





SÉRENDIPITÉ
:
L'INTELLIGENCE
ACCIDENTELLE

No. 134

SOMMAIRE

DOSSIER

08

L'INTELLIGENCE
ACCIDENTELLE ?

Martin Nadeau

10

TEMPS ET
SÉRENDIPITÉ

Olivier Lamoureux-Lafleur

16

QUELQUES SOURCES
LITTÉRAIRES AUTOUR DE
LA NOTION DE SÉRENDIPITÉ :
MALLARMÉ, POE, VOLTAIRE,
WALPOLE

Martin Nadeau

20

POUR UNE SÉRENDIPITÉ
URBAINE : LES HEUREUX
DÉICTIQUES DU *STREET ART*

Patrice Loubier

30

RETROUVER LE SUJET DANS
L'ASCÈSE. ENTRETIEN AVEC
ABRAHAM POINCHEVAL

Paul Ardenne

38

LA CONSTELLATION
DU GIGOT

Hélène Matte

40

HASARDS, RIEN QUE DU
HASARD (UNIQUE NÉCESSITÉ)
ET DES ACCIDENTS, DANS
L'INCONNU TOTALEMENT TOTAL

Michel Giroud

42

MIRÓ, LE HASARD
ET L'INSPIRATION

Nathalie Côté

46

DADA DANS LA RÉPUBLIQUE
DE WEIMAR

Martin Nadeau

Couverture

Abraham Poincheval, *Marche sur les nuages!*, 2019.
Photo : Christophe Fiorletta / 15^e Biennale de Lyon.

Édito

Abraham Poincheval, *Pierre*, Palais de Tokyo,
2017. Photo : AFP.

TOPOS

54

VASARELY,
LA DÉMOCRATISATION
CULTURELLE ET LES
ARTISANS DU PROGRÈS

Michaël La Chance

62

PHOS 2019,
PHOTO + ART

Alain-Martin Richard

68

(DÉ-)MESURES DE LA
GRAVITÉ III : LA LOI DE
LA PESANTEUR EST DURE,
MAIS C'EST LA LOI

Alain-Martin Richard

72

QU'EN PENSE L'AVENIR ?
XV^E BIENNALE DE LYON

Charles Dreyfus

78

LA CHAMBRE, LA CLASSE
ET LA GALERIE : TROIS LIEUX
D'EXPÉRIMENTATION VERS
UNE NOUVELLE FORME
D'AGENTIVITÉ

Cynthia Fecteau

82

MARC BOUTIN,
L'UTOPISTE RÉALISTE

Hélène Matte

86

(CO)PRÉSENCES
AU FAPTR

Jean-Michel Quirion

90

ENTRE LE NOUS ET
LE THEY DE CHUN HUA
CATHERINE DONG

Julia Caron Guillemette

94

RECONFIGURATIONS
POSSIBLES

Michel Collet

100

SOPHIE LAUZÉ,
SANS OBJET

Raphaël Ouellet

BIOGRAPHIES

104

REÇU AU LIEU

107

L'échappée belle,
Pastoral

*Les arts sonores :
son et art contemporain,*
Alexandre Castant

*Enragée de Nanterre
ou Le mensonge intime,*
Angéline Neveu

*L'art et la vie : comment les
artistes rêvent de changer
le monde, XIX^e-XXI^e siècle,*
Maurice Fréchuret

*Wordless: The Performance
Art of Rebecca Belmore,*
Audain Art Museum

*Performance y arte
contemporaneo: discursos,
practicas, problemas*
Juan Albarran

RIP

110

JOHN GIORNO
(1936 - 2019)

Michaël La Chance





L'INTELLIGENCE ACCIDENTELLE ?

Le monde de la science reconnaît volontiers l'expérience de la sérendipité dans la découverte fortuite ou