant la question de l'animal comme reconnaissance de l'autre, dont on attend qu'elle se révèle encore dans toute la splendeur de son génie. ◀

Traduit de l'espagnol vers l'anglais par Laura Snyder, puis de l'anglais vers le français par Véronique Gameau-Allard.

### NOTES

- 1 Bill Viola, *I Do Not Know What It Is I Am Like*, WGBH, 1986.
- 2 « Gesto » [en ligne], *Diccionario de la Real Academia de la lengua española*, [www.buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO\\_BUS=3&LEMA=gesto](http://www.buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=gesto).
- 3 B. Viola, « Video Black : The Mortality of the Image », in Doug Hall et Sally Jo Fifer (dir.), *Illuminating Video : an Essential Guide to Video Art*, 1990, p. 477-486.
- 4 Vilém Flusser, *Los gestos*, Herder, 1994, p. 20.
- 5 Cf. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : mille plateaux*, Minuit, 1980, 648 p. Les auteurs établissent le concept du devenir tout au long du chapitre qui compte de nombreuses explications du terme et références. Le passage suivant est le plus pertinent par rapport à cet essai : « Une ligne de devenir ne se définit ni par des points qu'elle relie ni par des points qui la composent : au contraire, elle passe *entre* les points, elle ne pousse que par le milieu, et file dans une direction perpendiculaire aux points qu'on a d'abord distingués, transversale au rapport localisable entre points contigus ou distants. Un point est toujours d'origine. Mais une ligne de devenir n'a ni début ni fin, ni départ ni arrivée, ni origine ni destination ; et parler d'absence d'origine, ériger l'absence d'origine en origine, est un mauvais jeu de mots. Une ligne de devenir a seulement un milieu. » (p. 354-355)
- 6 V. Flusser, *op. cit.*, p. 21.
- 7 Hans Belting, *Antropología de la imagen*, Katz, 2010, p. 28.
- 8 B. Viola, cité dans *Processing the Signal : Video Art, Technology, Artists and Audience*, documentaire couleur, 38 minutes, États-Unis, 1989.
- 9 Anne Sauvagnargues, « Deleuze : de l'animal à l'art », *La philosophie de Deleuze*, Quadrige-PUF, 2004, p. 165.

ANDRÉS JURADO est artiste visuel, professeur à la Pontificia Universidad Javeriana de Colombie et à la Facultad des arts ASAB de l'Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Il détient une maîtrise en arts visuels de l'Universidad Nacional Autónoma de Mexico.

# Première Rencontre internationale d'art performance bipolaire « Cochons et lapins »

► ARTI GRABOWSKI

« Quel est le cri du cochon ? » Quelqu'un pose cette question autour d'une table où un Polonais, un Américain, un Hongrois et un Allemand sont assis. Voici comment une plaisanterie classique à propos des différences culturelles et linguistiques peut naître. Cette situation s'est réellement produite et elle est devenue l'événement précurseur de la fascination que cet animal exerce maintenant sur moi. Le Polonais répond : « Le cochon fait chrum, chrum, chrum. » Tout le monde réagit par un rire spasmodique, et c'est le Hongrois qui rit le plus fort. « Aux États-Unis, répond l'Américain, c'est oink, oink, oink. » Encore des éclats de rire, et c'est certainement le Hongrois qui se fait le plus remarquer. « En Allemagne : kroch, kroch, kroch. » Le Hongrois est presque tombé de son tabouret. Nous l'interrogeons : « Abel ! Et en Hongrie ? Comment le cochon crie-t-il en Hongrie ? » « Qu'est-ce que vous voulez dire par comment ? Frut, frut, frut, évidemment !!! » Malgré les différences linguistiques et culturelles, une opinion stéréotypée rejoint tous les pays : les cochons *cochonnent* et les lapins *lapinent*. Lapinent ?

Heureux hasard, ce numéro de la revue *Inter* se consacre au thème de l'animalité, de la déshumanisation dans les arts, et à une réflexion plus large sur ce thème dans l'ère de la crise posthumaine. Évidemment, les thèmes de la *nature* ont largement été exploités dans chaque domaine artistique. La revue se concentre principalement sur l'art performance (qui, selon moi, est celui qui partage et révèle le mieux la nature animale – dont nous allons parler plus tard). L'*animalité* en tant que masque, isolement et métamorphose (dont nous trouvons une excellente création en Matthew Modine dans *Birdy* d'Allan Parker), en tant que thérapie ou schizophrénie (*Macbeth*), en tant qu'expression et symbiose, a été étudiée par de nombreux artistes du milieu de l'art en direct. Oleg Kulik, cet « artiste-animal », a inventé le concept pratique de *zoophrenia* pour ses propres besoins, fusionnant *zoophilie* et *schizophrénie*, des termes censés dénoncer la bestialité de la nature humaine, ses tendances masochistes et la dualité entre la culture et la nature. L'artiste continuerait probablement de la sorte une fois détaché... Quelqu'un n'a-t-il pas déjà eu à appeler la fourrière pendant une de ses performances ? Ce serait sans doute la meilleure critique à lui faire puisqu'elle viendrait confirmer l'authenticité de l'artiste, l'authenticité contenue dans son être animal.

Le lapin et le coyote ont été dépeints de toutes les façons possibles par Joseph Beuys. Nous commençons à remarquer que l'homme n'est pas la créature la plus importante au monde, que nous ne siégeons pas en haut de l'échelle des êtres. Nous prenons conscience de la coexistence des animaux et des choses. Les animaux sont aussi importants dans le travail de Beuys que la présence humaine. L'art de Beuys ne parle pas de se perdre soi-même à la tâche. C'est seulement – peut-être autant – une relation émotionnelle entre un être humain et la bête qui dort en lui.

Pour ce qui est des bêtes (de la bestialité), référons-nous à la citation des Monty Python, « J'aime les animaux, donc je les tue », révélée par Rodrigo Garcia, Tinkebell et Guillermo Vargas qui ont dernièrement franchi les limites de la bestialité. Ils ont montré la vraie nature de l'homme et la place indubitable de ce maillon dans la chaîne. Tuer un autre animal – un être humain ? – au nom de l'art, peut-être est-ce ce contre quoi Nietzsche voulait nous mettre en garde (*Humain, trop humain*) : contre l'hypocrisie de l'humanité, le rejet des responsabilités et l'oubli de la *sagesse écologique* (cf. F. Guattari, *Les trois écologies*, traitant de l'écologie). Enfin, l'homme a mis un frein à l'humanité. Aujourd'hui, un nouveau credo est fixé : un terme à l'émotion, une sensibilité contrôlée et une sauvagerie culturelle.

Il semble qu'il y a de cela une douzaine d'années seulement ou presque, l'homme-facebook commençait à se faire repérer plus souvent dans la rue, sur l'étendoir, cette première maison culturelle, ce centre de formation pour développer des compétences fiscales, qui ne font de mal à personne.

En observant mon père dans le nid de mon enfance, lui qui devenait fou *dans le processus de peinture*, je me rappelle d'une chose : l'animal performatif n'a jamais vraiment peint ; il a morcelé la matière ; il a essayé de percer, de se creuser un chemin dans le mur du chevalet, de sauter en dehors de la cage des sens. L'émotion accumulée en un seul jet était capable de s'imprimer dans ma mémoire plus solidement que la couche de vernis finale. Cette grimace sur son visage, c'était le sifflement associé à l'erreur aperçue ou bien le hurlement de satisfaction. Un pur spectacle ! À cette époque, ce chaman m'est apparu prodigieux ; ses mouvements, ses avantages sur la réalité, ses poussées d'expression, étaient plus évocatrices que ses toiles, séchées et mortes, ennuyantes aussitôt terminées. Même constat à propos de cet atelier de sculpture que j'ai plutôt abordé comme un gymnase équipé pour un mélange de lutte et de karaté ou pour de vraies pirouettes au-dessus d'un cheval d'arçons. L'œuvre d'art, en soi, ne comptait pas. Des années plus tard, j'ai trouvé encore plus de cette animalité précisément dans l'art performance. C'est presque sa caractéristique inhérente : extraire les instincts, être à la recherche d'un humain et tester les possibilités et les limites humaines. Or, tout cela se résume à sa perte affective dans l'interprétation.

C'est le ton que j'ai donné en dressant la liste des artistes présents à la première *Rencontre internationale d'art performance bipolaire : cochons et lapins* à la Galerie d'art nationale de Sopot. Les cochons et les lapins évoquent des sous-cultures conventionnellement opposées. Les polarités mentionnées ont été limitées à des différences stylistiques. Les artistes invités sont d'abord des animaux performatifs qui ont beaucoup de choses en commun : le geste, le contexte, le processus de création. Ce qui les divise reste la puissance de l'expression, compensée dans certains cas ou libérée dans d'autres. La puissance d'expression qui correspond à celle du lapin est telle que chaque mouvement est soigneusement réfléchi et précis, alors que l'éventail d'accessoires est scrupuleusement limité. Le but est clairement précisé : prévoir plusieurs mouvements afin d'atteindre le trou, l'esprit du spectateur, de la façon la plus rapide et la plus claire pour l'artiste. Par ailleurs, l'esthétique minimaliste d'un lapin n'intéresse pas un cochon : le cochon agit impudiquement. Il tâte le chaos et la boue excentrique, trouvant sa plus grande satisfaction dans ce dynamisme créateur. Il peut faire le plus grand nombre de gestes inutiles, mais il reste toujours un chercheur convaincu. L'art brut a été consacré par Fluxus et Duchamp autant que le développement technologique : le premier groupe est soigné, esthétique, brusque en émotions et minimaliste en expressions, mais il est aussi très suggestif ; le second groupe est composé de gens impulsifs et peu soignés, leur apparence se basant surtout sur le chaos, l'improvisation, la destruction et les fortes images visuelles.

« Cochons et lapins » est avant tout une tentative de confrontation entre ces deux esthétiques opposées, ces énergies transformatrices et ces pôles d'émotions. Je ne vous invite pourtant pas au zoo ou au cirque, mais à la quête de l'homme et des choses véritablement humaines : l'émotion, la sensibilité... la sagesse. ◀

Traduit de l'anglais par Gabriel Paquet.

## ARTISTES INVITÉS

Józef Robakowski (Pologne), Artur Tajber (Pologne), Janusz Bałdyga (Pologne), Antoni Karwowski (Pologne), Johannes Deimling (Allemagne), Andre Stitt (Irlande du Nord), Olivier de Sagazan (France), Jeff Huckelberry (États-Unis), Istvan Kantor (Canada/Hongrie), Jamie McMurry (États-Unis).



ANIMALITY I, 2009. Photo : Marcin Saldat. ► ARTI GRABOWSKI est boxeur, sculpteur, acteur, peintre, batteur. Il a fondé les premiers conseils locaux et les premiers parlements jeunesse de Pologne et d'Ukraine, a organisé les premiers concerts pour la Fondation du Grand Orchestre de Charité de Noël, Wielka Orkiestra Świątecznej Pomocy Foundation, et a été président du club sportif académique à l'Académie des beaux-arts de Cracovie. Il a fait ses études à l'Académie des beaux-arts de Cracovie, haut lieu des arts vivants. Il est diplômé de la Faculté de sculpture en art performance, une première en Pologne. Actuellement, il termine son doctorat et dirige conjointement avec Artur Tajber le premier studio d'art performance de Pologne à son *alma mater*. Il habite sur la rue des artistes de performance. Bref, toute sa vie est portée vers l'art performance.

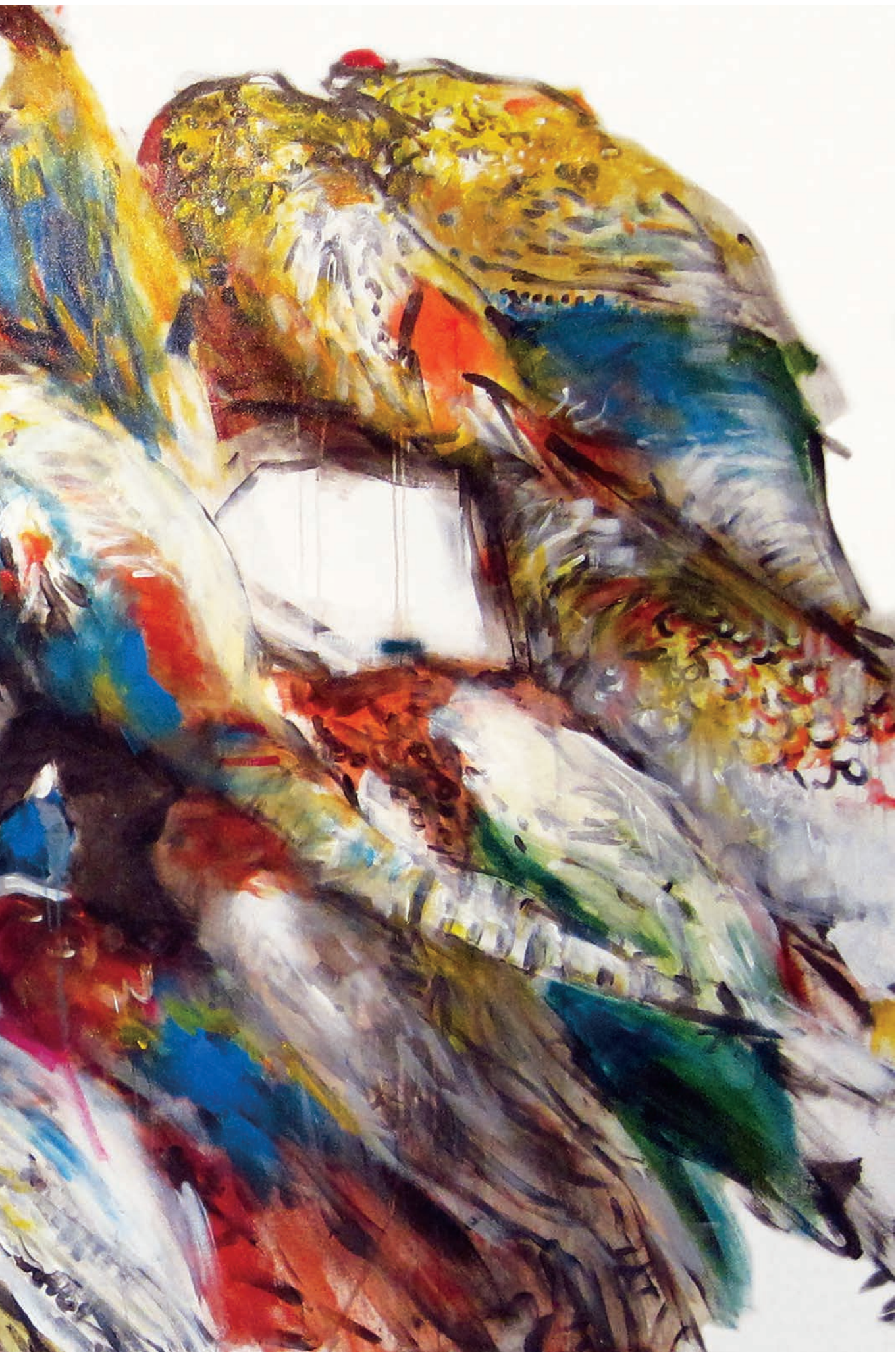


NOUS ÉTIONS HUMAINS, tilleul, résine époxy, uréthane, verre, acier, *ORANGE*, L'événement d'art actuel de Saint-Hyacinthe [Les Mangeurs], 2012. Photo : Guy L'Heureux.  
► Originaire de Gaspé, JEAN-ROBERT DROUILLARD habite le centre-ville de Québec. C'est après des études en littérature et en création littéraire qu'il se dirige vers la sculpture. Il est diplômé de l'École-atelier de sculpture de Québec en mai de l'an 2000 (désormais appelée Maison des métiers d'art). En 2002, il fonde, avec quatre autres artistes, la Coop Le Bloc 5, un atelier de production artistique situé à Limoilou, où l'œuvre encore aujourd'hui. Il est enseignant à la Maison des métiers d'art depuis 2004. Il est représenté par la Galerie Lacerte à Québec et à Montréal.





FAISANT II, acrylique sur toile, 200 x 280 cm, 2011. ► FANNY MESNARD est née en France. Elle a poursuivi ses études en arts visuels à Toulouse, à Paris et à Marseille. Elle vit et travaille au Québec depuis 2008, à la suite de sa participation au 26<sup>e</sup> *Symposium d'art contemporain de Baie-Saint-Paul*. Ses préoccupations artistiques se concentrent sur la pratique d'une peinture instinctive, gestuelle et expressive. La série *Animeux du silence* s'inspire de photographies récoltées sur le Web. L'objectif est de redonner à ces natures mortes animales une dimension charnelle grâce à la peinture, en utilisant la matérialité et les gestes nécessaires à l'exécution des tableaux comme des matériaux vivants. L'histoire de la figure en peinture est explorée, les genres sont revisités. Fanny Mesnard a réalisé de nombreuses expositions. Elle travaille en collaboration avec la Galerie Michel Guimont à Québec et a participé à des événements d'envergure internationale, notamment la *Biennale des jeunes créateurs d'Europe et de la Méditerranée*. [www.fannymesnard.com](http://www.fannymesnard.com)





Pascale Barret

THE BEAST IS LOOKING OUT OF MY BLIND EYES, images extraites de la vidéo, 2011. Directeur de la photographie : Philippe Van Damme. ► Artiste hybride de la scène internationale, Pascale Barret se joue de procédés tangibles et virtuels, scientifiques et historiques, pour aborder les questions identitaires. Elle combine et distord les pratiques avec la conscience accrue que la technologie tend à transformer la perception de soi et d'autrui. Elle expose à partir de 2001 en France et en Europe dans divers lieux : galeries, espaces privés, publics et institutionnels. Depuis 2003, installation, performance, création tangible ou virtuelle sont les principales expressions de son travail en solo et en collaboration, en chair et en ligne. [www.pascalebarret.com](http://www.pascalebarret.com) ; [www.bit.ly/lieder cabin](http://www.bit.ly/lieder cabin) ; [www.bit.ly/animal\\_blog](http://www.bit.ly/animal_blog) ; [www.bit.ly/zinneke](http://www.bit.ly/zinneke) ; [www.bit.ly/heroineperformance](http://www.bit.ly/heroineperformance).



Karine Turcot

« L'émotion », jour 1 de la performance LE PÉCHÉ ORIGINAL : de l'émotion à une histoire de la classification, performance réalisée dans le cadre de l'événement IN/EX organisé par Péristyle Nomade, 2011. Photo: Ianik Marcil. ► KARINE TURCOT a fait des études en photographie au cégep de Matane et a complété une maîtrise en arts à l'Université Laval. Son travail a été vu entre autres à Orange, à Art Mûr et à la BIEC, ses scénographies ont été présentées lors d'événements tels que le *Carrefour international de théâtre de Québec* et ses livrets ont été vendus au New Museum ainsi qu'au Chelsea Museum de New York. Dernièrement, elle participait à sa première biennale internationale de performance au Chili, *Deformes*.



LÉOPARD, cire, plâtre et papier mâché, 152 x 91 cm, 2011. Photo : Ivan Binet. ► Détentrice d'une maîtrise en arts visuels de l'Université Laval, ISABELLE DEMERS vit et travaille à Québec. Ses activités artistiques se déploient autour de la pratique du dessin, de la sculpture et de l'installation. Son travail a été présenté dans diverses expositions collectives et individuelles, notamment à la Galerie Lillian Rodriguez (Montréal), à L'Écart (Rouyn-Noranda) et au centre d'artistes Regart (Lévis). En 2010, elle a été récipiendaire du prix Videre « Relève » pour son exposition *Lourd comme un cheval mort* présentée à La chambre blanche. Elle a aussi participé à la 29<sup>e</sup> édition du *Symposium d'art contemporain de Baie-Saint-Paul*.





BIDIBIDOBIDIBOO, écureuil taxidermisé, céramique, Formica, bois, peinture et acier, 45 x 60 x 58 cm, 1996. Photo : Zeno Zotti. Courtoisie Maurizio Cattelan's Archive. ► Né à Padoue en 1960, MAURIZIO CATTELAN est un artiste autodidacte dont l'œuvre possède une force puissamment provocatrice et subversive. Après une brève carrière de designer, il commence à se faire un nom dans le monde de l'art contemporain en profanant règles et conventions. Il s'impose comme artiste avec sa première exposition, *Strategie*, présentée en 1990 dans plusieurs galeries : Neon à Bologne, Studio Oggetto à Milan et Leonardi V-Idea à Gênes. En 1991, il monte un kiosque non autorisé à la *Foire d'art de Bologne* et, en 1992, crée la Fondation Oblomov dont il se nomme directeur, instituant un prix qu'il se décerne à lui-même. Peu après, il s'installe à New York, où il vit et travaille toujours. En Amérique, Cattelan a vite acquis une réputation d'artiste irrévérencieux et s'est lancé dans une carrière internationale qui a évolué rapidement. En 1993, Francesco Bonami l'invite à participer à « Aperto », la section de la *Biennale de Venise* consacrée aux nouveaux courants, pour laquelle il réalise *Lavorare é un brutto mestiere* [*Le travail est un dur métier*]. Il s'agissait pour lui d'une participation conceptuelle : en effet, Cattelan a vendu l'espace qui lui était alloué à une agence de publicité pour permettre à celle-ci de promouvoir un nouveau produit. Cette action est le point de départ de sa renommée internationale. La même année, il est invité à participer à *Sonsbeek* à Arnhem (Pays-Bas), mais son idée d'organiser un rassemblement fictif de skinheads nazis est rejetée, devenant célèbre du simple fait de n'avoir jamais été réalisée.





LA POSITION DU PHOQUE, Bic, 2003. Photos : Renée Corriveau. ► LISE LABRIE vit et travaille au Bic (Québec). Après des études en arts à l'Université du Québec à Chicoutimi, elle réalise plusieurs œuvres en résidence au Québec dont à Sagamie (Alma), au Lobe (Chicoutimi), à Caravansérail (Rimouski), à La chambre blanche (Québec) et au centre Est-Nord-Est (Saint-Jean-Port-Joli), de même qu'en résidence hors Québec en Alberta (Banff), en Argentine, en Norvège et au Mexique. Elle a été coordonnatrice de l'événement *Art/Nature* et commissaire de *Métissage* (Est-Nord-Est). Depuis plusieurs années, son travail artistique est lié à une réflexion autour des métissages culturels et de la conservation du patrimoine vivant se manifestant autant par des œuvres publiques d'intégration des arts à l'architecture qu'au sein des installations d'art *in situ*. Ses recherches explorent les spécificités culturelles, historiques et anthropologiques de lieux grâce auxquels elle analyse l'héritage de nos sociétés contemporaines. Cette démarche pose la question sous-jacente de l'appartenance et de l'idée territoriale nordique.





HAUTE-MAURICIE et EN ATTENDANT GODOT. ► Né à Montréal en 1963, BENOIT AQUIN est photographe. Contributeur de longue date à plusieurs journaux et magazines internationaux, il poursuit en parallèle une carrière d'artiste indépendant et est reconnu pour ses essais photographiques sur de grandes causes humanitaires et écologiques. Benoit Aquin est guidé par une vision globale qui l'a amené, depuis plus de vingt ans, à parcourir la planète. Sa pratique, esthétique et engagée, est animée par le désir d'articuler une vision spirituelle de l'humanité. Il poursuit depuis sept ans un projet de photographie rupestre, *La chasse*, où il renoue avec une tradition humaine et picturale millénaire. Sa dernière exposition, *Après le séisme* (2010), à la Galerie Pangée, témoigne avec éloquence du tremblement de terre haïtien et de la fragilité des constructions humaines. *Les mains sales* s'inscrit dans une réflexion à long terme sur la pression exercée par l'homme sur son environnement, l'interrelation et l'interdépendance de réalités éloignées.





## Animalité. L'œil amérindien

► GUY SIOUI DURAND

J'ai attendu. J'ai préféré écrire dans la forêt. Je me suis retrouvé parmi les miens, les Wendats (Hurons) au cœur de notre territoire, le Nionwentsio, pour le rassemblement Yänonchchia de Yänenda'ye [Cabane d'automne] à la mi-septembre 2012. J'y ai refait ce lien entre l'animalité et l'art. Cet essai d'automne, écrit en plein cœur de la traque au gros gibier, réfléchit l'animalité dans l'art selon le regard amérindien. Il le fait à partir d'une activité commune : la chasse. Le but de l'exercice est de débusquer cette différence, cette éthique traditionaliste qui aurait persisté chez les nouveaux chasseurs-chamans-guerriers par l'art.

### Les animaux nous parlent

Les animaux nous parlent. Les entendons-nous ? Les comprenons-nous ? Dialoguons-nous avec eux ? Plusieurs milliers de personnes s'entassent dans l'industrie touristique estivale pour les apercevoir sur le fleuve entre Grandes-Bergeronnes et Pointe-aux-Allumettes. Mais peu d'entre nous ont entendu les chants des baleines la nuit. Quel était le message que colportait ce béluga solitaire aperçu en octobre au Vieux-Port de Montréal, là où une baleine ne se rend jamais ? Seuls quelques riverains, scien-

tifiques et artistes se seront alarmés de la mort de près de 50 rejets bélugas en cet été 2012 de chaleur où les eaux du fleuve furent à leur plus bas niveau<sup>1</sup>. En fait, la domestication est notre rapport dominant à l'animal : de la bête de compagnie à la zoothérapie, en passant par le cobaye de laboratoire, les boucheries fines et les étals de supermarchés<sup>2</sup>. Mais qu'en est-il de l'animal sauvage dans ce qu'il reste de son habitat naturel ? Il est soit prédateur, soit proie, reflétant en cela la condition humaine.

### L'homme est un loup pour l'homme

« L'homme est un loup pour l'homme. » La puissante locution de Plaute a été reprise par plusieurs grands penseurs tels Érasme, Montaigne, Rabelais, Bacon, Hobbes, Schopenhauer ou Freud dans son fameux essai *Malaise dans la civilisation* (1929). Son sens profond contrarie Sénèque pour qui « l'homme est une chose sacrée pour l'homme » ou Jean-Jacques Rousseau avec son expression du « bon sauvage » qui prit racine notamment dans le récit des voyages de Jacques Cartier entre 1534 et 1536 chez les Iroquoiens à Stadaconé et à Hochelaga. L'expression de Plaute est critiquée de nos jours, faisant écrire à l'anthropologue québécois Serge Bouchard que « l'homme est un

> Martin Bureau, *La meute*, huile sur toile, 153 x 229 cm, 2001.

loup pour l'homme, ce qui, vous en conviendrez, n'est pas très gentil pour le loup »<sup>3</sup>. Le loup, c'est l'animal chasseur en meute, le carnassier démonisé par les chrétiens mais respecté par les Amérindiens. Voici un point de jonction pour réfléchir sur l'animalité, avec son extension dans l'art, cette zone commune aux animaux, aux Blancs et aux Amérindiens : la chasse au gros gibier. Il y a les prédateurs et les animaux chassés. Il y a la survie et le sport. Il y a les significations culturelles et le simple divertissement. Il y a le rapport sacré à l'animal et le trophée de chasse.

Il s'agit là d'une histoire à la fois économique et politique, certes. On peut aussi la retracer dans celle des rapports interculturels et de l'art. Mon but est de mettre en relief une différence qui est de l'ordre spirituel et rituel, une différence bien exprimée dans l'art amérindien (et quelques complices allochtones) en opposition avec les us dominants.

### Coueurs des bois, *sportsmen* et Indiens : l'ambiguïté

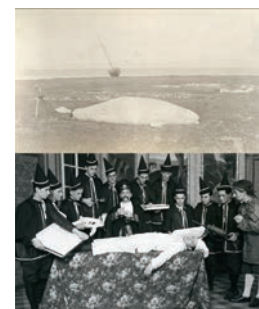
Chasser c'est tuer. C'est une sensation excessive. De pouvoir, de supériorité, d'agressivité. Puis, le nécessaire et sale travail commence : il faut sortir la bête énorme ; il faut en découper la peau de fourrure, évider ses estomacs et son foie, dans le sang, le froid et l'odeur ; il faut découper la carcasse en morceaux, c'est pesant ; il faut ramener la viande, à moins de n'avoir voulu que tuer et rapporter la tête, les pattes ou la peau comme trophée.

Pour plusieurs observateurs des sociétés nord-américaines comme celle des Québécois, les fondements authentiques de l'identité culturelle collective ne sont ni redevables aux Français ni aux Anglais, mais bien aux métissages avec les Amérindiens. Il s'agit de cet esprit de coueurs des bois<sup>4</sup>. Ils ont fréquenté, vécu et appris « à

l'indienne », ils ont adhéré aux valeurs autochtones. Des unions et la naissance de la nation des Métis en découlent. Aujourd'hui la chasse et la pêche perdurent. Toutefois, une césure éthique s'y cristallise : la « mise en réserves » et la minorisation des rapports écologiques et spirituels de respect pour l'esprit des animaux au profit de la vision du monde des *sportsmen*.

Progressivement, avec la Conquête et l'effondrement du commerce des fourrures après 1812, va s'exercer un rapport à l'animalité de pouvoir, de propriété et de distinctions culturelles tant envers la faune et la flore qu'envers les Autochtones, comme loisir, comme divertissement, comme sport ! Les prédateurs de trophées de chasse les relègueront au rôle de guides dans des pourvoiries privées<sup>5</sup>. Les animaux domestiqués, comme bêtes de somme, de compagnie, de laboratoire et surtout comme bétail, deviennent la norme. Les bêtes fauves sont exhibées dans des zoos et des cirques, domptées. Une adéquation s'applique aux « Sauvages » des colonies. Ils sont montrés dans des « zoos humains »<sup>6</sup>, des cabinets de curiosités et des collections dites de sciences naturelles et ethnologiques jusqu'au milieu des années quarante.

Des œuvres québécoises permettent de discuter ces ambiguïtés. Des films et documentaires comme *La bête lumineuse*, *Un zoo la nuit*, *Le temps des bouffons*, *Une tente sur mars* et *Bull Eye's, un peintre à l'affût* (sur Marc Séguin, peintre et chasseur)<sup>7</sup> nous amènent à réfléchir sur cette dialectique. Le trio d'artistes de Québec BGL a créé la performance de rue « Montrer ses trophées » dans le cadre de la *Manif d'art 3* à Québec en 2005 : un orignal empaillé sur le capot d'une Audi Quattro traînant un véhicule tout-terrain (VTT). Ce dernier deviendra la sculpture *Jouet pour adultes* (2006), VTT renversé par une volée de flèches dans une flaque d'huile. Il accueille désormais les visiteurs dans le



> Maryse Goudreau, extraits du projet *Bombardements*, 2012.

> BGL, *Manif d'art 3*, 2005. Photo : Ivan Binet.





L'animalité est indissociable de l'imaginaire et des formes d'art autochtones. Que ce soit dans les mythes fondateurs, les légendes et les contes, lors des cérémonies rituelles ou dans les artefacts et les œuvres d'art contemporaines, la présence de l'esprit des animaux est, avec la circularité, la suspension et l'oralité des rythmes et des sons, un des éléments définissant l'imaginaire autochtone. Pour plusieurs d'entre nous, les mythes expliquent le sens des choses. La mythologie renvoie à une temporalité faite de passages, de métamorphoses et de communications d'égaux à égaux entre les humains et les animaux. Comme l'écrit si bien Claude Lévi-Strauss à propos des Amérindiens, ils « ont au cours des millénaires élaboré des conventions graphiques et plastiques, mis en œuvre des procédés stylistiques qui mêlent, imbriquent, transmutent les uns dans les autres des traits humains et des traits non humains. Ils donnent la vie à une réalité jusqu'alors inimaginable : composé d'êtres d'un troisième type, ni humains, ni animaux, mais les deux à la fois... et nous ramènent aux temps où les bêtes revêtaient aussi bien la forme humaine que la forme animale et connaissaient parfaitement les mœurs et le langage des hommes »<sup>9</sup>.

hall d'entrée des salles revampées de la collection permanente du Musée des beaux-arts de Montréal. Rappelons encore l'exposition *Zoo* au Musée d'art contemporain de Montréal à l'été 2012. Vingt artistes furent invités à réfléchir sur leur relation avec l'animal, dont l'artiste amérindien Brian Jungen avec « Family », une œuvre que j'analyserai plus loin. Enfin en peinture, pensons aux oies et aux hiboux de Riopelle (*Hommage à Rosa Luxembourg*) et aux animaux fantastiques de Pellan. Ajoutons-y les œuvres critiques *La meute*, *La quête du profit* et *La persistance d'un battement de Martin Bureau*<sup>8</sup> ou encore celles de la série *Paysage, élévation et autres vanités* de Carlos Ste-Marie ainsi que les incisis projets photographiques de Benoit Aquin et d'André Barrette. Ils nous recentrent sur la chasse.

- > Benoit Aquin
- > André Barrette, *Souvenir de chasse*, 2010.
- > Carlos Ste-Marie, *Hors terre #2*, série *Paysage, élévation et autres vanités*, acrylique sur toile, 90 x 60 cm, 2007.
- > Edward Poitras, *Resig/nation*, 2000. Photo : François Bergeron.

### L'esprit des animaux

De l'autre côté et à l'opposé de cette ligne de démarcation à la fois éthique et esthétique concernant les visions du monde et les comportements dominants des *sportsmen*, un autre choix a résisté. C'est ce que j'appelle le respect de l'esprit des animaux.



Le caribou et l'orignal sont des animaux herbivores. Ce ne sont pas des prédateurs : ils sont chassés. Ce sont aussi des bêtes fabuleuses. Ainsi en est-il de l'ours polaire, de l'ours brun et de l'ours noir dans les contes et légendes. Le caribou et l'orignal définissent la spiritualité, les us et coutumes, et les déplacements des nomades. Ce sont là des thèmes fondamentaux de jonction et de distinction en regard du monde de l'art dans les Amériques.

C'est ce que mettent en branle nos festins, nos *makushams*, nos *potlatch*, autrement dit un « fait social total » (Mauss). Cela s'applique autant aux chasseurs amérindiens traditionalistes, aux femmes et hommes médecins (chamans), à l'apparat des coiffes et des costumes politiques qu'aux nouveaux chasseurs/chamans/guerriers par l'art.

Au Gépèg et au Kanata, dans les arts visuels autochtones, parmi toutes les générations d'artistes, catégories et styles confondus, l'esprit des animaux règne. Que ce soit dans les sculptures, dessins et films des Inuits présentés dans les salles des musées, l'affaire est entendue. Il imprègne de ses ossements (*Sky Bones*) les installations d'un Domingo Cisneros depuis *Anima bruta* (1981) jusqu'à son *Bestiaire laurentien*. Edward Poitras vient de présenter cet hiver l'exposition synthèse *13 coyotes*<sup>10</sup>. L'exposition *Hommage à Diane* (2012) en tournée au Centre national des arts de Jonquière incluait aussi ses chefs-d'œuvre « Amishk » et « L'esprit des animaux ». L'œuvre continue de sa sœur Sonia fait de la spiritualité et de l'art de guérison le renouvellement de l'intention de sa fameuse installation *Dialogue entre elle et moi à propos de l'esprit des animaux* (2002). L'usage d'omoplates de caribou par Eruoma Awashish pour son œuvre « Scapulomancy » dans l'exposition *La Loi sur les Indiens revisitée* (2009) et la sculpture en suspension *Windigo* de Sophie Kurtness au Musée de Mashteuiatsh (2010) poursuivent cette trame. En peinture,

Virginia Pésémapéo Bordeleau a fait de l'ours son fétiche – elle avait un ours comme animal domestique, enfant, à la maison. Glenna Matoush utilise des poils d'orignal dans ses œuvres. L'icône toile *Les castors du roi* de Kent Monkman (2011) vient d'être acquise et installée dans la collection permanente du Musée des beaux-arts de Montréal. Au cinéma, rappelons le film d'Arthur Lamothe sur les artistes amérindiens *L'écho des songes* (1992), le documentaire *Sky Bones* de Marielle Nitoslawska sur le *Bestiaire* de Domingo Cisneros (1998) et la trame symbolique du film *Mesnak* d'Yves Sioui Durand (2012) qui expriment la vision du monde autochtone ou s'en inspirent dans ses rapports à l'esprit des animaux<sup>11</sup>.

Sur cette piste fertile, voici une analyse plus détaillée des rapports sacrés amérindiens avec l'animalité dans trois projets : 1) la trilogie *Dog Run*, *The Men of My Family* et *Modest Livelihood* de Brian Jungen, 2) *Atatukulu* de Ruben Anton Komangapik, 3) mon action *L'omoplate brûlée et la dent de l'ours*.

#### *Dog Run, The Men of My Family et Modest Livelihood*

Au cœur de trois productions présentées simultanément à Kassel, à Banff et à Montréal durant l'été 2012, l'artiste amérindien de la Côte Nord-Ouest Brian Jungen a placé la relation des Amérindiens vis-à-vis les animaux : *in situ* avec *Dog Run*, sculpturale avec *The Men of My Family* et documentaire, en duo avec son complice Duane Linklater, avec *Modest Livelihood*. Ce triptyque m'a paru d'une cohésion telle que je vous le soumetts.

Invité à la prestigieuse *documenta 13* et huit ans après son *Habitat 04 – Cité radieuse des chats* à Montréal<sup>12</sup>, Jungen a conçu l'installation *Dog Run*, un manège pour chiens dans le parc Karlsau de la ville. Pendant la durée de l'événement,

> Brian Jungen, *Dog Run*, 2012, médiums mixtes, 2500 m<sup>2</sup>, 100 jours. Projet commandé par la *documenta 13* avec le support du Conseil des Arts du Canada, Michael Andreae-Jäckering, Hamm. Photo : Brian Jungen Studio.



chaque semaine, un entraîneur de l'école locale de dressage de chiens, la Hundeschule Hasenhecke, offrait un atelier-session aux chiens et aux visiteurs dans les facilités construites par l'artiste. En simultanée, ce dernier participait à l'exposition collective Zoo au Musée d'art contemporain de Montréal. Il y présenta « The Men of My Family » (2010) une sculpture faite de peaux d'orignal tendues à la manière traditionnelle des chasseurs amérindiens de sa lignée mais, caractéristique de l'hybridité créatrice de Jungen, apposées sur un réfrigérateur : la chasse, la peau de fourrures (pour l'habillement ou le commerce), la viande à conserver pour se nourrir et nourrir les siens. Tout un contraste, par exemple, avec « Chair Apollinaire » (1996) de Jana Sterbak, un fauteuil recouvert de viande, aussi dans l'exposition. De plus, à la mi-temps du même été, Brian Jungen, cette fois en duo avec l'artiste omaskéko-cri Duane Linklater, ajoutait la pièce manquante : ils présentèrent en première à la Walter Phillips Gallery du Centre Banff leur documentaire *Modest Livelihood*<sup>13</sup>. Le documentaire mêle les images de l'expédition de chasse dans les territoires des Danezaa (au nord de la Colombie-Britannique) à celles d'anciens films comme *Chasseurs cris de Mistassini* (ONF, 1974) suivant trois familles de chasseurs d'alors. Les images quittent les paysages urbains et industriels pour ceux de la vie des bêtes sauvages (*wildlife*). L'oncle de Jungen, l'ainé Jack

Askoty, apparaît dans le film en narrant le savoir-faire et la connaissance ancestrale du territoire. Les deux artistes évacuent explicitement les clichés des *sportsmen*, ces chasseurs de trophées, pour réhabiliter le continuum immémorial de leurs ancêtres chasseurs dans le respect de l'esprit des animaux. Comme quoi, chez Jungen, ce rapport peut valoir autant que le gros gibier.

#### Atatatukulu

Il aura fallu l'arrivée des Canadiens et des Québécois il y a moins de cent ans pour imposer maisons préfabriquées et réfrigérateurs au Nunavut et au Nunavik chez les Inuits du Grand Nord. Aujourd'hui, plusieurs descendent au sud. *Atatatukulu* est ce chant dansé par le sculpteur inuit Ruben Anton Komangapik. Pour le performer, l'artiste a ressorti du réfrigérateur, où il le remisait, son pantalon en peau de caribou ainsi que son tambour de peau. Le tout a été présenté en capsules vidéo jointes à une grande photographie dans le cadre de l'exposition « Offrandes », premier volet du projet de *Mawita'jig* – qui signifie en langue micmaque « se rassembler ». Cette exposition collective a pris forme au centre d'artistes Vaste et Vague de Carleton-sur-mer à l'été 2012. Était-ce le rythme instinctif du chasseur qui appelle la bête, le poisson, ou bien celui de l'animal, celui qui sent l'homme ? Avec son tambour, j'ai un instant cru percevoir ce mi-homme, mi-caribou-phoque-ours, chanter et danser ce que lui avait transmis son grand-père. Pourra-t-il en faire de même avec ses fils ? C'est qu'en 2012, la population de caribous forestiers est en chute libre, principalement à cause des coupes forestières et du prolongement de la route 167 qui doit paver le chemin au Plan Nord, dérangeant l'habitat critique de ceux-ci, selon les études. Il faut comprendre qu'il est question d'un milieu propice à la capacité de survie des femelles devant mettre bas. « Le déclin actuel s'amplifiera dans les prochaines années au fur et à mesure que l'habitat s'érodera », affirment les rapports. Cela se passe au nord du 49<sup>e</sup> parallèle, dans les régions du Témiscamingue, du Nord-du-Québec, de l'Ouest du Saguenay-Lac-Saint-Jean et de la Baie-James. Les Innus, les Cris et bien des environnementalistes protestent.

#### L'omoplate brûlée et la dent de l'ours

Que s'est-il passé ce matin du 11 septembre 2012 entre l'omoplate de caribou noircie au feu la veille et la dent d'ours avec laquelle j'ai terminé mon envolée oratoire ? Il faisait très beau dans la réserve faunique des Laurentides et l'événement poético-performances *Os Brûlé* V allait avoir une seconde journée à haute présence amérindienne<sup>14</sup>. L'omoplate renvoie à la scapulomancie chamannique, aux usages des ossements lors des temps de survie, quand le troupeau est décimé, à ses lectures herméneutiques : retrouver la piste des caribous, des orignaux. Aujourd'hui, on y rencontre aussi des poètes et des performeurs ! Or, lors de ce rassemblement artistique, en brandissant cette dent d'ours qui m'accompagne depuis le début du nouveau siècle, j'ai symboliquement voulu rendre hommage à ces grands chasseurs initiés. Quand ils suivent la piste de l'ours, ils obéissent au rituel que le mot innu *makusham* exprime : le « festin » en hommage à Maku, l'ours grand-père, celui qui sait, qui a parcouru et qui connaît le territoire. On le traque endormi dans sa tanière. Les hommes partent du campement pour débusquer la cache où l'ours hiberne. On offre du tabac ou du foin d'odeur pour lui dire merci. Forcé de sortir, il est abattu. On le recouvre de tabac et de feuilles, et le ramène au campement. Là, les femmes le délestent de sa peau. Étendu sans peau, l'ours a la même physionomie que le corps humain. D'où la parenté mythologique. La tête et les pattes avant, « ce qui avance, ce qui sent et perçoit le

> Ruben Anton Komangapik (artiste inuit originaire du Nunavut – sculpteur, joaillier, musicien, performeur). Photo : Estelle Marcoux © 2012.



territoire », sont pour les chasseurs mâles. Le reste, il faut tout le manger. La graisse d'ours en est l'élixir – bien avant qu'un Joseph Beuys ne fasse de la graisse un de ses matériaux sculpturaux à saveur chamanique. Le « passage » entre le savoir-être et le savoir-faire de l'animal a ainsi lieu. On est loin de la peau d'ours « à vendre » dans un salon comme fantasme d'une sexualité bestiale ou de l'usage de la dent d'ours comme collier chez les *sportsmen* !

Un loup est un loup. Un point c'est tout

Quelque chose a changé. C'est dire que l'omniprésence de l'esprit des animaux a non seulement persisté, mais qu'elle aura encore été au poste de commande des tendances actuelles de la culture et de l'art en 2012, avec une mutation significative. La différence réside dans le fait que le positionnement des rapports est maintenant inversé : aux regards *sur* l'animal se substitue les regards *de* l'animal !

Dans une période où les représentations (*reenactments*) s'institutionnalisent ou refont surface comme les happenings actionnistes bestiaux d'Hermann Nitsch avec sa toute récente « Aktion 135 » à la *Biennale de La Havane 2012*, où les veaux d'or et grands requins dans le formol de Damien Hirst sont les temps forts d'une grande exposition à la Tate Modern<sup>15</sup>, je termine avec l'énoncé de Folco : « Un loup est un loup. Un point c'est tout<sup>16</sup>. »



> Guy Sioui Durand, *Os Brûlé V*, réserve faunique des Laurentides, 2012. Photo : Francis O'Shaughnessy.

L'apport d'humanité en provenance de la faune, de la flore et de l'environnement des territoires rejoint la sensibilité interdisciplinaire de plus en plus d'artistes, et pas seulement amérindiens, contre toutes les formes d'exploitation. Ce point de vue tangué désormais vers ce que l'on ne sait pas et vers ce que pourrait nous apprendre le « regard » des animaux. C'est peut-être à cette enseigne que l'on devrait essayer de déchiffrer les énigmes des deux performances mythiques de Joseph Beuys *How to Explain Art to a Death Hare*<sup>17</sup> et *I Like America and America Likes Me*<sup>18</sup>, avec ces deux animaux *tricksters*, le lièvre et le coyote, « disant » l'Amérique. ◀

#### NOTES

- 1 L'exposition *Bombardements* de la photographe Maryse Goudreau a pris place au printemps et à l'été 2012 à l'étage de la Maison culturelle Armand-Vaillancourt à Saint-André-de-Kamouraska par le centre d'artistes La Tortue bleue et les Archives de la Côte-du-Sud. Les montages photographiques faits par l'artiste couplent ensemble d'anciennes photographies de la chasse massive aux bélugas jusque dans les années d'après-guerre et des images d'étudiants du Collège de Sainte-Anne-de-La Pocatière dans une pièce de théâtre !
- 2 Il y a les visites à la ferme, les commandes de viandes d'animaux domestiques bios, mais aussi le contact hebdomadaire avec les coupes de carcasses d'animaux d'élevage industriel et de préparation aux usines, jusqu'à ce que des contaminations bactériologiques (ex. : la bactérie *E. coli* dans l'usine Xcell Foods de Calgary, fournissant le tiers de la demande en viande du pays) nous rappellent un slogan alternatif des années soixante-dix : « Sans viande et sans regret. »
- 3 Serge Bouchard, *Quinze lieux communs*, Boréal, 1999, p. 177.
- 4 Cf. Gilles Havard, *Empire et métissages : Indiens et Français dans le Pays d'en Haut, 1660-1715*, Septentrion et Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, 858 p. ; Georges-Hébert Germain, *Les coureurs des bois : la saga des Indiens blancs*, Libre Expression, Musée Canadien des Civilisations, 2003, 158 p.
- 5 Cf. Sylvain Gingras, Sonia Lirette et Claude Gilbert, *Le Club Triton : l'histoire du plus prestigieux club de chasse et pêche au Québec, 1946-1981*, Rapides blancs, 1989, 300 p. Cet ouvrage est peu connu et abondamment illustré.
- 6 L'exposition salutaire et critique *L'invention du Sauvage* sur les zoos humains en Europe a été présentée au Musée du Quai Branly à Paris jusqu'en mai 2012.
- 7 *La bête lumineuse* (1982) de Pierre Perreault, *Un zoo la nuit* (1987) de Jean-Paul Lauzon, *Le temps des bouffons* (1993) de Pierre Falardeau, *Une tente sur mars* (2010) de Martin Bureau et de Luc Renaud, *Bull Eye's, un peintre à l'affût* (2010) de Stéphane Boulianne.
- 8 Entre 2001 et 2009, le peintre de l'île d'Orléans Martin Bureau a produit plusieurs expositions dont *Ébranler leur quiétude* et *Collision avec soi-même*, incluant des œuvres scrutant les paradoxes entre l'animalité fauve et nos sociétés.
- 9 Claude Lévi-Strauss, « Préface », in Bill Reid et Robert Bringhurst, *Le dit du Corbeau*, Atelier Alpha bleue, 1989, p. 8.
- 10 *Edward Poitras, 13 coyotes*, MacKenzie Art Gallery, hiver 2012.
- 11 En 1991, Domingo Cisneros, Edward Poitras, Diane Robertson et Ron Noganish participèrent tous à l'exceptionnelle exposition *L'œil amérindien : regards sur l'animal* présentée au Musée de la civilisation de Québec.
- 12 *Habitat 04/Cité* est un dispositif installatif architectural que Brian Jungen a imaginé au printemps 2004. Jungen avait alors investi la Fonderie Darling de Montréal, en collaboration avec la Société protectrice contre la cruauté envers les Animaux (SPCA), en reconstruisant en modules une « cité idéale » pour chats errants d'après les plans d'Habitat 67, ce fameux complexe révolutionnaire créé par l'architecte Moshe Safdie dans le cadre d'Expo 67.
- 13 Pour sa 13<sup>e</sup> édition, la *documenta* a élargi son réseau à trois autres régions (Le Caire-Alexandrie, Kaboul et Banff), ajoutés aux expositions à Kassel avec le volet *The Retreat : A Position of DOCUMENTA (13)* du 3 août au 18 novembre 2012.
- 14 L'édition *Os Brûlé V* a pris place au lac Simoncouche dans la réserve faunique des Laurentides les 10 et 11 septembre 2012. Les joueurs de tambours traditionnels de Pessamit (Innus), invités par le centre autochtone Nikanite, sont venus. Sonia Robertson (Pekuakamiunuatsh de Mashteuiatsh), Mélissa Mollen Dupuis (Innu de Uashat) et Guy Sioui Durand (Wendat de Wendake) étaient de la programmation.
- 15 *London 2012 Festival : Damien Hirst*, Tate Modern, 11 juin-9 juillet 2012.
- 16 Michel Folco, « Un loup est un loup », *Points*, n° 263, 1995.
- 17 Galerie Alfred Schmela, Düsseldorf, 26 novembre 1965.
- 18 René Block Gallery, New York, mai 1974.

# Domingo Cisneros : l'œuvre animale

► ANTOINETTE DE ROBIEN

De toute l'histoire de l'art, aucune œuvre artistique n'a plongé plus profondément dans les entrailles de l'animalité que celle de Domingo Cisneros. Aucune ne s'est identifiée plus brutalement au règne animal, n'a autant vécu et mis en scène le drame qui se joue entre animalité et humanité. Aucune n'a expérimenté, malaxé, trituré et recomposé de façon aussi exhaustive la matière animale – dépouillant, écorchant, dépeçant, énervant, désossant, éviscérant, tannant et momifiant peaux, cuirs, sabots, cornes, ongles, griffes, becs, panaches, ligaments, graisses, cervelles, crins, pelages, dents, mâchoires, cages thoraciques, fémurs, bassins, coccyx, pattes, vertèbres, crânes, tendons, diaphragmes, plumes et langues, dans un rapport symbolique confrontant vie et mort, souffle et agonie, pourriture et résurrection, matière organique et spiritualité.

Depuis 40 ans, la descente au cœur de l'animalité de l'œuvre de Cisneros révèle une confrontation permanente entre esprits contraires, une dualité démystificatrice où l'humain, déployant son empire infernal, ne l'emporte pas au paradis mais s'incline devant l'esprit animal, qui inspire et enseigne. Ce que vise Cisneros, par-delà ses assemblages, installations et scénographies funèbres ou humoristiquement dénonciatrices, c'est de voir l'homme abdiquer devant plus sacré que lui, se dénuder à son tour, abandonnant

toute arrogance face à l'extraordinaire *signifiance* de l'animalité venue instruire sa cruelle ignorance.

Ce paradigme posé, on découvre toute la complexité de l'œuvre *animale* de Cisneros, qui occupe à la fois ses constructions visuelles et ses écrits littéraires : deux pôles qui se nourrissent l'un l'autre, se répondent, se complètent – il est peu de productions artistiques qui se déploient simultanément sur les plans spatial et syntaxique, comme en miroir.

Observons tout d'abord les titres de ses sculptures et installations : la plupart font directement référence à l'animal qu'elles incarnent ou métamorphosent. D'abord crûment, dans la mesure où l'animal, tel qu'il apparaît à Cisneros au début des années soixante-dix, est présenté comme tel, par son nom, sans métaphore (*Cabron*, 1972), ou encore rattaché à son effigie, sans distanciation allégorique (*Vaca-mascara/Vache-masque*, 1971) : une manière simple et un peu brutale de donner à voir comme objets d'art des entités qui le ne sont pas encore, selon les canons de l'esthétique. Le procédé culmine avec les premières œuvres aux artefacts rituels d'inspiration amérindienne que brandit Cisneros (*Moosehide Hanging*, *Sheepskin Painting*, *Rabbit Pole*, *Rabbit Stick*, réalisés vers 1973-1974), puis avec la série d'œuvres créées à l'époque du Collège Manitou (*Moon and Rabbit*, *Venado alce/Moose Deer*, *Vaca venado*,

> *La main de gloire*, patte d'ours et ratons laveurs momifiés sur un tronc d'arbre, 1982.



1975) où les animaux fusionnent en paires improbables et hybrides, première transgression préfigurant la série des douze bêtes mythiques du *Bestiaire laurentien* (1988), connues à la fois pour leur identification à un territoire donné (« La bête de la vallée de la Rouge », « La bête de la Réserve faunique Rouge-Matawin », « La bête de la rivière du Diable », « La bête frileuse du parc Papineau-Labelle ») et pour les légendes qu'elles incarnent plastiquement sur un mode ironique – Cisneros a pris le temps de composer pour chacune de ses pièces une fable morale qui renouvelle un genre jusque-là illustré par Esope et Jean de La Fontaine (« La bête à deux têtes », « La bête lunaire », « La bête paresseuse »). Parallèlement, l'appellation de ses œuvres – dont on remarquera qu'elles ont la particularité d'être le plus souvent nommées, au sens propre, plutôt que titrées, aux évocations déjà narratives – évolue vers une forme plus symbolique où la fonction et le rôle social de l'animal sont soulignés (*Cinq loups pour la lune*, *Castor curandero*, *Deer Wheel*, 1977 ; *Pajaro nagual*, *Nino buffalo naciendo*, 1978 ; *A Call for the Seal*, *Venado nagual*, 1979 ; *Les chiens du roi*, 1982 ; *Sheep Sins*, 1987 ; *Oiseau préculturel*, *The Otter of Balsam Lake*, *La bête des glaces*, 1988 ; *Ice Wolves*, 1990). Si ces appellations font explicitement référence à des animaux divers, d'autres, sans nommer les espèces, cristallisent sur un mode plus abstrait des thèmes majeurs de l'œuvre de Cisneros. On peut ainsi mentionner *Hululement* (1990) et *Quebranto* (1991) qui évoquent le cri, le gémissement et la « fracture du sortilège » animal, un point de rupture qui survient au moment de la rencontre avec l'humain, suprême destructeur. Enfin, avec *Hochelaga, je me souviens* (1992), un renard écorché et momifié s'arc-boute atrocement dans une souffrance à dimension historique – l'œuvre dénonce

> La bête frileuse du Parc Papineau-Labelle, faisant partie de la série des 12 pièces du *Bestiaire Laurentien*, créature de fourrure à longues pattes, 1988.



« la destruction du village autochtone sur les ruines duquel fut édifié Montréal ».

C'est que l'œuvre de Cisneros, tout entière « en souffrance », voire en sursis, s'identifie viscéralement au destin des premiers peuples du continent américain et fonde un parallèle entre le sort réservé aux « espèces sauvages » – tant animales qu'humaines – et la barbarie à l'œuvre dans le progrès « civilisateur » de l'histoire, qui se résume pour lui à un génocide récurrent. Parce que le constat contemporain lui est insupportable, Cisneros transgresse les frontières entre animalité et humanité, renversant paradigmes et dogmes, s'affranchissant des préjugés habituellement dévolus aux bêtes pour mieux les sacrifier et dénoncer la déshumanisation de l'humain, dès lors qu'il s'est coupé de son animalité. Fustigeant la disparition de l'état de nature plus féroce que Jean-Jacques Rousseau, il n'a de cesse de démystifier les leures de l'identification folklorique aux animaux que les anthropologues attribuent aux cultures autochtones et de railler l'anthropomorphisme des représentations classiques. Le *Bestiaire laurentien* n'est pas, en ce sens, un travail sur la bestialité, mais un miroir ironique où l'homme est renvoyé au cynisme culturel que les bêtes adoptent, reflet de leur fréquentation déjà irréversible avec l'humain, tandis que la connivence qui s'établit entre le lecteur des légendes écrites et le spectateur des sculptures rappelle plutôt l'humour et l'autodérision du *trickster*, personnage clé de la tradition autochtone.

Parallèlement, Cisneros lui-même s'identifie, tels les Cyniques grecs, au chien, comme en témoigne le surnom qu'il reçoit à l'adolescence et qu'il décrit dans son roman *La parabola* (à paraître), et comme le rappellent ses origines *chichimecas* – surnom donné par les Aztèques aux nations autochtones du Nord du Mexique, qualifiées de « barbares », de « chiens sauvages », de « chiens sales », dont il est un descendant métis tepehuane.

Et cette souffrance millénaire, inachevée, qu'il colporte, cette chienne de vie qui côtoie la *cabrona* [chèvre] suprême – la mort –, n'a de sens que par le sacrifice qu'elle implique, l'oubli de soi qu'imposent des tâches répétitives et cycliques – le travail physique avec la matière animale étant long, pénible, usant, éprouvant, mêlé de saisons sans cesse recommencées –, un aspect qu'aucun historien ne mentionne, alors qu'il occupe la plus grande part du temps et des préoccupations de Cisneros. Fidèle à la tradition chamanique qui veut que l'animal soit un demi-dieu, un maître pour l'homme et non son esclave, l'artiste soigne, vide, nettoie, lave et défait humblement, délie les pièges, enterre et blanchit les os, ravive les cendres, exhume les âmes et, pour chaque geste, offre une pensée de guérison. Charognard et chaman ne font qu'un, mais c'est à ce prix seulement qu'animalité et humanité sont réconciliées. Cependant, sans jamais verser dans les excès baroques de la monstruosité – une autre coquetterie de l'histoire de l'art – que certains critiques ont rapprochés à tort de ses créations, son œuvre tourne définitivement le dos à la civilisation pour s'éloigner sur un sentier d'où l'on ne revient pas, une voie sans issue où spiritualité et transcendance s'unissent à l'ombre de l'animal. ◀

ANTOINETTE DE ROBIEN est écrivaine et artiste multidisciplinaire. Elle a donné une centaine de concerts de chant baroque, a été comédienne puis assistante metteur en scène en France, a réalisé des performances et des vidéos dans des festivals d'art actuel, a exposé au Québec, en France et en Italie. Elle a écrit des nouvelles, de la poésie, des essais, pièces de théâtre, scénarios de long métrage (dont le meilleur film français de l'année, en 1996). En 2000, elle fonde avec Domingo Cisneros le Groupe Territoire Culturel et le CREAF. En 2004, elle reçoit une bourse du CALQ pour écrire *Ars Magna : l'œuvre de Domingo Cisneros*, la toute première monographie consacrée à l'artiste (à paraître).



> Michaël La Chance. Photo : Francis O'Shaughnessy.

## Performeur avec les écureuils Os brûlé V : poésie, performance, mantique

► JONATHAN LAMY

La cinquième édition de l'événement *Os brûlé : poésie, performance, mantique* avait lieu les 10 et 11 septembre derniers, à la Forêt d'enseignement et de recherche Simoncouche de l'Université du Québec à Chicoutimi, située à l'extrémité nord de la Réserve faunique des Laurentides. Durant 24 heures, au bord d'un lac, autour d'un feu ou au détour d'un sentier, des manœuvres, des *installations*, des lectures poétiques ou théâtrales, des chants avec tambour et des moments de convivialité se sont succédé, avec un caractère résolument *in situ*. L'aventure-événement, organisée en marge de la RIAP 2012, a constitué une véritable et trop rare rencontre entre des pratiques performatives et poétiques, de même qu'entre artistes québécois et autochtones.

### Dehors la performance

Souvent, lorsque la poésie et la performance sortent dehors, elles vont dans la rue, investissent le tissu urbain, ses trottoirs, ses ruelles, ses stationnements et ses espaces vacants à la rencontre du public. Cette fois, c'est au cœur de la forêt que les actions et les paroles se sont déployées. Les spectateurs involontaires n'étaient pas quelques passants un peu stupéfaits, mais des écureuils, mulots et marmottes surtout préoccupés par l'occasion de voler le matériel comestible utilisé par les performeurs...

Le poète et professeur Michaël La Chance (qui a imaginé cet événement et orchestré ses cinq éditions avec différents collaborateurs depuis 2005) a mis en contexte *Os brûlé* par une présentation sur la scapulo-

mancie. Cette pratique mantique, que l'on retrouve notamment en Asie et chez les premiers peuples du Québec, consiste à brûler un os animal, souvent une omoplate, pour y lire les craquelures<sup>1</sup>. Chez les Innus, l'os brûlé est en quelque sorte un intermédiaire entre les êtres humains et Papakassik, l'esprit du caribou, qui leur indique où se trouve le gibier. Michaël La Chance a souligné que chacun peut interpréter les marques du feu sur l'os – il n'y a pas un « gardien » du sens, pas une seule interprétation possible. Dans la discussion qui a suivi, une participante a également fait remarquer que l'os brûlé servait aussi à donner confiance quant au succès de la chasse.

Ici, bien sûr, ce n'était pas du caribou que l'on souhaitait trouver sur son chemin, mais des œuvres performatives et poétiques. D'ailleurs, il fallut marcher pour rencontrer la première performance, celle d'Andrée-Anne Giguère et Anne-Marie Ouellet. Les deux artistes et comédiennes avaient dressé un abri de fortune dans la forêt, y performant en continu pour toute la durée de l'événement. Leur cabane constituait un petit théâtre *in progress*, intime et participatif, où l'on réfléchissait sur l'art, la vie, la représentation. Non sans une certaine autodérision quant à la dimension féminine de leur performance-installation, Giguère et Ouellet écrivaient des lettres, en lisaient des extraits, en tapissaient les murs de leur abri, se lançaient des défis et des répliques telles que : « As-tu peur qu'on se fasse attaquer par des animaux cette nuit, Andrée-Anne ? — Non, je pense que c'est des hommes, qu'il faut avoir peur. »

### Le feu réchauffe les os

Après un souper collectif, une scène a été aménagée sur la véranda arrière du chalet de l'UQAC pour des lectures. On a pu y entendre le poète et cinéaste Pierre Demers, bien connu dans la région (il anime notamment les *Nuittes de la poésie* à Jonquière), ainsi que Michaël La Chance, de retour cette fois avec des poèmes. Installé sur une table avec le public, Jean-Paul Quéinnec, dramaturge et professeur à l'UQAC, a livré un extrait de la pièce de théâtre à laquelle il travaille présentement. J'ai pour ma part fait une petite prestation de poésie sonore. La suite de la soirée s'est déroulée autour d'un feu et fut ponctuée du brûlage de l'os (par Guy Sioui Durand et Michaël La Chance) et de chansons. Pendant que l'os et la guitare passaient de mains en mains, les deux invités de la RIAP qui participaient à *Os brûlé V*, Héctor Bardanca et Jesusa Delbarido, de même que le poète José Acquelin y sont allés de quelques pièces. Francis O'Shaughnessy (à qui l'on doit de magnifiques photographies de l'événement) a aussi commis une mémorable interprétation de *Hit Me Baby One More Time*...

Les coorganisateur de l'événement, Michaël La Chance et moi-même, se sont également permis de faire des interventions performatives durant cette soirée un peu humide. Certains animaux ont d'ailleurs pris cette liberté, s'invitant dans notre événement pour nous rappeler que nous étions, après tout, chez eux. J'ai récité un poème, où il était question de « jet[er] nos vies dans le feu », en faisant, entre chaque syllabe, cracher les personnes présentes dans mes mains, puis en jetant la salive recueillie sur les flammes. Plus tard, Michaël La Chance s'est installé dans le lac pour y laisser tremper des dessins exécutés sur-le-champ. À la manière du personnage du peintre dans *Océan mer* d'Alessandro Baricco, qui trempe son pinceau dans la mer pour

la peindre, l'eau diluait l'encre et imbibait le papier, devenant en quelque sorte un matériau participant, le cocréateur de ses œuvres.

### Chasse et pêche à la performance

Le lendemain, sous un soleil radieux, le programme débutait par une conférence-performance du critique d'art wendat Guy Sioui Durand. Brandissant l'os brûlé, il a filé à sa manière la métaphore pour nous parler des relations entre l'art, l'identité et le territoire. Ses propos auront permis au public, dont plusieurs étudiantes et étudiants arrivés ce matin-là, d'être sur la *bonne* longueur d'onde pour faire l'expérience de cette journée. Ensuite, la parole poétique du Montréalais José Acquelin, auteur entre autres des recueils *L'oiseau respirable* et *L'inconscient du soleil*, a trouvé dans cet espace un lieu de résonance tout à fait approprié. La fin de son texte (« silence du soleil / voici l'unique prière / fermes tes yeux / et vois / et sois ») nous invitait en quelque sorte au silence complet dans lequel se dérouleraient les deux performances suivantes.

L'artiste Jesusa Delbarido, de l'Uruguay, a attaché une petite chaise de bois – qu'elle avait utilisée dans sa performance à la RIAP – au bout d'une branche et l'a lancée dans l'eau du lac Simoncouche. Après cette magnifique séance de pêche performative, où le temps s'étirait au soleil, elle a pris place sur une des tables à pique-nique, *gossant* patiemment sa chaise avec un couteau pour la transformer en plusieurs cure-dents afin de préparer (au grand bonheur des rongeurs présents) un plateau de fromage.

Installée un peu plus loin dans un sentier, près d'un pont de bois surplombant un ruisseau, Marie-Pierre Dufour, jeune artiste du Saguenay, avait entrepris plus tôt de creuser un trou assez grand pour qu'elle puisse y entrer. Vêtue d'un



> Marie-Pierre Dufour



> José Acquelin



> Mélissa Mollen Dupuis



> Ronald Bacon

bikini *home-made* et d'un casque de bain blancs, elle s'est enduite de vaseline avant de se recouvrir de terre, demandant pour ce faire la participation du public. Alors qu'elle continuait à creuser et à transporter de la terre, l'atmosphère de l'action, qui se prolongera toute la matinée, était particulièrement hypnotique, poursuivant agréablement la lenteur de la performance précédente.

De retour près du lac, un étrange personnage attendait le public. Portant sa *regalia* rose Pepto-Bismol, de même que des oreilles et un nez de lapin provenant d'un magasin à un dollar, Mélissa Mollen Dupuis se présentait à nous sous les traits d'un étrange et très kitsch *trickster*. Volontairement caricatural et vulgaire, Nanabush (ou Nana-bozo), ce clown autochtone et créateur du monde tel qu'on le connaît, nous a livré une performance hilarante et irrévérencieuse, prenant à partie les spectateurs pour regarder sous leurs jupes, leur donner des surnoms peu flatteurs, leur offrir son sexe à manger (un gâteau rose en forme de pénis) et leur éjaculer (de la crème fouettée) au visage. Après cette petite orgie sucrée, un tambour, frappé en cadence par sept hommes et adolescents venus de Betsiamites, s'est fait entendre. Le groupe, mené par Marco Bacon,

a entonné quelques chants traditionnels, nous permettant de retrouver, pour ainsi dire, nos esprits. Héctor Bardanca, de l'Uruguay, a poursuivi en frappant sa guitare à la manière d'un tambour. Similaire à celle qu'il avait livrée quelques jours plus tôt à Québec, sa performance, axée sur la voix, était joyeusement énergique. Il a chanté et crié, promenant son délire vocal sur le quai, sur la plage, puis carrément dans le lac.

Signe que l'eau, malgré un temps un peu frisquet, était particulièrement invitante, c'est aussi de cette manière que s'est terminée la performance de Sonia Robertson. L'artiste ilnue – qui a accueilli une précédente édition d'*Os brûlé* au Musée de Mashteuiatsh et qui a participé à la RIAP en 2006 – avait auparavant mis en « réserve » le public, faisant serpenter une grande corde jaune entre les spectateurs. Après avoir accroché un cadre vide sur la branche d'un arbre, elle a, en circulant parmi nous, ingurgité un très grand nombre d'hosties,

de forme rectangulaire et sur lesquelles elle avait inscrit des mots (tels que *peur*, *capitalisme* ou *Loi 78*) en rouge. Comme une « porteuse des peines du monde », pourrait-on dire en paraphrasant le titre d'une pièce d'Yves Sioui Durand, elle prenait sur elle et jusqu'au dégoût la violence physique et symbolique subie par les Autochtones, dans un acte de décolonisation et de libération corporel. Là encore, le tambour, frappé par sept Innus, a résonné à travers la forêt pour nous permettre de retrouver nos esprits... et notre appétit.

## L'esprit de l'os

Comme c'était le cas la veille autour du feu, des performances impromptues ont eu lieu durant le dîner. Marie-Pierre Dufour, quittant son repaire, s'est dirigée vers nous, avec sa pelle et son seau rempli de terre, pour poursuivre sa performance, couvrant de boue les pieds de certaines personnes. Andrée-Anne Giguère a aussi délaissé momentanément son abri pour venir poser des questions aux membres du public avec son magnétophone à cassette. Il me semble que c'est à ce moment précis – alors que les chants au tambour continuaient, qu'une femme couverte de terre mangeait un sandwich les deux pieds dans les cendres du feu de la veille et qu'une autre demandait çà et là, micro-jouet à la main, ce qui pouvait faire en sorte qu'une performance soit considérée comme une « performance de fille » ou une « performance de gars » – que s'est véritablement manifesté l'esprit de l'os brûlé. Parce que, oui, il faut croire aux esprits. C'est en somme ce que nous disait Ronald Bacon, une plume d'aigle à la main – et un écureuil allant et venant à ses pieds –, en nous racontant sa rencontre avec un chaman amérindien du Sud des États-Unis. Il nous a tenus en haleine avec son récit fascinant, véritable plongée au cœur de la spiritualité amérindienne, témoignant du fait qu'il y a parfois des choses qui arrivent et que l'on ne peut pas expliquer.

Pour clore l'événement, Julie Bernier et Patrice Leblanc ont livré un dialogue composé lors d'un atelier d'écriture à la Forêt d'enseignement et de recherche Simoncouche, organisé par la Chaire de recherche du Canada pour une dramaturgie sonore au théâtre. Le public se tenait près de la femme, qui disait son texte téléphone à la main, alors que l'homme se trouvait plusieurs centaines de mètres plus loin, de l'autre côté du lac, et criait ses répliques dans la forêt. Après quelques échanges, où le contraste de ton et d'intonation était flagrant, la femme a quitté, sans que l'on sache où elle allait. Peut-être aurait-il fallu consulter l'os pour savoir où elle se trouvait. Cette omoplate, que nous avons brûlée, plutôt que d'indiquer l'emplacement du gibier, représentait (du moins est-ce là mon interprétation personnelle) en quelque sorte la cartographie de l'événement : les lignes des craquelures et de la calcination invitaient à la promenade d'un îlot performatif à l'autre, comme si elles nous montraient l'endroit où auraient lieu les performances. Le territoire, tout comme l'os, en gardera certainement des traces. Si les écrits restent, il en va peut-être de même, malgré leur caractère éphémère, des performances. ◀

PHOTOS : Michaël La Chance (sauf indication contraire).

## NOTES

- 1 Cf. Frank G. Speck, *Naskapi : The Savage Hunters of the Labrador Peninsula* (1935), University of Oklahoma Press, 1977, 257 p. ; Michaël La Chance, « Os parlant, terres fendues : petit manuel de scapulomancie poétique », in Pierre Ouellet et Guillaume Asselin (dir.), *Puissance du verbe : écriture et chamanisme*, VLB éditeur, coll. « Le soi et l'autre », 2007, p. 211-220.

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





## Méditations à dos de zèbre

► MARCEL PLEAU

Une exposition de groupe, et *a fortiori* quand ses commissaires l'affublent d'un titre accrocheur comme pour lui assurer une cohérence thématique, incite maintes fois à ne retenir parmi les œuvres présentées que ce qui impressionne sur le plan esthétique ou, plus simplement, suscite une émotion.

Un tel scénario s'est produit lors de ma visite à Zoo, une exposition collective autour du thème de l'animalité dans un choix d'œuvres récentes. Présentée au Musée d'art contemporain de Montréal, du 24 mai au 3 septembre 2012, cette expo m'a offert une rare émotion devant une œuvre, inédite par surcroît : délaissant les autres, je me suis attardé devant la sculpture *Le Spectre et la Main* de l'artiste québécois résidant à New York David Altmejd, pour laquelle j'ai ressenti un véritable *flechazo* !

Cette sculpture exceptionnelle, de grandes dimensions, occupe à elle seule une salle entière du musée. À l'intérieur d'un énorme cube de plexiglas (plus de trois mètres de large, six de long et deux et demi de haut), Altmejd a confectionné, avec de l'argile et de la résine, avec du fil de métal et du crin de cheval, les figures reconnaissables, mais laissées inachevées, de trois zèbres maintenus, dira-t-on, en pleine chevauchée. D'ailleurs, il a apposé un écriteau tracé à la main au-devant du cube d'où, en s'agenouillant, on pourra nettement ressentir l'impression de la cavalcade de ces nobles bêtes, procurant de la sorte l'illusion de mouvement à une œuvre vouée à l'immobilité. Des noix de coco alignées dans l'espace simulent aussi cette sensation d'envolée, alors que d'autres, perchées en haut du cube de plexiglas, tel un cocotier, rappellent par métonymie le sol tropical sur lequel galopent ces équidés sauvages. Au fond du cube, derrière les zèbres, ont délibérément été laissées quelques feuilles de plexiglas, comme pour servir à son parachèvement...

Quelle signification attribuer à cette création, qui rappelle avec étrangeté les cabinets de curiosités des anciens musées d'histoire naturelle et leurs animaux empaillés présentés sous vitrines ? Au départ, l'analyse

suivait la teneur explicite de cette exposition collective donnée par son titre Zoo. Mais un zoo, même s'il s'agit d'un vaste parc safari, constitue une prison pour des animaux sauvages, ainsi *domestiqués* et offerts à la curiosité des humains. Un zoo n'est en rien un lieu naturel, mais plutôt un enclos culturel pour le seul bénéfice de l'animal dominant : l'humain. À poursuivre la réflexion à partir de cette perspective, nous n'obtiendrions qu'un breuvage peu appétissant, un discours écologiste dissout dans notre mauvaise conscience de complices – involontaires ? –, à propos de la destruction progressive de la vie sauvage sur la planète, d'où elle ne survivrait qu'au sein des omnizoos appelés « réserves naturelles ». Considérée ainsi, la sculpture *Le Spectre et la Main* proposerait une vision mélancolique d'un règne naturel appelé peu à peu à disparaître.

Mais, à bien y réfléchir, je considère une telle interprétation erronée parce que les commissaires ont mal choisi le titre de leur exposition. Il aurait été plus juste de l'intituler *Bestiaires d'artistes*... En effet, si certains parmi eux d'adonnent à une approche mêlant l'écologie à la politique, d'autres ont recours aux figures animales pour d'autres motifs. Tel est le cas d'Altmejd.

Alors, quelle signification attribuer à sa création ? Avant d'y répondre, faisons d'abord escale à Londres. En 2008, Damien Hirst, mi-artiste, mi-homme d'affaires richissime, vedette de la scène mondiale mais surtout infatigable *self-promotor*, a mis sur le marché une sculpture intitulée pompeusement *The Incredible Journey* [[www.damienhirst.com/the-incredible-journey](http://www.damienhirst.com/the-incredible-journey)]. Ce dernier avait alors placé, dans un cube de verre, un zèbre entier – déjà mort ou sacrifié pour l'art ? – conservé dans du formol. Cette production s'inscrit dans une série quasi industrielle de cubes de verre aux diverses bêtes *formolées* : requin, vache, agneau...

Je n'ai pas vu le zèbre de Hirst mais, dans une galerie huppée de New York, j'ai vu son requin et sa vache sectionnée. Ma première réaction – Wow ! – a fait place à une appréciation plus mesurée de cette pratique artistique fort singulière. Avec le temps, on en vient même à voir en ces

animaux plongés dans le formol une étrange ressemblance avec les trophées des chasseurs coloniaux d'antan.

En art comme en littérature, les représentations des animaux, à l'égal des machines, d'ailleurs, ne servent d'habitude de prétexte qu'à des métaphores ou à des allégories qui pointent vers autre chose que l'animalité à proprement parler. À cet égard, Hirst et Altmejd ne font pas exception. Reste à établir la portée de leur choix respectif pour notre protagoniste, le zèbre. Pour qui n'a jamais foulé le sol africain, ce dernier demeure une créature quasi mythologique. Pour peu, on le rangerait au rayon des licornes, centaures et dragons.

Dans le cas du Britannique, aucun mystère ne transpire de sa série d'animaux formolés. De leur repos éternel ne se dégage aucune *transcendance*. L'emploi de ce mot ne rime d'aucune façon avec le souffle d'une divinité quelconque ni avec les chimères de l'occultisme. Un ciel bien humain, plutôt, s'expose : celui des significations nourries d'imagination, d'idées, de sensations et d'émotions. Ou, pour faire bref, employons un mot non moins équivoque : *culture*.

De ces productions, aucune transcendance, donc, ne vient infléchir l'immanence brutale du donné sensible. Cependant, de celles-ci transparaît un sens voulu de leur créateur : celui de célébrer la mort. Les cubes de verre de Hirst sont des cercueils. Enduits d'une épaisse couche de cette conception mortifère, ils ne laissent s'échapper aucune fantaisie digne d'enrichir une culture qui, depuis les balbutiements de la modernité, s'accorde avec le mot *humaniste*. En gambadant, plutôt, sur la crête de la culture dominante, le populisme commercial, l'artiste assure la réussite de sa production par voie du *spectaculaire*. Employé ici en tant que substantif, cet adjectif désigne les contraintes imposées par les industries culturelles dans le but d'optimiser les répercussions publicitaires autour d'une œuvre. L'artiste, s'il ne veut pas que son travail sombre dans l'indifférence généralisée d'une société gavée de produits culturels en tous genres, cherchera à donner à ses œuvres, par des moyens techniques, des effets aptes à s'attirer l'attention des collectionneurs, des musées et des critiques, cette voie royale vers le succès. Ainsi, le spectaculaire va bien au-delà du spectacle inhérent à toute œuvre d'art. Il s'agit de créer une *sensation*, suivant l'acception que l'anglais accorde à ce mot, c'est-à-dire un « enthousiasme ou ravissement mêlé à une nuance de scandale ». D'ailleurs, en 1997, Hirst avec son requin au titre non exempt d'esprit, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, et les autres artistes de sa cohorte issue des années quatre-vingt, les YBA's (Young British Artists, dont les frères Chapman, Chris Ofili, Marc Quinn, Sam Taylor-Wood, Gillian Wearing et Rachel Whiteread), ont obtenu l'ultime consécration d'une grande exposition au quartier général de l'*establishment*, The Royal Academy, justement sous le titre de *Sensation*. En 1999, cette même exposition, montée au Brooklyn Museum, a déclenché un scandale politique quand le maire de New York, Rudolph Giuliani, a proposé de couper le financement du musée pour ce sacrilège...

Voici donc la mécanique du spectaculaire de cette production singulière : d'abord, par un objet insolite (l'animal formolé), pousser la provocation de manière à créer un coup publicitaire afin d'établir la marque de commerce à partir de laquelle l'artiste peut satisfaire une demande, antérieurement inexistante ; ensuite, transformer ces objets d'art en objets de spéculation financière, un placement sûr, ceux-ci devenant entre-temps décoratifs, s'ajoutant à merveille au design sophistiqué de leurs riches propriétaires ; enfin, avec le temps, grâce aux critiques et théoriciens, les métamorphoser en objets de spéculation intellectuelle et leur découvrir des significations nobles...

Mais revenons à Altmejd et à sa sculpture présentée au MAC. S'est-il inspiré du Britannique pour se moquer de ses trop faciles provocations ? Pour démontrer ce qu'un artiste doué d'imagination peut réaliser, et non une simple récupération de la carcasse d'une pauvre bête, comme l'a faite Hirst, il crée, pour *Le Spectre et la Main*, pas moins de trois zèbres par un pur acte artistique. Tout ceci n'est que spéculation, mais Altmejd montre à l'évidence un côté anti-Hirst par un rejet du spectaculaire au profit d'un authentique spectacle de la matière et de la forme. Non, ici, pas de *sensation*.

Avec cette dernière production, l'artiste québécois franchit un pas important dans la maîtrise de son art. J'ai remarqué ses œuvres pour la première fois à la *Triennale québécoise* de 2008, toujours au MAC. Les deux sculptures présentées alors, en particulier « Le berger », m'ont fasciné par

leur emploi d'une matière proliférante au matériau insolite, voire dégoûtant. Il avait alors réussi à se façonner une esthétique particulière. Désignons-la du terme *baroque*. Par contre, avec *Le Spectre et la Main*, un titre aux nettes résonances surréalistes, Altmejd atteint une maîtrise sûre de la forme, ce qui ne me semblait pas évident dans ses sculptures antérieures. Avec cette nouvelle œuvre, il se montre plus rigoureux dans le choix et l'agencement des matériaux, plus économe de ses gestes. Est-ce une évolution durable ? Après le « baroque », serait-ce une étape vers un « classicisme » ?

Quel message comprendre de cette sculpture ? Impatient de repérer, pour son repos éternel, une demeure digne de son être d'animal fabuleux et énigmatique, le spectre n'est autre que le fantôme de ce zèbre sacrifié par cet impie, Hirst. Un refuge que seule la main experte d'un artiste de génie pourrait lui offrir. Belle fabulation, certes. Mais nous serions mieux avisés de retenir la deuxième acception du vocable *spectre* qui ne pointe vers aucun revenant ou autre créature surnaturelle, mais renvoie plutôt aux « images juxtaposées formant une suite ininterrompue de couleurs et correspondant à la décomposition de la lumière blanche par réfraction (prisme) ou par diffraction (réseau) », selon le *Petit Robert*. En témoigneraient alors ces fils multicolores qui, tout en soutenant les figures des zèbres, sont dispersés çà et là, jusqu'aux rayures, tant caractéristiques de ces animaux, qui rappellent l'idée d'un spectre lumineux. Ainsi s'esquisse une interprétation crédible qui ne tient compte que d'éléments artistiques ou naturels. Cette sculpture représente un hommage à cette merveille, la lumière médiatrice entre l'artiste, créateur de formes, même étranges ou incomprises, et nous, ses spectateurs.

Contrairement au cube de verre de Hirst rempli d'un liquide glauque, le formol, et d'une triste bête, le cube d'Altmejd resplendit et, en son intérieur, une riche matière sensible, les zèbres et les cocos, procure au spectateur une douce jouissance. Ici, rien de mortuaire, juste une manifestation de la vie.

Si l'écrivain rend lisible le monde, du moins le sien, le plasticien le rend visible, ce qui autorise le créateur du *Spectre et la main* de le recouvrir d'un fécond maillage métaphorique. Sa structure, faite de plexiglas, agit certes comme un contenant dans lequel est inséré le matériau tangible, mais aussi, en lui-même, à l'instar de son contenu, il est tissé de significations. À l'imagination du spectateur, l'œuvre lui fait voir une terre où l'animal fabuleux, confectionné par l'artiste et non conservé par un taxidermiste à la Hirst, demeure libre de galoper à sa guise. Ce cube, en raison même de sa transparence, n'est en rien un enclos symbolique. Bien au contraire, en s'éloignant dans la salle, il apparaît tel un globe observé depuis l'espace interplanétaire. En nous rapprochant, ensuite, notre regard amusé, peut-être secrètement envious, revient plein de tendresse vers ces zèbres qui, dans ce monde d'art et non de géographie, cavalaient en toute liberté...

L'œuvre d'Altmejd tombe à point nommé. De nos jours en art, mais plus encore dans la culture, se dessine une nette prédominance pour l'image immatérielle, élaborée pour différents supports : la photo, la vidéo, la télévision, le cinéma, les productions numériques de toutes sortes. Un phénomène déjà ancien devient inquiétant à notre époque, car il marginalise toujours davantage les arts plastiques comme nous les désignons jadis : la peinture, la sculpture, l'installation, les productions graphiques. Notre expérience de la plasticité des matériaux imbriqués dans des formes se voit donc à tout instant menacée par la déferlante de cette immatérialité de l'image dans toute la sphère sociale. Nous prodiguons, sous ce régime, une débauche de représentations qui, par contre, ne nous donnent aucune prise, ni sur un objet physique, ni sur un matériau sensible. S'il est peut-être exagéré d'y voir un conflit entre le sensible de la plasticité et un visible fruit d'une supposée « réalité virtuelle », il n'empêche qu'une production de masse d'images désincarnées, planes, froides, omniprésentes dans la culture ambiante et, pis, envahissant toujours plus la scène artistique, pose de réels problèmes. À commencer par la passivité du spectateur hypnotisé devant l'écran de télévision ou d'ordinateur, de cellulaire ou de tablette. Que reste-t-il d'une jouissance du sensible, de cette joyeuse inutilité de l'art, en regard des avancées des industries du plaisir dotées d'un très haut niveau de sophistication technique ?

Résumons, en terminant, ce double danger qu'affronte l'art : d'une part, se couper du monde tangible, des matériaux et confections sensibles ; d'autre part, s'éloigner de significations transcendantes. Il



> David Altmejd, *Le Spectre et la Main*, plexiglas, noix de coco, argile époxy, résine époxy, fil, résine, fil métallique, crin de cheval, acrylique, 315,6 x 683,3 x 248,9 cm, 2012. Collection particulière. Photos : Guy L'Heureux.

faut éviter, cependant, toute complaisance avec une attitude ringarde qui rejeterait en bloc le régime de l'image aujourd'hui dominant. Non seulement ne serions-nous pas en diapason avec notre époque, mais ce serait méconnaître les authentiques chefs-d'œuvre que la photo, le cinéma, la vidéo, ont su réaliser. Heureusement, de temps à autre, un artiste relève le défi de maintenir les liens entre un contenu sensible et la recherche formelle, sans pour autant retomber

dans un quelconque académisme ou mimétisme appauvrissant des gloires du passé. Alors s'offre, à qui sait l'apprécier, un authentique moment de grâce, à l'exemple de ce merveilleux *Spectre et la Main*. ◀

MARCEL PLEAU est un journaliste indépendant de Montréal. Jusqu'à 2008, il était chroniqueur culturel au mensuel gai *RG*. On peut consulter son essai *La menace culturelle* au [www.pleaublogue.blogspot.com](http://www.pleaublogue.blogspot.com).

# Pour en finir avec le jugement de Homme

► ERIC CLÉMENS

Nietzsche s'était moqué de nous qui pensions ne plus croire en Dieu alors que nous croyions encore à la grammaire. Et Artaud nous avait invectivés pour en finir avec le jugement de Dieu...

Comment ne pas en déduire la nécessité d'en finir avec la grammaire divinisée dans le jugement de Homme ? Homme a servi les pires hiérarchies : de l'homme sur la femme, du supérieur sur l'inférieur, du possédant sur le possédé, de l'adulte sur l'enfant, du vieux sur le jeune, ou l'inverse... et, au commencement insidieux, de l'espèce humaine sur les espèces animales !

L'assignation de frontières précipitées entre les entités grises que sont Animal et Homme renvoie quand nous en sommes encore dupes à une inquiétude pour le moins suspecte : celle des jugements de valeur louches, fluctuants, intéressés. Autrement dit, la haute et fière affirmation de Homme face à Animal signifie sa hiérarchie inquiète (expression tautologique : qui ne voit que toute hiérarchie masque une inquiétude ?), laquelle se propage des espèces aux sexes, aux âges, aux peuples, aux groupes, aux individus.

Existent-ils encore ceux qui tiennent coûte que coûte à la différence absolue entre l'homme et l'animal et ceux qui poussent l'empathie jusqu'à l'identification ? À vrai dire, entre ceux-ci et ceux-là, il n'y a pas de débat possible, seulement l'affirmation juxtaposée de convictions ou plutôt de croyances. Comment douter, après tant de recherches et de savoirs venus de la biologie, qui outre l'évolution nous révèle les proximités génétiques entre les êtres vivants, et de l'éthologie, qui décèle les subtilités différenciées des comportements animaux, comment douter que les frontières entre les êtres vivants sont poreuses, y compris entre les mammifères et les humains ?

Comment s'en débarrasser ? Comment ne plus confondre les vaches, les perroquets, les abeilles ou les chimpanzés aux comportements, aux communications et aux organisations, voire aux jeux et aux relations à la mort, pour le moins différents ? Il s'agit d'abord de débattre avec nous-mêmes nos préjugés, sinon nos réactions répulsives ou au contraire nos envies de fusion. Vider nos têtes pour approcher de leurs têtes, des peaux, des gestes, des auditions ou des olfactions, des envies de tel ou tel animal, là, dans le regard d'une bête (asbl Cinergie), selon le beau titre du film de Dominique Loreau qui nous laisse interloqués face aux autonomies singulières d'animaux...

Vinciane Despret, dans *Quand le loup habitera avec l'agneau* (Les empêcheurs de danser en rond) où, avec la vivacité de l'humour, elle fait l'éthologie des éthologues, exige la « politesse » à l'égard de chaque animal. La politesse implique non seulement une approche respectueuse de l'animal en face de nous, mais surtout la patience du « faire connaissance » et le questionnement sur ce qu'il attend, demande et se demande, au point de changer notre questionnement à son égard et la méfiance à l'égard des généralisations.

Pour réfuter le dualisme cartésien et la théorie de l'animal-machine, La Fontaine a envoyé un *Discours à Mme de La Sablière*, suivi de la fable *Les deux rats, le renard et l'œuf* : un pur chef-d'œuvre de style et de pensée ! Derrida, dans

*L'animal que donc je suis* (Galilée), écrit : « animots » ! Rien d'inhumain ne nous est étranger.

Pour nous y aider, les *Chroniques animalières* du biologiste et écrivain galicien Xavier Queipo comme le film de Dominique Loreau *Dans le regard d'une bête* nous ouvrent la voie. Le premier, romancier et poète couronné, dans ses *Notes de philosophie naturelle*, reprend une tradition des moines de Galicie du XVIII<sup>e</sup> siècle, celle d'un « théâtre critique universel » aussi érudit et ironique que poétique. La seconde, cinéaste et écrivaine qui réalise des films toujours surprenants comme l'inoubliable *Divine carcasse*, nous précisera les intentions qui ont présidé à la vision qu'elle nous offre de ces regards aussi libres que mystérieux de moutons ou de vaches parmi de nombreux autres animaux dont la diversité va de pair avec la singularité...

Quant au relais aussi savant que décapant des livres de la philosophe et psychologue Vinciane Despret, en particulier *Quand le loup habitera avec l'agneau*, il nous apporte une contribution que j'estime indispensable, car l'éthologie des éthologues qu'elle a menée à bien se répercute immédiatement dans nos têtes. C'est notre attitude face aux animaux qui très vite est remise en cause lorsque nous prenons la peine de réfléchir de leur point de vue à ce qu'ils font et encore plus à ce qu'ils attendent de nous...

Enfin, de façon décalée, l'expérience mentale à laquelle notre débat devrait nous mêler sera relancée par l'intervention de Lambros Couloubaritsis, célèbre historien des philosophies antique et médiévale, dont le livre *La proximité et la question de la souffrance humaine* aura manifesté l'importance en tant que philosophe original. Mais pour ceux qui connaissent ses nombreux articles touchant aux questions les plus actuelles, ce n'aura pas été une révélation. Sa relance sera celle de la question de la différence anthropologique. Contradiction ? Je ne crois pas. Il n'y a en effet pas de doute que le regard des moutons exige une autre approche de notre part. Il n'y a en effet pas de doute qu'aucun trait isolé ne permet de discriminer une différence absolue entre le vivant humain et les vivants animaux, surtout les plus proches de nous comme le chimpanzé. Mais cela ne fait pas oublier que la conjonction et le développement de potentialités communes aux vivants chez le vivant humain ont produit des créations tant socio-historiques qu'individuelles, dont la dépense profuse joue du hasard et de l'inconnu... Mais ne précipitons pas les choses. ◀

---

ERIC CLÉMENS, marqué par la passion du langage, a participé, avec Christian Prigent et Jean-Pierre Verheggen, à l'aventure de la revue *TXT* (France et Belgique). Il a écrit dans les domaines de la fiction (poétique) et de la philosophie (entre déconstruction et phénoménologie). Dernières publications : *Les brisures du réel*, essai sur les transformations de l'idée de « nature » (Ousia, Bruxelles, 2010), et *Mythe le rythme : de la dénature des choses*, poème (Au coin de la rue de l'Enfer, Saint-Étienne-sur-Orge, 2010). La revue *Il particolore* (Marseille) publie en janvier 2012 un ensemble sur ses ouvrages.



## La peinture sur le bout de la... queue

► ALAIN SNYERS

### Petit rappel historique

La peinture *Et le soleil s'endormit sur l'Adriatique* fut présentée en 1910 au Salon des indépendants, toile signée par Joachim-Raphaël Boronali<sup>1</sup>. L'œuvre reçut un accueil très favorable et fut même vendue. Quelque temps plus tard, Rolland Dorgelès annonça que son auteur était fictif et que le tableau avait été peint à l'aide de la queue de l'âne Lolo appartenant au père Frédéric, propriétaire du Lapin agile à Montmartre. Cette *action painting*, conduite par Dorgelès avec André Warnod et Jules Depaquit, fut la première de l'histoire et préfigura l'art performatif.

### L'action

Pour célébrer le 102<sup>e</sup> anniversaire de cette action d'éclat, Ben Vautier et Alain Snyers ont entrepris en 2012 de remettre un âne à l'ouvrage, l'histoire ayant démontré ses capacités artistiques et la bonne réception du public. Les questions de la compétence et de la pratique de l'art sont ici d'emblée posées.

L'exposition *Ben signe Nice* à la Villa Arson (été 2012) fut l'occasion de réitérer cette action aux pointes du progrès et de la queue avec le concours d'un nouvel Aliboron. Le « ring du doute » de Ben put ainsi accueillir une nouvelle performance, renouant avec ce remarquable précédent historique.

Un âne, à la robe gris perle, a été débarqué pendant le vernissage de l'exposition. Pour respecter le parallélisme historique, celui-ci fut nommé Lolo II. Alain Snyers l'invita à performer sur le ring, mais l'animal refusa net d'y monter et préféra se tenir bien droit sur un faux tapis persan. Selon le référentiel prévu, Snyers, avec un ruban noir, lui fixa à la queue un pinceau de type « queue de morue ». La pointe de l'appendice ainsi prolongé est trempée dans un bac de peinture (jaune de Naples). Une toile blanche (60 cm x 60 cm) est présentée sous le nouveau pinceau en attente d'une expression artistique. La queue de Lolo II est d'abord restée bien pendante, immobile, et l'acte pictural se fit attendre... Subitement, au bout d'une dizaine de minutes, l'ongulé aux longues oreilles a produit un vif mouvement de l'arrière-train, générant simultanément une magnifique trace jaune sur la toile enfin maculée. Max Horde s'est spontanément précipité aux côtés d'Alain Snyers, pris de court, pour l'assister dans la réception rapide de ce geste créatif de haute volée et préparer avec lui une seconde couleur : un rouge vermillon. Lolo II a dû considérer que son œuvre était accomplie, de pur style expressionnisme abstrait. Il fit un demi-tour sur lui-même pour présenter au public sa croupe créative et avec elle, pendouillant, la queue-pinceau encore gouttant de jaune de Naples. Ce retournement prématuré put être alors considéré comme un salut final accompagné d'une expression de lassitude. Le baudet quitta alors l'exposition pour retrouver la quiétude de son pré.

### L'œuvre réalisée

Par un élan créatif très bref, les témoins compétents ont constaté un résultat artistique assez probant ! Cette œuvre audacieuse, réalisée dans des conditions difficiles et sous une forte pression, fut néanmoins empreinte de beaucoup de spontanéité et de concision. Ce pendant de la toile de 1910 fut nommée *Et le soleil s'endormit sur Nice* et se démarqua de son aînée par un dessin beaucoup plus minimal. Cette magnifique éclaboussure monochrome exprima un authentique geste pictural, et ce tachisme témoigna d'une véritable liberté que Lolo II a su traduire avec beaucoup de sincérité. Cette improvisation qui a jailli dans un geste performatif s'est immédiatement située dans la longue lignée de la performance et de l'*action painting*. La fulgurance du mouvement de queue, fixant sa trace sur la toile vierge, a dévoilé une peinture au naturel dont le graphisme épuré s'est imposé ce soir-là comme une précieuse contribution à l'histoire de l'art action.

### L'analyse (l'âne à Lyse<sup>2</sup>)

Cette performance a démontré que le talent peut être partout, y compris au bout de la queue d'un âne ! Même si le baudet présent à la Villa Arson n'a pas manifesté un vif intérêt pour l'art, il a nonobstant peint en public une toile, et ce, sans aucune préparation. Son apparente modestie a pu, aux dires de certains observateurs avertis, être mise sur le compte de la timidité et du manque d'entraînement. Lolo II n'est qu'un autodidacte

qui a réussi, presque à son insu, à produire une œuvre vivante libérée des codes académiques. Si, ici, le coup de *queue* n'a pas aboli le hasard de la peinture gestuelle, l'équidé niçois a laissé une trace de son geste : une empreinte picturale renouant avec la respectable tradition des « couchers de soleil », geste légitimement inscrit dans la prestigieuse filiation de l'art vivant et des espègles pantalonnades de tous poils.

Le refus du quadrupède de monter sur le ring de Ben peut ici être interprété comme un acte de rébellion à l'encontre de l'institution (Ben, Villa Arson, ministère de la Culture...), et notre Aliboron cabotin préféra botter en touche ! En restant ainsi au niveau du plancher des vaches, Lolo II a daigné le podium d'une (sainte) Victoire qui ne pouvait être au préalable acquise. Si la performance implique des actes et des traces, notre âne peintre en donna à même le soubresaut d'une croupe frondeuse et la macule d'un libre appendice. L'œuvre fut faite, et ce n'est pas tant le temps de sa réalisation qui compta, mais l'émotion qui s'en dégagea. La fluidité des formes, conjuguée à la chaleur du jaune de Naples, représenta avec acuité la chaude ambiance estivale de la côte d'Azur et du vernissage du 30 juin. L'immobilité d'abord consternante du baudet était en fait l'expression d'une véritable force intérieure. Tous ont certainement ressenti cette présence spirituelle, apanage des grands auteurs, et leur faculté d'aller à l'essentiel. Nous attendions une composition colorée aux formes variées, mais Lolo II fit fi de la narration et des effets esthétiques superflus pour nous livrer une juste éclaboussure au terme d'un long cheminement (de l'écurie au ring). Avouons et regrettons que tout le monde ne fut pas totalement convaincu de la grande qualité de l'œuvre ainsi produite et que certains restèrent sur leur faim !

Il est certain que Lolo II s'est senti seul face aux bipèdes agités du vernissage. Il a fait ce qu'il a pu ! Mais, pour peindre avec plus de *maestria* et de confiance, un unique âne n'était certainement pas suffisant : il aurait fallu en ajouter quinze pour obtenir un incontestable chef-d'œuvre à seize ânes !

Moralité : N'est pas Cézanne<sup>3</sup> qui veut, mais est âne qui peut ! ◀

### NOTES

- 1 Anagramme de l'Aliboron chez Jean de La Fontaine.
- 2 Personne non encore identifiée.
- 3 Peintre français (1839-1906).

ALAIN SNYERS observe la société pour en traduire quelques travers par des détournements et des procédures d'essence parodique. Une pluralité de moyens plastiques est mise en œuvre pour exprimer des réalités et des comportements sociaux. À partir d'une expérience d'interventions urbaines, de performances et d'art sociologique démarrée dans les années soixante-dix, il décline, par le constat et, de plus en plus, l'ironie, différentes facettes du quotidien. Par des installations éphémères, des objets détournés, des campagnes d'affiches, des jeux de mots, il brosse un portrait à la charge de l'urbanité. La plupart de ses propositions, pour lesquelles une large panoplie d'outils est utilisée, sont contextuelles. Alain Snyers, en tant qu'acteur et observateur de la scène artistique française, s'est penché sur l'histoire récente de l'engagement social et politique de l'art.



> Hélène Lefebvre, *Fin de cycle, Amen.*  
Photo : Alain Chagnon.

## L'INSATIABLE APPÉTIT DES MANGEURS

► ALAIN-MARTIN RICHARD

En entrant dans la grande salle d'Expression, six têtes d'animaux domestiques empaillées me regardent. L'éditorial est limpide : l'événement *Orange* 2012 nous propose une excursion au cœur même du processus de la mort. Car pour que l'humain vive, il faut que d'autres meurent. Ainsi va le grand cycle proies-prédateurs, incluant tous les raffinements gastronomiques qui impliquent aussi la consommation des fruits et des légumes, quoique ces derniers soient accessoires pour le reste de l'exposition. En effet, pour sa 4<sup>e</sup> édition, *Orange* propose cette année comme thème « Les mangeurs ». En abordant par ce biais notre rapport à la nourriture, ce n'est plus tant l'agroalimentaire qui nous intéresse que notre capacité à dévorer le monde : attention, les ogres frappent ! La suprématie de l'humain sur les autres animaux tient entre autres à sa capacité à manger aussi de la viande. De fait, le titre aurait pu être *Carnivores* et la couleur dominante, le rouge. Comme la chair ouverte, comme le sang qui coule, comme le démembrement des carcasses giclant le précieux liquide.

### Larves, miel, humus et corps empaillés

Le jour du vernissage, quatre performances furent présentées : Sandra Lachance, sur la nourriture comme attracteur social, prétexte de rencontre, moment privilégié de cohésion des cellules universelles, des familles, des clans, des groupes d'amis ; Hélène Lefebvre, sur la décomposition, l'entropie permanente des dégradations et mutations biologiques, du persistant travail des bactéries qui recyclent la matière ; Karine Turcot, sur le flirt du corps avec la nourriture, miel et cétone dorée entremêlés dans une danse lascive ; Giorgia Volpe, sur la confrontation quotidienne des vivants contemplant les cadavres d'animaux figés en des empaillages irréversibles.

Lachance : de festin et d'amitié  
Sandra Lachance met en scène son dernier repas. Dans un grand local avec vitrines donnant sur la rue, l'artiste et trois amies sont assises autour d'une table pour leur ultime festin : au mur, des photos illustrant le dernier repas tel qu'imaginé par les protagonistes qui accompagnent Lachance ; ailleurs, des citations de la chanson de Brel sur le même thème. Le repas dure tout le temps du vernissage, véritable mise en scène d'un tableau vivant. Le public circule à travers cette pièce à proximité des mangeuses, enfermées dans leur bulle, ignorant à ce point les spectateurs qu'on les croirait dans un film projeté en 3D au cœur du réel. De fait, ce sont de vraies personnes qui se comportent dans le tableau de Lachance comme nous le ferions dans une telle situation, où il convient de manger, de boire, de discuter. Mais en déplaçant le tableau vivant du mur pour l'incarner dans le monde des vivants, nous accusons un recul « stratégique » qui nous permet d'observer en toute quiétude un spectacle qui n'en est pas un. Situation banale dans un environnement inusuel, le quotidien détourné nous invite ici à prendre un peu de recul sur notre éphémérité.

### Lefebvre : de terre et de vers

Faisant suite à une résidence d'une semaine dans les environs, où elle a pu s'imprégner de l'économie et de l'écosystème régionaux, Hélène Lefebvre a proposé une performance exemplaire sur notre rapport à la nature et, surtout, aux microorganismes qui s'activent lors de la décomposition des plantes. Les *mangeurs* entretiennent ici un jardin de plantes sous verre. Il s'agit de quatre boîtes de plexiglas où des plantes se décomposent en une buée expiatrice. Un enregistrement de brebis bêlant plonge la petite salle dans une atmosphère champêtre. Vêtue d'une chemisette de nuit beige qui lui donne une aura de fragilité, Lefebvre explore ici les métamorphoses de la nature, la dynamique de la décomposition. En s'ébrouant et en s'inclinant vers le sol, elle secoue ses peurs et ses impuissances devant chacune des boîtes. Elle soulève ensuite le couvercle pour en laisser fuir les miasmes de la décomposition. Elle répète ce manège devant chaque boîte, puis entreprend d'extraire d'un tas de terre au centre de la pièce des vers qu'elle dépose dans les boîtes pour en accélérer le compostage. Elle s'est auparavant aspergée d'eau, démaillant son visage, détremant sa chemisette. Elle tremble et farfouille dans la terre comme dans sa tête, jetant des regards fous et désespérés dans la foule. Elle joue avec la terre, l'eau, avec les vers qu'elle excrète, se forçant à opérer une violente plongée dans sa propre faiblesse.

Toute la fragilité du monde exsude de son corps recouvert de cette mince et transparente chemise de nuit, n'étant plus qu'un point d'interrogation dans l'espace. Vraiment, un grand moment d'art pur. L'installation entropique devient ici matière à performance, comme souvent dans le travail d'Hélène Lefebvre. Elle y développe une relation psychique d'autant plus puissante qu'elle se questionne ici sur sa propre ignorance et ses peurs. Comment parvenir à s'insérer au cœur du vivant pour en extraire la force ? Comment ingurgiter cette force, alors que c'est celle-là même qui nous anéantit ? Cette performance est la plus organique que j'aie vue de Lefebvre. On dirait qu'elle est parvenue à une espèce de réconciliation dans son corps entre la vulnérabilité et la précarité du vivant, consistant à devenir encore plus matière, à devenir totalement organique, au moment où cesse la parole.

### Turcot : de miel et de cétoines

Dans une ruelle, Karine Turcot déroule un tapis rouge, d'un bout à l'autre, en passant par-dessus une table installée au centre de l'étroit passage. Des spectateurs se massent à chaque bout de ladite ruelle. Elle choisit un homme dans le public et lui remet un contenant, puis l'invite à monter sur la table avec elle. La très sexy performeuse, vêtue d'une courte robe noire ajustée, s'assied sur le rebord de la table, puis invite l'homme à lui verser le contenu du pot. Il déverse ainsi sur elle des litres de miel blond. Elle ouvre alors de petites boîtes d'où s'échappent des cétoines dorées, des vers blancs qui gigotent puis se noient dans le miel.

Il y a quelque chose de dérangeant dans ce flirt avec la nourriture. Bien sûr, le corps se nourrit de miel et terminera bouffé par les asticots ou transformé en pâte par quelques bactéries, mais la procédure me semble trop prévisible : j'ai l'impression d'assister à une simple démonstration des effets du miel sur les cétoines, malgré que le fond d'écran soit le corps sculptural d'une vierge sacrifiée, comme si la préoccupation essentielle de l'artiste partait du punch visuel et non pas de l'éternelle confrontation à notre mortalité. L'effet-choc et le questionnement s'en trouvent atténués parce que la beauté, celle dont parlait

Baudelaire, n'a aucune chance de s'exprimer ici dans la laideur d'un corps torturé par les affres de l'embaumement. S'il s'agit métaphoriquement d'une mise en bière à l'antique, rien n'y paraît plus de la mort réelle. Il y a bien sûr une jouissance à se couvrir de miel mais, néanmoins, le désir des spectateurs s'exprime selon deux points de vue : les mâles appâtés par la chair mais refroidis par les vers blancs et les femelles qui n'y voient que tricherie. C'est que la menace est parfaitement jugulée. On sait qu'aucun ver ne se rendra vers les orifices pour plonger à l'intérieur. Ici l'animal est toutefois triple : le fruit de l'abeille servant



> Sandra Lachance, *À mon dernier repas*. Photo : Daniel Roussel.



> Karine Turcot, *Le miel*. Photo : Guy L'Heureux.

de terreau mortel aux cétoines sur un corps humain que j'aurais souhaité nu, pas seulement par voyeurisme, mais surtout par cohésion dans l'expression amoral des forces naturelles, autant dans leur attraction que dans leur répulsion.

Par ailleurs, dans la suite du projet *La vie en rose* où des crânes de vache et de mouton sont recouverts d'un pigment rose, Turcot présente *Mère & fille*, deux crânes de bœuf, recouverts d'un pigment jaune, tentant de se rejoindre en étirant une grande langue rose. Autant dans la performance que dans son installation, le sens pictural de Turcot s'exprime dans un registre spectaculaire avec une intention de déstabilisation. Mais dans ces objets-sculptures aux limites du morbide et du surréalisme, on ne parvient pas à déceler la part du trouble psychique qui s'y exprime : on hésite entre le décoratif et le psychanalytique.

### Volpe : de gadoue et de mort sèche

Giorgia Volpe présente dans une petite pièce un précis de décomposition : des pots remplis de liquide d'où se dégagent des odeurs de pourriture, un souffle de champignon, bref les réactions chimiques qui transforment les tissus organiques en une organicité encore plus intense. Le titre évocateur allemand *Anschluss* fait référence à l'endroit où le gibier est abattu. On imagine les effluves pestilentiels, qu'on ne peut heureusement pas humer parce qu'ils sont maintenus dans les pots scellés.

Pour sa performance, elle se promène parmi la foule, tenant deux animaux empaillés sous les bras. Elle déambule dans les ruelles, la rue et la salle d'exposition, s'immobilise devant quelqu'un, le regarde dans les yeux, s'accroche au regard du public selon les circonstances. Dans la lignée de son travail interactif, cette œuvre de participation s'avère dans la lignée des questions soulevées par la triennale : d'une part la transformation des aliments, d'autre part notre position de prédateurs, de carnivores qui s'alimentent de la chair des autres. L'étrange fascination de la mort, mêlée au désir d'observation scientifique, se développe ici selon deux pôles : l'organique mis en bocal où nous pouvons assister à sa lente dégradation et l'organique embaumé et naturalisé que nous pouvons observer à loisir dans une forme figée et inoffensive. Dans un cas comme dans l'autre, nos positions métaphysique et sociologique s'en trouvent perturbées. Comment nous réconcilier avec le monde animal que nous contrôlons si bien et qui nous permet de combler notre immense appétit ?

### La bête confuse

Vues sous l'angle de l'animalité, ces quatre performances s'inscrivent dans une tension organique jonglant avec les notions de vie et de mort. Le lien entre les mangeurs et la nourriture, carne ou végétale, met en lumière le grand cycle de la vie. Les animaux abattus de Volpe resteront pour toujours à proximité de leurs prédateurs, maintenant vive la chaîne entrecroisée du sacrifice des uns pour la survie des autres.



> Giorgia Volpe, *L'Anschluss/Ouvre-moi*. Photo : Guy L'Heureux.

Chez Turcot, le rapport à la nourriture passe par ce bain lubrifiant et ô combien jouissif du miel. On voudrait se coller, s'entortiller dans ce corps luisant et fluide. L'animalité s'exprime dans un rapport primitif et immédiat à la peau, à l'odeur, au toucher. Ce corps déraisonnable et lubrique est un corps attracteur qui joue sur sa puissance érotique, l'animal charnel et désirant. Par contre, chez Lefebvre, l'animalité passe par la quête insoumise du corps jouissant, ou plutôt du corps désirant jouir, désirant devenir l'expression de sa propre sensualité. C'est le corps fabriqué de vices et de vertus, fabriqué de ses manques et des peurs instinctives qui le restreignent dans son épanouissement. Cet animal est craintif et poussé jusqu'au bord de l'épuisement dans ses derniers retranchements. Confronté à l'inéluctable destin des mortels, il ne peut transcender cette dégénérescence, il ne peut pas toujours exulter.

Le tout biologique propose l'animal dans sa structure moléculaire, ramené à sa pure matérialité, l'animal instinctif en mode survie, la bête primitive qui n'est plus qu'une bête confuse dans l'abstraction subite de sa part culturelle. C'est

que la rationalité, anéantie par l'investigation du corps dans ses mécaniques physiques, abandonne aux seuls sens notre rapport au monde et l'intelligence que nous en avons. Cet animal tue, fait boucherie, se nourrit de sang et de chair ; cet animal invente des méthodes raffinées et subtiles pour conquérir le vivant ; mais il reste un animal par son appétit, par l'obsession de sa survie inscrite au plus profond de ses gènes. Tout le reste n'est que littérature. ◀

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



> Geoffrey Farmer, *Leaves of Grass*, silhouettes pour ombres chinoises fabriquées à partir de magazines *Life* (de 1935 à 1985, présentées en ordre chronologique), herbe haute, colle, dimensions variables, 2012. Remerciement spécial à la Morris/Trasov Archive, œuvre commandée et produite par la *documenta 13* avec le généreux soutien du Conseil des Arts du Canada, le Conseil des Arts de la Colombie-Britannique. Photo : Anders Sune Berg.

## documenta 13 GÉNÉROSITÉ AMBIGUË ET PULVÉRISATION DE LA CULTURE

► PAUL ARDENNE

La *documenta* de Kassel (Allemagne) est depuis 1955 un exercice de style. Cette manifestation consacrée aux arts plastiques et visuels se veut le « baromètre » de la création contemporaine. Chaque édition, d'abord tous les quatre puis tous les cinq ans, doit différer de la précédente par son contenu, sa thématique, mais aussi, bientôt, son organisation en tendance toujours plus expansive. Ce que ne dément pas cette 13<sup>e</sup> édition, dont la direction artistique a été confiée à Carolyn Christov-Bakargiev, actuelle directrice du Castello di Rivoli (Turin) et organisatrice d'expositions internationales, comme la récente *Biennale de Sydney*.

Cette fois, la *documenta* joue l'éparpillement géographique : Kassel, son berceau historique, Kaboul en Afghanistan, Alexandrie et Le Caire en Égypte, et le campus de Banff en Alberta, au Canada. L'offre proposée au spectateur est pléthorique : 300 artistes, vivants comme morts, plus de 50 lieux d'exposition, un musée temporaire empli d'artefacts divers renvoyant à de multiples cultures du passé, outre les séminaires et conférences en grand nombre... Intitulé de la manifestation, inspiré par la ville de Kassel soumise à d'intenses bombardements pendant la Seconde Guerre mondiale et en large part rebâtie : « Destruction et reconstruction ».

Le tout, comme l'a signifié Christov-Bakargiev, prend le risque délibéré de la « confusion », dont l'essence rejoint, selon la directrice artistique de la *documenta 13*, ce que serait l'art actuel, moins que jamais définissable.

La *documenta 13*, édition 2012 de la bientôt célèbre manifestation initiée voilà plus d'un demi-siècle par l'artiste et professeur Arnold Bode, bat comme il se doit tous les records. Faire mieux, en la matière, que Catherine David (1997) ou Okwui Enwezor (2002), directeurs artistiques férus, à leur heure, de maximalisme, était pourtant difficile. Ceux-là, plus que leurs prédécesseurs (Harald Szeemann, Manfred Schneckeburger,

Jan Hoet, Roger Bürgel...), avaient résolument élargi le spectre de la *documenta* : de la théorisation à tout crin pour la première (une conférence par jour pendant 100 jours) au territoire pour le second (des séminaires préparatoires organisés sur plusieurs continents). Qu'à cela ne tienne ! Carolyn Christov-Bakargiev est une athlète, elle possède des fichiers bien garnis et une solide culture générale.

Déjà, les artistes en arts plastiques et visuels, aujourd'hui, ne manquent pas : un vivier où elle puise sans mesure, à pleines brassées. Ajoutons-y une petite dose d'artistes que la mort a attrapés et dont les mânes sont également convoqués – Salvador Dalí, Julio Gonzalez, Antoni Cumella, Fabio Mauri ou Alighiero e Boetti, véritable vedette

de formes improbables, calcinées, fusionnées par leur fonte sous l'effet du feu qui dévasta durant la guerre civile libanaise le musée de Beyrouth ; sans oublier dans ce fourbi l'éloge de Christov-Bakargiev au Fog Catcher, habile dispositif inventé par l'ethnologue chilien Horacio Larrain Barros, ce panneau textile servant aux rares habitants de l'Atacama, au Pérou et au Chili, de récupérateur d'eau, une eau prélevée à partir du brouillard venu de l'océan Pacifique et qui submerge fréquemment le flanc andin de ce désert.

Encore ? Un hommage aux pommes, il est vrai, d'un genre peu commun du fait de leur origine : Korbinian Aigner, religieux et opposant au III<sup>e</sup> Reich, mit au point pendant sa captivité au camp de Dachau une espèce particulière

pas eu l'heur de goûter, dès l'entrée du Fridericianum, spot central de la manifestation, au courant d'air artificiel tout juste perceptible, installé là par Ryan Gander (*I Need Some Meaning I Can Memorise (The Invisible Pull)*, 2012), une œuvre d'art déguisée en courant d'air. Car tout est prévu, en ces lieux de culture, pour rendre le moment agréable. Une petite faim ? Rendez-vous à la tente des femmes sahraouies (Union nationale des femmes Sahraouies) invitées par la *documenta* : on vous y servira un plat de couscous selon le rituel indigène, à consommer assis sur un tapis. Ah, la toujours fraternelle rencontre du petit-bourgeois occidental avec l'« autre », autour d'un bon repas qui plus est ! *Kassel mon amour (de l'altérité)* ! propose un intéressant renversement de perspective, notons-le au passage. On se souvient que l'artiste thaï Rirkrit Tiravanija – une Madelon Galland réactualisée de nos vernissages Arty – s'est fait depuis 20 ans une spécialité de nous servir, à nous autres, spectateurs conquis par tant de pulsion au don – l'institution règle la note, cependant –, de l'eau ou des crevettes. Dorénavant, c'est la cuisinière sahraouie qui est devenue l'artiste.

Remarques inspirées par la si souvent évoquée « haine » de l'art contemporain, que celles-ci ? Pas le moins du monde ! Simple recension de faits, avec leur signification implicite. Visiter la *documenta*, c'est prendre pied dans un parc d'attractions temporaire, élaboré sur le modèle tutélaire du Disneyland pour grandes personnes sérieuses, cultivées et qui ne cessent de voir du paysage – l'Occidental est connu pour sa passion des voyages, venant le plus clair du temps combler le vide de sa vie paradoxale, faite de trop-plein. Au *Westerner*, ce quidam intellectuellement informé et pointu, et demeuré curieux, il importe d'en donner le plus possible. Le sidérer, l'ennuyer, l'émerveiller et l'obliger à cogiter dans le même mouvement, c'est lui faire ressentir la densité de sa vie à lui, vie d'excellence et de raffinement, rien d'autre. Vous en doutez ? Rendez-vous dans l'espace de création littéraire installé dans le périmètre des expositions, un autre *must* de cette décidément imaginative *documenta* 13. Vous n'aviez jamais vu d'écrivains au travail ? Eh bien, ci-fait ! Vous voilà observant, penché sur leur cahier d'écriture ou leur ordinateur portable, Enrique Vila-Matas, Aaron Peck ou encore Adania Shibli occupés à... écrire. Comme on regarde les singes du zoo.

#### Un vrac calculé

Vous en voulez encore ? Anton Zeilinger, spécialiste autrichien de la physique quantique, fera pour vous, dans le cadre de la *documenta* 13, quelques expériences dans le but de vous éclairer sur sa science, complexe s'il en est. Et si vous n'aviez jamais vu de vos yeux vu la météorite Chaco, tombée sur l'Argentine voici 4000 ans, un de ses trois morceaux vous sera montré dans la foulée, avec ses airs de sculpture minérale signée Ulrich Rückriem. « Je suis venu pour une exposition d'art ! » vous exclamez-vous alors, en récriminant. Oui, l'art, c'est vrai. On l'aurait presque oublié.



> Lara Favaretto, *Momentary Monument IV*, 400 tonnes de ferraille, 9 éléments en béton, 9 objets métalliques trouvés, 2012. Œuvre commandée et produite par la *documenta* 13 avec le soutien de la galerie Franco Noero, Turin ; le Centre d'Arts de Banff, Alberta ; The Rennie Collection, Vancouver, avec la gracieuse permission de l'artiste ; Galerie Franco Noero, Turin. Photos : Rosa Maria Rühling.



*post mortem* de cette manifestation quelque peu nécrophile. Encore, pour signifier que le présent doit beaucoup au passé, Carolyn Christov-Bakargiev a pris soin de faire revenir au grand jour de Westphalie différentes œuvres tirées du répertoire archéologique, muséologique ou anecdotique, sans recherche d'une cohérence : les magnifiques « Princesses de Bactriane », statuettes datées d'environ 4000 ans ; le flacon d'eau de toilette d'Eva Braun trouvé à Berlin dans les appartements qu'Hitler partageait avec sa maîtresse à la Chancellerie et qu'utilisa le 30 avril 1945 la photographe Lee Miller, soit le jour même où les amants maudits du III<sup>e</sup> Reich se suicidèrent ; des sculptures

de pommes qu'il nomma la K7, diminutif de *Konzentration Lager* [Camp de concentration]. Fort symbole de la résistance au fascisme, que la « pomme Korbinian » ! Un pommier Korbinian, du coup, fut planté à Kassel même, dans le parc Karlsaue, face à l'Orangerie, dans le cadre de la *documenta* 13.

#### To serve the Westerner

Un avantage, pour ceux qui n'aiment pas l'art contemporain, que cette « visite dans la visite » offerte par la *documenta* 13 ! Celle-ci, à défaut de nous raccrocher à la plus instantane contemporanéité, a pour vertu d'occuper quiconque n'a

Versant « art vivant », cela tombe bien, la *documenta 13* est justement d'une richesse inouïe. Ne boudons pas notre plaisir, et sus aux esprits chagrins ! Non que Carolyn Christov-Bakargiev soit généreuse : le temps que dure la *documenta*, 100 journées, aucune autre exposition qu'elle-même n'aurait été tolérée dans les parages, à l'exception de celle de Stefan Balkenol, invité là par d'autres instances et déjà dans la place, qui a refusé de plier bagage et a fait un esclandre lors de la présentation officielle de la manifestation – regrettable pulsion de révolte que celle de cet artiste trop peu servile, geindront les âmes pacifistes, qui aura eu pour effet de ruiner *in nucleo* la performance d'ouverture programmée par l'artiste Ceal Floyer et de nous faire ronger les ongles devant le gratin du monde de l'art venu en masse à Kassel, pendant cinq minutes ; le droit à la revendication, cette plaie de la démocratie.

En fait, Carolyn Christov-Bakargiev est prudente, à défaut d'être aussi œcuménique qu'on pourrait le croire au vu de la largeur de sa sélection artistique. Être prudent, dans ce cadre tactiquement *marketé*, cela veut dire quoi ? D'abord, n'oublier personne – ne pas commettre ce faux pas de sélectionneur qui vous ferait omettre d'inviter à Kassel les artistes du *mainstream* non seulement occidental mais aussi *noccidental*, artistes autochtones compris (Warlimpirrnga Tjapaltjarri), dont la science des lignes et les supposés conciliabules avec le Cosmos ravissent à tout coup. Encore, ne pas prendre le risque d'être taxé(e) de féminisme ou de machisme en invitant plus de femmes que d'hommes ou plus d'hommes que de femmes – on se souvient à propos qu'un des titres de gloire de la biennale new-yorkaise du Whitney Museum en 2010, proclamé haut et fort par ses organisateurs, était de compter plus de femmes que d'hommes, une arithmétique consensuelle mais qui n'en a pas moins déclenché l'ire des ennemis du quota... Aussi, rendre hommage aux artistes qui souffrent, pour cause de dictature, de l'exercice de leur droit d'expression – regrettables oublis, cependant : le Chinois Ai Wei Wei, assigné en résidence dans son pays, il est vrai déjà invité à Kassel ; les Pussy Riot, en détention en Russie pour avoir critiqué les liens électoraux entre Vladimir Poutine, maître du Kremlin récemment réélu à la tête de l'État russe, et l'église orthodoxe. *Last but not least*, faire écho aux luttes du moment : Printemps arabe, combat écologique (intéressantes propositions d'Amy Balkin), etc., au sein d'œuvres engagées, du moins en apparence. Une bonne sélection est à ce prix. Elle doit avaliser les options dominantes de l'*establishment* artistique, ménager la chèvre et le chou, ne jamais se montrer propagandiste de manière unilatérale. Impératif catégorique : sacrifier si possible sans heurts à la bien-pensance éclairée.

Ce principe du *digest* prémâché a son bon côté : il permet la constitution d'une *guest list* à peu près irrécusable, où ne manquera pour ainsi dire personne d'attendu, tous genres stylistiques confondus, de la peinture à l'instal-

lation, en passant par la vidéo d'exposition, la performance ou la danse (belle invitation faite à Jérôme Bel, chorégraphe qui travaille avec des handicapés). Dans cette *guest list* de circonstance, on trouvera encore, inévitablement, bien des vieilles gloires, celles qui sont de tous les circuits, quoique l'intérêt de leur travail ait fini par s'éteindre grandement (Judith Barry, Ida Applebroog, Lawrence Wiener) au regard des préoccupations de notre époque. La jeunesse y sera amplement représentée, au prétexte qu'elle est la semence de l'art futur (John Menick, Tino Seghal, Jeronimo Voss, Toril Johannessen, Adriana Lara...). Les propositions conceptuelles seront elles aussi citées à comparution, seraient-elles peu attrayantes pour l'œil (*Wordly House* de

Donna Haraway). Encore, on veillera à ménager une place à l'artiste réfractaire, celui qui refuse d'en être mais qui y est quand même. Cette fois, le champion ès solécisme – dire « non » avec la voix mais « oui » avec la tête et les membres – est l'Italien Francesco Matarese, dadaïste à contretemps, partisan résolu du « non-art », refusant d'ajouter quelque chose au *something* ambiant et de collaborer avec lui. La subversion, ce mesquin théâtre d'hypocrisie, parfois. Enfin, on retrouvera les artistes amis, ceux auxquels on a donné une partie de sa vie studieuse et qu'on gratifie d'une admiration sincère. Janet Cardiff et William Kentridge viennent pour la circonstance remplir ce rôle, Kentridge auquel Carolyn Christov-Bakargiev a consacré une monographie



> Wael Shawky, *Cabaret Crusades: Stage*, installation, bois, papier, graphite, crayon de plomb, techniques mixtes, 2012. Gracieuseté de Wael Shawky ; Galerie Sfeir-Semler, Beyrouth/Hambourg, œuvre commandée par la *documenta 13*. Photo : Anders Sune Berg.

et qui aura signé pour l'occasion, dans la Hauptbahnhof (la gare ferroviaire) de Kassel, une installation monumentale sonore au fonctionnement aussi intrigant qu'attractif (*The Refusal of Time*). La *philia*, une bonne chose, esprits mesquins et ennemis du népotisme !

### Le sens ?

La sélection présentée à Kassel, par son éclectisme combiné à sa densité, a du moins ce résultat bienvenu, sur lequel on ne trouvera rien à redire, et qui est de nature à satisfaire : rendre compte de la force de l'art.

L'artiste contemporain ? Il parle de tout, donne à tout une représentation, rien ne lui échappe. Pas plus la restitution du style historique d'un magazine, comme le montre avec brio la longue sculpture de papier proposée par Geoffrey Farmer (*Leaves of Grass*, 2012), faite de centaines de découpes de *Life* montées sur piédestal et tiges, que la question du déchet, récurrente dans le propos artistique depuis Duchamp et Schwitters. Cette dernière, Lara Favaretto l'« exemplifie » avec une froideur peu commune : l'artiste, sans aucun état d'âme, a reconstitué dans Kassel une décharge de ferraille (*Momentary Monument IV*). Tout pareil lorsqu'il s'agit du passé revisité par Wael Shawky : les deux vidéos *Cabaret Crusades* de ce prometteur artiste égyptien, narrant l'histoire des croisades vues par l'écrivain arabe Amin Malouf, sont une démonstration majeure des pouvoirs de transfiguration imaginaire propres à la création dès qu'elle se met en roue libre de ses préjugés plastiques. Recourant à des marionnettes, Shawki choisit de déshumaniser les grands acteurs historiques des croisades, les changeant qui en pantins, qui en animaux plus ou moins monstrueux, une mutation qui leur confère une existence magnétique en plus de les faire entrer

dans le mythe. Une mention aussi, entre beaucoup d'autres, pour les œuvres énigmatiques à fort quotient plastique qui attirent par leur égale capacité à séduire et à intriguer – ainsi des aquarelles de Mariana Castillo Deball (*Sciences diagonales*) ou des organigrammes et diagrammes complexes sur papier, saturés de références à l'économie, de Mark Lombardi (*BCII, ICIC & FAB, 1972-91 [4th Version]*).

Enfin, quelques *chefs-d'œuvre*, un mot qui n'a rien de galvaudé au regard, notamment, du formidable ensemble proposé par Kader Attia, *The Repair from Occident to Extra-Occidental Cultures*, qui en tient lieu sans conteste. Ensemble nourri d'images collectées, de découpes de journaux, d'affiches, de films documentaires, de statuettes, la considérable installation d'Attia constitue sans nul doute le monument ultime de la dette que l'Occident a contractée auprès des pays inféodés naguère encore à son joug colonial. Le thème générique de cette œuvre hors norme, à double entrée, est ici celui du masque africain, qui a inspiré les artistes « primitifs » du XX<sup>e</sup> siècle, et de la gueule cassée, celle des soldats victimes de bombardements de la Première Guerre mondiale dont le visage a été ravagé. Une curieuse proximité plastique et symbolique sourd de ces deux mises en forme de l'humain présentées par Attia de façon simultanée et spéculaire, renverraient-elles l'une et l'autre à une représentation diamétralement opposée de l'humain : la dimension métaphysique pour le masque africain ; la pulsion de mort et la barbarie pour la gueule cassée.

Quel est le sens que forme, pour solde de tout compte, le spectateur projeté au cœur de cette foire d'empoigne visuelle et intellectuelle qu'est la *documenta 13* ? Il s'avère, sans surprise, fluctuant. Au demeurant, pourrait-il en être autrement au vu du parti pris de non-engagement

pour lequel opte Carolyn Christov-Bakarkiev ? Faire acte de multiples engagements par œuvres d'art interposées a, politiquement parlant, cet avantage que la directrice artistique de la *documenta 13* ne saurait ignorer : pouvoir aisément se désengager, renvoyer la responsabilité de l'engagement pris à l'artiste, à son œuvre propre et à son propos, dont le spectateur fera ce qu'il veut, en acquiesçant ou pas. Prise de risque institutionnelle minimale. Chacun, de passage à Kassel, élit *ad libitum* ses champions de style, ses héros ès sensibilité, ses maîtres à regarder et à penser. Ce marché-là de l'art, le marché culturel, se fait marché libre ; on y consomme, on y aime, on y rejette ce que l'on veut. L'institution propose et oriente, le spectateur trie et élit.

### L'au-delà du seuil critique

Dernier point d'importance parce qu'il constitue une nouveauté de cette treizième *documenta* : son expansion inédite.

La *documenta 13*, on l'a dit plus haut, prend ses quartiers de manière très élargie sur plusieurs continents à la fois. En tant que telle, elle se présente comme la première *documenta* non visitable. Qui en effet, à part le *staff* de l'exposition, peut se permettre d'aller tout à la fois, en moins de 100 jours et avec les frais exorbitants que cela induit, à Kassel, à Kaboul, au Caire, à Alexandrie et à Banff ? Gageons que les bras en tombent même aux oisifs les plus argentés de la planète. En 2002, Okwui Enwezor, directeur artistique de la *documenta 11*, avait initié le principe de cette multilocalisation mais, pour sa part, en se contentant de la tenue hors site de séminaires (à Bombay ou à Lagos, alors), en amont de l'exposition de Kassel qui plus est. On pouvait encore, sous condition de se rendre disponible quoique à grands frais, suivre l'ensemble de la manifestation.

Cette dépoliarisation est un symptôme intéressant. Consensuellement parlant, elle apparaît comme une très bonne initiative institutionnelle. Après tout, l'art s'est « globalisé », le monde de l'art est devenu multipolaire. Il n'est dès lors pas indifférent qu'une manifestation internationale de renom se plie, par son organisation même, à ce devenir statutaire. Où le bât blesse, hélas, c'est au registre de la non-fréquentation potentielle dont ce type d'organisation est aussi l'indice éclatant. Disperser la *documenta* en quatre ou cinq points de la planète, c'est signifier en creux que le monde de l'art contemporain ne peut être circonscrit – dominé ? – que par l'institution à proprement parler. Le quidam, lui, n'en consommera que les miettes. Dans l'hyper-marché mondial de la culture, seuls les patrons ont la haute main sur l'ensemble du site. Le consommateur lambda, pour sa part, est prié de se cantonner à quelques rayons seulement.

Outre un notoire mépris du spectateur, cette hypertrophie signale que les organisateurs de la *documenta* se sont portés au-delà du seuil critique caractéristique de ce genre de manifestation. Le destin des manifestations ou des festivals à succès, le plus clair du temps, est dinosaurien : il faut grossir coûte que coûte, faire toujours plus grand, plus fourni, plus impressionnant, édition



> Mariana Castillo Deball, *Uncomfortable Objects*, plâtre, pigments, pierres, coquillages, masques, tissu, verre, bois, argile, divers objets installés sur un cadre métallique 600 x 400 x 300 cm, 2012. Gracieuseté de Mariana Castillo Deball ; Wien Lukatsch, Berlin ; Galerie Pinksummer, Gênes, œuvre commandée et produite par la *documenta 13* avec le soutien du Kunstgjesserei St. Gallen, Sitterwerk ; Fondazione Edoardo Garrone, Gênes. Photo : Roman März.



> Kader Attia, *The Repair from Occident to Extra-Occidental Cultures*, 2012. « The Repair » : projection diaporama et artefacts originaux d'Afrique, « Repair as cultural anthropophagy and resistance » : films vidéo, vitrines, artefacts d'Afrique et d'Europe, éléments militaires et médicaux de la Première Guerre mondiale, « Relecture » : sculptures grandeur nature en bois et marbre, socles, dimensions variables, œuvre commandée et produite par la *documenta 13* avec le soutien et l'autorisation de la Galleria Continua, San Gimignano/Pékin/Le Moulin ; Galerie Christian Nagel, Berlin/Cologne/Anvers ; Galerie Krinzinger, Vienne. Avec le soutien additionnel de la Fondation nationale des arts graphiques et plastiques, France ; AARC – Ministère de la culture algérien. Photo : Roman März.

après édition. Avec ce risque, bien connu des décideurs culturels : le maximalisme inopérant. Vient un moment où le public peut faire défaut et désavouer la fameuse « jauge », le budget exploser, la programmation s'appauvrir.

Un des traitements bénéfiques contre ce type d'évolution est le redéploiement opératoire : on « éclatera » la manifestation mais, de façon judicieuse, de manière à ce qu'elle demeure accessible au consommateur culturel ; celle-ci se ramifie, mais le secteur géographique qu'elle occupe se restreint à un périmètre homogène (les *Festival de théâtre d'Avignon* et *Festival d'art de rue d'Aurillac* en France, par exemple). Une autre solution, de l'ordre cette fois de la restriction, consiste en une « réduction de la voilure » : on revient alors à plus de mesure, sinon aux fondamentaux – à la manière dont un chanteur pop, après avoir tâté le concert en stade avec mise en scène pharaonique, en revient au concert acoustique dans une salle aux dimensions proches de l'espace privé.

La *documenta 13*, pour sa part, prend une option autre : celle du gigantisme mutidimensionnel. Ce faisant, elle suggère à l'envi que son offre dépasse la possibilité d'être consommée. Elle fruste de manière délibérée l'envie du spectateur de prendre l'entière mesure d'un événement. Elle met en avant, conséquemment, un principe fatal de consultation partielle. *Spectateur, tu verras mais tu ne verras pas tout.*

#### La nouvelle machinerie totalitaire de l'industrie culturelle

On ne croit pas aller trop loin en diagnostiquant dans cette manière fort volontaire de procéder une nouvelle forme de totalitarisme, propre à l'âge démocratique celui-là et prompt à nourrir le concept de « postdémocratie » – cette démocratie qui affiche avec rigueur ses principes d'équité mais qui, dans les faits, a mis en coupe réglée nos vies, nos espaces d'échange social, nos désirs, sur fond de surveillance généralisée et paranoïaque. Ce totalitarisme est spécifique. Là où le totalitarisme classique, en termes de culture, mise sur le *peu* – trop de culture est nuisible, le corpus culturel doit être borné et ses contenus, normatifs et politiquement utiles –, le totalitarisme « postdémocratique » mise, quant à lui, sur le *trop*. Trop de créateurs, de créations, d'émergence ? Pas de problème ! On s'évitait de sélectionner – d'exclure, verbe banni par le consensus – en mettant le tout en avant et en le présentant en vrac et n'importe où. La seule instance capable d'avoir une vue globale de la situation et d'en organiser la scénographie est dès lors l'institution dans sa forme élargie – en ce qui concerne le domaine de l'art contemporain, le réseau solidaire du marché, du monde curatorial et des espaces d'art influents. C'est le gage d'un indépassable pouvoir, à n'en pas douter, celui de sussurer à quiconque aurait en vue la critique : « Comment pourrais-tu dire le vrai sur ce qui est,

puisque tu ne peux accéder à la totalité de ce qui est et qui fait le vrai ? » Toute initiative privée, sauf à devenir insolente de pouvoir ou à se raccrocher au char de l'officialité (Fondation Pinault), se condamne par comparaison à travailler à une échelle liliputienne, de peu de répercussions, hors de l'espérance d'un rayonnement global.

Telle est une des limites mises pour l'occasion au « partage du sensible » (Jacques Rancière) dont la culture contemporaine dans sa forme avancée serait, nous rebat-on les oreilles, la garantie. Partage du sensible, oui, mais sous condition – de moyens, essentiellement : se cultiver reste coûteux, même dans le monde occidental, mieux nanti que le reste du monde. La *documenta 13*, à cet égard, se fait championne d'ambiguïté, entre générosité et cynisme. Ses contenus, de qualité, importent autant que l'idéologie qu'elle véhicule, sous la bannière d'une ouverture et d'une générosité l'une comme l'autre discutables. Cette idéologie ? Celle de la *pulvérisation* culturelle. ◀

PAUL ARDENNE (France) est historien de l'art. Il a chroniqué depuis 1987, pour diverses revues, les *documentas* de Kassel. Derniers ouvrages publiés : *L'histoire comme une chair* (BDL-La Muette, 2012), *Corpopoétiques 1* (BDL-La Muette, 2011), *Cent artistes du Street Art* (La Martinière, 2011). Il est le directeur artistique de l'édition 2012 du *Printemps de septembre* à Toulouse (28 septembre au 21 octobre 2012), sur le thème de l'histoire (« L'histoire est à moi !/History is mine ! »). paulardenne.wordpress.com



> Anja Niedringhaus

## INFLUENCER LA TRAJECTOIRE

► ALAIN-MARTIN RICHARD

Prononcer à voix haute : Cap-Chat, Marsoui, Rivière-à-Claude, Grande-Vallée, Gaspé, Percé, Chandler, Paspébiac, Bonaventure, New Richmond, Maria, Carleton-sur-Mer, Nouvelle, Matapédia.

Du 18 au 27 août, nous suivons la caravane des amateurs de la photographie qui va de Cap-Chat à Matapédia en faisant le grand tour par Gaspé et Percé, en tout 14 municipalités complices de cette belle idée. La semaine professionnelle des *Rencontres internationales de photographie en Gaspésie* invite artistes et amateurs de la photo à cet événement d'art contemporain greffé à un circuit touristique pas banal. Installées sur des panneaux noirs à l'extérieur, les propositions photographiques s'incrusteront dans le paysage immédiat comme autant de distorsions et de ruptures du regard. Des projets des 30 artistes et photographes de presse invités cette année, seulement trois expositions sont à l'intérieur. Parcours photographique, donc, sur fond panoramique. Bienvenue en Gaspésie. Voyons voir de quelle manière ils ont « influencé la trajectoire », en résonance au thème de cette année.

### À propos du réel intouchable

Dans sa volonté de rejoindre un vaste public, le directeur Claude Goulet et son équipe font flèche de tout bois et accueillent cette année des propositions qui relèvent du documentaire et du photo-reportage, incluant une photographie de guerre, de la photo sociale, de la photo d'art aux images numériques où il n'y a plus d'appareil photo, mais seulement un capteur de lumière en forme de *scanner* ou un trafiqueur d'images numériques. Et l'on peut dire que ce choix fonctionne parce que, apparemment, on ne peut en une fraction de seconde, ni même dans les 15 secondes que demande le collodion humide de Goudreau, rendre compte adéquatement de l'univers tangible. Alors les points de vue se diversifient, les approches s'entrechoquent et les propositions diamétralement opposées alimentent le débat sur l'impuissance ou l'ébahissement des citoyens devant tant d'horreur, devant tant d'injustice, devant tant de beauté, devant tant de matière mnémonique.

### Le quotidien spectaculaire

Les photographes de presse courent le terrain et les plus audacieux, les plus obsédés, cherchent à se fondre dans leurs sujets, à les capter dans leur intimité la plus immédiate, soit-elle indécence, soit-elle insupportable... *surtout* si elle est insupportable, pense-t-on parfois. Ils harcèlent le quotidien exemplaire de ceux qui vivent dans la tourmente : guerres, camps de réfugiés, zones frontalières, villes-détruites, massacres, catastrophes naturelles ou causées par l'incompétence humaine...

Ainsi, les photos d'Anja Niedringhaus, photographe de guerre pour Associated Press et Prix Pulitzer en 2005, nous amènent au plus près de la souffrance, de l'horreur, de la rage des blessés de guerre, de l'orgueil meurtri, de la douleur atroce. Mais aussi, elles montrent des scènes d'une absurdité inouïe tel ce père Noël, lumineux dans ses couleurs voyantes haranguant un régiment de GI en kaki, tous très attentifs, comme s'ils recevaient la parole de Dieu en direct. Encore plus choc que les clichés des traumatisés, justement par sa mise en scène spontanée, cette image

irréelle contient tout l'absurde d'une situation pour le moins paradoxale, sinon complètement délirante. Au nom d'une justice (ou serait-ce la vengeance ?) et d'une démocratie douteuses, des États envahissent un pays en émergence et tuent d'une main tout en construisant des écoles, des routes et des maisons de l'autre. Civils et soldats cohabitent apparemment dans une confusion totale qui estompe les identités. Et cette image, puissante, montre en un instant les contradictions d'une propagande où se mêlent contes de fées et testostérone.

Des milliers de photos sur l'état actuel du monde, quelques-unes seulement parviennent à secouer une léthargie profonde qui exsude de la surabondance. Cette image d'un Santa Claus 100 % pur états-unien en fait partie. Le projet sur le mur entre le Mexique et les États-Unis de Martin Beaulieu joue dans un registre plus familier, mais il souligne encore une fois les contradictions à même la démesure d'un tel mur. Sur une des photos de Beaulieu, on voit de loin un homme qui se démarque des nombreux badauds sur la plage : debout au Mexique, il pisse à travers la clôture sur le sable états-unien en pointant le pelvis vers les gardes américains qui l'observent de loin. Risible provocation face à une situation intenable.

À Gaspé, Edward Burtynsky occupe une place de choix tout juste à l'extérieur du Musée de la

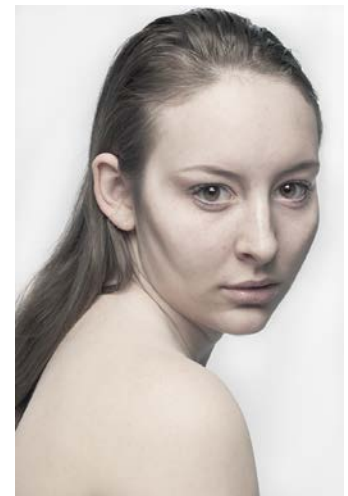
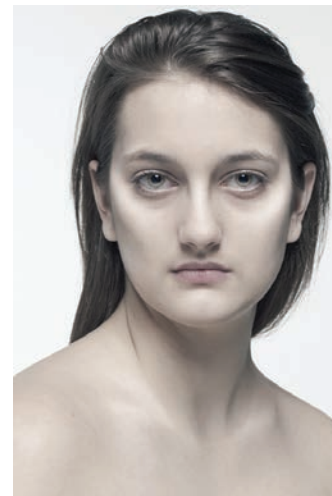
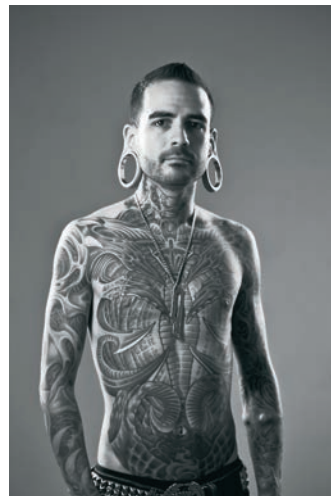
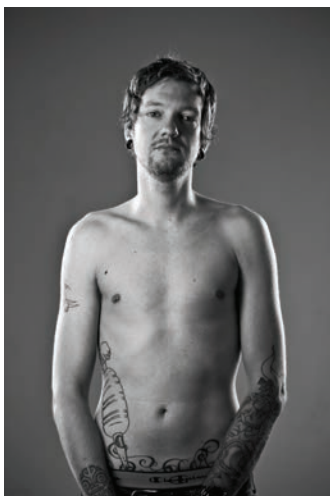
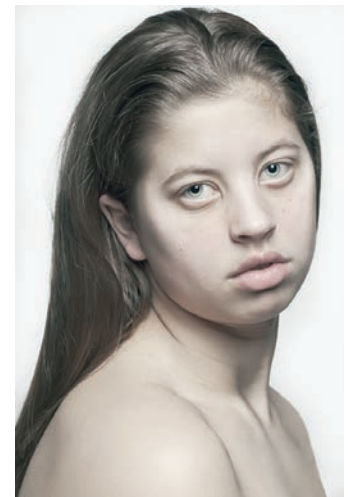
Gaspésie et au centre-ville. Par sa documentation factuelle des sites modifiés par l'activité humaine, il se situe d'emblée dans la guilde des reporters et photographes de presse. Il photographie ses sujets en direct, sans mise en scène : chantiers de démontage de navires ; sites de résidus miniers ; série sur le cycle du pétrole, de l'exploitation jusqu'aux véhicules moteurs, en passant par le transport et les déversements accidentels. Images multicolores spectaculaires, images d'une beauté saisissante qui jouent un double jeu : la séduction esthétique accroche d'abord le spectateur, puis l'éjecte de son confort lorsque le contenu suinte, à travers l'image léchée, la pollution, la contamination, la désolation environnementale et les conditions de travail insupportables des ouvriers presque nus et sans protection qui s'activent dans les acides, les métaux déchirés, les coulées de métal liquide.

En ce sens, le corpus sélectionné chez les photographes de presse s'inscrit dans ce que j'appelle le *quotidien spectaculaire*. Ces photographes, parfois à la limite du pornographique guerrier, donnent à voir le cru et s'installent dans une zone mentale sans nuance, demandant adhésion ou rejet immédiat, posant des questions qui s'adressent à la sensibilité civile et remettant sans cesse en cause notre sens du politique.

#### Le quotidien domestiqué

La seconde grande catégorie des photographes présentés se situe du côté de la photographie sociale, de la microhistoire, de cet espace souvent intime où le rapport entre les sujets et les artistes repose sur la complicité. Il n'y a plus ici de rapt de l'instant, mais plutôt l'emprise du présent dans un espace circonscrit : le paysage usuel du sujet, son environnement familial, les lieux qu'il fréquente, sa maison, son jardin. Le sujet devient la matière spectaculaire même. Ce ne sont pas les conditions objectives de son histoire qui importent, mais bien le rapport qu'il entretient avec ces conditions.

Dans certains cas, le sujet n'a plus d'environnement, il est la seule matière existentielle, abstraite, flottant sur son aura. Il faut placer dans cette catégorie les photos de Kéven Poisson et de Michelle Durette. Le premier nous présente de grands tatoués : corps recouverts de lignes, de couleurs ; corps transformés par des perçages corporels et des implants sous-cutanés. Ces tatoués n'ont pas d'environnement, leur récit est entièrement inscrit sur leur corps, à décrypter tel un parchemin dont les codes nous échappent parfois. Aucun autre signe n'est donné, aucune information supplémentaire. On ne peut que supputer l'histoire de leur vie. Seule leur présence garantit leur matérialité. Aucun autre repère ne permet de les situer dans la société.



> Kéven Poisson

> Michelle Durette

De même, les jeunes femmes de Durette flottent littéralement dans la lumière. Elles ont toutes une attitude semblable, elles pourraient être sœurs jumelles : même posture, même regard étrange et brillant, même cheveu mouillés retenus derrière les oreilles, même teint blafard et mêmes prunelles. Elles se présentent comme des elfes, des êtres phénoménaux dans leur hermétisme. On hésite sur le trouble que l'on ressent : s'agit-il d'une défaillance de l'esprit, d'un regard construit, d'un trouble de perception du monde ? Ici pointe une jeune photographe fort prometteuse.

Les *Rencontres* donnent une grande place à la photographie sociale, à cette microhistoire évoquée plus haut. Les sujets de Gabor Szilasi, de Serge Clément, d'Éli Laliberté, de Jean-François Bérubé, de Sophie Jean, surgissent du corpus social comme il se présente. Le degré d'intervention, d'organisation des sujets dans leur environnement, peut varier d'un photographe à l'autre, mais leurs photos révèlent pour la plupart une tension entre théâtre et spontanéité. Ainsi, les sujets regardent l'appareil photo, ils sont conscients d'être au centre de l'image. Ces images explorent toujours les humains dans leur environnement, même s'il est un peu construit. On reconnaît leur filiation à ce lieu, la résidence, le salon, l'environnement immédiat fortement connoté quant à leur occupation, à leur mode de vie.

Dans cette même approche de travail, les photos de Vanessa Winship et de Dave Anderson frappent particulièrement par la présence des sujets dans un environnement surinformé. Dans le cas d'Anderson, on est dans une ville délétaire qui suinte une Amérique profonde comme dans les romans sombres de Cormac McCarthy. Vidor, « village stigmatisé par son histoire avec le Ku Klux Klan »<sup>2</sup>, semble être demeuré immobile dans le blanc et noir de cette sombre période, comme prêt à s'éveiller au moindre appel des vieux fantômes du KKK. L'image la plus volatile présente une bouche de tuyau d'égout à

ciel ouvert dont les eaux usées s'écoulent dans un ruisseau à travers la lande. Sur le tuyau, invisible à première vue, une patte de chevreuil, trace éloquente d'un hallali morbide hurlé alors contre les Noirs du Sud.

Même douleur étrange chez Winship qui présente la jeunesse de la Géorgie, petit pays au cœur du Caucase éternellement querelleur, quatre ans après les guerres d'indépendance de l'Abkhazie et de l'Ossétie soutenues par la Russie. Tous les sujets posent, dans leur plus beau costume, sur fond de décor et de nature inassouvis : lambeaux de plâtre, abricotiers abandonnés, gymnase sans équipement, et pourtant, dans le regard, tout l'avenir à reconstruire.

Je placerais aussi le travail de Christian Lamontagne, par ses documentaires fictifs, dans le quotidien domestiqué. Personnages stéréotypés comme on peut les imaginer dans les films hollywoodiens issus de cette Imperial Valley où se tournent les westerns. Sur fond de désert, des volutes de puits de pétrole qui brûlent attaquent le ciel infini, ou serait-ce des tornades naissantes ? Des poteaux de téléphone, des carcasses de voitures abandonnées et des tanks décorent le désert tels des bosquets incongrus.

#### Les fictions

D'autres photographes s'acharnent à décrypter la nature pour en extraire une matière picturale qui est une fiction du monde naturel. Monde à la fois familier et inconnu. C'est que le regard consensuel sur la nature est ici dénaturé : il est embrouillé, recadré, illuminé, reformaté selon des angles de vue différents, contenant des coloris inattendus.

Les *Sirènes* de Jocelyne Allouche sont des détails d'icebergs et, si le titre évoque à la fois leur beauté et leur ensorcellement sonore, elles ont bien des textures de glace, de neige, de congère durcie. Ces murs en camaïeu de gris ressemblent à des os, des crêtes de squelettes préhistoriques, des formes polymorphes et polyphoniques dérivant sur les mers.

*Quai se passe-t-il ?* de René Faulkner est une proposition photographique doublée d'une installation sur le thème des quais. Le quai défait, avec son bois récupéré, devient une sorte d'absorption, à tout le moins la trace d'un vide, de pertes économique et sociale. Il propose une arche faite de vieux bois et de bois neuf, entre la grève et la mer, comme un passage dans le temps. De l'autre côté de cette porte monumentale, ses photos installées sur la promenade racontent aussi une fiction dont le travail numérique vient souligner par des teintes subtiles de couleur les atmosphères possibles d'un paysage inexistant.

Sur ce même constat du passage du temps qui engouffre les vies et les structures humaines, *Gaspésie Human Less* de Guillaume D. Cyr et Yana Ouellet devient un parcours de cette Gaspésie délétaire qui se vide de ses habitants. Les maisons abandonnées, vues du dehors et du dedans, font irruption dans le paysage comme des corps étrangers. La végétation les engloutit lentement. Il s'en dégage une mélancolie douloureuse, leur souffle exhalant des fenêtres cassées, des rideaux en lambeaux, des vêtements recouverts de poussière. Étrange beauté de la disparition, la matière se métamorphose par les effets combinés du vieillissement et de la force irrésistible de la nature qui envahit tout.

*Unraveling : The Dress of Jadwiga* d'Ewa Monika Zebrowski, fidèle à son style, porte sur la mémoire, non pas comme une trace précise mais plutôt une estompe. La robe de Jadwina, la grand-mère de Zebrowski, contient assurément une histoire de survie, mais rien ne la laisse supposer. Elle change de forme, elle passe d'un corps à l'autre. Cette robe de soie verte s'expose désormais en une version noire, puis blanche, la jeune fille qui s'y glisse en devenir ou en simple apparition du passé, tel un être potentiel.

Enfin, comme dernière fiction, mentionnons l'excellent travail d'Aislinn Leggett avec *Enter the Great Wide Open*. Il s'agit d'un travail sur la photographie et non pas de photographies. De fait, à partir de photos d'archive, elle dépose des personnages qui pratiquent des activités de plein air dans un paysage canadien typique. L'incrustation de personnes pratiquant la pêche ou piqueniquant au bord d'un lac dans un panorama construit à partir d'autres photos propose une nouvelle réalité, fictive bien sûr, mais pourtant vraisemblable. Ainsi, le spectateur se retrouve devant une œuvre qui chevauche la peinture. Inspirée par les paysages stéréotypés du Groupe des Sept, Leggett trafique des clichés anciens dans une esthétique troublante, où l'adhésion émotive est à la fois souhaitée et impossible. De ce trouble naît justement une nouvelle expérience esthétique, magique.

#### Le prétexte photographique

Dans plusieurs pratiques artistiques, la photographie n'est qu'un des éléments d'une proposition globale. Elle constitue une trace de l'œuvre. Elle n'en est pas la finalité. On retrouve cet usage particulier de la photographie dans les performances photographiques et les manœuvres.



> Dave Anderson

Dans la *Manifestation pour la mémoire des quais*, Maryse Goudreau ne présente pas de photos, mais invite la population sur le quai de Chandler pour une prise de vue. On est ici dans le processus même, dans une manœuvre par meute qui consiste à se réapproprier collectivement une infrastructure majeure de cohésion sociale. Goudreau poursuit ce projet depuis quelques années déjà et devrait conclure ce cycle cette année. Il s'agit d'un projet puissant où la photographie, n'est qu'un aspect de l'œuvre, un prétexte de rassemblement. Cela s'inscrit dans la tradition des photographies de foules où l'on voit sur un seul cliché tout le village réuni sur le perron de l'église<sup>3</sup>. Après la dislocation et la disparition lente des églises, la disparition des quais, ou encore celle des phares, marque une métamorphose que l'on perçoit présentement comme un délitement plutôt qu'une évolution vers quelque chose de mieux. Au-delà de la dégradation physique de la structure, les rassemblements de Goudreau sur les quais parlent de la nécessité du vivre-ensemble.

Avec *Stripes*, Nick Kline, du côté de l'art numérique, inscrit dans le portrait général une espèce de distorsion sur tous les plans. Il a récupéré des gilets et t-shirts de manifestants lors de manifestations qui ont tourné à la confrontation. Il scanne ensuite les vêtements qui portent des rayures. Ce travail numérique est alors tiré en grand format. L'effet est saisissant ! On dirait d'abord que ce sont les vêtements eux-mêmes qui sont exposés, tellement la fibre est présente, tellement la texture sort du cadre. Les rayures renvoient ensuite au drapeau américain, bien sûr, mais plus encore à tous les drapeaux organisés en bandes et rayures, et partant au pouvoir étatique, voire aux suprématies mêmes. Par son approche résolument conceptuelle et sa puissance formelle évocatrice, ce projet se démarque de l'ensemble du corpus présenté dans cette édition. Le sujet est ici totalement absorbé par son vêtement qui ne

laisse paraître aucune trace, et lui-même en tant qu'activiste n'est plus visible, seulement signifié. Il y a donc une abstraction du réel à même sa propre amplification. Ainsi, les tableaux numériques de *Stripes* ne portent pas les signes apparents de la lutte, mais ils en illustrent la violence et, surtout, la puissance. Les rayures sont suffisamment brisées pour y transférer la dynamique des foules hurlantes.

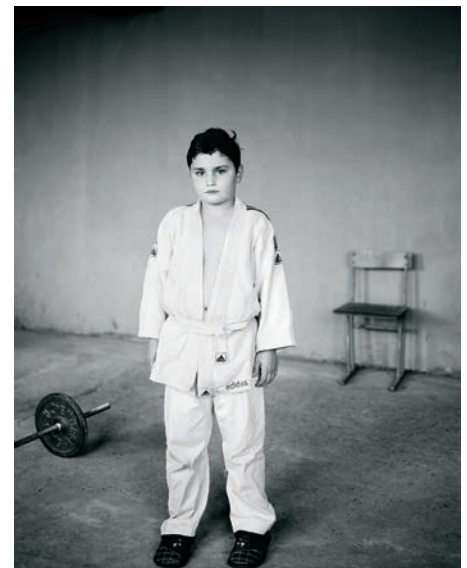
#### Interrompre le paysage

Les RIPG ont choisi de célébrer le paysage puissant de la Gaspésie en y pratiquant des interruptions. Sur le quai, sur les promenades, des cadres s'en prennent manifestement à la fluidité du regard que les habitués laissent normalement dériver sur la mer, comme des pixels incongrus qui viendraient s'interposer dans la rondeur du monde. Toutes les photos, montées pareillement dans un format identique, s'interposent entre l'œil de l'aigle et l'œil du cheval. Il est parfois étonnant de regarder de près une photo en format réduit qui montre le paysage en dimension réelle situé tout juste derrière. Ce va-et-vient entre le près et le loin, entre le global et le détail, nous propose toutefois un heureux problème. Et même si certains clichés auraient mérité un autre traitement, on peut comprendre le choix des concepteurs de favoriser d'abord la fréquentation de la photo par le plus grand nombre. Avec les activités périphériques auprès de écoles primaires, le cégep de Matane, les résidences, les conférences, les rencontres avec les photographes, les RIPG ratissent large et parviennent à placer l'art dans le décor.

Dans cette optique, les projets manœuvriers comme celui de Goudreau, les *Stripes* de Kline ou les illusions multiples qui se confrontent au réel, que ce soit sur les promenades ou lors d'une projection sur une voile de bateau, parviennent à insérer l'art dans le continuum du quotidien en y greffant d'heureuses ruptures de paysages. ◀



> Jocelyne Alloucherie



> Vanessa Winship

#### NOTES

- 1 Troisième édition présentée dans 14 municipalités de la Gaspésie. Directeur général et artistique : Claude Goulet, avec la complicité de Jean-François Bérubé [www.photogaspesie.ca/].
- 2 Programme de l'exposition.
- 3 *Quai Blues*, le dernier documentaire de Richard Lavoie, porte justement sur les quais du Saint-Laurent. Au journaliste André Duchesne de *La Presse*, il dit : « La dégradation des quais est une métaphore du Québec régional. Un quai qui disparaît, c'est une région qui s'affaiblit. »



> Manuel Mendive, *Las Cabezas*.

## MARCHER, MARCHER ET MARCHER L'ART : DIALOGUE ÉPISTOLAIRE AUTOUR DE LA 11<sup>e</sup> BIENNALE DE LA HAVANE

► CHLOË CHARCE et GUY SIOUI DURAND

La circulation des imaginaires ne peut être déterminée par une doctrine. Voilà pourquoi leur monde est sans limites, sans définitions convenues.

La Havane est une danse sensuelle, ses arts visuels sont sensoriels. Ici, on franchit bien des frontières. Ses limites réelles, parce qu'économiques et politiques, sont pourtant là. En art cependant, elles deviennent poreuses. D'ailleurs, le titre même de la *Biennale*, « Pratiques artistiques et imaginaires sociaux », ne nous invitait-il pas à « équilibrer, autant faire que faire se peut, notre démarche "entre la pratique et le fantastique" » d'une immense manifestation ayant pris le pari de la cité tout entière ?

Dans la plus grande île de l'archipel des Caraïbes, il faut absolument, au détour d'un mojito, d'une Bucanero, d'un daiquiri ou d'un

cuba libre, se laisser envoûter par la saveur du rhum, les volutes des cigares et la musique qui y rythment l'art. Il y est possible de laisser agir « la victoire de l'imagination sur le devoir, sur les restrictions liées à la véracité des faits »<sup>1</sup>.

« Chaque édition de la Biennale court de nouveaux risques [...]. Il ne nous reste qu'à les affronter et à assumer l'enthousiasme du public de cette ville mythique. [...] Nous voici rendus au public "specific"<sup>2</sup>. » Depuis ses débuts, la *Biennale de La Havane* a su se démarquer des autres événements artistiques internationaux par sa diffusion de la création de l'Amérique latine et des Caraïbes, d'Asie et d'Afrique, sans hiérarchie ni discrimination. Mêlant artisanat et autres formes d'art populaire aux manifestations d'art contemporain, elle privilégie en effet des pratiques artistiques éclectiques en dehors de l'hégémonie

mondialisante et de l'homogénéisation imposée par les autres biennales internationales. La professeure et critique d'art Lillian Llanes Godoy, une des fondatrices, l'a d'ailleurs judicieusement qualifiée de « Biennale du tiers monde ».

Complexe par sa programmation incluant une exposition centrale, 10 projets collectifs et 34 autres sites accueillant autant de manifestations collatérales, la 11<sup>e</sup> édition a convié 178 artistes en provenance de 43 pays, dont 27 artistes cubains. Partant du principe que « l'expérience esthétique et la configuration d'imaginaires qui en découle poussent à côtoyer la vie, [que] le contexte se crée conjointement avec le public », celle-ci a tenu avec un immense succès son double pari : sortir l'art dehors, rejoindre les « clameurs de la rue » et faire entrer les formes de vie de la cité dans les lieux de l'art.

Tu en conviendras, chère Chloë, nous les aurons marché/e/s, marché/e/s et marché/e/s, ces lieux/lieux de l'art, dehors comme dedans. De cette obligation découle ce texte mêlant joie, réflexions et imagination, afin que nous puissions mieux vivre, ressentir et tenter de comprendre La Havane et sa 11<sup>e</sup> Biennale avec lucidité.

En effet, cher Guy, la ville, devenue une galerie géante pour l'occasion, induisait à se perdre dans les rues chaudes et bondées de la vieille Havane, à traverser les parcs et à explorer les méandres des différents quartiers. Nous devons nous introduire dans les bruits de la ville, sentir le paysage urbain, nous imprégner de la culture locale et du rythme du Sud, et surtout lâcher prise, laisser derrière nous la cadence effrénée de nos modes de vies nord-américains... En cela, nous avons gagné le pari de « l'art comme expérience », de cette immédiateté où, comme l'a expliqué le directeur Jorge Fernández Torres, « il est indispensable, pour s'en approcher, d'interagir avec les gens, de fréquenter les rues – sans contourner ses anathèmes – et d'apprécier aussi les disproportions illimitées et tendancieuses de [ses] contradictions »<sup>3</sup>.



> Rafael Gómez Barros, *Casa tomada*.



> Gabriel Valansi, *Babel*.

L'art dehors et la vie dedans. Par quelles portes faire sortir l'art dans la cité et entrer la vie dans les lieux de l'art ?

Bien que le cœur de la *Biennale de La Havane* ait emprunté la formule des grandes expositions en exploitant des lieux convenus de l'art, force est de constater que nombre d'entre eux sont devenus des « lieux poreux » grâce à des inversions audacieuses qui y ont fait entrer les

formes de vie de la cité. Parmi ceux-ci, nommons le Gran Teatro, le Museo Nacional de Bellas Artes, le Museo de Arte Universal, le Centro Wifredo Lam, le Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, la Casa de Bellas Artes, la Fototeca, le Museo del Ron, le Centro Hispanicoamericano de Cultura et le Castillo de la Real Fuerza (La Cabaña). Et inversement, des lieux inusités, avenues, parcs et villas sont devenus autant de musées éphémères pour accueillir des manifestations festives, des performances et des œuvres d'art public. Marchant inlassablement sur les trottoirs, comment ne pas retenir le projet *La esquina caliente* de Rafael Ortiz, l'architecture inventée de la *Ciudad generosa* ou encore la villa hantée (*Live Photos*) de Crispin Gurholt, par exemple ? Qui plus est, l'Evento teórico [Forum théorique] s'est tenu lui aussi en deux lieux, institutionnel au Museo Nacional de Bellas Artes et contre-institutionnel dans les locaux de la revue *Criterios*, pour greffer une solide réflexion aux manifestations et expositions.

Par ailleurs, plusieurs ténors de l'art tels que Kcho (*El David*) au Gran Teatro, Herman Nitsch (*Aktion 135*) et Gabriel Orozco (*Warm Taro*) à l'Instituto superior de arte, Marina Abramović (présentant son documentaire *Marina Abramović : en présence de l'artiste*), Ilya et Emilia Kabakov (*El barco de la tolerancia*) en plus de l'importante exposition regroupant des chefs-d'œuvre de vedettes du marché de l'art contemporain (*Una mirada multiple*) au Museo Nacional de Bellas Artes entoureront la somme d'œuvres inédites pour l'événement, dont plusieurs de la part du contingent d'artistes cubains invités, confortant encore plus sa réussite.

Des lieux poreux de l'art.  
Quelques « pendants » dehors/  
dedans : le Prado et le Gran Teatro

L'efficacité des expositions officielles de La Havane tient souvent au mariage atypique des lieux et des genres. Chloë, nous avons donc vécu, toi et moi, ces contrastes architecturaux et ces styles éclatés d'œuvres.

Cher Guy, je me souviens encore du premier soir, attendant ton arrivée quelques jours plus tard. Le bitume était encore brûlant sur le Prado. Un sandwich au jambon au détour du chemin. En levant la tête, j'aperçus d'énormes fourmis grimant sur la façade d'un ancien théâtre (*Casa tomada* de Rafael Gómez Barros), se manifestant comme les premiers indices de la vision de cette *Biennale* : amener le dedans dehors. Voilà, j'y étais enfin...

La *Biennale* a pris son envol le 10 mai par une déambulation festive et carnavalesque. Du coup, l'art a rejoint la rumeur bruyante de la rue avec les gens : rythmes et sons emmêlés. J'ai reconnu le performeur Manuel Mendive en parade avec *Las Cabezas*, où passants et artistes, cris et musique, étaient confondus, le tout dans un chaos organisé à l'image de l'esprit du Sud... Comme pendant institutionnel de cette manifestation extérieure, expression par excellence de l'art s'immisçant dans la vie, on retrouvait l'extravagance

de Steven Cohen qui présentait *Cleaning Time* au Centro Wifredo Lam, sous la chaleur humide de la foule et de l'après-midi. L'immense cage rouge de Roberto Fabelo (*Se soltaron los leones*), contrastant avec l'ocre, le bleu pastel et la pierre environnants, trônait au centre du Prado. Face à la mer, une porte ouverte menant vers une voie sans issue, avec vue sur la vieille ville : peut-on y entrer, sans jamais en ressortir ?

Faisant écho à cette théâtralité du dehors, te rappelles-tu, Chloë, du « choc » des projets multimédias et environnementaux dans ce palais des beaux-arts classique et bourgeois, le Gran Teatro, où se tenait l'exposition centrale de cette 11<sup>e</sup> édition ? Et l'architecture d'obédience européenne coloniale ne donnait-elle pas encore plus de reliefs aux cubicules gris qui abritaient les projets électroniques ainsi qu'aux installations monumentales qui y trônaient ?

Oui, et souviens-toi, Guy, de cette immense maquette au sol faite de milliers de circuits électroniques peints en noir et recomposant la ville impossible, *Babel* de Gabriel Valansi, qu'on pouvait surplomber depuis un promontoire, parlant ainsi d'architecture et d'utopie. Souviens-toi encore d'*A Room to Pray* de l'artiste T.V. Santhosh qui évoquait l'histoire et la mémoire par le récit terrifiant d'un survivant d'Hiroshima. Ces deux projets exprimant la mort, l'un par une ville éteinte, couleur cendres, l'autre par des ossements immaculés et des mots en DEL rouge sang, s'ils contrastaient avec la lumière et le caractère magistral du lieu, s'y complaisaient paradoxalement par leur propriété exacerbée, dramatique, voire cathartique...

Rappelons-nous aussi de ce voile vertigineux tombant au centre des escaliers du hall, caressant le sol et dans lequel on pouvait s'engouffrer. Volutes de fumée blanche, rideau s'ouvrant sur une mise en scène à venir, *Vulgo* de Carlito Carvalhsa annonçait déjà, par son titre, l'essence même de la *Biennale* : c'est au « peuple », à la « masse », de s'approprier les lieux institutionnels et de les faire siens.

*La esquina caliente* de Rafael Ortiz  
et *Fin del silencio* de Carlos Garaicoa

Si le projet *La esquina caliente* de Rafael Ortiz, consistant à inscrire au sol des mots et expressions poétiques dans des formes de losange qui reprennent celles des grands trottoirs de la ville, Carlos Garaicoa, lui, a déployé dans les trois salles du second étage du Centro Wifredo Lam un bijou d'installation, captant avec finesse et délicatesse la quintessence du design des trottoirs des grandes avenues pour orchestrer une méditation avec *Fin del silencio*. Une fois franchi le lourd rideau noir et enlevé nos souliers, quelle sensation de contourner et d'enjamber d'immenses tapis reproduisant dans un réalisme illusionniste des portions de trottoirs aux motifs, craquelures ou ombrages divers selon l'heure du jour ! À l'une des extrémités des salles, Garaicoa a inscrit sur le tapis-trottoir cette énigmatique expression : « *Fin del silencio* ». Exprimant

clairement l'esprit contemplatif dans lequel une telle œuvre nous transporte, la phrase rappelait paradoxalement tout le bruit de la rue, le retour à l'*esquina caliente* du dehors. Mais plus encore, la fin du silence, c'est aussi la prise de parole, l'expression d'une identité par l'intermédiaire de l'art, autrement exprimée par *Vulgo* au Gran Teatro. Nous marchions donc quelquefois sur de l'art, dehors comme dedans.

#### La Cabaña et la *ciudad*

Siège habituel des éditions précédentes, La Cabaña accueillait à nouveau une substantielle exposition avec un second volet dispersé dans la cité, mais comme événement collatéral, cette fois. L'envergure et la qualité des installations de ce *off* ont fait dire à plusieurs qu'il s'agissait d'un noyau aussi fort, sinon plus, que l'exposition principale au Gran Teatro. Il faut dire que le voyage pour s'y rendre et les incroyables salles arrondies aux courbes généreuses, propres à une caserne militaire, en font un site pertinent au genre des œuvres *in situ*. Les trois puits de pétrole habillés de verdure, *Resistencia del origen* de Teresa Almeida, nous accueillait au pied des murailles. Les nombreuses installations sculpturales de Kcho, *Entre la melancolía y la construcción del hombre nuevo*, véritables vedettes en ces lieux dont la série des barques-

tombeaux de bois construits à l'échelle humaine, exprimaient à la fois l'évasion et la mort. On y retrouvait aussi des interventions minimales telles que *No hay otra salida* de Carlos Montes de Oca, montrant une salle vide où, tout au fond, était accrochée une petite photographie, mise en abyme de la sortie. De plus, des œuvres immersives étaient de la partie comme *Estrictamente impersonal* du collectif Espacio 08 qui avait tapissé entièrement la salle de papier kraft. Outre l'environnement enveloppant, des odeurs de papier humide envahissaient l'espace. Duvier del Dago, qui exposait simultanément son canon de chair sur le Malecón, avait ici réalisé à l'aide de petits fragments émiétés d'un canon réel, suspendus à des fils blancs sous un éclairage ultraviolet, un dessin dans l'espace reconstituant la présence fantomatique de ce canon qui n'existe plus. Aux murs, des photographies illustrant les étapes de travail de l'artiste ajoutaient une dimension didactique toutefois cohérente avec l'ensemble.

Un autre exemple de cette porosité des frontières et de cette dialectique de « la vie dedans » et de « l'art dehors » a pris place près des remparts de La Cabaña, sur la pointe de la péninsule de la baie : *Paisaje itinerante* de Rafael Villares s'y trouvait momentanément, immense grue soutenant dans les airs un imposant pot qui contenait un

arbre avec, à sa base, un banc pour donner un point de vue unique de la ville sur l'autre rive. Cet environnement se fit nomade, tantôt sur le Malecón, tantôt dans d'autres lieux inusités de La Havane. Nous nous y sommes laissés engloutir, l'espace d'un moment, n'est-ce pas Chloë ?

En effet, Guy, nous retrouver là, suspendus, dans un pot de fleur géant, mais dehors en même temps, semblait improbable. Et, pour un instant, tu as pensé écrire sur l'art dans une des œuvres ! Mais nous sommes tous deux d'accord pour affirmer que *Dream Team* de Julio Neira incarnait le projet exemplaire du parfait équilibre entre la vie réelle dans la cité et l'art comme son reflet imaginé dans un des lieux convenus de la *Biennale*. Au Parque Central de la vieille ville se réunissent quotidiennement des passionnés de baseball qui y discutent, forts en gueule et en gesticulations. C'est, en quelque sorte, comme un théâtre de rue sans metteur en scène ni artifice. À La Cabaña, Neira a transformé l'espace en un terrain de baseball de sable à double marbre se faisant face. D'un côté, on y voyait la photographie de ces partisans *in situ* sur leur lieu de discussion et, de l'autre, l'image métamorphosée en peinture, transformant ceux-ci en joueurs d'une équipe étoile, *the dream team* !



> Roberto Fabelo, *Se soltaron los leones*.



> T.V. Santhosh, *Pray*.



> Carlito Carvalhsa, *Vulgo*.



> Carlos Garaicoa, *Fin del silencio*.

*Detrás del muro et La caza del éxito*

S'il fallait hiérarchiser les principaux lieux/ lieux marché/e/s de cette *Biennale*, comme nous l'avons fait toi et moi, invariablement, l'épicentre de « Pratiques artistiques et imaginaires sociaux » nous a constamment ramenés au même endroit. À La Havane, tous les territoires imaginaires, imaginés et imaginant ne peuvent qu'avoir une zone excessive de rencontres entre le réel et ses débordements : le Malecón.

Ne l'avons-nous pas longée maintes et maintes fois, Guy, cette avenue bordant la mer ? Ce lieu de toutes les rencontres fortuites et de tous les excès, « de la luxure et de la contemplation, de la perturbation et de la retraite, de la dissidence et de l'affirmation, de la fuite et du refuge »<sup>4</sup>... Au milieu de cette foule sensuelle et enjouée, faisant face au large et au vent du nord, certaines des œuvres éphémères semblaient faire partie du paysage permanent, intégrées à la ville et au trottoir comme des mobiliers urbains : la vocation artistique se mêlait ainsi à la culture populaire et à la fonction utilitaire de l'objet, créant une douce confusion de l'esprit, exploitant l'une des artères les plus passantes de la ville « pour y libérer, devant les vagues, les événements qui définissent le mieux le Cubain d'aujourd'hui, ses rêves, ses espoirs, ses contradictions, ses aspirations »<sup>5</sup>...

Oui, Chloë, souviens-toi : bien que, dans les jours précédents, il fut possible de découvrir plusieurs des sculptures *in situ* et projets sans identification, rendant le tout encore plus énigmatique, c'est enfin une trentaine d'œuvres et de performances qui ont convergé en apothéose le long de cette mythique promenade unissant et séparant La Havane et l'Atlantique. Le dimanche 20 mai, la *Biennale* culminait avec l'événement collatéral *Detrás del muro*, orchestré par le commissaire Juan Delgado. De ces créations surveillées par des gardiens jour et nuit, plusieurs sont devenues de l'art de rue. Par exemple, les passants s'entassaient pour mieux converser ou simplement se reposer sur le banc-sculpture sinuose *Bancontodos* d'Inti Hernandez. Les concepts si scolaires de participation, de circulation dans l'œuvre, d'interaction, d'interrelation et d'appropriation ont ici fait place à un art envahi, absorbé et apprécié. À cet égard, l'œuvre grandiose de Rachel Valdés Camejo *Realidad/Happily Ever After*, immense mur en miroir placé sur la promenade, reflétant la mer lorsque nous regardions la ville et montrant le pavement de la rue de l'autre côté, est devenue l'attraction de la foule. Chacun y devenait figurant, métamorphosant l'œuvre en dispositif performatif que l'artiste amplifia avec l'ajout de musique et d'un bar mobile qui offrait des mojitos aux visiteurs.

De nombreuses installations conservèrent leur pouvoir d'étrange séduction : *Aire fresco* de Roberto Fabelo Hung, grande photographie sur écran translucide d'icebergs s'avançant dans la baie de La Havane ; *Fly Away* d'Arles del Rio, silhouette d'un avion découpée dans le grillage d'une clôture, évoquant une arrivée ou un départ ; *Dissection* de Duvier del Dago, ancien canon recréé en papier compressé, donnant l'illusion d'être coupé en tranches et laissant entrevoir une impression de chair (complément tangible du canon vaporeux et immatériel fait de fils et de miettes à La Cabaña).

D'autres se firent performances. À l'instar d'Aimée Garcia assise sur les remparts et crochétant cette immense nappe aux motifs élégants et déposée sur la rampe de ciment (*Pureza*), le Colombien Fidel Ernesto Alvarez a fait surgir de la mer et s'élever des grappes de ballons noirs dans le ciel (*Poemas para un agujero*), rassemblés tels d'immenses oiseaux. Carlos Martiel fut pour sa part attaché nu sur les roches, au bas du Malecón (*Sujeto*).

Ces performances, cependant, n'atteignirent en rien l'intensité d'*Aktion 135*, ce « happening orgiaque » orchestré par le vénérable Herman Nitsch dehors, sur les terrains de l'Instituto Superior de Arte, une semaine auparavant.



> Teresa Almeida, *Resistencia del origen*.



> Kcho, *Entre la melancolía y la construcción del hombre nuevo*.



> Rachel Valdés, Camejo *Realidad/Happily Ever After*.



> Roberto Fabelo Hung, *Aire fresco*.



> Arles del Rio, *Fly Away*.



> Duvier del Dago, *Dissection*.



> « Happening orgiaque » orchestré par Herman Nitsch, *Aktion 135*. Photos : Richard Martel.



Tu te rappelles, Chloë, cette chaude et humide journée du 14 mai sur le coup de 17 h ? Près de 5000 personnes ont entouré en plein air le vénérable artiste autrichien Hermann Nitsch, fondateur avec Otto Muehl et Rudolf Schwarzkogler de l'actionnisme viennois, et une classe d'étudiants en théâtre pour ce concert aux limites des bacchanales et des écorchures, chirurgies, tortures, mutilations. Là, efforts, sueur, sang, mouches et l'incroyable maîtrise de tableaux, tous saisissants, au son d'une musique apocalyptique à l'insoutenable lourdeur d'être. Œuvre orgiaque et scandaleuse pour certains, reprise comme histoire de l'art pour des spécialistes comme Helge Meyer – lire son texte –, il n'en demeure pas moins qu'*Aktion 135*, happening bestial et sanglant d'une durée de cinq heures se terminant par un banquet, avec cette fusion des rituels de messe aux tuniques blanches et aux corps nus autour de crucifiés et de sacrifices mêlant le corps, les entrailles et le sang d'un énorme cochon, aura fait onde de choc dans

cette 11<sup>e</sup> *Biennale de La Havane* ouverte aux imaginaires sociaux.

Qui plus est, sur le campus universitaire, *Aktion 135* trancha énormément avec la série d'œuvres joyeuses, comme ce mortuaire d'un Ben Laden plus grand que nature sur un tapis ou l'œuvre de nettoyage minimal opéré par le sculpteur Gabriel Orozco, se jouant des déplacements des résidus, de la poussière et des lumières filtrées dans une des grandes coupoles de l'amphithéâtre abandonné tout près.

Sur le Malecón, par contre, nous nous étions interrogés sur *Possible Chances* de Rafael Domenech, cet assemblage de portes rouge vif, aux poignées neuves scintillantes, ouvertes dans toutes les directions. Nous nous sommes amusés à y entrer et sortir comme le fera la foule quelques jours plus tard. L'installation performative ne canalisa-t-elle pas formellement le défi de toute cette *Biennale* : par quelles portes faire sortir l'art dans la ville et faire entrer les formes de vie dans les lieux de l'art ?

Oui, Guy, ces portes à caractère surréaliste étaient en effet bien mystérieuses... Faisant formellement écho à la cage de Fabelo, notamment par la couleur, elles semblaient par conséquent offrir une perception moins dramatique de l'espace social en jouant avec des espaces ouverts sur tous les possibles. Cette œuvre phare du volet *extra muros* pouvait se voir comme une métaphore des chances possibles d'entrer et de sortir, devant et derrière le mur... Selon le point de vue, « derrière le mur » peut être à la fois la ville et la mer, les interventions publiques impliquant alors ces deux espaces, entre l'imaginaire et le réel. Entre la mer et l'asphalte, l'horizon et la ville, le Malecón fut le témoin des « cris derrière le mur »<sup>6</sup>, le lieu qui transporte espoirs et utopies.

Parallèlement à ces manifestations artistiques extérieures visant à rapprocher l'art de la vie, instaurant « l'art dans des espaces d'usage quotidien »<sup>7</sup>, porteuses d'espoirs, d'imaginaires et exprimant toutes, d'une certaine manière, le concept d'évasion, il y avait l'exposition *La caza del éxito* au Centro de Desarrollo de las Artes Visuales. Certainement l'une des stratégies les plus audacieuses de cette *Biennale*, assumée par le commissaire Nelson Herrera Ysla, « qui conduit la rue à la galerie »<sup>8</sup>. En plus d'inclure ses propres œuvres photographiques, Herrera Ysla a repoussé les limites de la subversion en utilisant un lieu réputé de l'art « savant » pour y présenter de l'art « populaire ». En iconoclaste organisationnel remodelant le passage esthétique du dehors au dedans, avec des peintres amateurs et des photographes du peuple s'appropriant

les thèmes du quotidien, les styles pop et autres avant-gardes, ce membre influent de l'équipe de la *Biennale* exalte, au-delà de l'irrévérence, une esthétique authentique parce que reconnaissable. Quelle joie non feinte d'examiner sur les cimaises ces grandes peintures ou affiches venues de la rue, abordées avec sensualité en opposition à la froideur technique d'un Andres Serrano qui exposait *A History of Sex and the Interpretation of Dream* à la Fototeca, juste en face ! On ne pouvait que s'étonner de ces peintures réalistes comme enseignes de restaurant dans la même salle que des copies d'œuvres de grands maîtres (Picasso, Botero, Kalho) ou des représentations de nos superhéros comme Superman en terre cubaine, véritables témoins de cette « chasse au succès ».

Le Pabellón Cuba et la *Ciudad generosa*  
 Construit en 1963, le Pabellón Cuba incarne une des figures emblématiques de l'architecture cubaine. Souviens-toi, Chloë, de son architecture ouverte et aérée, de ses arbres et de sa cour intérieure favorisant des concepts architecturaux, des environnements, des performances et des installations accueillant les foules sans le protocole dévolu aux musées et aux galeries, qui en font non seulement un haut lieu de diffusion de l'art, mais aussi une véritable « zone poreuse ». Que ce soit par ces 10 000 cuillères en aluminium gravées d'un alphabet en disparition, scintillantes et cliquetantes au soleil et au vent au-dessus de nos têtes (*Sanficus* de Marcel Pinas), par l'installation vidéo où l'on pouvait coller sa gomme une fois mâchée (Chiclets), offerte à l'entrée, sur les portraits projetés aux murs (*ADN* du collectif Quintapata) ou encore par l'essai de ces multiples « gougounes » de bois en forme de flèches mais aux multidirections souvent contradictoires (*Setamanco* de Lia Chaia), le Pabellón Cuba prit encore cette fois un esprit d'art vivant, sous le titre *Creaciones compartidas* [Créations partagées].



> Gabriel Orozco



> Rafael Domenech, *Possible Chances*.



> Marcel Pinas, *Sanficas*.



> Collectif Quintapata, *ADN*.



> Crispin Gurholt, *Live Photo*.

À cette architecture établie s'opposait celle inventée pour l'occasion de la *Ciudad generosa*, orchestrée par l'artiste René Francisco Rodríguez et ses étudiants de l'Instituto Superior de Arte. Nous avons tant marché ce jour-là, toi et moi, Chloë, pour découvrir cette ville ludique et invraisemblable, située dans un parc de Vedado, à proximité d'un arrêt d'autobus ! Intéressant projet d'architecture construit en de multiples pavillons, des « créations partagées » parce que réalisées collectivement, à une échelle à mi-chemin entre celle des adultes et celle des manèges pour enfants. Flirtant avec les valeurs d'écologie et de convivialité à la limite de l'utopie sociale, la *Ciudad generosa* a constitué l'un des projets collectifs d'infiltration de l'espace social.

#### *Live Photo et Open Score*

Il nous fallut patienter jusqu'à 18 h ce jour-là pour que la villa décrépie et inhabitée s'anime de « tableaux vivants » exceptionnels : imaginée par l'artiste norvégien Crispin Gurholt, la vieille voiture aux fenêtres ouvertes garée à l'entrée avait soudain une passagère ; un jeune sur le patio réfléchissait à un possible graffiti, peinture en aérosol en main ; un vieux couple était assis à l'intérieur ; un cigare éteint près du téléphone et une horloge au temps figé nous offraient un arrêt sur image. Entre le tableau vivant et la manœuvre comme art action, la mise en scène s'exprimait avec une théâtralité n'appartenant ni au cinéma ni au théâtre, et encore moins à l'actionnisme. Peut-être au roman et à la photographie, mais encore... *Live Photo* s'avérera le plus mystérieux et insolite dispositif de l'art du vivant, pour emprunter l'expression à Alain-Martin Richard, de l'art dehors dans cette *Biennale*.

Et enfin, à mille lieux de l'immobilité et de la simplicité apparente de *Live Photo*, c'est entre interactivité, échange et apprentissage que l'exposition *Open Score* au Centro Hispanicoamericano de Cultura concentrait les projets d'art électronique. On pouvait y voir, entre autres, les robots hystériques du Québécois Bill Vorn (*Histerical Robots*), qui se convulsaient dès qu'ils avaient détecté notre présence, et *Dilemme de Pinocchio* d'Ingrid Bachmann, un alignement de langues sensuelles dans les nuances de rouge,

luisantes et légèrement mobiles, proposition de sa recherche de jonction entre sensualité et technicité. Mais c'est très certainement le dispositif de l'artiste Levi Orta, *Smoke Bomb 16 : 00*, qui aura socialisé, cette fois du dedans vers le dehors : une œuvre-bombe de fabrication artisanale et amorcée explosera à 16 h tous les jours... à moins d'un appel du directeur de la *Biennale* pour la désamorcer quotidiennement ! Art d'attaque ou fiction ?

#### Du Cuba imaginaire aux Cubains réels

*Entre la mer des Caraïbes et l'océan Atlantique, Cuba est la plus grosse île de l'archipel des Bahamas à 90 km du continent. C'est une île mythique aux odeurs de tabac et de rhum et de laquelle on dit qu'elle se dédouble : un Cuba réel et un Cuba imaginaire !*

En somme, si l'on convient que l'imaginaire est le lieu « où se forment les subjectivités collectives »<sup>9</sup>, les œuvres exposées dans le cadre de la 11<sup>e</sup> *Biennale de La Havane* interrogent les codes et transgressent les frontières de l'espace réel pour atteindre un espace illimité, celui de tous les possibles, là où se confondent l'art et la vie. Certaines interrogent les possibilités d'occupation artistique du territoire dans la trame urbaine, alors que d'autres investissent à rebours les lieux communs de l'art en y intégrant des manifestations et des arts populaires. Ce dialogue incessant entre le dedans et le dehors a ainsi, d'une certaine manière, transformé la ville en un « immense laboratoire temporaire d'expérimentation artistique »<sup>10</sup> où « le rapport avec le public doit en être un d'affect »<sup>11</sup>.

Désormais seul, notre dialogue terminé, j'ignore si le vol de Cuban Air me ramenant au Québec est passé dans le grillage de *Fly Away* d'Arles del Rio, a suivi les allées lumineuses de *Conexion/Connection* de Carlos Montes de Oca ou a survolé les turbulences causées par *Aire fresco/Fresh Air* de Roberto Fabelo Hung, ces icebergs descendus du nord vers le Malecón. Chose assurée, j'ai quitté les pratiques artistiques et les espaces imaginaires de la 11<sup>e</sup> *Biennale* en songeant à ce qui nous unit plutôt qu'à ce qui nous sépare, ce Québec où je vis et ce Cuba qui m'est cher. De mon siège, la réflexion lue à

nouveau de Jorge Fernández Torres me le rappelait encore : « Intervenir dans l'espace public cause des troubles, et ce, partout dans le monde. Cela reste la manière la plus évidente pour longer les frontières et circuler sur un itinéraire tracé à la craie, qui définit les contours de ce qui est permis, de ce qui est toléré. » ◀

Photos : Renée Méthot (sauf indication contraire).

#### NOTES

- 1 Alberto Manguel et Gianni Guadalupi, *Dictionnaire des lieux imaginaires*, Actes Sud, 1998.
- 2 Jorge Fernández Torres, « Pratiques artistiques et imaginaires sociaux », *Inter, art actuel : espace public*, n° 111, p. 5-6.
- 3 *Ibid.*, p. 6.
- 4 Elvia Rosa Castro, « Behind the Wall or the Granting of a Momentary Civic Resurrection », *Detrás del muro/Behind the Wall*, opusculé de l'événement, s. p. [notre traduction].
- 5 Dannys Montes de Oca, « La séduction des apparences : notes pour une biennale », *Inter, art actuel : espace public*, n° 111, p. 8.
- 6 E. Rosa Castro, *op. cit.* [notre traduction].
- 7 D. Montes de Oca, *op. cit.*, p. 8.
- 8 *Ibid.*
- 9 J. Fernández Torres, *op. cit.*, p. 4.
- 10 E. Rosa Castro, *op. cit.* [notre traduction].
- 11 J. Fernández Torres, *op. cit.*, p. 5.

CHLOË CHARCE est titulaire d'une maîtrise en histoire de l'art et d'un baccalauréat en arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal. Elle conjugue ainsi une double vocation, entre la théorie et la pratique. Artiste, critique et commissaire de la relève, elle s'intéresse entre autres aux notions d'identité, de mémoire et d'hybridité.

Huron-Wendat, sociologue (Ph. D.), critique d'art et commissaire indépendant, GUY SIOUÏ DURAND scrute l'art actuel au Québec. Il a fait de l'art engagé et de l'art amérindien contemporain ses créneaux. Cofondateur de la revue *Inter, art actuel* et du Lieu, centre en art actuel (Québec), il collabore à plusieurs périodiques et publications. Trois livres sont sortis de sa plume : *L'art comme alternative : Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec* (1997), *Les très riches heures de Jean-Paul Riopelle* (2000) et *Riopelle : L'art d'un trappeur supérieur. Indianité* (2003), sans compter nombre de collaborations pour des ouvrages édités, dont *Aimitaitau ! Parlons-nous !* (2008). Orateur dynamique, ses conférences-performances sont fort appréciées.

## É-MOUVANTES MANIF D'ART 6

► GUY SIOUI DURAND

Il arrive des succès. Ce fut le cas pour la *Manif d'art 6* : « Machines : les formes du mouvement ». Le Pavillon central sis à l'Espace 400° en fut le cœur. Or, comme c'est l'usage collaboratif à Québec, le déploiement de la *Manif d'art 6* s'infiltrera d'activités tant officielles que satellites. Il se passera dans les musées, les centres autogérés d'artistes, les galeries et autres lieux à Québec, avec des incartades à Lévis et à Wendake. Notons cependant cette quasi-absence d'œuvres dehors, dans les espaces de la ville.



> Yann Farley, *CORPUS S1-11 (bêta 1.0)*, installation, 2012. Photo : Pierre-Olivier Leduc.

Est-ce parce que la manifestation a pris place dans un quartier dont l'esprit technologique avait déjà pris possession, de manière grandiose, par la dimension audiovisuelle des « formes du mouvement » du *Moulin à images* de Robert Lepage et d'Ex-Machina justement à l'Espace 400° depuis 2008 ? Ou encore qu'elle a pris place dans ce quartier d'art action et de recherches expérimentales, le Nouvo St-Roch ? On n'a qu'à penser à la machine spectaculaire du cirque renouvelé technologiquement avec *Les chemins invisibles* du Cirque du Soleil, ayant effacé deux décennies d'art communautaire et engagé à l'îlot Fleurie sous l'autoroute Dufferin. Ou pensons encore aux éditions, pendant une décennie, du *Mois Multi* à Méduse, de la *Rencontre internationale d'art performance* (RIAP) au Lieu, des résidences de création d'art sonore chez Avatar, de cinéma chez Recto-Verso et d'art Web à La chambre blanche.



Dans la suite logique des *Formes du temps*<sup>1</sup>, la commissaire invitée, Nicole Gingras, y aura convié autant dessins, photographies, danse, musique, que performances, tous imbriqués dans des mécaniques, ou autres hybridations utilisant générateurs électroniques ou assistés par ordinateur.

Cette masse critique d'œuvres signifiantes, conviées avec un souci de balance, sera vue par plus de 55 000 visiteurs.

Il faut notamment saluer le choix des œuvres. D'une part, il y a l'équilibre entre les références historiques du machinisme et l'expansion des créations de machines d'art aux mouvances imaginaires nouvelles. D'autre part, bien des œuvres vues oscilleront entre la recomposition artificielle de la nature et les machines incohérentes, situant cette sixième édition de la *Manif* entre le spectaculaire et l'insolite.

## BALANCES TEMPORELLES

Le mouvement, en soi, est complexe. L'art indiscipliné<sup>2</sup> en ce début du XXI<sup>e</sup> siècle, on le constate de plus en plus, mêle écoute active, images animées, gestes et conversations. Prenant le relais de ceux de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, de nouveaux dispositifs et propositions d'interrelation comme esthétique relationnelle et d'interactivité (par des interfaces multimédias) ont reformulé l'art sociologique en d'autres « agirs communicationnels » (Habermas). Aujourd'hui, nombre de propositions d'immersion corporelle totale désignant l'art comme expérience se veulent un dépassement des environnements et des happenings passés. La *Manif d'art 6* a inclus ces tendances actuelles expansives de l'art qui flirte avec les sciences cosmologiques, physiques et biologiques.

La référence à l'image d'une antique balance rassure parce qu'elle évoque l'arrivée de l'équilibre (ou pas). Cette « machine » à peser, avec son oscillation mécanique ou son calcul numérique, est une bonne entrée en matière pour l'imaginaire des machines en tant qu'évolution des fonctions techniques d'Homo sapiens, c'est-à-dire toutes les variantes de l'outil comme extension des sens, des membres et des gestes<sup>3</sup>. La balance bouge, elle oscille. Inévitablement, ce mouvement nous renvoie à une histoire, donc au temps !

Peut-être que l'évocation d'une horloge nucléaire serait mieux appropriée pour comprendre la complexité de la conception, puis de la mise en espace, principalement au Pavillon d'Espace 400°. L'exposition s'est étalée afin de rendre compte d'une certaine évolution des machines et des formes du mouvement qui définissent autant le temps que ses ruptures.

Principalement à l'Espace 400° mais aussi lors de conférences, la commissaire Nicole Gingras a su habilement insérer cette trame de rappels de pionniers du machinisme dans l'imaginaire, la science et l'art. Elle était donnée à voir quasiment d'entrée de visite par la vidéo fourmillante *Les temps modernes : une histoire de la machine* (Mounir Fatmi, 2010). Les autres renvois historiques aligneront les reproductions de quelques *Inventions* (Rube Goldberg, 1914-1964), là un livre de Jules Verne et la projection des films et photogrammes de *L'invention diabolique* (Karel Zeman, 1958). Nous retrouvons aussi *Le monstre dans la forêt* racontant l'aventure du *Cyclop* de Jean Tinguely (Louise Faure et Anne Julien, 2005), l'exposition des dessins du même Tinguely chez Engramme (en duo avec Marla Hlady) et la conférence sur son travail de Mark Pauline et son Survival Research Labs (SRL).

Qui plus est, loin de consigner linéairement leurs propos au passé, Gingras les ravivera par des couplages animés et une « expérience » centrale déroutante. Je pense ici à la proximité des agencements installatifs miniatures de *Thinking Chair* (Arthur Ganson, 2007) et à la poursuite farfelue de l'esprit de Goldberg dans *The Page Turner* (Joseph Herscher, 2012). L'écoute de l'assemblage de vieux tourne-disques de nombreux artistes internationaux rassemblés pour *Phonographes vinylisés*

par Martin Tétréault, qui y performera un concert, ne manquait pas non plus d'intérêt. Toutefois, c'est l'expérience visuelle et hallucinante de la *Dreamachine*, inventée en 1960 par le duo Brion Gysin et Ian Sommerville et qualifiée d'« étonnante machine à rêver les images de notre cerveau »<sup>4</sup>, qui scellera cette balance. Du coup, ce passé « pouvait avoir » de l'avenir... en des machins-bidules et des machins-images au présent dans ce Pavillon central. Trois œuvres m'ont particulièrement attiré comme signatures de l'événement : *Corpus S1-11 (bêta 1.0)*, *THE* et *Leveler*.

### Corpus S1-11 (bêta 1.0) Yann Farley

Œuvre d'accueil au Pavillon central, *Corpus S1-11 (bêta 1.0)* de Yann Farley nous invitait à entrer au cœur de l'espace avec une sculpture mécatronique et interactive donnant l'étendue des mouvances de l'ensemble des contenus artistiques de l'événement. Sorti d'un caisson, un insolite tronc-machine articulé est surmonté d'un écran où apparaît le visage d'une femme au regard qui cherche le nôtre. Lorsque nous nous en approchions, l'humanoïde aux capteurs de présence se mettait en mouvement, comme pour s'ajuster à nous, tandis que les yeux et le visage féminin semblaient interagir en fonction des nôtres. Machines. Les formes du mouvement s'y fusionnaient totalement avec une sensibilité qui n'avait rien de machinale.

### THE Manon Labrecque

Une photographie de l'empreinte agrandie d'un pouce humain nous entraîna dans une spirale vertigineuse du cosmos. L'organique a rejoint l'univers dont nous sommes les « poussières d'étoiles »<sup>5</sup>. Immobilité nanotechnologique du temps ou son expansion. Manon Labrecque a certes créé une image forte avec *THE*.

### Leveler Marla Hlady

La quête absolue de l'immobilité hante tant les scientifiques que les artistes. On en avait eu une expérience exceptionnelle à Québec il y a quelques années de cela par Nicolas Reeves et son équipe. Avec son dispositif sculptural minimal *Leveler*, Marla Hlady y a joint celle des limites audibles, le silence parfait, dont l'art sonore est aussi captif. Il fallait ajuster son écoute à une telle délicatesse.

## EXPANSIONS SPATIALES

Cependant, l'expansion de propositions sur les « formes du mouvement » dans les centres d'artistes et les musées fera davantage impact avec leurs : 1) œuvres immersives 2) sculptures é-mouvantes 3) machinisme domestiqué 4) extrapolations hors nature.

### Œuvres immersives

Dans la lignée d'artistes comme Haroon Mirza (Venise, 2011 ; Sydney, 2012) et James Turrell (Venise, 2011) qui proposent des expériences d'immersion complète, dans l'obscurité où éclate la lumière ou dans la luminosité de la couleur pure, deux dispositifs nous attendaient lors de cette *Manif*. Dans le noir quasi total chez Avatar

ou dans le vert irradiant à La chambre blanche, deux formidables expériences donnèrent à ressentir les imaginations-imaginaires de l'artiste québécoise Diane Morin et du Berlinoise Jan-Peter E.R. Sonntag.

### Souffles Diane Morin

Les épais rideaux noirs créaient dès le corridor une première plongée dans l'obscurité ainsi que la perte de repères visuels. C'est à tâtons que nous avons abouti dans le cube noir. Les yeux cherchaient, alors que les oreilles entendaient de lourds grondements. Soudain, de grandes traînées de lumière explosèrent, elles-mêmes ténues par l'usage d'ampoules ou autres objets translucides, et imprégnèrent la rétine de leur apparition brève. L'immersion dans *Souffles* (2012) était liminale. C'est comme si l'artiste réussissait à nous rapprocher de la mobilité du jet lumineux. Pour ce faire, Diane Morin a concocté expressément pour la *Manif* ce dispositif vidéo à



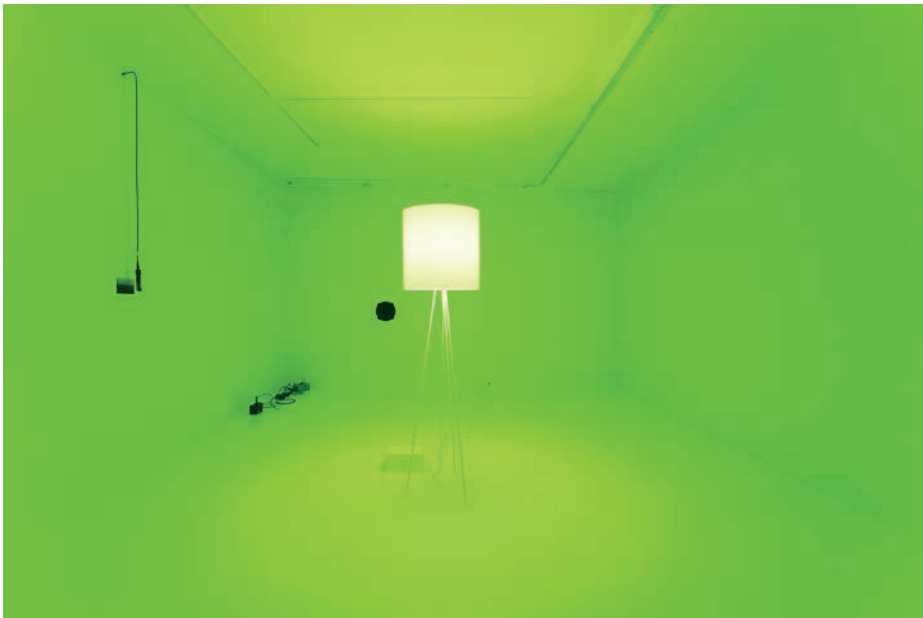
> Marla Hlady, *Leveler*, installation, 2011. Photo : Pierre-Olivier Leduc.



> Manon Labrecque, *THE*, de la série *Les astrophysiques*, 2012. Photo : Manon Labrecque.



> Diane Morin, extrait de *souffles*, de la série *Effondrements*, 2012. Photo : Diane Morin.



> Jan-Peter E.R. Sonntag, *GAMMAvert - a X-SEA-SCAPES*, installation, 1998, 2006-2011. Photo : Jan-Peter E.R. Sonntag.

partir de ses expérimentations pyrotechniques de la série *Effondrements*. De cette « succession de microexplosions, comme autant d'apparitions d'événements fugaces où l'animé et l'inanimé, l'apparition et la disparition sont indissociables », la commissaire Nicole Gingras estime que « Diane Morin s'approche du rêve de certains inventeurs du XIX<sup>e</sup> siècle pour qui le feu était la matière vivante, le souffle de leurs automates »<sup>6</sup>. Belle imagination-imagination, en effet !

### GAMMAvert – a x-sea-scapes

Jan-Peter E.R. Sonntag

À chaque édition, la collaboration des centres d'artistes offre un contingent de fortes œuvres. Ce sera le cas de l'installation *GAMMAvert – a X-SEA-SCAPES* de l'artiste berlinois Jan-Peter E.R. Sonntag à La chambre blanche. Fêru de science, de littérature et d'art, Sonntag a conçu son œuvre comme l'expérience d'observation d'un phénomène que l'on appelle le *rayon vert*. Dans l'espace séparé pour l'occasion en deux salles, celle du fond nous attirait par sa forte luminosité. Une petite photographie d'une mer grise est accrochée à l'un des murs avec, devant, des capteurs d'ondes en suspension. Au centre, un abat-jour,

grandeur humaine, irradiait une forte lumière verte, tandis que l'espace était rempli de grésillements faibles. L'étrangeté du dispositif installatif portait le visiteur à être extrêmement attentif, aux aguets même, devant ces éléments tant techniques que poétiques. Cette petite photographie, rendue chimiquement radioactive par le nitrate d'uranium des sels d'argent, déployait des ondes sinusoïdales que des capteurs radiologiques transformèrent en une onde sinusoïdale subsonique. Simultanément, l'imposante lampe blanche laissait irradier cette onde sinusoïdale optique, nous enrobant de vert. Au sortir de cette immersion dans le rayon vert, notre vision devint rose, irréaliste complémentarité, pendant quelques instants. Sur un mur à la sortie, l'explication scientifique du phénomène s'offrait à la lecture. Et plus loin, juste avant de sortir, nous retrouvons le rappel de la description du rayon vert faite par Jules Verne.

### Sculptures é-mouvantes

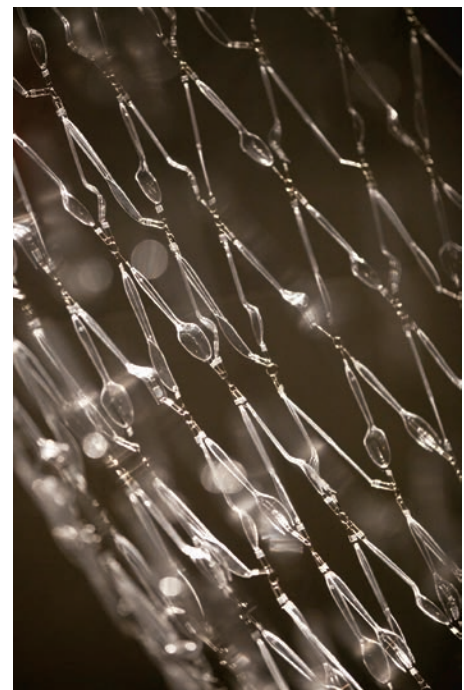
Cette *Manif d'art 6* aura offert dans Québec une formidable conjoncture nous obligeant d'une part à reconsidérer la sculpture et, d'autre part, à mettre en évidence le talent exceptionnel

de sculpteur(e)s de la région tels que Diane Landry, François Mathieu et Jacques Samson. Entre constructions aux articulations minutieuses et matériaux hétéroclites, leurs jeux de pénombres et d'ombres viendront en révéler la forte poésie des mouvements.

### Épuisement Diane Landry

*Épuisement* est une nouvelle création *in situ* de Diane Landry qui fera sensation. Elle était introduite par une pièce de la collection dans les salles du Musée de l'Amérique française, *La machine à hélice* (Edmond Fontaine, 1930). Prototype d'un traîneau d'hiver propulsé par une hélice, dans la foulée de ce qui allait mener à la motoneige d'Armand Bombardier, cette œuvre dictée par la thématique de la *Manif* débouchait sur l'impressionnant rassemblement de trois des installations antérieures de Landry : *La table-neige* (1996), *L'étreinte atroce* (1997) et *L'imperméable* (2009). Dans l'univers tamisé et feutré de l'institution, celles-ci allaient en quelque sorte devenir les « machines célibataires é-mouvantes » nous introduisant à *Épuisement* (2012). L'évocation du chef-d'œuvre de Marcel Duchamp ne fut pas fortuite ici tant se dégageait de l'ensemble une cohésion. Les trois œuvres comportaient à la fois leur part d'absence existentielle et des mécanismes de glisse : la propulsion pour *La machine à hélice*, le ski de *La table-neige*, le frémissement dans *L'étreinte atroce*, le frôlement avec *L'imperméable* et, en inédit, le gonflement/dégonflement d'*Épuisement*.

Comme dans la brume, un mur écran laissait paraître, derrière, un vague mais vaste mouvement. Des escaliers de chaque côté nous y amenèrent. Là, un immense lustre tressé d'ustensiles industriels en plastique transparent « respirait ». Tout baignait entre ombres et petits scintillements à proximité. Le titre, *Épuisement*,



> Diane Landry, *Épuisement*, détail de l'installation, Musée de la civilisation, 2012. Photo : Nicola-Franck Vachon, Perspective.

ne synthétisait-il pas les efforts, les usures, les érosions de l'humain dans tous ses états ? Ne qualifiait-il pas surtout l'exigence de performance, à l'image des machines, que l'on s'impose ? Fallait-il encore y saisir l'exploitation de la terre elle-même (moteurs, pétrole, plastique, etc.) ? Une telle masse critique de l'intensité créatrice en continu chez Diane Landry m'a ravi au point d'y voir une potentielle candidature à la Biennale de Venise.

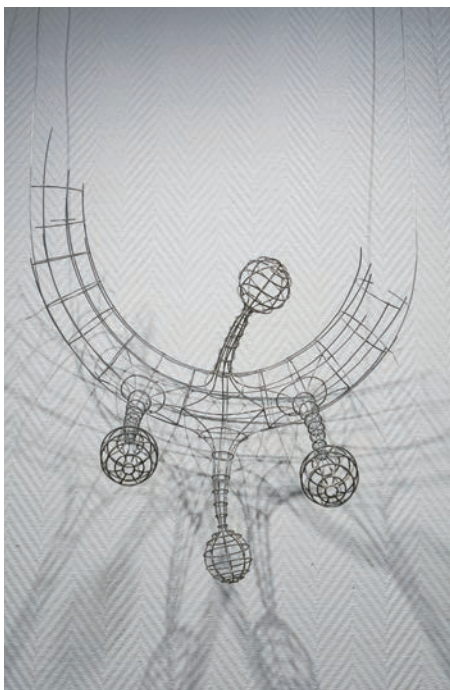
### De l'air et du plomb

François Mathieu

La monumentale sculpture de François Mathieu a complètement occupé la rotonde du Musée national des beaux-arts du Québec. *De l'air et du plomb* l'a transformée en un sas pour un improbable vaisseau onirique, spiralé, fait de bois et de peaux. L'artiste originaire de Beauce a su, par tous les aspects de son projet, laisser intacts le souffle, l'étincelle et le rouage fondamental du mouvement, peu importe ses formes ou machinations, soit la liberté d'inventer et de rêver. Ainsi nous a-t-il fallu être sensibles à l'insoutenable légèreté de cet échafaudage, dessin prêt à nous faire voler (l'air). Comment ne pas ressentir simultanément les racines, les écorces, les peaux, les veines et l'odeur du bois, des arbres, des forêts s'ancrant dans la lourdeur d'un temps mythologique (le plomb) ? Pourtant, dans l'inversion du plancher et du plafond, de la terre et du ciel, un rythme d'envol tourbillonnant y était magnifiquement présent, comme en nous l'ADN.

### Excroissances Jacques Samson

Jacques Samson a ciselé de miniatures mobiles en fil métallique pour une intéressante exposition d'esquisses et de maquettes dans la Galerie du Grand théâtre de Québec. L'in-



> Jacques Samson, *Excroissances*, détail de l'installation, Galerie du Grand Théâtre de Québec, 2012. Photo : Nicola-Franck Vachon, Perspective.

térêt pour cette exposition aura été de dévoiler dessins et métiers, ces éléments de savoir-faire d'une « culture première » que comprennent si bien autant les ouvriers et techniciens que les ingénieurs et architectes. Elle aura été à la base de la spectaculaire métamorphose des proportions visuelles, et donc de la perception esthétique, lorsqu'elles seront devenues les canevas motorisés de ces immenses formes d'ombre et de lumière projetées le soir dans les cages d'entrée des artistes du Grand Théâtre de Québec et perçues du dehors. Entre le monde des petits et celui des géants, *Excroissances* aura bellement conservé ces « formes du mouvement ».

### Machinisme domestiqué

La conférence de l'artiste californien Mark Pauline aura été l'indicateur d'un des deux pôles du machinisme artistique issu des résidus industriels et orchestré sous des dehors spectaculaires dans la ville. Elle n'a pas eu lieu ici, à Québec. À l'autre pôle, se rapprochant de la petite échelle des maquettes, des appareils domestiqués et du corps humain ou animal, la *Manif d'art 6* rassemblera trois magnifiques propositions, respectivement de l'artiste japonais Kanta Horio au Lieu et des Québécois Manon Labrecque chez Vu et Jean-Pierre Gauthier à la Galerie des arts visuels de l'Université Laval.

### Les antigravitationnels

Manon Labrecque

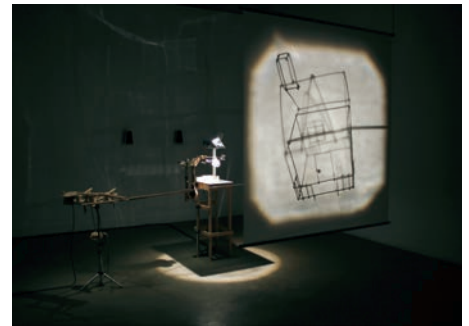
En résidence de création chez Vu, Manon Labrecque a pris possession de l'espace des deux salles du centre en y laissant s'activer trois sculptures (« Projections », « Orbitales », « Les traversées ») faites d'engrenages hors du commun. C'est ainsi que ses œuvres antigravitationnelles, spectaculaires mais sensibles, ont mêlé ombrages, photos et images animées par des mécaniques de grande taille. Elles donnèrent à voir d'inventifs rouages, leviers et engrenages sous forme de roues et de vis aux enchaînements déclenchant des points de vue. Tantôt dessins et jeux d'ombre (« Projections »), tantôt portraits photographiques autobiographiques sur fond de maison (« Orbitale »), tantôt zootrope faisant défiler les paysages d'un voyage autour du monde pour une figurine animée par un ventilateur s'y faufilant (« Les traversées »), cette exposition impressionna ! *Les antigravitationnels* de Manon Labrecque a fait converger, en un temps fort de l'événement, un unanime état perceptif esthétique : l'émerveillement de « machines qui rêvent souvenirs, affects et instants fondamentaux » de l'existence de l'artiste.

### Hypoxia Jean-Pierre Gauthier

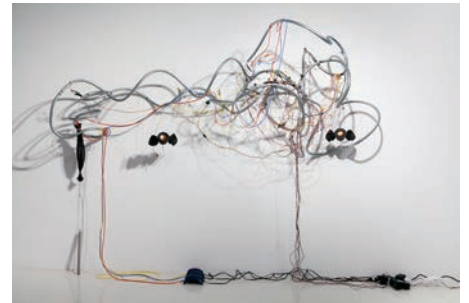
Alignant sur les murs de la Galerie des arts visuels de l'Université Laval une série d'organiques sculptures « soufflant l'air » pour l'entendre, Jean-Pierre Gauthier s'est inséré de manière unique dans cette *Manif d'art 6* tant la thématique était sienne. Au-delà des dessins-tubulures, fils et petits hautparleurs, nous ne pouvions que reconnaître le fascinant rapprochement avec le corps, cette



> François Mathieu, *De l'air et du plomb*, sculpture / installation, 2012. Photo : Idra Labrie – MNBAQ.



> Manon Labrecque, *Projections*, installation cinématique et sonore, 2012. Photo : Manon Labrecque.



> Jean-Pierre Gauthier, *Hypoxia*, détail de l'installation, 2011-2012. Photo : Renée Méthot – École des arts visuels, Université Laval.

machine organique – ici le système pulmonaire engendrant des sonorités graves ou aiguës qui ne déplairaient guère aux baleines. Qui plus est, la série des séquences complexes d'*Hypoxia*, par l'entremise de capteurs, associait la personne s'en approchant.

### Extrapolations hors nature

Le jour du vernissage, j'ai enfourché ma bicyclette et ai roulé jusqu'au traversier me menant de Québec à Lévis pour voir, en lever de rideau, les installations de la Canadienne Erika Lincoln. Je suis revenu vers le centre Materia au cœur du Nouvo Saint-Roch pour Ingrid Backmann. Une semaine plus tard, j'ai délaissé mon vélo au retour de mes visites au Musée national des beaux-arts du Québec et du Musée de l'Amérique française pour mon hybride vers Wendake et les animations de Diane Obomsawin.

Fait intéressant : ces œuvres furent toutes en lien avec une nature de plus en plus médiatisée et lointaine. Pourtant ne sont-ce pas là les nécessaires oiseaux, bestiaires et visions chamaniques du monde contre tout le machinisme ?

### Adaptive Actions Erika Lincoln

Au centre d'artistes Regart, Erika Lincoln, que l'on allait retrouver en été à la *Biennale nationale de sculpture de Trois-Rivières*, présentait trois installations (« The Singing Conditions », « Adaptive Actions », « Relational Transmissions ») inspirées des oiseaux s'adaptant aux milieux urbains. En effet, les trois œuvres cinétiques et sonores reflétaient diverses formes d'adaptation des oiseaux en ville, allant du mimétisme des sons à l'usage des matériaux résidus pour construire leur nid, en passant par leur installation dans les

structures architecturales. Ce sera l'un des rares liens nature-machine. Que ce soit cette « volée » de 20 lutrins sonores auxquels étaient arrimées de grosses pinces à l'allure d'étrépaneaux sansonets mimant les bruits ambiants pour les intégrer à leur gazouillement (« The Singing Conditions »), la série de nids s'autotricotant avec des résidus comme le plastique une fois actionnés (« Adaptive Actions ») ou le nid flottant dans une tour (« Relational Transmissions »), impossible de ne pas réfléchir à l'incroyable potentiel de savoir-faire des espèces vivantes autres que

l'Homo sapiens, d'ailleurs l'une des problématiques à la *documenta 13* de Kassel : ce que l'on ne sait pas et ce que l'on pourrait apprendre... des animaux !

### Bestiaire Ingrid Bachmann

Le *Bestiaire* d'Ingrid Bachmann a été l'une des premières expositions que la *Manif* a tenue chez Materia. Ça et là, dans l'espace, des taches noires, des boules et autres formes insolites auraient pu verser dans l'art conceptuel minimal. Or, à leur approche, elles se métamorphosaient

## KANTO HORIO ROTATION SOUS DIFFÉRENTS ANGLES

► JACQUES PERRON

Avant même d'entrer dans Le Lieu pour aller voir *Rotation sous différents angles*, l'installation de Kanta Horio présentée dans le cadre de la *Manif d'art 6* commissariée par Nicole Gingras, un objet attire discrètement l'attention dans une vitrine du centre d'art. Un objet, c'est vite dit : plutôt une forme vague dessinant subrepticement quelques lignes dans l'espace. Le ton est donné.

En franchissant le pas de la porte, plongé dans la pénombre, on distingue ça et là des constructions hétéroclites. De petites lumières scintillent dans la noirceur, des sons naviguent dans l'espace, des objets s'animent et projettent leurs ombres qui envahissent l'espace : un déploiement impressionnant. Fantasmagorie ? À première vue peut-être, mais on s'aperçoit vite que tout se passe sous nos yeux, en direct, dans le réel et non l'imaginaire : rien n'est caché ; ce qui se présente à nous, ce ne sont pas des illusions.

L'artiste, également ingénieur, conçoit lui-même les dispositifs qui activent les objets utilisés dans ses installations et performances en faisant appel à différentes forces : électrique, électromagnétique, cinétique... Ces objets – en vrac : tables, chariot, boîtes en carton, loupes,

miroirs, contenants de plastique, morceaux de bois, fouet de cuisine, assiette en aluminium... –, il les trouve sur place.

Les actions performatives programmées par Horio se manifestent de façon aléatoire et sporadique. Lors de ma première visite, je n'ai pas vu l'espace soudainement illuminé d'une vive blancheur, accompagnée d'un son strident de sirène et qui annule totalement l'enchantement. Ce n'est qu'à ma deuxième visite que je prends connaissance de cette transformation radicale de l'installation qui peut faire irruption une seconde, quelques secondes ou, même, quelques minutes. Il est donc possible d'effectuer une brève visite et de ne voir de l'installation que son squelette, sans les effets visuels et sonores. Une version enchantée et une autre désenchantée ? L'artiste souhaiterait-il mettre en tension deux formes d'éblouissement, au propre et au figuré ?

Le regard, rendu alerte par tant de sollicitations, tourne autour des objets, dérive parmi la myriade de formes. Le regard ou l'œil ? Une forme de préhension se trouve à la source du regard. Tout se passe comme si le regard, ici incapable de saisir ou de fixer quoi que ce soit, capitule devant

l'abondance de stimulations visuelles, intensifiées par les sons, pour se laisser aller à une autre forme de perception. Une attention flottante.

Déambulant parmi les stations, ce n'est pas mon œil qui voit, mais mon corps comme totalité ouverte, pour paraphraser Merleau-Ponty. Car l'expérience proposée par Horio est également corporelle : si l'artiste invente à coup sûr des percepts, on est également en présence d'affects. Si l'œil est fasciné, le corps, lui, ne peut qu'être affecté par les mouvements désordonnés et vains qui agitent la panoplie d'objets. On ressent, par exemple, cette petite assiette d'aluminium qui tourne comme un derviche, ou ce fouet de cuisine suspendu qui se démène, ou encore cette boîte en carton qui, étonnamment, se déplace parfois sur le plancher, animée de vibrations. Ces phénomènes énigmatiques et déroutants ont une allure tragicomique. On est frappé par la précarité ou la fragilité, voire la maladresse qui se dégage des échafaudages qui composent l'installation. Rien de léché, de terminé : que des processus, une installation en devenir, portée par des flux, résolument expérimentale.

Par son amour du petit, du modeste, par son attention aux objets du quotidien et la poésie insolite qui émerge de menues manœuvres, Kanta Horio m'apparaît comme un émule de l'écrivain Robert Walser. *Rotation sous différents angles*, ainsi que toutes les installations de l'artiste, se présente comme un travail d'atelier en cours : on avait cette impression étrange qu'il aurait pu entrer à n'importe quel moment pour en transformer certains aspects. ◀



> Kanto Horio, *Rotation sous différents angles*, installation, Le lieu, centre en art actuel, 2012. Photo : Pierre-Olivier Leduc.

JACQUES PERRON enseigne à l'École des arts visuels de l'Université Laval et au Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Après des études en photographie et en philosophie, il s'engage dans une pratique artistique, de 1985 à 2001, et expose ses travaux au Canada et en Europe. Il a participé à la création de la Fondation Daniel Langlois où il a occupé différents postes jusqu'en 2006. Auteur d'un essai sur la pratique artistique de Jacques Bilodeau, intitulé *Une pratique de l'intranquillité* et publié aux éditions du Passage (Montréal), il a également publié des articles (*Spirale*, site Web de la Fondation Daniel Langlois). Ses recherches actuelles portent sur les différents régimes de visibilité dans les pratiques artistiques postconceptuelles.



> Erika Lincoln, *The Singing Condition I*, détail de l'installation, 2011. Photo : Pierre-Olivier Leduc.



> Ingrid Bachmann, *Bestiary 1*, sculpture, 2012. Photo : Pierre-Olivier Leduc

en « bêtes ». Plusieurs d'entre elles s'activaient, frémissaient à la présence par subterfuge de censeurs, s'apparentant à des peaux de fourrure, des toisons ou des chevelures – les poils qui transpercent la peau. Ce faisant, *Bestiaire* révélait une intéressante piste de recherche de la part de l'artiste, une des rares Canadiennes présentes dans l'exposition d'art technologique *Open Score* à la 11<sup>e</sup> Biennale de La Havane, simultanément en mai, où elle proposait « Le dilemme de Pinocchio », une série de langues colorées, sensuelles et légèrement en mouvement exultant là aussi « notre nature animale, la bestialité et le désordre par la technologie numérique ».

#### Passage Diane Obomsawin

Première dans la capitale des Québécois, la *Manif d'art 6* a créé une occasion de « passage » entre les mondes québécois et américains par l'exposition éponyme à Wendake, la communauté des Wendats (Hurons) sise à 12 km du centre-ville. Au sous-sol du musée relié à l'hôtel, deux exceptionnels courts films d'animation y révélaient avec beaucoup de sensibilité l'héritage abénaquis de Diane Obomsawin, celle-là même qui avait créé *Chronique en trois mouvements (la fleur, le livre, la danse)* pour l'exposition centrale à l'Espace 400<sup>e</sup> Bell. De la flore à l'illustration et au tourbillon évoqués finement, nous étions conviés avec « Ici par ici » (2006) à une fantaisiste revisite autobiographique de l'enfance « déracinée » de l'artiste au gré des aléas familiaux en terre d'Amérique et en Europe. Le second film, « Marche-dans-la-forêt » (2009), relate le conte cherokee d'un chaman qui trouve au cœur de la forêt, guidé par les animaux qui « savent », l'énergie de guérison dans la nature.

#### SATELLITES OU OFF ?

En plus de l'exposition centrale à l'Espace 400<sup>e</sup>, des collaborations du Musée national des beaux-arts du Québec, du Musée de l'Amérique française, du Grand Théâtre, de la Galerie des arts visuels de l'Université Laval et des centres

d'artistes, la *Manif d'art 6* s'est nourrie d'un grand nombre d'activités d'importance dites satellites.

Colloques, tables rondes<sup>7</sup>, lancements et expositions auront été du lot. Retenons deux incursions au-dehors, publiques, de l'ordre de la manœuvre, trop rares dans cette édition de la part de deux des acteurs sous-estimés de l'art à Québec : Folie/Culture pour son *Carrefour* dément « s'immiscant dans la machine urbaine », coin Dorchester et Saint-Joseph-Est, et *Machinations* de Vidéo Femmes par le trio Geneviève Allard, Émilie Baillargeon et Anne-Marie Bouchard, une manœuvre en parcours déambulatoire dans l'escalier du Faubourg.

Enfin, mentionnons l'occupation iconoclaste des locaux fantastiques de l'édifice sur Saint-Vallier du Soleil par le Collectif Non-Maison ayant rameuté une quinzaine d'artistes de Québec<sup>8</sup> pour *L'engin*, exposition qui a pris les allures d'un volet *off* à *Machines : les formes du mouvement*.

#### LIMITES

Le pari a été tenu avec succès. Misant avec pertinence sur les arts visuels plus que sur les arts numériques, l'expansion de la *Manif d'art 6* aura eu aussi ses limites.

Outre l'absence extérieure déjà évoquée, d'autres critiques auront trait à l'immobilité impossible, à l'absence de design fonctionnel et à un écart de plus en plus artificiel avec la nature. De même, notons l'impression d'être aux limites des rouages du cinéma, du théâtre, de l'opéra et du cirque comme machinations totales des arts visuels pour ce XXI<sup>e</sup> siècle.

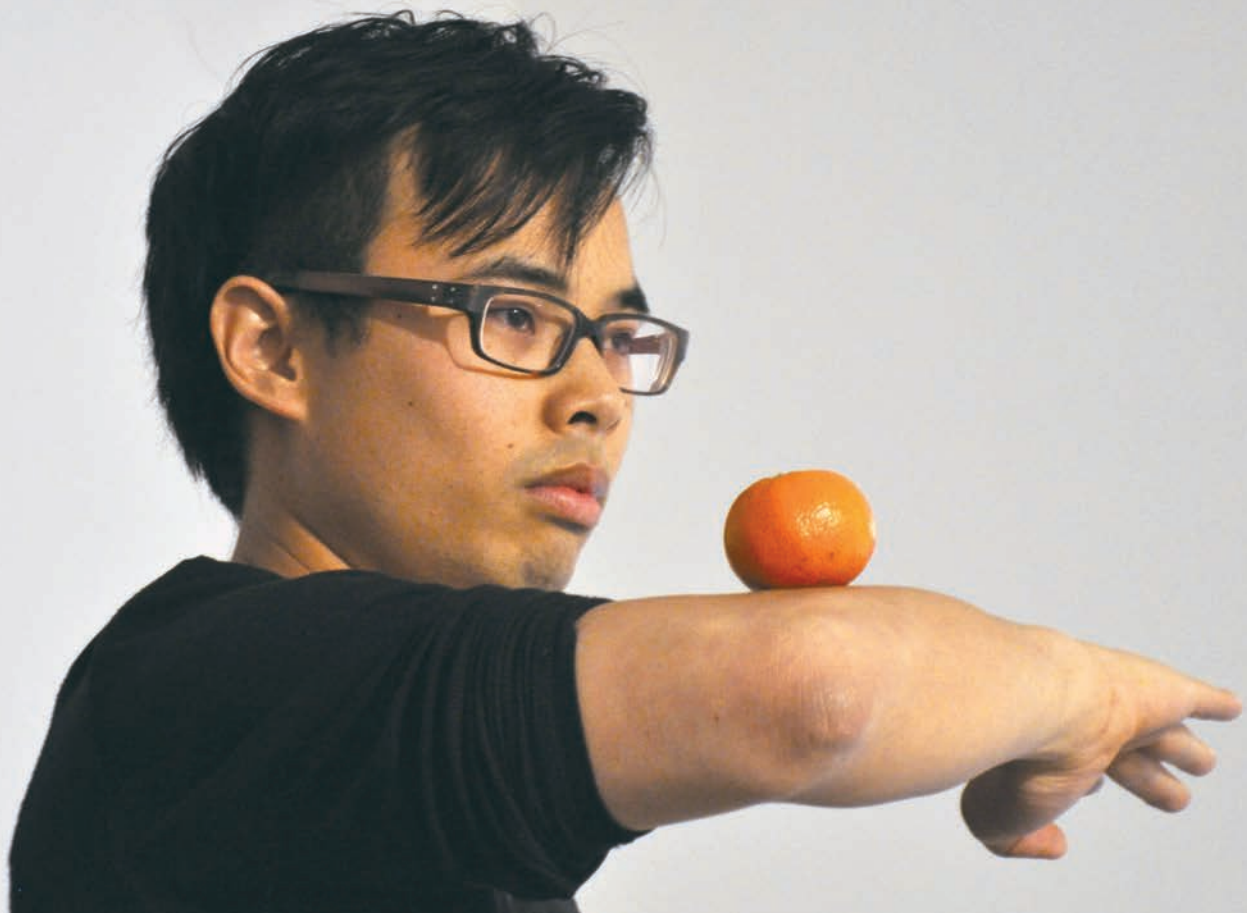
Toutefois, entre les machinations du design, les machines de travail et de guerre, celles sexuelles et médicales, nous avons quitté le réel pour le fantastique. Ce sont là les belles limitations de *Machines* ayant trait aux formes du mouvement, extraites de machines inventées, joyeuses, astucieuses, cérébrales ou émouvantes, certes, mais encore faut-il garder nos bons nerfs et notre lucidité. ◀



> Diane Obomsawin, *La fleur*, extrait de *Chronique en trois mouvements*, animation, 2012.

#### NOTES

- 1 *TraficART : Les formes du temps*, Séquence, 2010. Cf. Guy Sioui Durand, « Questions de temps », *Inter, art actuel*, n° 109, automne 2011, p. 80-83.
- 2 Cf. *Id.*, « Penser l'indiscipline », in Lynn Hugues et Marie-Josée Lafortune (dir.), *Penser l'indiscipline/ Creative Confusion : recherches interdisciplinaires en art contemporain*, Optica, 2002, p. 53-71.
- 3 Cf. André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole : technique et langage. La mémoire et les rythmes*, t. 1, Albin Michel, 1964, 326 p.
- 4 Programme officiel de la *Manif d'art 6*, Manifestation internationale d'art de Québec, 2012, p. 44.
- 5 Hubert Reeves, *Poussières d'étoiles*, Seuil, 1988, 252 p.
- 6 Programme officiel de la *Manif d'art 6*, op. cit., p. 92.
- 7 Il y a eu notamment le colloque « Le performatif du vivre-ensemble : perspectives en recherche et en création » du CELAT, la table-ronde « L'artiste : machine à produire de l'art ou acteur social ? » du RAAV et une autre sur la critique d'art à la Galerie Tzara.
- 8 *L'engin* du Collectif Non-Maison (Pierre-Luc Brouillette, Patrick Dubé, Hugo Nadeau, François Raymond) a présenté Florent Cousineau, Francis Arguin, Adam Bergeron, Blaise Carrier-Chouinard, Laurent Gagnon, Francis Labissonnière, Frédérique Laliberté, Michael Patten, Karine Payette et Louis Rémillard.



## SALUT PAPA !<sup>1</sup>

► ALAIN-MARTIN RICHARD

*Salut Papa ! c'est un clin d'œil, mais surtout un regard de défi lancé à ceux qui nous ont vu [sic] naître et grandir. C'est donc avec un malin plaisir que le collectif Cornet3boules retourne directement à la source pour vous présenter son huitième événement.* Extrait du réseau social Facebook

Le 6 juin dernier, les étudiants du bac en arts de l'Université Laval s'offraient un bal de fin d'études exemplaire. En effet, sous l'égide du collectif Cornet3boules, ils se sont offert une soirée de performances, invitant leurs amis soit à participer, soit à venir partager ce moment festif et dans l'ensemble plutôt joyeux, même si touchant parfois du doigt et de l'organe sexuel la situation sociopolitique actuelle. Figuraient comme toujours, selon une tradition qui ne veut pas mourir : l'utilisation de la nourriture, l'étalement de corps gras, la nudité, la provocation ; mais aussi de beaux moments poétiques, de la dignité, des états d'âme universitaires et de l'humour dans un fin dosage de technologie.

Le jeune collectif, composé d'Andrée-Anne Gauthier, Frédérique Hamelin, Geneviève Robitaille, Ulysse Ruel et Sarah Smith, investit des zones urbaines ouvertes et inattendues depuis janvier 2011 : bar, école d'architecture, carrefour, ruelle, etc. *Salut Papa !* était leur huitième événement. Le collectif est né d'un besoin urgent de s'investir dans l'art action et de se donner les outils pour le faire, se transformant en une espèce d'atelier ouvert et continu sur la performance et l'art action. Et pour la première fois, il pouvait se produire dans un centre d'artistes, passant de l'*underground* public à l'institution privée. Le Lieu, avec sa direction artistique axée sur l'art action, était bien sûr un endroit tout désigné pour leur première soirée de performance dans le local de la rue du Pont. Il y avait beaucoup de monde drainé à partir de l'exposition des finissants au CDTI-Le Soleil, intitulée *L'art à l'acte* et montée sous la direction des commissaires, invitées par les étudiants eux-mêmes, Émilie Roi et Josée Landry Sirois. Belle assistance, donc, et atmosphère bon enfant entre copains. Mais avec beaucoup de métier.

> Francis O'Shaughnessy

Lorsque j'arrive, un peu en retard, je vois une fille dénudée s'attaquer à la transparence de la vitrine et la maculer avec ce qui me semble être du beurre ou un corps gras. En pénétrant dans Le Lieu, je constate qu'elle est reliée par une bande fluorescente à un sosie, également dévêtu, les cheveux emmêlés de caramel. Actions parallèles, les deux filles se répondent comme dans le jeu du téléphone primitif, celui où l'on relie deux boîtes de conserve par un fil. Puis, la bande au-dessus d'une chandelle allumée sur la table entre elles ayant fondu, elles se détachent et retrouvent leur autonomie et la fin de leur cycle. Geneviève Robitaille et Audrey Foucher, dégoulinantes de caramel, saluent le public.

Puis s'amène Frédérique Hamelin, avec un calme olympien. Elle s'installe à un pupitre, en stabilise les pattes vacillantes avec une feuille de papier repliée. Puis elle prend une feuille sur laquelle elle écrit avec concentration. Rature. Elle épingle ensuite cette feuille au mur derrière elle. Elle répète cette opération trois fois. Chaque fois, elle vérifie le temps. Sur les feuilles on voit une écriture fortement raturée et, en dessous : « 48 secondes ». Travail sur le temps utilitaire, mais où est rendu palpable le stress, un stress en mode examen ou autre situation scolaire pour laquelle le cerveau est sollicité en un laps



&gt; Geneviève Robitaille et Audrey Foucher

de temps concentré, délimité. Il faut être non seulement performant, mais encore l'être dans un *vacuum* temporel toujours trop court.

« L'avion fonce dans les nuages blancs pendant que nous mangeons le dessert. » Francis O'Shaughnessy installe une chaise avec une valise et plus loin un escabeau. Entre les deux, une paire de souliers. Il travaille ensuite sur une ligne de tension qui relie chaise et escabeau, faisant le trajet en maintenant en équilibre une clémentine sur son avant-bras. Grimant ensuite sur l'escabeau avec sa valise, il l'ouvre et en déverse le contenu : un casse-tête jaune de 1000 morceaux tombe au sol dans un tourbillon fou. Petite action poétique d'une grande tendresse. Avec quelques éléments simples et usuels, O'Shaughnessy travaille ses performances comme de petits haïkus japonais. Quelques éléments, quelques gestes, quelques suspensions, pour un total de 17 événements (ou mores, ou syllabes) pour une performance *haïkue*.

Sarah Smith, vêtue de blanc, dépose au sol sept boîtes de conserve débarrassées de leur étiquette. Elle les ouvre, les unes après les autres, et déverse leur contenu pour former un amas bordeaux : ce sont des betteraves. Elle s'allonge au sol, le long du mur, et imprègne ses cheveux blonds dans cet amas saturé de jus. Elle tirera ensuite littéralement ce tas avec ses cheveux,

rampant à reculons vers l'autre extrémité de la salle, laissant derrière elle une trace profonde en un contraste puissant : rouge betterave dans les blés blonds sur fond gris et blanc.

Étienne Baillargeon, le visage maquillé de traits noirs grossiers formant un portrait plutôt diabolique, déroule un papier goudronné noir où il trace des motifs avec des craies attachées entre ses orteils. Puis il bastonne un paquet de feuilles d'aluminium suspendu au plafond, comme une *piñata* de fête foraine. Il en sort une pâte à pain. Il la pétrit au marteau, puis la roule à l'autre extrémité du papier noir. Il se penche sur la pâte et, y enfouissant son visage, y transfère son masque noir. Masque funéraire imprimé dans un bas relief éphémère.

David Dulac distribue des pierres dans l'assistance. Il taque au mur des banderoles qui donnent ce texte : « David Dulac présente / Dix euphorique [*sic*] minutes / De lapidation / Avec moi dans le rôle / des faculté intellectuel [*sic*] de / John James C. » Puis il s'assied au sol sous les banderoles et entreprend de se masturber... sans érection véritable. Il regarde le public, l'invitant silencieusement à le lapider. Personne ne lance la première pierre, mais tous vont plutôt déposer les pierres sur ses genoux, sa tête, ses orteils. Une seule pierre sera lancée, mais à bonne distance

du performeur. Étrangement, il demande alors au public s'il en a assez.

Pour clôturer cette soirée, le duo On est tu heureux hen. composé de Sarah L'Hérault et Frédérique Laliberté propose une performance remplie d'humour qui s'alimente à même le public. À la manière de secrétaires, elles entrent dans une base de données en nommant à voix haute le nom des personnes présentes, s'amusant même à nommer des liens entre les personnes, du genre « le fils de ». Puis elles passent cette base de données dans un programme de lecture numérique. Jeu aléatoire et voix typique du traitement synthétique des phonèmes. Pendant que l'ordinateur fait son boulot, elles écrivent au mur en grandes lettres rouges le mot *salut*, dédoublé comme en écho puisqu'elles sont deux. Dévoilant alors un produit manufacturé dont on garantit la qualité première, elles invitent une personne de l'assistance, ce sera un Ricardo Savard étonné mais bon joueur, à faire la danse du saumon. Pendant qu'il s'exécute, elles lisent un extrait de la revue *Inter, art actuel* comme exemple du discours sur l'art. Ensuite, pendant que l'une fait la chandelle au yoga, l'autre lui met des bouchons dans les narines, et on entend l'ordi : « Voici le moment où tout le monde pense qu'elles vont se mettre toutes nues. » Ce qui, comme de juste, ne se produira pas.



> Sarah Smith

### Nourriture du corps, nourriture de l'esprit

La nourriture comme matériau traverse la pratique de la performance depuis ses toutes premières manifestations, comme quoi cette pratique du corps maintient un rapport étroit avec sa substance. Robitaille et Foucher utilisent le sucre – ici sous forme de caramel – comme patine du corps, le fluide extérieur répondant aux fluides intérieurs dans un désir d'estomper les aspérités, de s'enfourir soi-même dans la pâte collante, de s'en servir comme d'une matière picturale. De même Smith, transportant cette masse rouge betterave avec son incandescence et sa charge symbolique puissante dans un travail intensif du corps, propose un tableau émouvant, évocateur du labeur et de l'exploitation, mais dans une forme esthétique qui déstabilise. Soupçon d'érotisme dans cette magnifique traînée rougeoyante, opposée à la pâleur de la guerrière avec ses cheveux très blonds et son corps blanc vêtu de blanc. Par la pâte à pain, symbole de la création du monde, d'une part par sa fonction alimentaire universelle mais surtout par sa malléabilité, Baillargeon

marque le temps d'un sceau évanescant, inscrivant son visage perverti en diabolin dans la pâte blanche. Clin d'œil nourricier aussi chez On est tu heureux hen. avec la danse du saumon fumé. Image poétique enfin chez O'Shaughnessy qui porte avec délicatesse une clémentine sur son avant-bras. Le fruit odorant et énergétique lui permet ici de se maintenir en équilibre dans sa marche, offrant une représentation lyrique du déplacement dans l'espace.

Du sensuel à fleur de peau au rapport guerrier avec une masse rouge foncé, en passant par la fabrication par pétrin, nous entretenons un rapport intime et suspect avec l'aliment : si nous lui prêtons plus de bienfaits (caramel, shampoing, clémentine, pâte à pain) que de méfaits (betterave), il atteint souvent dans notre rapport au corps des dimensions jubilatoires et heureuses (Robitaille, Foucher, O'Shaughnessy, On est tu heureux hen.) ou guerrières (Baillargeon, Smith). Mais, dans tous les cas, le parc alimentaire recèle une forte puissance poétique à la fois par sa structure, ses couleurs, mais surtout sa charge symbolique.

### Temps suspendu et ébranlement du cognitif

Dans leur performance, O'Shaughnessy et Hamelin proposent une suspension du temps. Ces deux actions simples engagent le regardeur dans une interruption de l'intellect. Il faut se laisser porter par un déroulement aux indices saupoudrés dans l'espace. Le pupitre, la chaise, la feuille, le crayon, nous invitent en milieu scolaire, mais la tension chronométrée de Hamelin éveille en nous un sentiment profondément enfoui que nous avons tous vécu : le stress des examens et de la performance scolaire. Le jeu de l'artiste est simple : compiler le temps qu'il lui faut pour écrire 59 secondes, puis vérifier sur sa montre le temps réel qu'elle inscrit alors sous sa première ligne raturée. En trois tentatives et avec une belle densité de présence, elle parvient à suspendre le temps réel pour faire surgir un temps ancien, engorgé en nous. De même, O'Shaughnessy s'engage dans une série de petites actions simples et sans signification particulière : des souliers poussés par une chaise, le transport d'une clémentine, l'escalade d'un escabeau et la chute d'un casse-tête. Temps suspendu dans une ligne



> Frédérique Hamelin



> David Dulac

d'actions qui nous renvoie à des images surréalistes, à des incongruités flottant dans les interstices de notre raison. Ici, tous les symbolismes s'accrochent sans donner sens. Ils sont une juxtaposition de notre propre poésie.

#### Manifestes politiques : violence et érotisme

Je relève deux performances qui semblent s'adresser directement à la chose politique : les betteraves en tension avec le corps partiellement dénudé de Smith et les pierres contre le corps nu de Duval. Ce n'est pas tant dans la nudité complète ou dans le dénudement progressif par déplacement du corps que le politique est visé, mais dans son dispositif et ses relations au corps. Duval propose un véritable manifeste en réponse à la situation actuelle au Québec. Il se transforme temporairement en Jean Charest, dont le nom réel est John James Charest, et invite le public à le lapider pendant qu'il se masturbe. Image violente et directe, nous sommes ici dans la ligne d'un activisme de combat avec un geste à la fois insensé et désespéré, mais qui sollicite une participation impossible. Le public reconnaît l'attitude affichée du premier ministre qui se fout de la crise sociale se jouant au Québec et pratique un onanisme qu'on peut qualifier de désengagé. Mais comment ce public peut-il passer à l'acte avec des pierres réelles ? Duval place ainsi le débat dans une zone qui abolit les repères tout en nous interdisant de fait un choix réel. La chute où il demande si nous en avons assez est aussi ratée... Au contraire, Smith, en s'investissant elle-même, et elle seule, dans l'action avec et contre les betteraves propose une lecture ambiguë du travail. Nous ne pouvons faire autrement que d'associer la betterave – tout comme la pomme de terre, d'ailleurs – au labeur terrien, à une forme de pauvreté paysanne, car ces tubercules sont l'essence même de l'alimentaire de base pour le tiers de l'humanité, les deux autres tiers vivant du riz et du maïs.

Mais la proposition de Smith se déploie dans un tableau sur fond d'érotisme, ne serait-ce que par les contrastes de couleurs et de textures, l'immobilisme vaincu de la betterave et le labeur maintenu de l'artiste. La performance de Duval, pour sa part, reste dans la violence tout en montrant les limites, non pas par le rapport de la masturbation devant public, mais bien plutôt par l'impossible lapidation. La nudité de celui-ci nie l'érotisme de celle-là.

#### Humour complice

La performance d'On est tu heureux hen. joue sur la complicité et l'humour. Le matériau premier des performeuses étant la salle elle-même, dont elles vont d'ailleurs extraire un danseur amateur, elles ont servi la dernière réconciliation avec le genre. Grâce à un brin de dérision, avec l'opposition du discours simple (« salut ») au discours complexe (extrait d'*Inter*), la danse du saumon, la difficile pose de yoga, les bouchons dans le nez, le punch de la nudité qui ne viendra pas, L'Hérault et Laliberté ont arraché la ferveur du public en clôturant la soirée avec humour et esprit. Jouant



> Étienne Baillargeon

sur les codes, elles ont travaillé sur le principe de la contre-performance qui, comme chacun le sait, est aussi une performance.

#### Salut Papa !

Il y avait quelques papas de performeurs dans la salle. J'aurais bien aimé savoir comment ils avaient relevé le « regard de défi » lancé par leur progéniture. Moi, dont le fils dans la salle s'est retrouvé impliqué comme tel dans la performance de L'Hérault et Laliberté, moi, j'y ai trouvé une belle énergie et des propositions sensibles qui parlent de la lenteur et de la vitesse du monde, de ses turbulences et de ses inconsistances. Il m'en reste des images d'une grande poésie et d'autres plus banales qui vont s'évanouir dans l'oubli. Mais il y avait quelque chose de magique à cette soirée, sans doute grâce à son aspect relax, sans prétention, et à la diversité des propositions faites avec toute la bonne volonté de jeunes qui désirent s'inscrire dans le réel. C'est tout à l'honneur de Cornet3boules qui, partant de la nécessité, a décidé de consommer tout de suite les trois saveurs de son cornet, sans attendre

qu'elles ne fondent, sans attendre qu'elles ne perdent leur saveur dans le filtre des subventions et autres gouffres de la conscience. Son travail est difficile et remarquable. Moi, je dirais un grand bravo aux papas qui peuvent être fiers de leurs rejetons. ◀

Photos : Emmanuelle Duret.

#### NOTE

- 1 Cornet3boules a réalisé sept événements dans lesquels ses membres performant eux-mêmes et avec des artistes invités, en collectif ou en solo, tous à Québec. En voici la liste : *Ça pue dans mes bottes* au bar L'Ostradamus ; *Les beaux vestons*, performance collective au cégep de Ste-Foy ; *20 secondes*, performance collective à l'intersection des rues Dorchester et Charest ; *Super Straight*, performance collective au même endroit ; *La miraculeuse bourgeoisie sort ses boules* sur la rue Letellier ; *L'heure du lunch*, performance collective à l'intersection des rues Dorchester et Charest ; *J'ai fait des trous dans mon drap* au bar Le Bateau de Nuit ; *On s'graisse la patte (pendant trois jours)* à l'École d'architecture de l'Université Laval et à l'Édifice Le Soleil-CDTI ; *Attention à la marche ! (parce que c'est au sous-sol)*, dans la galerie du bar Le Cercle.



## ACTUALITÉS FLUXUS

« Être Zouave est un honneur. Le rester est un devoir »

► CHARLES DREYFUS

Robert Filliou pendant l'Occupation allemande a fait le mur de son internat du Lycée de Nîmes pour écouter Ray Ventura et ses Collégiens qui chantaient ou chanteront : « Ça vaut mieux que d'attraper la scarlatine / Ça vaut mieux que de manger de la mort au rat / Ça vaut mieux que de faire le zouave au pont de l'Alma. » Renvoyé du Lycée, il s'est retrouvé au Collège d'Alès et par la suite maquisard.

Dans ma jeunesse, j'habitais près du pont de l'Alma et, en période de forte crue de la Seine, son eau recouvrait entièrement la culotte de ses quatre zouaves. En amont, deux d'entre eux pouvaient guetter le flux incessant, tandis qu'en aval les deux autres l'avaient dans le dos. Fluxus a besoin de logorrhées tous azimuts pour au nom du père durer. Une fois de plus, je vais m'y employer.

Au milieu de l'exposition *Ben signe Nice*, à l'occasion du 50<sup>e</sup> anniversaire de Fluxus dans la salle carrée de la Villa Arson à Nice, siège un ring identique à celui qu'il a installé en 1970 à Cologne pour l'exposition d'Harald Szeemann *Happening et Fluxus*. La chaleur de ce 30 juin 2012 est tellement suffocante que notre concert Fluxus ressemble à l'héroïque bataille de l'Alma où nos chers zouaves se sont illustrés. La dernière étape à Nice du périple Fluxus de George Maciunas en Europe – avant son retour à New York –, sur l'invitation de Ben en juillet 1963, et l'activité Fluxus

> Le gardien de l'exposition Fluxus at 50 derrière le public de 1962, cinquante ans d'histoire au Museum Wiesbaden.

qui a suivi, toujours sous l'impulsion de Ben et de La Cédille qui sourit – parenthèse de vie de George Brecht et Robert Filliou à Villefranche-sur mer – sont abondamment retracées dans l'autre exposition de la Villa Arson, *À la vie déli-bérée, une histoire de la performance sur la Côte d'Azur de 1951 à 2011*.

Quelques jours auparavant, au vernissage de mon exposition *L'art est jouissance* chez Lola Gassin, toujours à Nice, puis lors de ma performance, un petit noyau « Fluxus & co » s'est reconstitué avec Jean Dupuy, Ben Vautier, Julia Robinson, Christian Xatrec, Bengt Adlers, Jacques Lizène, Caterina Gualco, Christina et Jürgen Kelter...

Le 10 juillet me voici cette fois invité à Wiesbaden par Ben Patterson pour exposer et performer dans le cadre de sa rétrospective au Nassauischer Kunstverein. Une rétrospective qui fait un clin d'œil à l'histoire, avec de nombreux documents, des liens serrés avec le social et une importante dose d'humour qui ne fait que me réjouir, le tout ayant un sens plastique très personnel où le jeu tient une grande place.

Le lendemain, toujours sur la Wilhelmstrasse, visite du Musée de Wiesbaden. Toute la façade est obstruée par un immense conteneur bleu sur lequel on peut lire à l'envers et à l'endroit : « Fluxus at 50. » À l'intérieur, Harry Ruhé d'Amsterdam a installé une librairie dédiée à Fluxus. Je lui échange mon *collector* de 1992 *Aujourd'hui j'ai eu tellement de choses à faire que je n'ai pas eu le temps de me suicider* contre un t-shirt qu'il a tiré à quatre exemplaires pour fêter les 50 ans de ce qu'il est convenu d'être la naissance de Fluxus, le *Festspiele Neuester Musik* que l'auditorium du Musée a accueilli en septembre 1962. Je dis quelques mots au directeur du Musée, et je vous livre l'original du commentaire très littéraire de Thomas Schmit : « *Reactions: the museum director was confounded by the cuckoo's which Maciunas had palmed off on him.* » (commentaire que je traduirais librement par : « Maciunas lui a fait avaler la couleuvre Fluxus. ») Puis je descends quelques marches et me retrouve seul dans la commémoration Fluxus, avec un gardien très sympathique qui parle français. Je lui demande de s'asseoir – devant une immense photo du public de 1962 – sur l'un des trois fauteuils rescapés, témoins des concerts devenus mythiques. Enfin... j'espère que ce sont bien eux ! Et donne la parole à Emmett William : « Le public peu nombreux était en partie intéressé et en partie estomaqué ; la seule personne que nous rendions vraiment heureuse, ce fut le gardien qui en profita pour éloigner, chaque soir, du poste de télévision, toute sa nombreuse famille, en l'amenant à l'auditorium. Dans la procession du Carnaval de Wiesbaden qui a suivi, l'on a pu voir un char avec quelqu'un muni d'une énorme scie tentant de scier un piano en deux... » J'essaie de me donner un petit pincement au cœur en me poussant vers la salle de l'auditorium, mais les confortables fauteuils blancs me ramènent tout droit à la réalité et j'en oublie de fouler la scène...

Ensuite, train pour Darmstadt. À la gare, un premier étonnement : un marquage John Cage de couleur orange fluo, des téléphones diffusant des œuvres du compositeur qui aurait cent ans. Derrière des cages, des reconstitutions de ses installations sont présentes, et ce, dans une gare. Je prends le bus F pour rejoindre l'exposition *A House Full of Music* à la Mathildenhöhe : sur un moniteur où défilent les différentes attractions que présente la ville, apparaît, un instant, la célèbre photographie de Cage préparant son piano. Mathildenhöhe est le berceau du Jugendstil (art nouveau) grâce à la colonie d'artistes – architectes, peintres et sculpteurs – que le grand-duc Ernst Ludwig de Hesse-Darmstadt installe en 1899 dans les jardins de son château. Darmstadt n'était pour moi que le séminaire

de musique nouvelle, où La Monte Young en 1959, par l'entremise de Karlheinz Stockhausen, apprend à mieux connaître le travail de John Cage. L'exposition *A House Full of Music* fait la part belle aux individus « historiques » de Fluxus, non ficelés chronologiquement, mais saupoudrés dans douze catégories au milieu d'ancêtres, comme Erik Satie, et de toutes jeunes pousses. Presque au hasard, je vous laisse savourer trois des douze fourre-tout : « Sentir », « Penser », « Croire »...

Ma tête chavire un peu. Alors que je réalisais l'interview de George Maciunas dans sa forteresse du 80, Wooster Street à New York, en mai 1974, personne ne semblait beaucoup s'intéresser à lui et à Fluxus. Trois ou quatre collectionneurs... C'est vrai que son but n'a jamais été la gloire instantanée, mais tout de même... Cet entretien qui sera l'une des clés de voûte de mon livre *Fluxus : une avant-garde en mouvement* (sorti cet automne aux Presses du réel) est à ma connaissance la première et l'une des trois seules entrevues jamais réalisées par Maciunas. Et depuis quelques années, Fluxus a son entrée dans le *Petit Larousse illustré*.

Ce peut bien signifier la commémoration d'une phase « intermédiaire » étant sensée amener au but ultime : pas besoin que l'art existe. Comment commémorer le style de vie que préconise Maciunas – travailler utilement pour la société pendant huit heures, faire de la propagande anti-art pendant huit heures, dormir pendant huit heures ? Comment commémorer l'homme acteur qui est capable d'investir, de jouer et d'ironiser sa propre société ? Comment commémorer une participation, voire une création active du public qui ne peut être qu'un danger pour tous les bords politiques institutionnels ? Comment commémorer une

musique exclusivement « lue », qui demanderait que vous la fassiez vous-même et qui, tout de même, aurait une attache avec l'autre en répondant aux questionnements purement cognitifs de La Monte Young ? C'est du moins l'approche de Nam June Paik :

*Faites le vous-même*

réponses à La Monte Young

lisez toutes les pages blanches très lentement (plus de trois secondes) Vous ne devez pas seulement « lire »

comme une lecture normale, mais vous devez « vraiment » « le faire »

ou essayer de le faire ou au moins imaginer de faire tous les « events » vous-même.

En 1962 à Wiesbaden, les Fluxus-Leute détruisent petit à petit pendant quatorze concerts les fins de semaine de presque tout le mois de septembre un piano – ayant coûté à Maciunas cinq dollars – qui n'était pour eux qu'une caisse de résonance – un peu plus sophistiquée, pour les sons qu'on pouvait en tirer, qu'une vulgaire casserole. Avant même d'être les symboles du monde musical élitiste, ils mettent en avant que non seulement la forme de la matière de l'instrument cache le son, mais également ses seuls matériaux. On aurait dit que le son s'y était réfugié. Maciunas explique que, de toute façon, il était prévu de faire sortir le piano à queue du Musée. En petits morceaux s'est avérée la façon la plus rationnelle. On pouvait ainsi continuer à le faire vivre et, de surcroît, en dehors de l'espace institutionnel, dans une poubelle, autre caisse de résonance accessible au plus grand nombre. ◀

NOTE

1 Devise des zouaves français.



> Ben Patterson et Charles Dreyfus dans la salle allouée à ses invités ; rétrospective Ben Patterson : *Born in the State of FLUX/us*, Nassauischer Kunstverein Wiesbaden.



> Julie-Andrée T.

## ART CONTEMPORAIN DE QUÉBEC À SÃO PAULO

### ► PAULO TRÉVISAN

L'exposition faisant partie du projet de résidence *Integração/action* qui s'est déroulé à São Paulo en avril et mai 2011 a permis au public brésilien d'entrer en contact avec une partie de la production en art actuel du Québec. Les quatorze artistes canadiens y participant ont présenté, avec 14 autres artistes de São Paulo, une exposition de ce qui se fait de plus intéressant au Québec en ce moment.

Marquée par la diversité des langages caractérisant la situation de l'art contemporain, l'exposition présentait des travaux d'un grand niveau de problématisation concernant les questions artistiques. Les efforts menés afin d'élargir le champ de possibilités des techniques utilisées démontrent l'état constant de recherche que vit la production artistique québécoise à caractère multidisciplinaire et illustrent également l'hybridation des langages-moyens ainsi que l'ouverture des concepts appliqués aux catégories artistiques. L'accent étant mis sur l'art action et l'installation, les œuvres gardaient un profond sens d'expérimentation et de recherche, faisant se croiser les techniques et les langages (perfor-

mance, photographie, son, vidéo, nouvelles technologies), et revendiquaient une participation du public, un regard attentif, un contact prolongé, exigeant ainsi de lui une perception autre du temps d'appréciation et d'expérimentation des travaux présentés.

Les performances de Richard Martel, d'Henri Louis Chalem, de Diane Landry, de James Partaik et de Julie-Andrée T. réaffirmaient l'impulsion que ce mode d'expression a gagnée à Québec au cours des dernières décennies. La performance de Richard Martel était de nature plus provocatrice, ayant un caractère critique et politique : celui-ci a conduit un groupe de personnes cagoulées, vêtues de blanc et portant des balais au milieu de la foule durant de la soirée d'ouverture. Il en a été de même pour la performance de Diane Landry qui a détruit des dessins d'objets communs dans une déchiqueteuse à papier automatique et celle d'Henri Louis Chalem qui a invité le public à participer à sa performance dont la consommation était le sujet. Le contenu symbolique des éléments exploités dans ces actions conduisait à une analyse réflexive sur la

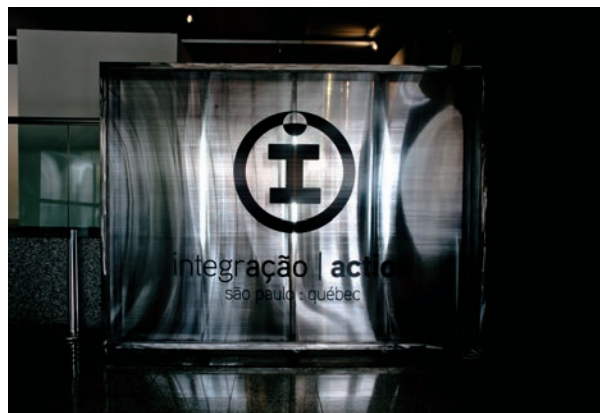
posture individualisante et les choix quotidiens qui provoquent de grandes répercussions dans les sociétés et leur fonctionnement.

À son tour, la performance de James Partaik comptait sur l'interaction du public à partir d'un dispositif installé sur un fauteuil qui permettait un contrôle de l'appareil lors de sa manipulation. La relation entre la technologie, le quotidien et la force d'impulsion de l'homme devant ce que nous avons et ce que nous pouvons créer se renforçait par un désir d'immersion dans l'action.

Julie-Andrée T. a également présenté une œuvre troublante et d'un grand attrait visuel. Son action, délimitée par une grande boîte – plus grande que l'artiste –, présentait une petite scène presque domestique dans laquelle les couleurs jouaient un rôle décisif. Durant la performance, l'artiste interagissait avec des objets et des peintures colorées dans une action au caractère expressif qui côtoyait l'intensité expressionniste. De nature ouvertement symbolique, ses actions ont eu de fortes répercussions visuelles et sensorielles.

## MOTEUR DE RÉALITÉ DE JAMES PARTAIK

► MICHAËL LA CHANCE



> Richard Martel



> Diane Landry



> Henri Louis Chalem



> James Partaik

*Moteur de réalité* propose une construction de réalité sur les modes performatif et sonore. Le performeur, assis sur une chaise pivotante, actionne un dispositif ambisonique qui lui permet de circuler dans un espace hybride composé de la superposition d'une zone urbaine, de l'aire de la salle d'essai et d'un réseau de données sonores.

Cet acte de « derviche numérique » propose un survol à la fois sonore et visuel du quartier en jouant avec un repère mobile qui peut être suivi visuellement par les spectateurs : le performeur tient en main une perche, qu'il promène avec un mouvement circulaire dans la salle d'essai, l'extrémité de la perche agissant à la façon d'une « tête de lecture » qui active des contenus sonores captés parmi les immeubles et la zone urbaine environnant l'espace de la coopérative Méduse. Le mouvement de cette même tête de lecture peut être suivi sur une carte de la ville (image vidéo) projetée sur un mur de la salle, comme si le spectateur pouvait être hélicoptère au-dessus de la ville et que, depuis cette position dominante, il pouvait focaliser de façon incroyablement précise son attention sur des musiques et des conversations entendues au sol, dans la rue et dans les maisons. Il se déplace sur une carte 2D, mais peut en tout lieu sonder une réalité sonore 3D avec le dévoilement d'une succession d'ambiances acoustiques à la fois erratiques et contiguës. Une réglette coulissante sur le bras de la chaise permet également au performeur d'ouvrir le son et de lui donner une valeur ambisonique 3D.

Le tournoiement vertigineux de l'artiste-performeur déstabilise l'espace newtonien ambiant. Les spectateurs, placés tout autour de l'artiste-performeur assis sur sa chaise-pivot, regardent le centre dans lequel il tourne et lui donnent toute latitude pour qu'il puisse manipuler sa perche-rayon d'action. Les sons entendus par les spectateurs dans la salle suggèrent un paysage sonore urbain, avec ses creux et ses crêtes, qui se superpose de façon virtuelle à la surface du studio d'essai. Cet espace sonore ainsi dynamisé devient-révèle un vortex sous-jacent au monde des apparences.

Un jeu analogique est centré sur le rotor : l'artiste tourne sur lui-même, un petit rotor est placé au bout de la perche, le survol de la ville est hélicoptère, etc. Ce jeu d'emboîtement des dispositifs de tournoiement révèle un tourbillon derrière l'apparaître : une proposition poétique, mais aussi une dimension dans laquelle le performeur se perd avec la vitesse de giration. Et dont il revient quelque peu éprouvé.

La performance offre en simultané une promenade (virtuelle) au-dessus de la ville, le parcours-exploration d'un relief sonore qui s'étend sur le sol de la salle, mais aussi un mouvement giratoire qui met en scène un effet d'accumulation d'énergie cinétique. Le vortex fait chavirer le cadre spatiotemporel habituel, il déboussole les spectateurs – du moins, c'est la cas pour le performeur qui, après plusieurs minutes de tournoiement, se rend à la limite de la nausée, souffre momentanément d'un tel *vertigo* qu'il en perd la capacité de marcher. Son repérage visuel sur une carte (2D), son périple dans un espace sonore (3D), se donnent d'abord comme un positionnement ponctuel dans un lieu et dans un son, mais bientôt la performance se révèle un condensé où l'expérience de la ville se donne comme simultanément de ses expressions diverses et multivoques. ◀



> Mathieu Valade, *Prothèses acoustiques*.

Les installations et projections ont créé une confluence entre l'espace, les objets, les images et l'action du public. Exigeant une altération du temps d'observation, les travaux demandaient une disponibilité à se laisser plonger dans l'absorption. *Reflects*, de Crédric Arlen-Pouliot, une installation vidéo composée d'un bâton, d'un cercle de bois attaché à son extrémité par un fil et de la projection au sol d'une image se reflétant dans une surface liquide, invitait le spectateur à l'interactivité. Le glissement du cercle dans l'image, un effet de déplacement dans l'image, donnait l'impression de jouer et de dessiner sur un plan liquide. Le jeu entre l'attente de ce qui sera donné à voir et l'association à l'expérience presque commune transformait en « piège » ce travail pour le visiteur pressé, désirant voir rapidement et superficiellement l'exposition. Qui ne s'est jamais un jour amusé à dessiner sur l'eau et à observer cette action se défaire et se diluer sous les yeux en une ineffable immatérialité ? La rencontre de cette invitation à la participation et la manière dont elle retenait l'attention créaient un espace temporel propre aux moments consacrés au jeu, à la récréation, au loisir et au plaisir de se laisser aller à la contemplation.

Un autre travail amenant le spectateur à une action participative – souvent quasi involontaire – était l'installation vidéo de Bertrand R. Pitt, marquée par son apport sonore. *Travelings* présentait une vidéo projetée sur un mur devant lequel se trouvait un banc où le public pouvait s'asseoir ; durant l'exposition de l'image composée de bandes de couleur en alternance renvoyant à une abstraction picturale, si la personne restait assise près d'un des capteurs, l'image abstraite voyait son mouvement ralentir, et un paysage filmé à partir d'une automobile dans la circulation venait se configurer. Temps et perception devenaient les clés de ce travail qui démobilisait le spectateur. Pour l'appréhender dans sa totalité, le visiteur devait être prédisposé à s'asseoir sur le banc afin d'ouvrir un espace voué à une observation sereine et posée,

ce qui causait une interférence dans l'image par son ralentissement, permettant ainsi de retenir la base du champ pictural dissolu.

L'installation vidéo interactive *Have I Been Here Before ?* de Lenka Novakova conservait également des liens de parenté avec les questions posées par les deux artistes précédents. En plus de la projection de l'image (comprenant dans ce cas celle du propre visiteur se déplaçant sur les tableaux qui composent l'œuvre), de l'interactivité et de l'occupation de l'espace, l'effet de fascination provoqué par les images superposées dans un échange continu et leurs effets de profondeur, d'opacité et de vertige kaléidoscopique créait une expérience liée à la jouissance esthétique.

Dans ces trois cas, il est important de noter comment les artistes canadiens articulaient la technologie à même les activités artistiques. Le principe d'appréciation et l'engagement dans une œuvre passent ainsi par une actualisation qui élève la technologie au rang de technique de construction et renvoie l'image en mouvement à une condition prisonnière du plaisir esthétique. L'action contemplative résulte non seulement du regard, mais aussi de l'interaction, de la capacité du public à réellement s'engager dans le travail.

Avec *2 km*, une installation sculpturale faite de fils blancs reliés en forme de disque au plafond et au plancher, Valérie Potvin a créé d'une manière plus subtile un jeu optique de volumes évidés. L'artiste, qui travaille généralement avec des installations sculpturales, dont plusieurs comprenant des figures humaines, a réalisé une proposition dans laquelle la tradition de l'Op Art et la nature minimaliste des objets sculpturaux se fondent l'un dans l'autre. Par ailleurs, elle s'est montrée plus contenue dans l'usage des ressources technologiques contemporaines et numériques, sans pour autant omettre de présenter des éléments s'associant à ceux de ses pairs quant à la capacité de l'œuvre à absorber et à exiger de l'observateur une interaction, même s'il ne s'agit que de se déplacer dans l'espace pour appréhender les effets de vibration de la matière et de la lumière.

D'autres installations ayant comme élément central de la recherche leur nature sonore nécessitaient également l'action du spectateur pour les comprendre en totalité. Ainsi, Mathieu Valade a construit un environnement isolé dans lequel trois grands disques concaves de plâtre se trouvaient appuyés sur le sol. Devant les disques, de simples structures pivotantes, entre mécanismes électroniques, capteurs et microphones, capturaient-produisaient un son dissonant et bougeaient avec la présence du visiteur. Ces *Prothèses acoustiques* « naturalisaient » un son strident en établissant une relation entre la personne, les capteurs automatiques et les formes concaves, créant ainsi un sentiment d'indépendance de l'œuvre, même si cette dernière exigeait la présence de quelqu'un pour réagir. Une relation à la fois contrastante et magnétique entre la nature des sons et les formes sculpturales activées par la présence humaine produisait un résultat brutal et séduisant, provoqué par le bruit et la texture des objets.

Catherine Bécharde et Sabin Hudon ont pour leur part présenté *La circulation des fluides*. Sur une table étaient disposés des cônes en papier mâché qui contenaient des dispositifs sonores. En circulant autour de la table, le visiteur finissait par chercher un synchronisme avec le mouvement des sons produits par les cônes. En même temps, l'expérience exigeait une certaine attention puisque les sons étaient émis à un volume peu élevé, ce qui demandait de se rapprocher de l'ouverture des cônes.

Ces deux travaux, de Mathieu Valade et du duo Bécharde-Hudon, se démarquaient par la nature des sons, la relation entre les objets



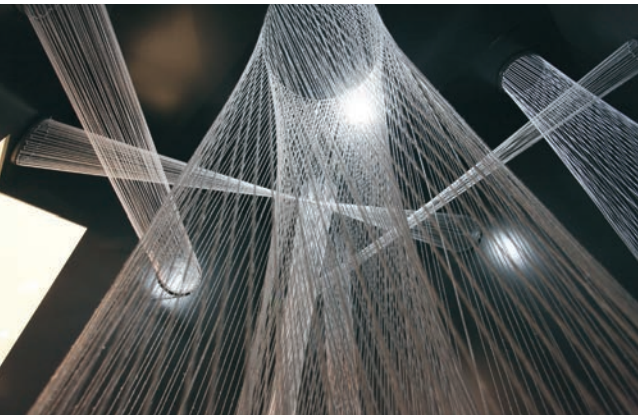
> Karole Biron, *Morceaux urbains suspendus*.



> Florence Le Blanc, *La collection*.



> Lenka Novakova, *Have I Been Here Before ?*.



> Valérie Potvin, *2 km.*



> Cédric Arlen-Pouliot, *Reflects.*



> Bertrand R. Pitt, *Travellings.*



> Catherine Bécharde et Sabin Hudon, *La circulation des fluides.*

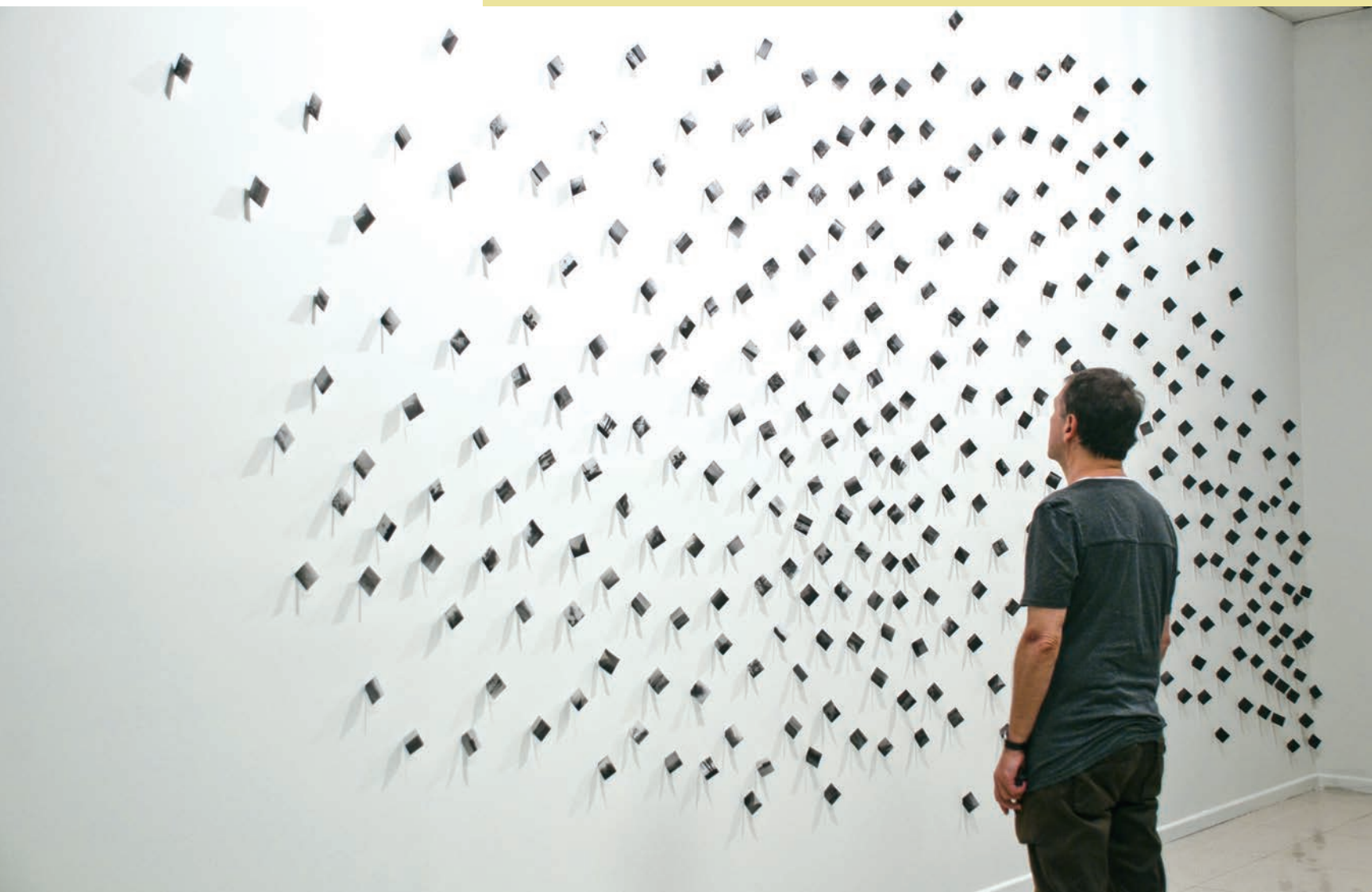
sculpturaux et l'espace occupé par ceux-ci (dans les deux cas, les artistes ont choisi de créer des pièces volumétriques – utilisant le plâtre et le papier mâché – et non simplement de se servir d'un processus d'appropriation) et le jeu avec le spectateur qui les active autant qu'il les intègre. Le son gagne ainsi une qualité de matériel plastique, tout comme l'espace, et en vient à composer un élément de recherche supplémentaire dans le domaine élargi par l'expérimentation des arts visuels.

Trois autres artistes, Florence Le Blanc, Patrick Altman et Karole Biron, ont démontré des affinités dans leurs recherches avec la photographie en lui conférant également une dimension comportant les propriétés spatiales de l'installation. *La collection* de Florence Le Blanc, composée d'images de peintures et de posters rephotographiées puis reconstruites morceau par morceau, pouvait rappeler le travail de David Hockney. Les nouvelles images, fragmentées dans leurs natures physique et virtuelle, soulevaient un questionnement sur le regard et la construction mentale de celui-ci : le désordre dans l'image ne la rendait pas moins attrayante, au contraire, la transformant en un élément dissonant et intrigant. Il est clair que la nature de l'image et sa signification culturelle sont analysées dans les œuvres de l'artiste.

Si Florence Le Blanc fragmente une image, la multipliant en différentes parties et lui faisant conserver cet aspect même quand elle en forme une nouvelle qui renvoie à celle d'origine, Karole Biron, pour sa part, semble promouvoir une recherche qui va dans le sens inverse. L'accumulation d'images banales de signalisations graphiques urbaines, communes dans notre environnement visuel quotidien, crée des archives de celles-ci se perdant dans le commun. La quantité d'illustrations, singulières, additionne les particularités en même temps qu'elle semble les retrancher lorsque l'artiste les présente ensemble en un grand panneau. C'était le cas du travail présenté à São Paulo, *Morceaux urbains suspendus*. En plus d'organiser les images avec une rigueur

mathématique, l'artiste a tiré profit des autres éléments qui devenaient signifiants dans le corps du travail. Les photographies étaient transférées sur des acétates transparentes, créant une proximité avec un des supports premiers de l'image photographique – le négatif – pour être ensuite disposées sur des épingles qui les maintenaient à distance du mur. Ainsi, grâce à l'illumination, une projection de la même image sur le fond blanc était engendrée. Un métalangage efficace est dès lors établi autant sur la standardisation des symboles urbains que sur le pouvoir de multiplication et de reproduction en série du cliché photographique. Le principe fondamental de la photographie, la lumière, devient un agent externe qui agit à même l'image matérialisée sur acétate avant de, à nouveau, la projeter sur le mur jusqu'à l'épuisement de sa capacité à se répliquer. Étonnamment, même en franchissant la limite de cet élément naturel intrinsèque de la photographie, ce que l'artiste obtient n'est pas son obsolescence mais, au contraire, le renforcement de la fascination attirante que n'importe quelle image crée chez l'observateur.

Patrick Altman a aussi choisi de montrer un travail qui mène la photographie aux limites de l'installation. Dans *Sem título*, des centaines de photographies de paysages ont été délicatement fixées dans des incisions faites sur le mur blanc. La photographie a renoncé à sa planéité pour revendiquer la tridimensionnalité de son support. Comme des lames brutalement insérées dans le mur, les petites images carrées de cinq sur cinq centimètres créaient un rythme serein de tons, ceux-ci étant parfois presque saturés par le surplus ou le manque de lumière, ou alors par la variation des ombres projetées par le papier photographique même. De nouveau, et avec un grand lyrisme, la question de la lumière dans la photographie a été exploitée dans l'exposition, d'abord dans sa forme essentielle, comme registre du paysage, même si elle était déjà contestée quant à son pouvoir de révéler quelque chose, dans la mesure où les images



> Patrick Altman, *Sans titre*.

allaient de la quasi-absence d'information due à la grande clarté jusqu'à sa presque absence causée cette fois par le manque de lumière – la saturation noire. Passant par les tons de gris intermédiaires, la disposition des photographies sur le mur créait un doux dégradé d'images. Les ombres projetées sur le mur par le papier photographique modulaient d'intensité selon les angles de projection de la lumière sur l'ensemble. Ainsi, l'effet visuel de l'installation dépendait du déplacement de l'observateur. Conforme aux mouvements de ce dernier, s'ensuivait un jeu de tons de gris sur le papier – en réalité les petites vues de paysages – passant du blanc au noir. Vu d'un autre angle, il n'y avait plus les tons de l'impression, mais seulement ceux du revers des images sur le papier, ou encore une composition rythmique créée par de petits papiers blancs et leurs ombres, avec plus ou moins d'intensité, dépen-

damment de la manière dont la lumière les atteignait. Et il était encore possible de regarder du centre vers les côtés, créant ainsi un fascinant jeu entre images, lumières, tons et ombres, véritable ballet optique, ode à la nature photographique et à sa constitution physique.

Cette exposition collective des artistes québécois à São Paulo a rendu possible une première étape pour les Brésiliens vers une compréhension du caractère actuel de la production visuelle à Québec. Marquée par l'expérimentation, la production s'est révélée *pulsante* et intense. La recherche multidisciplinaire a favorisé une fusion des langages et élargi les concepts. Il est intéressant de noter que, dans l'ensemble présenté, quelques aspects se détachaient du paysage comme éléments visuels propices à une appréciation contemplative : la sollicitation de l'interaction avec le public de façon séductrice et

ludique. Étaient également notables la nécessité de tirer avantage des ressources technologiques pour le déploiement des bases déjà établies des langages et des concepts, la réflexion critique de conscientisation de l'action des individus en société et la confluence des recherches dans des domaines distincts, sans oublier l'importance symbolique que le travail artistique conserve en sa force créative. ◀

Traduction du portugais de Véronique Isabelle.

Photos : Rogério Nagaoka.

PAULO TREVISAN est professeur universitaire et chercheur en art contemporain. Il vit à São Paulo où il a étudié en histoire et a obtenu une maîtrise en arts à l'Université de São Paulo. Il a réalisé le commissariat des expositions *Entre, Corpus in obra, Arte da ficção, Vistas suspensas, Integração/action : São Paulo-Québec* et *Imagem construída*.

# SERTÃO DES CIEUX SÃO PAULO EN QUÉBEC

► GUY SIOUI DURAND



> Guilherme Teixeira, *Suprematist Wall*.

Tous les jours, à São Paulo, je levais sans cesse les yeux vers le ciel. Au sortir de l'exposition *Integração/action : São Paulo-Québec* au SESC Pinheiros<sup>1</sup>, une question m'était venue en tête. Elle avait trait à la verticalité comme traitement de l'espace dans plusieurs œuvres des artistes brésiliens. Avait-elle quelque enracinement dans leurs réalités géographique et sociale ? De retour à Québec pour le second volet de l'échange, alors que la sélection d'artistes brésiliens « monta » vers le nord, investissant les centres d'artistes de la ville, la même interrogation me revint en mémoire, mais cette fois avec un mot pour la nommer : *sertão*.

Géographiquement parlant, le *sertão* désigne une région aride et hostile au nord-est du Brésil, à peine 10 % de son immense territoire. Au fil de l'histoire culturelle nationale, sa signification a cependant pris une plus vaste connotation iden-

titaire. Désignant dès lors toute zone éloignée des centres urbains, arrière-pays et campagnes éloignées, le *sertão* peut être comparé à la *pampa* latino-américaine, à l'*outback* australien, au *far-west* états-unien, à la *nordicité* québécoise ou canadienne et, même, à l'*américité* autochtone<sup>2</sup>. Sur le plan culturel, légendes, poésie, romans et contes populaires – par exemple ces *folhetos de cordel* des nomades – y sont légion, mais aussi le cinéma et la télévision ont conçu en un siècle et demi une mythologie qui a fait du *sertão* le centre d'une constellation symbolique fondamentale à la compréhension de l'imaginaire collectif brésilien<sup>3</sup>. Ce faisant, le terme en est venu à identifier collectivement chez les Brésiliens une résonance identitaire paradoxale sur les plans psychologique et social, tantôt faite d'insécurité, d'incertitude, d'isolement face à l'étranger, à l'Autre qui n'est pas de la région, tantôt nourrie d'attache-

ment et d'espoir prometteur pour l'endroit d'où ils viennent.

De mes déambulations dans São Paulo et à la lumière de plusieurs œuvres adaptées au contexte de la ville de Québec après avoir été exposées dans leur mégapole brésilienne, cette hypothèse est devenue une évidence : il existe un rapport commun à l'environnement, sinon obsessionnel, pour les nuages et la pluie, les ondes et l'air ambiant. Pour cette mégapole, le ciel, vers lequel s'élèvent une infinité de gratte-ciel et de tours et où les hélicoptères, véritables libellules urbaines, se disputent avec les nuages la pollution atmosphérique, serait la référence territoriale mythique, le *sertão*. C'est du moins ce qui ressort notamment des installations *Escafadro/Diving Gear*, *Eau de conscience*, *#micro-fugas* et des performances *Suprematist Wall* et *Repartitura*.

### Escafadro/Diving Gear

C'est la pluie qui a rendu pertinente *Escafadro/Diving Gear*, la déambulation transposée en installation vidéo *in situ* à La Bande Vidéo de la talentueuse Leticia Ramos. Marchant sous la pluie dans la ville, l'artiste a réalisé une manœuvre performative et exploratrice du paysage urbain. Il en est résulté plusieurs petits films, captés en 35 mm, numérisés puis animés, reconstruisant ou disloquant le panorama de la vieille capitale, accompagnés du son de la pluie en contact avec différentes surfaces rencontrées lors du périple. À l'aide de caméras montées sur un parapluie, la créatrice a ainsi examiné les lieux de son point de vue *aquatique*. En effet, les gouttes de pluie et leurs distorsions associées aux multiples lentilles du dispositif produisaient des effets visuels s'apparentant à des images sous-marines. Les nuages du ciel, donc.

### Eau de conscience (Esqueleto Coletivo)

Plusieurs projets tendent à démonter les messages publicitaires et leurs procédés imagés en subvertissant leur propre terrain, tantôt de manière cynique, tantôt par l'humour, voire en usant de techniques de charme, de désir et de manipulation. Le collectif Esqueleto Coletivo<sup>4</sup> a implanté à Québec une version adaptée de son projet plus global *Conscience*, amorcé en 2008. Dans le sillon des « campagnes artistiques » du duo québécois Doyon/Rivest qui a fait de la pub son champ de critique photographique, le collectif brésilien a pris d'assaut le Québec.

Les grandes affiches et les prototypes déjà aperçus à São Paulo ont investi la première salle de La chambre blanche qui se trouva métamorphosée en un apparent kiosque de promotion pour la campagne *Eau de conscience (nettoyeur de conscience pour utilisation personnelle)*. Ces produits promettaient un usage qui « assure la conscience tranquille tous les jours ». Même une annonce a été placée dans la revue *Esse, art + opinions* ! Toutefois, c'était sans compter sur la grande projection interactive sur le mur du fond. Nos mouvements, dégageant l'embrun devant, sorte de métaphore de l'étrange parfum en jet vaporisateur pouvant modifier les lucidités, transformaient en bulles de fraîche nature le panorama d'un de ces grands dépotoirs que l'on trouve en banlieue des grandes cités comme Rio de Janeiro et São Paulo... De quoi réfléchir autrement !

### Set Experimental®

S'appropriant l'un de ces dispositifs de réseautage social par Internet, Giuliano Chiaradia, alias Set Experimental®, proposait *#microfugas*. Déjà présenté à São Paulo, le projet m'est apparu nettement plus convaincant à La chambre blanche parce que plus en évidence en salle. Dans un coin, quatre chaises bistro, dont trois déjà occupées « virtuellement » par des personnes sur les écrans d'autant d'ordinateurs munis de webcam, invitaient à se joindre au groupe de discussions. Mettant à profit l'interactivité en temps quasi réel (Facebook, Skype,

MSN, Google +, etc.), le dispositif interactif sollicitait l'intérêt, ne serait-ce que parce qu'il était le sujet et l'objet mêmes de la discussion. La célèbre phrase emblématique « Le médium est le message », énoncée par le non moins célèbre penseur canadien Marshall McLuhan – dont c'était récemment le 100<sup>e</sup> anniversaire de naissance (1911-2011) – s'est ainsi réalisée !

Sans introduire un propos original – les réseaux sociaux dominant l'Internet surtout en Amérique du Nord –, on ne pouvait que reconnaître un charme d'intelligence à *#microfugas*, notamment par son intégration virtuelle de visages connus du milieu artistique, ne renforçant que davantage la convivialité des dialogues possibles.

### D'images

Plus expéditive dans l'exécution, la version québécoise de la performance de Rogério Nagaoka a conservé suffisamment de fluidité dans son usage des matières et son appel à la participation, deux dimensions incrustées dans l'art actuel brésilien. En effet, j'y ai vu un double reflet : à la fois cette facture éclatante d'un marché de l'art en progression et cette nécessité des arts communautaires bien réels. Le *sertao* imaginaire, cependant, n'y trouve guère prise. C'est plutôt avec les souvenirs d'un monde obscur dévoilé par les photographies de l'artiste, membre de l'atelier Novo et de l'Espaço Coringa, exposées dans la galerie du Lieu, qu'on pouvait le ressentir. Ces images, sorte de dessins en clair-obscur, résultent de la manipulation d'un sténoscope fait main, une petite boîte construite par le photographe où le trou servant d'objectif est pratiqué à l'aide d'une épingle.

Toutefois, les deux expositions bien montées de photographies et superpositions vidéographiques d'Inaê Coutinho et de Flavia Sammarone nous y conviaient de façon nettement plus convaincante. D'une part, un charme suranné émanait des habiles superpositions d'époque sur les « choses » qu'opère Inaê Coutinho, photographe tentant de capturer et d'inscrire matériellement cette dimension de particules de lumière dans l'espace domestique. D'autre part, les maniements photographique et vidéographique de performances captées sur pellicule dans des lieux à la matérialité d'un passé déchu, figées par Flavia Sammarone, m'ont aussi impressionné : ses images fixent nos regards pour mieux faire bouger nos réflexions.



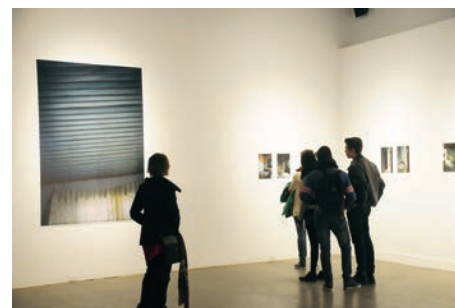
> Giuliano Chiaradia, alias Set Experimental®, *#microfugas*.



> Esqueleto Coletivo, *Eau de conscience*



> Rogério Nagaoka



> Inaê Coutinho

Pour le quidam qui voyage dans les Amériques centrales et du Sud – au Mexique, au Chili, au Brésil ou à Cuba, par exemple –, un « esprit du temps » généralisé est souvent reconnaissable. C'est celui du rythme lent des choses et de leur luminosité poussiéreuse, figeant une érosion inexorable, un temps écoulé. Une mémoire, aussi.

#### D'échafaudages

C'est encore à la verticale que s'est déployé *Suprematist Wall*, une *installaction* de Guilherme Teixeira. Dehors, dans l'aire de stationnement du Lieu – là même où la performeuse belge Gwendoline Robin s'était enflammée, entourée d'explosifs (« Catastrophes », *Manif d'art 4*, 2010) –, plus précisément sur la façade du mur dont le monte-charge est adjacent à la fantasque peinture murale urbaine, avec ses tôles et mots gravés du talentueux peintre cubain Rigoberto Mena (*Habanart*, 2007), l'artiste brésilien a performé une tentative d'escalade ! Pour sa part, son comparse Alexandre Assaly, avec *Playground*, tenta lui aussi un amoncellement, mais de chaises, dans le hall d'entrée de la coopérative Méduse, rappelant quelque peu les projets sculpturaux d'un Mario Duchesneau (*La cuisine*, L'Œil de Poisson, 2010).

#### De sons

Au sortir d'Avatar, la musique des couteaux, née de la complicité *in progress* de Mariana Shellard avec le musicien Tuti Fornari, ne chantait-elle

pas encore une variante hostile du *sertão* ? L'artiste brésilienne offrait la quatrième version de son projet intitulé *RePartitura*. L'installation audio cartographiait et générait en sons les 300 dessins gestuels évoquant la trace d'une blessure laissée par un couteau. Comme les modifications dans les dessins similaires en apparence, la piste sonore mutait avec subtilité.

#### Au sud du sud : le nord

En conclusion de cet échange, on peut se demander si la verticalité, l'ascension, l'expédition, ne sont pas des concepts mis en œuvre qui expriment peut-être la même tendance, la même attraction vers des territorialités lointaines. Une piste qui pourrait bien seoir à un possible terroir comme identité commune du Sud et du Nord des Amériques.

Aussi, de nos jours, l'univers géopolitique québécois ne ranime-t-il pas l'idée d'un Plan Nord exploitant les dernières grandes rivières et le sous-sol minier ? D'ailleurs, du côté culturel, plusieurs spécialistes de la littérature et de la poésie ont cru déceler cette attraction d'un Nord mythique dans bien des œuvres. Dans les beaux-arts aussi. D'abord, l'historienne de l'art Louise Vigneault retrace les grands espaces sauvages, la faune et la flore, comme « espaces pionniers » autant chez le Canadien Tom Thomson que chez le Québécois Jean-Paul Riopelle<sup>5</sup>. De même, des documentaires récents, dans la foulée de *L'erreur boréale* (Desjardins et Monderie, 1998), mettent en évidence la passion des chasseurs de

gros gibiers comme chez le peintre de l'heure Marc Séguin (Boulianne, *Bull's Eye : un peintre à l'affût*, 2010) et les causes communes aux Autochtones (Boisclair et De Geldhere, *Chercher le courant*, 2011) comme chez Martin Bureau (*Une tente sur mars*, 2009).

De même, dans la lignée des symposiums depuis 1980, tous teintés par l'environnement, mais aussi dans celle des expéditions d'art-aventure et de Boréal Art/Nature, des initiatives des Artistes-Installateurs de Beauce, des thématiques territoriales du 3<sup>e</sup> Impérial, des initiatives du Groupe Territoire Culturel et de l'art autochtone contemporain, la 11<sup>e</sup> édition, sous le thème « Legs », du *Symposium international d'art in situ*, des Jardins du précambrien à Val-David, dans les Laurentides, aura révélé à l'été 2011 son « ensauvagement ». Il faut y voir une riche piste de réflexion et de compréhension des rapports identitaires continus entre art et nature au Québec.

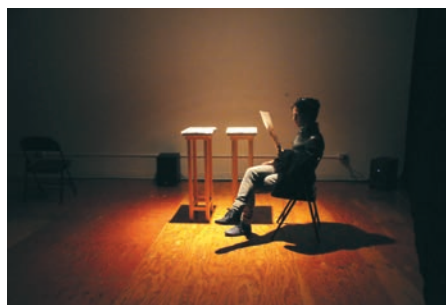
L'apport de l'échange artistique *Integração : São Paulo-Québec*, en ce sens, *a priori* fondé sur une liaison vers le sud des Sambahs et de l'Amazonie brésilien, exprime, par son inversion faite de verticalités, une paradoxale tension métaphorique ascensionnelle, propice à soupeser l'authentique nature identitaire nordique, métissée et ensauvagée de la territorialité continentale québécoise. Sous le mirage de moins en moins pertinent et convaincant d'une « neuve France », il faudra réexaminer plus avant la persistance des liaisons avec l'*américité* autochtone<sup>6</sup>. ◀



> Leticia Ramos, *Escafadro/Diving Gear*.



> Alexandre Assaly, *Playground*.



> Mariana Shellard et Tuti Fornari, *RePartitura*.

Photos : Rogério Nagaoka.

#### NOTES

- 1 Les artistes du Québec à São Paulo étaient Bertrand R. Pitt, le duo Catherine Bécharde et Sabin Hudon, Cédric Arlen-Pouliot, Diane Landry, Florence Le Blanc, Henri Louis Chalem, James Partaïk, Julie-Andrée T, Karole Biron, Mathieu Valade, Patrick Altman, Richard Martel et Valérie Potvin. Les conférenciers Michaël La Chance et Guy Sioui Durand complétaient l'expédition.
- 2 Cf. Louis-Edmond Hamelin, « Le "Sertão" du "Nordeste" (Brésil) : essai de définition d'un "pays" », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 2, n° 4, 1958, p. 18 ; [en ligne], [www.id.erudit.org/iderudit/020091ar](http://www.id.erudit.org/iderudit/020091ar).
- 3 Trois figures mythiques majeures l'incarnent : « le *retirante* expulsé par les grandes sécheresses vers le littoral et vers le sud industrialisé ; le *cangaceiro*, bandit de grand chemin [...] issu de la violence générée par un système social fortement inégalitaire ; le *beato*, leader messianique subjuguant les victimes de ce même système qui attendent le salut de l'avènement des temps nouveaux où le *sertão* sera la plage d'une mer assurant le bonheur universel. » (Wikipedia, *Sertão* [en ligne], [www.fr.wikipedia.org/wiki/Sert%C3%A3o](http://www.fr.wikipedia.org/wiki/Sert%C3%A3o).)
- 4 Esqueleto coletivo est un collectif actif depuis 2003 et formé de Rodrigo Barbosa, Mariana Cavalcante, Luciana Costa, Eduardo Verderame et David Santos.
- 5 Cf. Louise Vigneault, *Espace artistique et modèle pionnier : Tom Thomson et Jean-Paul Riopelle*, Hurtubise (coll. Beaux-Arts : Cahiers du Québec), 2011, 400 p.
- 6 Cf. Georges E. Sioui Wendayette, « 1992, la découverte de l'Américité », in Gerald McMaster et Lee-Ann Martin (dir.), *Indigena : perspectives autochtones contemporaines*, Musée canadien des civilisations, 1992, p. 59-70.



## Invention, construction, communication : revues d'avant-garde de la collection Sartoris

Antoine Beaudin

« Parmi les abondantes ressources du fonds Alberto Sartoris conservé aux Archives de la construction moderne, la collection de revues d'art et d'architecture constitue un ensemble capital. Son secteur le plus spectaculaire, exceptionnel à l'échelle suisse comme internationale, est celui des « revues d'avant-garde » des années vingt et trente ou, plus largement, liées au mouvement moderne, que cette exposition et le livre qui lui est associé donnent à voir. Ce dernier est publié en 2011 aux PPUR dans la nouvelle collection "Archimages" qui se propose de faire découvrir la richesse des fonds des Archives de la construction moderne par des documents choisis pour leur intérêt historique et leurs qualités visuelles. »

Ces revues sont souvent les supports d'une expérimentation visuelle foisonnante (typographie, construction de l'image). C'est cette dimension qui justifie d'abord la sélection exposée, composée de couvertures emblématiques de quelque 70 titres célèbres ou – le plus souvent – méconnus. Mais ces images témoignent également d'un processus caractéristique, où les programmes utopistes et totalisants de l'avant-garde historique s'abîment dans la Crise pour se subordonner aux réalités d'une « architecture moderne » en voie d'institutionnalisation.

Organes de groupes qui réunissent plasticiens, architectes et poètes, ces objets symboliques échangent et véhiculent programmes et manifestes, projets et reproductions, variantes d'un lexique plastique et conceptuel présumé universel. Leur programme met en cause la nature même des pratiques artistiques, au service du changement social : internationalisme et transdisciplinarité, primat du collectif sur l'individu, de la technique sur l'« art », économie maximale des moyens, d'où les titres militants et les options formelles des groupes, les langages non figuratifs issus du suprématisme russe et du néoplasticisme hollandais, mâtinés de sources futuristes et dadaïstes (libération de l'image, de la lettre et du mot).

Leur itinéraire a mené la plupart des groupes avant-gardistes de la « surface » (le tableau) à une volonté d'investir l'« espace ». C'est dire si l'architecture, conçue comme « condensateur social », devient vite le lieu d'intervention idéal mais pratiquement inaccessible aux plasticiens. En revanche, l'autorité



de leurs partenaires architectes se renforce en même temps que progressent leur accès à la commande et l'organisation du milieu. En 1928, la fondation des CIAM (Congrès internationaux d'architecture moderne) en marque une étape symptomatique.

C'est dès lors aux nouveaux organes du mouvement architectural de prendre la relève. Les acquis de l'avant-garde historique, singulièrement visuels, y trouvent de nombreux usages. Mais la pluridisciplinarité le cède logiquement aux cloisonnements corporatifs, l'utopisme au pragmatisme, le radicalisme formel à des formules de compromis. Les années trente montreront ainsi la progression du mouvement moderne sur tous les continents, puis sa banalisation.

Fabien Velasquez

PRESSES POLYTECHNIQUES  
ET UNIVERSITAIRES ROMANDES  
EPFL - Rodex Learning Center  
Case Postale 119  
1015 Lausanne  
Suisse  
www.ppur.org

## A House Full of Music, Strategies in Music and Art

édité par Ralf Beil et Peter Kraut

Ce catalogue, comme l'exposition, est tout d'abord une somme considérable de stratégies concernant à la fois l'art et la musique : enregistrer, faire des collages, être silencieux, détruire, calculer, lancer des dés, sentir, penser, croire, meubler, répéter et jouer. Rappelons *Crossings* (Kunsthalle, Vienne, 1998), *Sons et lumières* (Centre Pompidou, Paris, 2004), *Visual Music* (Los Angeles et Washington, 2005), *Sound of Art* (Museum der Moderne, Salzburg, 2008), *See this Sound* (Lentos Kunstmuseum, Linz, 2009)... L'intérêt se confirme avec la passionnante exposition du conservateur de Mathilöhe, Ralf Beil.

L'iconographie somptueuse, avec un nombre impressionnant de pleines pages et doubles pages, donne au catalogue un bonheur particulier à être feuilleté. Si l'on veut oublier de suivre le déroulement des douze stratégies les unes à la suite des autres et ouvrir le livre au petit bonheur la chance, on ne se sent jamais perdu. Sa structure simple nous y invite sans être trop systématique : photographies sans encadré, encadrés rouges pour les créateurs et bleus, pour les commentateurs. Cependant, la complexité de chaque parcelle de sujet traité, même si l'on croit déjà le maîtriser suffisamment, ne pourra que retentir, à chaque tentative, notre attention. La période choisie est vaste : cela a l'avantage d'écarter totalement la monotonie de ce qui restera, le format s'y prête, un très bel album d'images, mais aussi une variété foisonnante de textes et de partitions. D'où sans doute le besoin impérieux de la mise en place d'un grand nombre d'entrées, ce qui se



justifie pleinement. En effet, on part de Mallarmé, en passant par l'un des chapitres de l'introduction s'intitulant « 1919-1920 : le visuel et l'acoustique dans le bordel du temps », jusqu'aux techniques très contemporaines. Rien ne semble vouloir être oublié, ce qui donne un peu le vertige : d'Erik Satie à Laszlo Moholy-Nagy, de William Carlos Williams à Samuel Beckett, de Mike Kelley à Lillian Schwartz, en passant par Luigi Nono... On nous offre la possibilité de tomber sur le texte de 1957 *Alea* de Pierre Boulez comme sur le commentaire de la photographie de Käthe Ruppel prise à Berlin en 1919 de la danseuse Valeska Gert, *Pause*, certainement l'une des nombreuses variations de *Canaille* [Riffraff] qui explore la réalité de la vie sociale, ses moments essentiels, comme ici la prostitution.

Le catalogue n'oublie pas le passé très proche, comme l'installation sonore et vidéo de Heiner Goebbels, une commande pour l'exposition dans les deux bassins du réservoir d'eau de la Mathildenhöhe, *Genko-An 64287* (2012) : dans le célèbre temple bouddhiste de Kyoto, une fenêtre carrée et une fenêtre ronde donnent sur le même jardin (celle de la « confusion » et celle de l'« illumination ») ; les apparitions, dans l'un ou l'autre bassin, quoique « bien réelles » ont la légèreté suffisante pour nous faire douter, comme le mantra de Gertrude Stein entre « voir quelque chose, faire quelque chose et entendre quelque chose ». Toujours parmi les œuvres relativement récentes, on note la vidéo *God* (2007) de Ragnar Kjartansson qui, en chanteur de charme désuet, répète inlassablement pendant une demi-heure la même phrase, *Sorrow conquers happiness*, aidé par un décor et un orchestre non moins désuets où le rôle de l'attention humaine, comme dans certaines musiques minimales, semble le thème principal.

La relation entre les arts plastiques et la musique expérimentale contem-



Milan Knizak, *Broken Music*, 1963-79.

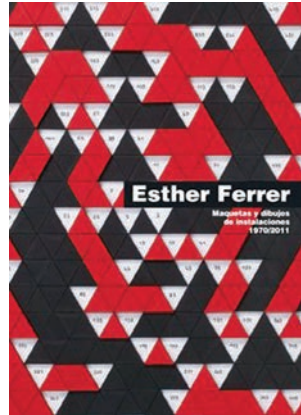
poraine se mesure à chaque page. La première représentation au Whitney Museum en 1969 de *Pendulum Music* de Steve Reich comptait parmi les exécutants Bruce Nauman, Richard Serra, Michael Snow et James Tenney, et la devenue célèbre exposition de Nam June Paik de 1963 avait pour titre *Exposition of Music : Electronic Television...* « J'ai supprimé la performance de la musique. J'expose la musique », dit-il. Joseph Beuys couvre pour sa part de feutre un piano et prétend que, s'il ne touche pas un piano pendant trois ans, il en apprendra plus que s'il en joue tous les jours.

Il est impossible, ici, de décrire toutes les approches. Prenons un exemple, celui de la catégorie *détruire* : en exergue, George Maciunas s'appretant à briser un violon en mille morceaux, puis le texte de Marinetti (1913) sur *L'orchestre des bruits de guerre*, l'illustration d'un livre futuriste (1914), une partition d'Erwin Schulhoff (1919), un collage de John Heartfield (1929), des dessins de Klee, le texte *Capitalists Inc.* (lettre du 17 janvier 1950 de Cage à Boulez), un disque brisé de Milan Knizak ; encore Maciunas exécutant *One for Violon Solo* de Paik à Canal Street (1964), The Who briseur de guitares et Jimi Hendrick brûlant la sienne à Monterey (1967), les partitions maltraitées par Dick Higgins, *Machine Gun* de Peter Brötzmann (1968), *La salle de bain de Beethoven* de Dieter Roth, *Street Music* de Bill Viola (1976), *Autobahn d'Einstürzende Neubauten* (1983), *Struggling to Hear* d'Ildris Khan (2005) et, enfin, la performance *Burner* d'Otomo Yoshihide (2007)...

À la fin du volume, on trouve trois grands textes de Stephan Fricke, Peter Kraut et Thomas Schäfer. Dans le troisième, on y apprend que c'est seulement un mois avant le Darmstadt Summer Course que Pierre Boulez s'excuse de ne pouvoir y aller. Il n'est pas en mesure de terminer à temps *Poésie pour pouvoir*. Le tout à fait académique Wolfgang Steinecke le remplace au pied levé par John Cage. Nous sommes en 1958. Il y prononcera l'une de ses « lectures », *Communication*, ne comprenant que des questions qui commencent par « *Nichi nichu kore ko nichu* » [Chaque jour est un beau jour], puis que des questions, les unes à la suite des autres, qui n'obtiennent pas de réponses : « *Are sounds just sounds or are they Beethoven ?* »

Charles Dreyfus

HATJE CANTZ VERLAG  
Zeppelinstrasse 32  
73760 Osfildern  
Allemagne  
www.hatjecantz.com  
ISBN 978-3-7757-3318-2



### Maquetas y dibujos de instalaciones, 1970-2011 Esther Ferrer

Comme le dit le titre en espagnol, ce livre s'intéresse aux maquettes et dessins des installations de l'artiste Esther Ferrer. C'est Rosa Olivares qui présente l'ensemble de l'ouvrage. Esther Ferrer mentionne « que faire des maquettes lui procure un grand plaisir » ; Marta Mantecon Moreno commente ce passage dans le monde des idées.

Mais 80 % de cette publication consiste en diverses propositions en installation avec des maquettes, des dessins. Souvent, même, on a le résultat, et c'est fort intéressant de voir les débuts de sa pensée jusqu'à sa réalisation par l'installation dans le lieu de sa présentation. En même temps, on comprend mieux la méthode de l'artiste qui planifie spatialement, et par des fréquences variées, des mises en situation. Or, on se rend compte avec l'édition de ses projets (et réalisations) à quel point il s'agit d'une pensée en système, conceptuellement agencée, où les principes mathématiques et de proportion agissent comme moteur de démarrage. On vérifie aussi son rapport au corps, d'abord le sien, celui d'une performeuse. La chaise semble l'objet-archétype le plus utilisé par l'artiste.

Il est bien intéressant de constater une grande allégeance à des principes qui soutiennent une pensée, d'abord parce que les divers dispositifs artistiques existent aussi pour la connaissance. Et c'est ce qui ressort de cette quasi rétrospective des maquettes et dessins d'Esther Ferrer qui a, rappelons-le, reçu le prix national des Arts plastiques en Espagne, en 2008.

Richard Martel

EXIT PUBLICATIONES  
Rosa Olivares y Asociados, S.L.  
San Marcelo, 30  
28017 Madrid  
Espagne  
www.exitmedia.net  
ISBN 978-84-937347-5-6



### Die Schwarze Lade The Black Kit

The Archive for Performance, Performance Art, Performing Arts, Action and Intermedia Arts

La brochure fait l'inventaire des archives que collectionne Boris Nieslony depuis 1975. Nieslony en explique la genèse et en retrace l'histoire. Publiée en allemand et en anglais, la publication est agrémentée de photographies qui font voir l'ampleur et la démesure du lieu où la documentation est stockée : 24 étagères, soit environ 200 mètres de documents. (J'ai visité le lieu et senti monter en moi l'émotion du collectionneur !). En fait, dans « Research and Teaching », il compile des données concernant approximativement 3 600 artistes.

*The Black Kit* a été présenté à diverses occasions, lors d'événements, surtout dans les pays germaniques. La brochure est une source d'informations sur l'information recueillie par Boris Nieslony qui constitue une mémoire vive pour les pratiques éphémères de la performance et de l'art action. D'où l'importance de la « conservation » !

RM

EUROPÄISCHES PERFORMANCE  
INSTITUT / ASA-EUROPEAN



### Black Market International 25th Anniversary (Ilsede/ Cologne, November 2010)

Même si la publication date quelque peu, cette brochure reste intéressante pour la très belle couverture photographique de cette performance. Aussi, Helge Meyer signe « Structure and Anti-Structure : A Subjective View on the Collaboration of Black Market International ». À la fin de cet opuscule, chaque « membre » de BMI a une courte présentation biographique : Alastair MacLennan, Boris Nieslony, Elvira Santamaría, Helge Meyer, Jacobus Maria van Poppel, Julie Andrée T., Lee Wen, Jürgen Fritz, Marco Teubner, Myriam Laplante, Norbert Klassen (décédé en décembre 2011), Roi Vaara et Jason Lim.

RM



### Ravy 2010

On souligne cette brochure pour ceux qui voudraient joindre ce festival se tenant au Cameroon, soit le *Yaoundé Visual Art Reunion*. Olivier Fokoua en est le directeur et présente l'édition de 2010. Chaque artiste a deux pages, et il s'y trouve un peu de tout, comme « discipline » artistique !

www.ravy2010.blogspot.com

RM





## Maciunas' Learning Machines : From Art History to a Chronology of Fluxus

Astrit Schmidt-Burkhardt

Astrit Schmidt-Burkhardt nous offre une seconde édition, révisée et augmentée (première édition en 2003) d'un travail méticuleux, riche et sur l'un des aspects du besoin incommensurable de George Maciunas à trouver des modèles fonctionnels susceptibles d'être partagés.

Le livre est divisé en deux parties : le texte de l'auteur, très riche en différents thèmes qui convergent tous à une meilleure compréhension de Fluxus ; un choix en fac-similé des quelque deux douzaines d'atlas historiques, de diagrammes et de cartes produits par George Maciunas entre 1953 et 1973 (durant ses études, brièvement comme architecte, puis longuement comme initiateur de Fluxus et, enfin, comme celui qui développa les *Fluxhouses*, coopératives urbaines new-yorkaises de SoHo).

Cette recherche relate tout d'abord l'axe du 18<sup>e</sup> que Maciunas partage avec les tenants du siècle des Lumières. En premier lieu, il s'inspire du docteur en médecine et pharmacologue de l'Université de Paris Jacques Barbeau-Dubourg (1709-1779), avec sa *Chronographie universelle & détails qui en dépendent pour la chronologie & les généalogies*, également connue sous le nom de *Carte chronologique* (Paris, 1753). Méthodes qui permettent une « révélation », un apprentissage par le visuel (*visual enlightenment*). À l'aide de ses 65 symboles, Barbeau-Dubourg compte nous faire distinguer sans effort « le bon du diabolique » en histoire. De plus, cette machine chronologique à deux cylindres repliables offre une vision cinématographique (conservée à la bibliothèque de l'Université de Princeton). Il semble que Maciunas ait tout lu des modèles des méthodes possibles pour schématiser l'histoire de manière visuelle. Il n'oublie pas d'y inclure l'approfondissement de toutes les idéologies historicistes, historisantes, historiennes, historiées, marxistes... Il n'oublie non plus qu'il écrit à la main. En 1959, par exemple, il suit le séminaire de l'historien d'art Robert John Goldwater (aujourd'hui plus connu comme l'époux de Louise Bourgeois) « Development of Western Abstract Chirography as a Product of Far Eastern Mentality ».

Le premier essai du processus de visualisation commence en 1953 par l'*Atlas of Russian History*. Ici, son œuvre « diagrammatique » commence par un travail remarquable de cartographie. Ce travail sur calque au crayon et à l'encre

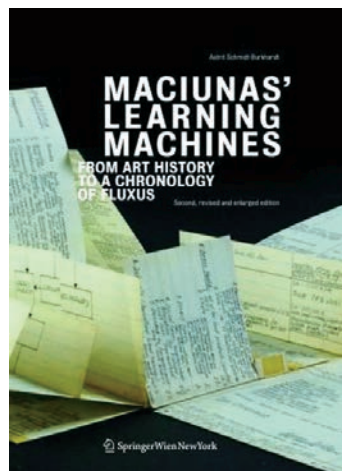
fut réalisé l'année de la mort de Staline, alors qu'il étudie l'architecture et la musicologie au Carnegie Institute of Technology à Pittsburgh (1952-1954). Maciunas avait une profonde aversion envers les livres ; il préférait apprendre en s'appropriant le maximum d'informations « en un clin d'œil ». Le principal concept d'*Atlas of Russian History*, c'est d'élever le spatial à un principe de représentation permettant la visualisation d'une information pouvant être également non spatiale :

*(Space-Time) Atlas of Russian History Must be read backward (starting with last page) One can observe thus geographic changes in time*

La mise en cartes géographiques de l'histoire demande un type de vision « saisissante » et « compréhensive ». Le livre s'attache aussi au contenu. Les graphiques historiques ne permettent pas une perspective centrale. Comme représentation empirique de la réalité, la carte géographique ressemble plus à des *hydrofoils* qui projettent l'espace abstrait en un relief. Pour le contenu proprement dit, il y aurait trop à dire, sans oublier le fait que la mère de Maciunas était Russe.

De 1955 à 1960, alors qu'il cultive l'espoir de devenir professeur d'histoire de l'art, Maciunas s'immerge dans les études à la New York University. Nous avons droit à *History of Art Chart* (1955-1960). Cela lui demande une compilation préparatoire de données, l'invention d'un système de listes et de notes manuscrites, de même que celle d'un système par fiches. Ses *charts* suivent le mouvement d'un générateur dont les lois tiennent compte à la fois de la direction et de l'amplitude. La loi du flux reste à faire comprendre aux nouvelles générations, ce que fait le livre qui ne perd jamais de vue Fluxus et les différentes théories de la science physique explorées par Maciunas. Ce n'est pas un hasard si *Notations for Sinusoidal Cycle* et *System of Evaluation of Apex of Activity* datent de 1959-1960, au moment où Maciunas finit ses études d'histoire de l'art et où on lui fait comprendre qu'il n'a aucune chance de devenir professeur : il trouve une issue *ainstitutionnelle* avec les prémices de ce qu'il nommera peu de temps plus tard Fluxus. L'histoire se définit en un processus en cycle tenant compte à la fois de la chronologie et de la géographie. Comme l'indique le titre d'un chapitre de l'étude d'Astrit Schmidt-Burkhardt, on passe de l'atlas espace-temps au classement temps-espace (« From Space-Time Atlas to Time-Space Chart »).

Le livre permet de comprendre un peu mieux les tenants et les aboutissants d'une imagination débordante,



que nous qualifions rétrospectivement de visionnaire, car son temps cyclique, parmi tant d'autres choses, nous interpelle sur la faculté de Maciunas à prévoir la transformation qui allait se produire dans l'interrogation sur la manière dont la création pouvait prendre forme.

Nous en venons alors à la « Big Chart » : *Diagramm of Historical Development of Fluxus and Other 4 Dimensional [sic], Aural, Optic, Olfactory, Epithelial and Tactile Art Forms* (1973). Ici, l'histoire en est moins une de prédictibilité que de faisabilité. À l'aide de Fluxus, l'histoire peut pouvoir être lue autrement... dans l'action même. Cela demande une bonne dose de concepts, qui ne colle guère au tout-institutionnel, au tout-compris vite fait.

Le plus « performant », pour accéder aux différentes formes d'aide à l'apprentissage, puisqu'elles sont visuelles, reste bien sûr de se procurer le livre. Un travail essentiel, car il fournit de l'eau au moulin Fluxus.

Les onze pages de notes et les quatre pages d'index aident-elles toutefois à ne pas enterrer Fluxus trop vite ? J'aime beaucoup la photographie en pleine page où l'on voit Ben Patterson souriant et Emmett Williams perplexe (?), marchant sur la « Big Chart » agrandie lors du vernissage de l'exposition *Fama Fluxus Mythos Beuys*, à la Galerie der Stadt Sindelfingen, le 20 novembre 2005. Comment le petit grain de folie visionnaire d'un seul homme peut-il mener à cet amoncellement, alors que Maciunas lui-même excommunié à tour de bras ? Les critères ne cessent d'être fluctuants entre octobre 1964 et décembre de la même année : on passe de vingt (comment dire...) « apparentés » Fluxus, à quinze, puis à dix... On se demande aussi si l'invasion de l'ordinateur aurait changé l'aspect visuel, sans oublier le contenu, celui en fin de compte qui permet à Maciunas de partager sa boulimie de savoir.

L'étude d'Astrit Schmidt-Burkhardt arpente Fluxus pour montrer à la fois le but éducatif (ce dernier n'étant plus réservé aux donneurs de leçons) qui passe par le positionnement de Fluxus et le déploiement d'une méthode où Fluxus sert à se projeter dans l'avenir. On y retrouve une généalogie, avec « l'arbre de John Cage », le paradigme de l'avant-garde, des références à Alfred H. Barr et aux *diagrammatics* de Richard Kostelanetz qui a inclus Maciunas dans son livre de 1975 : *Essaying Essays : Alternative Forms of Expositions*. Le chapitre « Fluxus Goes East » nous rappelle l'attachement à la culture classique que sa mère lui a inculqué et la difficulté de toute posture politique militante. Fluxus perdure-t-il par le seul manque d'intérêt à un quelconque entrisme ? Par manque d'entrisme institutionnel ?

La préface de Jon Hendricks nous désigne un classement tout azimut : une toilette Fluxus pour exposition bien évidemment collective, où la fonction papier est attribuée à un *fluxworker* qui a déjà fait ses preuves avec ce matériel, Paul Sharits, avec *Toilette n°2*, où toutes les feuilles seront collées une à une pour en faire un bloc ne pouvant se détacher...

De passage chez moi, dans le Marais, à Paris, et venant de Berlin, en septembre 1976, Maciunas connaissait l'existence et l'historique de chaque hôtel particulier de mon quartier, même ceux fermés au public. Notre visite à Vaux-le-Vicomte fut un délice. Des anecdotes à foison : Louis XIV ne s'adjoignait pas seulement tous les créateurs découverts par Nicolas Fouquet pour construire et décorer Versailles mais, après l'avoir jeté dans un cachot jusqu'à la fin de ses jours, fit même déraciner les orangers de Vaux-le-Vicomte pour les replanter à Versailles. Scrutant ma bibliothèque ou tentant de me sortir les vers du nez, Maciunas travaillait encore à une nouvelle *learning machine*, la version définitive de son *Diagram of the History of the Avant-Garde* qui ne fut interrompue que par sa mort prématurée en mai 1978. Un élan de générosité pour les autres... et pour lui.

CD

SPRINGER-VERLAG GMBH  
HEIDELBERG  
Zweigniederlassung der Springer-Verlag GmbH, Berlin  
Tiergartenstrasse 17  
69121 Heidelberg  
Allemagne  
www.springer.com  
ISBN 978-3-709104-79-8

## Menus présidentiables

Wanda Mihuléc/Alain Snyers

Une sympathique publication réalisée au moment des élections en France, Snyers aux textes et Mihuléc aux montages photographiques. En préface, on peut lire : « Une espièglerie culinaire pour les élections présidentielles 2012. Des menus en campagne adaptés aux différents candidats à la présidence de la République. » À la page suivante, on ajoute : « Pour cette mise à table décalée, les deux artistes ont élaboré un large choix de formules complètes composées d'images caustiques et de mots ambigus aptes à nourrir le débat électoral. Des entrées en politique, des plats plus ou moins réchauffés, des desserts de circonstance, constituant une mise en bouche originale aux subtils ingrédients politico-gastro-nomiques. »

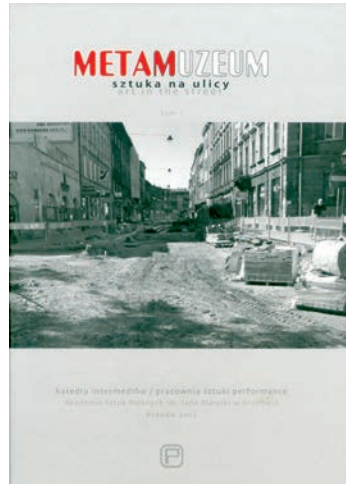
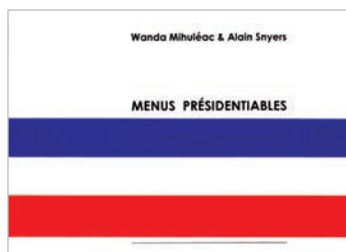
Un mélange sociologico-conceptuel à connotation politique, que ces menus ! Ce sont en fait treize menus et le même nombre de montages photographiques, où « toute ressemblance avec des personnes connues est volontaire ». Prenons un exemple concret : « Les gars de la marine, formule présentée par la F. N. (Front national) mais ici voulant dire Fourchette Nostalgique (F. N.). On y voit marine comme Le Pen, et la nostalgie, c'est un rappel à la tradition ; ça sent le vieux ! »

Et pour ce menu ? Je n'explique pas, car pour qui connaît l'idéologie du Front national, ces mets sont faciles à déceler : « Consommé populiste aux vieux croûtons nostalgiques », « Pétillante marinade de pennes », « Verrine Jeanne D'Arc », « Suaves douceurs », « Colonel de Campagne »...

Satire et humour, sarcasme, les menus et leurs photographies sont des commentaires en dérision, une sociologie critique aux couleurs de la France : bleu, blanc et rouge, comme la page couverture.

RM

alainsnyers@hotmail.com  
ISBN 978-2-915862-22-5



## Metamuseum Art in the Street

Cette publication réalisée par Artur Tajber est éditée par le département Intermédia de l'Académie des beaux-arts de Cracovie. Les textes sont pour la plupart tirés d'entrevues réalisées avec les artistes participants : Jerzy Beres, Benjamin Patterson, Esther Ferrer, Éric Andersen, Alastair MacLennan, Boris Nieslony, Seiji Shimoda, Roi Vaara, André Stitt, Angel Pastor, Jeff Huckleberry, Malgorzata Butterwick.

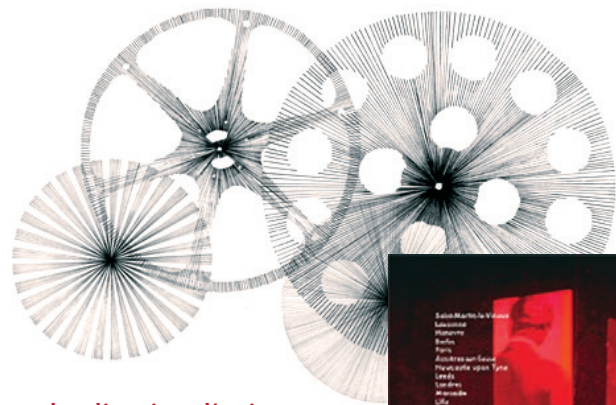
Artur Tajber, Richard Martel et Christine Bouvier signent les autres textes.

Chaque artiste y raconte, à sa façon, une trajectoire dans le domaine de l'art action.

Un DVD accompagne le livre. En anglais et en polonais.

RM

JAN MATEJKO ACADEMY OF FINE ARTS IN KRAKOW  
Department of Intermedia  
Plac Jana Matejki 13 Kraków, Pologne  
www.asp.krakow.pl  
ISBN 978-83-62321-10-0



## ...che digerisce l'anima

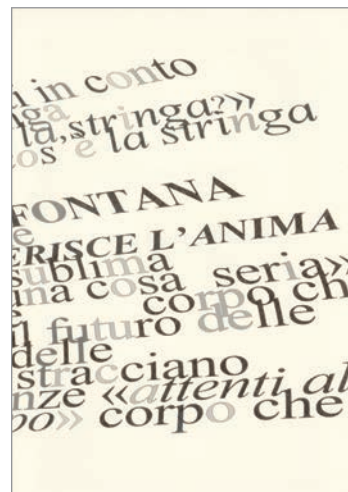
Giovanni Fontana

Catalogue d'une exposition de Giovanni Fontana au Marcantoni Arte Contemporanea de Pedaso, tenue du 31 mars au 30 avril 2012. Réédité en italien seulement, c'est surtout sur le plan de la « poésie visuelle » que ce catalogue d'exposition commente la trajectoire de Giovanni Fontana qui se définit lui-même comme « polyartiste ». Cette « exposition » de poésie visuelle, sorte de collage aux connotations sexuelles, est présentée ici par Lamberto Pignotti qui connaît bien le sujet mais aussi Fontana. Puis, c'est le *curator* [commissaire], soit Mauro Carrera, qui traite de la poésie visuelle de Giovanni Fontana par un texte lui-même poétique.

Claudio Marcantoni, Marzio Pieri et Marzio Dall'Acqua interviennent textuellement à propos de l'artiste qui, lui, publie quelques extraits poétiques, mais ce sont surtout les 42 images couleur qui sont importantes pour cette publication-collage réalisée en 2011 pour l'exposition. À la fin, on trouve un résumé biographique sur ce polyartiste.

RM

MARCANTONI ARTE CONTEMPORANEA  
Via Manzoni 21h  
63827 Pedaso FM  
Italie  
www.galleriamarcantoni.it



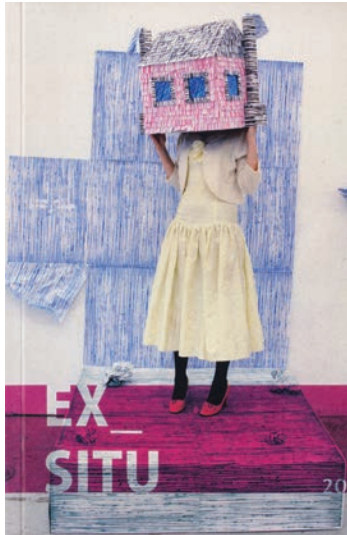
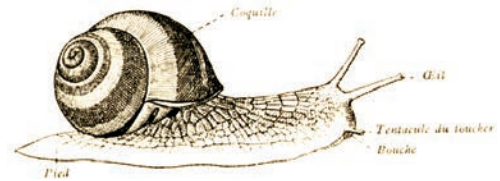
## Kinetica. Lieux d'expérimentation cinématographiques en Europe

Comme l'expliquent les éditeurs, « [c]e livre, à plus d'un titre exemplaire, s'intéresse en effet à une trentaine de lieux cinématographiques d'Europe occupant d'anciennes friches industrielles devenues, ces dernières années, des laboratoires, des salles de projections, des résidences d'artistes... Pendant plusieurs mois, l'équipe du GRAND LUX a sillonné l'Europe à la rencontre de ces espaces insolites : moulins, chocolateries, piscines, garages... ayant aujourd'hui, grâce au cinéma, retrouvé une seconde jeunesse ».

Et il s'y trouve des photographies des lieux dont il est question, au chapitre « Kaleidoscope », et une introduction-entretien avec Katia Rossini pour expliquer le processus. Puis, chaque lieu est décrit et commenté. *Kinetica* est un guide pour ce type d'espaces convertis, ici, en livraison de matières spectaculaires, principalement pour le cinéma, ce qui aurait fait plaisir aux lettristes comme aux situationnistes : une psychogéographie des espaces à transformer.

RM

ESPACE PANDORA  
7, Place de la Paix  
69200 Vénissieux  
France  
www.espacepandora.org  
ISBN 978-2-84562-189



**Ex-Situ** no 20

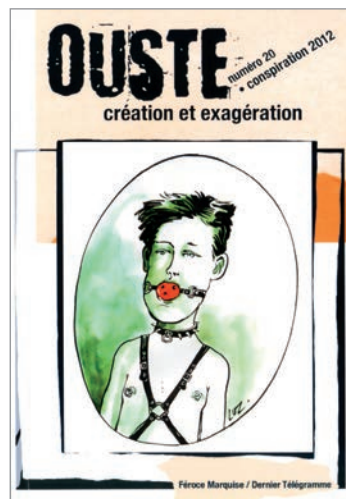
Cette revue, au format livre ou fanzine, a été créée en 2002 par les étudiants en histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal avec, comme but, « d'offrir une première expérience de publication aux étudiants de la Faculté des arts ». En introduction, Gina Cortopassi écrit : « À la multidisciplinarité des pratiques artistiques s'ajoutent différents types de textes : de l'analyse théorique ou formelle, au compte rendu d'exposition, en passant par la recension critique d'ouvrage. Une mise en valeur de la différence surgit néanmoins comme ligne conductrice qui parcourt la plupart des textes. Elle s'articule autour de figures minoritaires dont l'autochtone, la femme, l'adolescent, l'artiste en marge des institutions ». Anne Philippon commente pour sa part Rebecca Belmore et son œuvre, *Fringe*, avec un texte titré « Frappé d'ostracisme ». Lorène Guerre applique la « métapicture » à propos de *La Madone* de Jean Fouquet. On retient l'article de Sara Savignac Rousseau sur « La féminité viciée des Fermières Obsédées ». Édith Vallières traite *in visu* du travail d'Audrey St-Laurent. Dans « L'indéfinition de l'architecture », on discute de l'« effet Banksy », l'artiste vandale du Street Art. Horta Van Hoye et sa performance *Histoire de visages* sont aussi présentées, tout comme la « photogénie » de Jan Soudek. Ce banc d'essai permet de jeunes auteurs de tâter de la critique et de l'analyse, ici surtout au féminin.

ex-situ@uqam.ca

**Ouste (création et exagération)** no 20  
Conspiration 2012

Il faut souligner ce nouveau numéro de la revue *Ouste* éditée par Hervé Brunaux et Fabrice Caravaca (coédition Féroce Marquise et Dernier Télégramme). La revue s'adresse « à tous ceux qui en dehors des conformismes souhaitent rencontrer la création contemporaine (littératures, arts plastiques...) ». Les modalités d'intervention par l'écrit sont ici variées, de la poésie visuelle, concrète, aux interventions multiples par l'image, le mot, l'icône ! Variété d'interventions parce qu'il s'y trouve aussi variété de ces modes d'incrustation par – j'ai compté – 64 auteurs, des plus connus (Blaine, Pey, Padin) aux moins, mais tous pour exprimer la diversité des écritures.

**LES GRANDES ARCADES**  
Rue du Vallon  
24000 Périgueux  
France  
www.feroce-marquise.org  
ISBN 978-2-917136-59-1



**L'Atelier de l'agneau**

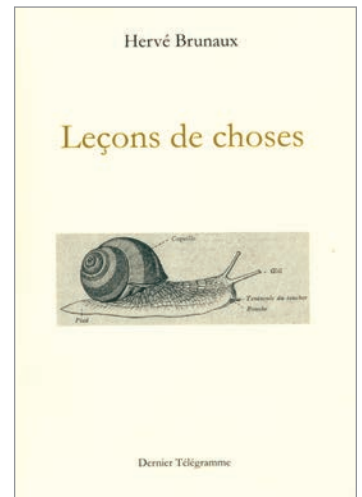
Le Lieu, centre en art actuel, remercie l'Atelier de l'agneau qui édite en France de la « création littéraire », concept qui est plus étendu et qui convient bien à ce qu'ils publient : textes diversifiés, poésies, biographies, nouvelles, récits... Voici quelques titres disponibles dans les archives du Lieu : *Les abeilles* de Virgile (Françoise Favretto propose une traduction du livre IV des *Géorgiques*, de Virgile, suivi d'un entretien intitulé « Sur Virgile et l'apiculture »). *Le sentiment de l'existence* de Jean-Jacques Rousseau (Extraits des *Rêveries du promeneur solitaire*, de *Correspondance* et des *Confessions* de l'automne 1765. En complément, Françoise Favretto publie une promenade actuelle, en quelques stations : « L'île St-Pierre, juin 2010 »). *Chroniques errantes et critiques*, n° 37 (Un numéro spécial sur « le père » et en quoi il aurait influencé l'écriture de plusieurs participants à cette enquête. *Levés* de Pierre Drogi (Textes poétiques réunis par l'auteur) *Albumville* de Michel Volprémy. *Ni les loups, ni les chiens* d'Anita J. Laulla. *Poèmes cactus* de Julie Parent. *Le reste*, suivi de *Je suis le corps d'un soldat mort* de Françoise Favretto

**L'ATELIER DE L'AGNEAU**  
1, Moulin de Couronne  
33220 St-Quentin-de-Caplong  
France  
www.at-agneau.fr

**Leçons de choses**  
Hervé Brunaux

Édité par Dernier Télégramme, cet opuscule « parle de la douceur du monde, des asperges, de fraises, des abeilles, des unités antiémeutes, du sida, des Kalachnikovs ». En sept chapitres, soit « L'oignon », « L'asperge », « L'abeille », « Le melon », « La pomme de terre », « Le chou-fleur » et « La fraise », Brunaux traite des leçons de choses de manière imagée, de Rangoon au Zimbabwe, les textes n'ayant à peu près rien à voir avec les titres des chapitres.

**DERNIER TÉLÉGRAMME**  
27, rue Aigueperse  
87000 Limoges  
France  
www.derniertelegramme.fr  
ISBN 978-2917136-49-2



# PROFESSION ARTISTE

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

LE REGROUPEMENT  
DES ARTISTES EN ARTS VISUELS  
DU QUÉBEC



**Spirale**  
Arts | Lettres | Sciences humaines

Le magazine ouvre ses pages à l'artiste **François Vincent**.  
Découvrez son portfolio dans notre numéro d'hiver 2013 (n° 243).  
Redécouvrez Spirale ! En kiosque maintenant.

[www.spiralemagazine.com](http://www.spiralemagazine.com)

François Vincent, **2609** (2009) ; 64 x 94 cm, huile sur panneau. Photo : Daniel Roussel.

LA POLITIQUE D'INTÉGRATION  
DES ARTS À L'ARCHITECTURE  
ET À L'ENVIRONNEMENT

[mcccf.gouv.qc.ca/integration-des-arts](http://mcccf.gouv.qc.ca/integration-des-arts)

C'EST : plus de **3000 œuvres** qui témoignent  
brillamment de l'ingéniosité de plus de **800 artistes**  
des arts visuels et des métiers d'art et de la  
participation engagée de **milliers** de personnes.

Québec 

BISTRO  
**LES BOSSUS**

620, St-Joseph Est  
Québec (Québec) G1K 3B9  
418 522-5501



heures d'ouverture

mardi au vendredi de 9h à 17h  
samedi de 10h à 17h

encadreuredesartistes@gmail.com



**Le Vadrouilleur urbain**  
Arts visuels

<http://levadrouilleururbain.wordpress.com/>  
[boucherettecland@sympatico.ca](mailto:boucherettecland@sympatico.ca)

**UNIGLOBE**  
Voyages Lachance



550, boul. Hamel  
Place Fleur de Lys  
Québec (Québec) G1M 2S6

T : 418-523-3553  
F : 418-523-7023  
C : [ntarakdjian@uniglobelachance.com](mailto:ntarakdjian@uniglobelachance.com)  
[www.uniglobelachance.com](http://www.uniglobelachance.com)

*chaque agence est exploitée par un propriétaire indépendant*

**Le Bal du Lézard**  
www.lebaldulezard.com  
1049 3ième Avenue  
Québec, Limoilou, ☎ 529.3829



MORIN  
DESROCHERS  
BEAULIEU

Comptables agréés S.E.N.C.

MORIN,  
DESROCHERS,  
BEAULIEU  
Comptables agréés  
S.E.N.C.

706, rue Saint-Joseph Est  
Bureau 200  
Québec (Québec)  
G1K 3C3  
Tél. (418) 692-1077  
Télé. (418) 692-2953



MICROBRASSERIE  
coopérative de travail

on vous en fait boire de toutes les couleurs  
Salon de dégustation ouvert tous les jours. 310, St-roch, Québec. [www.labarberie.com](http://www.labarberie.com)




Le Sacrilège  
Votre bar de quartier!  
447 rue St-Jean

16 bières en fût - CKRL en direct - Les Jeudis Shows  
Et tellement plus!

[WWW.LESACRILEGE.NET](http://WWW.LESACRILEGE.NET)

**Punctum arts visuels**  
La revue Web d'art sur le Québec



portfolios et entrevues

[www.punctum-qc.com](http://www.punctum-qc.com)

Christian Barré, Mathieu Lacroix - CAR CRASH MEMORIES

Hommage à Jan Świdziński

# FAIRE OÙ TU ES

RENCONTRE PERFORMATIVE ENTRE  
LA POLOGNE ET LE QUÉBEC

Le Lieu centre en art actuel, Québec  
Séquence, Saguenay

Małgosia Butterwick  
Janusz Bałdyga  
Justyna Górowska  
Arti Grabowski  
Adam Gruba  
Łukasz Szalankiewicz  
Artur Tajber

Commissaires: Amélie Laurence Fortin  
et Francis O'Shaughnessy



4-5-6 ET 10-11-12 AVRIL 2013

POLISH CULTURAL INSTITUTE NEW YORK



LES BRASSEURS RJ  
[www.brasserie-rj.com](http://www.brasserie-rj.com)  
1 888 253-8330

**BELLE GUEULE**

BIÈRE BEER

La modération a bien meilleur goût.

Educalcool



# MOIS MULTI

# 14

FESTIVAL INTERNATIONAL  
D'ARTS MULTIDISCIPLINAIRES  
ET ÉLECTRONIQUES  
31 JANVIER  
AU 28 FÉVRIER 2013

Spectacles, performances,  
installations et bien plus...

[MOISMULTI.ORG](http://MOISMULTI.ORG)

Coopérative Méduse  
591, rue de Saint-Vallier Est, Québec

RECTO  
VERSO



Conseil des arts  
et des lettres  
Québec



Conseil des Arts  
du Canada

Canada Council  
for the Arts



Patrimoine  
canadien

Canada  
Heritage

VILLE DE  
QUÉBEC

# ÉDITIONS INTERVENTION PUBLICATIONS

## L'ART DANS L'ACTION / L'ACTION DANS L'ART TEXTES 2002-2012

Richard Martel  
2012, 151 pages, 19,95\$  
ISBN 978-2-920500-94-5

## RENCONTRE INTERNATIONALE D'ART PERFORMANCE 2010

2011, 136 pages couleur, 29\$  
ISBN 978-2-920500-90-7

## ROBERT FILLIOU ET SA « RECHERCHE »

Les enjeux plasticognitifs de la recherche  
sur l'origine  
Cyrille Bret  
2010, 168 pages, 24\$  
ISBN 978-2-920500-87-7

## LA CARAVANE DE LA PAROLE

2009, 160 pages couleur (DVD inclus), 29\$  
ISBN 978-2-920500-71-6

## HABANART À QUÉBEC/ ARTE DE QUÉBEC EN LA HABANA

2008, 120 pages couleur (DVD inclus), 29\$  
ISBN 978-2-920500-70-9

## ŒUVRES-BOMBES ET BIOTERREUR

L'ART AU TEMPS DES BOMBES  
Michaël La Chance  
2007, 208 pages (16 pages couleur), 24\$  
ISBN 978-2-920500-69-3 (Éditions Intervention)  
ISBN 978-2-916978-01-7 (productions nad, France)

## L'ART ET SON CONTEXTE

Au fait, qu'est-ce que l'art ?  
Jan Swidzinski  
2005, 156 pages, 19\$  
ISBN 978-2-920500-27-9

## RENCONTRE INTERNATIONALE D'ART PERFORMANCE DE QUÉBEC 2006

2007, 48 pages (DVD inclus), 19\$  
ISBN 978-2-920500-28-0

## RENCONTRE INTERNATIONALE D'ART PERFORMANCE DE QUÉBEC 2004

2005, 36 pages, 13\$  
ISBN 978-2-920500-24-4

## PIERRE HAMELIN, LIBRE-FAISEUR

Les leçons inachevées  
2005, 12 pages, 13\$  
ISBN 978-2-920500-25-2

## VILLES ANCIENNES/ART NOUVEAU QUÉBEC/KRAKÓW

2004, 174 pages (français-polonais), 24\$  
ISBN 83-86905-58-1

## RENCONTRE INTERNATIONALE D'ART PERFORMANCE DE QUÉBEC 2002

2004, 56 pages, 13\$  
ISBN 978-2-920500-24-4

## ROBERT FILLIOU : L'ART EST CE QUI REND LA VIE PLUS INTÉRESSANTE QUE L'ART

2003, 70 pages (français-espagnol), 19\$  
ISBN 978-2-920500-23-6

## ARTS D'ATTITUDES

Action, discussion, interaction  
2002, 177 pages, 29\$  
ISBN 978-2-920500-22-8

## RENCONTRE INTERNATIONALE D'ART PERFORMANCE DE QUÉBEC 2000

2002, 28 pages, 13\$  
ISBN 978-2-920500-21-X

## LATINOS DEL NORTE

2002, 96 pages (français-espagnol), 19\$  
ISBN 978-2-920500-20-1

## ART ACTION 1958-1998

2001, 500 pages (français-anglais), 92\$  
ISBN 978-2-920500-19-8 (Éditions Intervention)  
ISBN 978-2-84571-005-4  
(Népe/Nouvelles éditions polaires, France)

## DICK HIGGINS, 1938-1998

Intermédia  
1999, 20 pages, 17\$  
ISBN 978-2-920500-18-X

## L'ART EN ACTES

1998, 308 pages  
(trad. anglaise des textes principaux), 45\$  
ISBN 978-2-920500-16-3

## PERFORMANCES ASIATIQUES/FROM ASIA

1998, 24 pages (français-anglais), 14\$  
ISBN 978-2-920500-17-1

## ART CONTEXTUEL/LES CHOSES VONT COMME ELLES VONT

Jan Swidzinski  
1997, 16 pages, 9\$  
ISBN 978-2-920500-15-5

## L'ART COMME ALTERNATIVE Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec 1976-1996

Guy Sioui Durand  
1997, 466 pages, 39\$  
ISBN 978-2-920500-14-7

## RENCONTRE INTERNATIONALE D'ART PERFORMANCE ET MULTIMÉDIA 1996

1997, 30 pages, 16\$  
ISBN 978-2-920500-13-9

## ALAIN GIBERTIE, 1950-1996

1996, 8 pages  
Encarté dans *Inter, art actuel* no 66

## ART ET NATURE/KUNST UND NATUR Symposium/Simposion

1996, 54 pages (français-allemand), épuisé  
(l'intégralité du contenu de cette publication se  
retrouve dans le numéro 65 d'*Inter, art actuel*)

## TERRITOIRES NOMADES

1995, 190 pages, 45\$  
ISBN 978-2-920500-11-2

## RENCONTRE INTERNATIONALE D'ART PERFORMANCE DE QUÉBEC 1994

1995, 24 pages, 16\$  
ISBN 978-2-920500-10-4

## INTERZONE

Audio/vidéo/ performance/radio art  
Festival d'In(ter)vention 7  
1993, 44 pages, 22\$  
ISBN 978-2-920500-08-2

## ORALITÉS/POLYPHONIX 16

« La pensée se fait dans la bouche »  
1992, 227 pages, 40\$  
ISBN 978-2-920500-07-4

## MANCEUVRES

Le Lieu, centre en art actuel 1990-1991  
1992, 68 pages, 24\$  
ISBN 978-2-920500-06-6

## INTERSCOP

Festival d'In(ter)vention 5  
1991, 32 pages, 18\$  
ISBN 978-2-920500-05-8

## PERFORMANCE AU/IN CANADA

1970-1990  
1991, 395 pages (français-anglais), 50\$  
ISBN 978-2-920500-04 (Éditions Intervention)  
ISBN 0-88910-428 (Coach House Press)

## PREMIÈRE BIENNALE D'ART ACTUEL DE QUÉBEC

De la performance à la manœuvre  
1991, 54 pages, 24\$  
ISBN 978-2-920500-03-1

## IMMEDIA CONCERTO Festival d'In(ter)vention 4

1988, 100 pages, 29\$  
ISBN 978-2-920500-02-3

## DISTRIBUTION

ÉDIPRESSE 945, avenue Beaumont, Montréal (Québec) H3N 1W3 Canada  
T 514 273-6141 | T (sans frais) 1 800 361-1043 | F 514 273-7021  
information@edipresse.ca | www.edipresse.ca

LES PRESSES DU RÉEL 35, rue Colson, 21000 Dijon, France  
info@lespressesdureel | www.lespressesdureel.com



LES PRIX INDICQUÉS INCLUENT LES TAXES  
ET LES FRAIS DE LIVRAISON AU CANADA  
POUR LES AUTRES DESTINATIONS :  
INFOS@INTER-LELIEU.ORG

## Téléchargez Inter, art actuel



Suivez-nous sur    [inter-lielieu.org](http://inter-lielieu.org)



# POINTS DE VENTE

## → Montréal

Archambault  
1501, rue Jeanne-Mance  
Place Des Arts

Coop Uqam  
405, rue Sainte-Catherine Est

Dépanneur Bertrand Enr.  
392, rue De Castelnau Est

Le Point Vert Inc.  
4040, boulevard Saint-Laurent

Librairie Musée Beaux-Arts Montréal  
2181, rue Bishop

Librairie Olivier  
5219, Côte-Des-Neiges

Magazine Belle International  
2085, rue Sainte-Catherine Ouest

Renaud-Bray  
4380, rue Saint-Denis  
1691, rue Fleury  
6255, rue St-Hubert  
5117, avenue du Parc  
5252, Côte-Des-Neiges

Maison de la Presse  
5149, Côte-Des-Neiges

Tabagie Cabry  
150, rue Saine-Catherine Ouest

Tabagie Dépanneur Capri  
2359, rue Beaubien Est

Tabagie Impériale Inc.  
3159, rue Masson

Zone Libre  
262, rue Sainte-Catherine Est

## → Région Montréalaise

Archambault  
1545, boulevard Le Corbusier  
Laval

La Librairie de Verdun  
4150, rue Wellington  
Verdun

Librairie Papeterie Citation inc.  
600, boulevard Sir-Wilfrid-Hamel  
Beloel

M. Leclerc et G. Couillard Pharmaciens  
1067, avenue Laurier Ouest  
Outremont

Maison de la Presse  
7500, boulevard Les Galeries d'Anjou  
Anjou  
Tabagie David  
3100, De La Concorde  
Laval

Tabagie Moon  
401, rue du Commerce  
Verdun

## → Québec

Archambault  
1095, rue Saint-Jean  
1580, boulevard Lebourgneuf

Jac & Gil  
303, rue Saint-Joseph Est  
8500, boulevard Henri-Bourassa  
2750, chemin Sainte-Foy  
785, rue Des Glacis

Les magazines Lecto  
1506, chemin Quatre-Bourgeois

Maison De La Presse  
1050, rue, Saint-Jean

Renaud-Bray  
1200, Alphonse-Desjardins  
Lévis

Tabagie De La Place  
699, rue Saint-Joseph Est

Tabagie Lemoine Enr.  
156-A, rue Wolfe  
Lévis

Tabagie St-Jean  
620, rue Saint-Jean

Un coin du monde  
1150, rue Cartier

Zone Université Laval  
305, boulevard Charest Est  
2305, rue de l'Université, Local 1100

## → Abitibi-Témiscamingue

Le coin de la fantaisie  
1500, chemin Sullivan  
Val d'Or

Variété dépanneur centre-ville  
87, avenue Principale  
Rouyn-Noranda

## → Bas-St-Laurent / Rimouski

Tabagie de la Cité  
102, rue Saint-Germain

Tabagie Hôtel de ville  
214, avenue de la Cathédrale

## → Estrie

Bibliarie G.G.C. Ltée.  
1567, rue King Ouest, Sherbrooke  
401 rue Principale, Magog

Tabagie King  
2249, rue King Ouest  
Sherbrooke

Tabagie Wellington 2000  
154, Wellington  
Sherbrooke

## → Lanaudière

Tabagie 6/36 Plus  
375, Notre-Dame  
Joliette

La Tabatière  
100, Brien  
Repentigny

## → Laurentides

Les Presse Du Monde  
195, rue Principale  
Saint-Sauveur

Benjamin News  
101, rue Henry Bessemen  
Bois De Fillion

## → Mauricie / Trois-Rivières

Tabagie du Boulevard  
3740, boulevard Des Forges

## → Montérégie

Tabagie Le Cachet  
365, Saint-Jean  
Longueuil

Tabagie Ultra  
2882, chemin de Chambly  
Longueuil

## → Outaouais \ Gatineau

Librairie Michabou  
210, chemin d'Aylmer

Librairie Réflexion  
320, boulevard Saint-Joseph

Renaud-Bray  
1100, boulevard Maloney Ouest  
Gatineau

Tabagie Gateway  
200, Du Portage

## → Saguenay – Lac Saint-Jean

Archambault  
1120, boulevard Talbot  
Chicoutimi

Les Bouquinistes  
392, rue Racine  
Chicoutimi

Tabagie Nelson  
3767, boulevard Du Royaume  
Jonquière

## → Ontario / Ottawa

Byward Market News  
8, Byward Market Square  
Ottawa

International News Fairview  
2960, Kingsway Dr.  
Kitchener

Le Signet & Wizard Art Shoppe  
300, Main Street  
Hawkesbury

Librairie du Centre  
435, Donald Street  
Ottawa

Librairie du Soleil  
33, George Street  
Ottawa

Maison de la Presse  
92, Bank Street  
Ottawa

Pharmasave  
29, Main Street  
Huntsville

University of Windsor book store  
401, Sunset Avenue  
Windsor

## → Nouveau-Brunswick

Reid's Newstand  
985, Main Street  
Moncton

Tabagie Centre-Ville  
219, boulevard JD Gauthier  
Shippagan

Pharmacie Jean-Coutu  
10525, rue Principale  
Saint-Louis de Kent

## → France

Alize - SFL (Saint Denis)  
Association n'a qu'1 oeil (Bordeaux)

Bookstorming (Paris)

CAC Le Quartier (Quimper cedex)

Chapitre.com / Lamnay (Paris)

C.O.M.B. SARL (Lyon)

Comptoir des mots / Paris (Paris)

Cyber Scribe

Ecole supérieure d'art Avignon  
(Avignon)

ENSA Dijon (Dijon)

Equipages (Paris)

Flammarion 4/La Hune (Paris)

Flammarion - Centre Pompidou  
(Paris cedex 04)

FRAC Centre (Orléans)

Jeu de Paume - Librairie (Paris)

Kléber Librairie (Strasbourg)

La Chartreuse Librairie  
(Villeneuve Avignon cedex)

Le Divan (Paris)

Les Sandales d'Empédocle (Besançon)

Librairie du Québec (Paris)

Librairie Michel Descours (Lyon)

Musée d'art moderne de Saint-Étienne  
(Saint-Étienne)

Oh les beaux Jours (Toulouse)

Ombres Blanches (Toulouse)

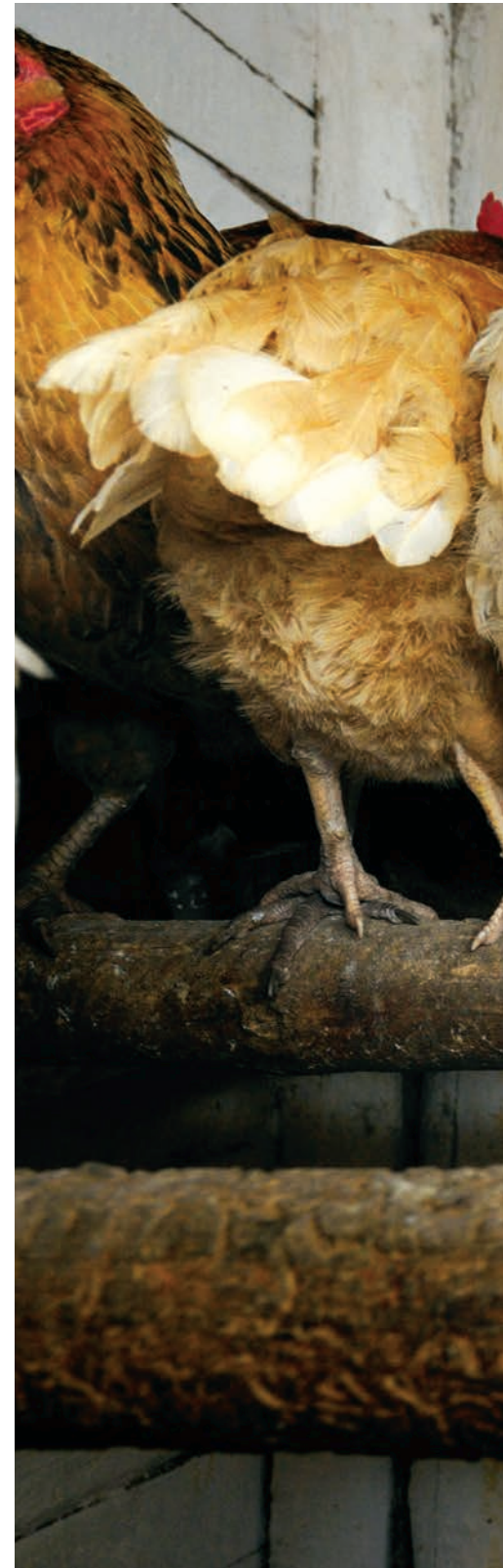
R-Diffusion (Strasbourg)

Tropismes (Bruxelles)

Tschann (Paris)

Vendredi - Librairie (Paris)

Vent d'ouest (Nantes cedex 1)





## PROGRAMMATION HIVER-PRINTEMPS 2013



**John Boyle-Singfield** Oblomov-3D  
17 janvier – 10 février / installation

**Patrick Bérubé** Ébranlement  
21 février – 24 mars / installation

**Collectif** Fais où tu es, pratiques contextuelles entre la Pologne et le Québec  
4, 5 et 6 avril / performances

**Sarah Hill** Unspeakable / Truths  
11 avril – 5 mai / vidéo / installation / performance

**Kreisten Roos** Thrum  
16 mai – 9 juin / installation / performance

**LE LIEU 30 ANS**  
centre en art actuel



[inter-lelieu.org](http://inter-lelieu.org)

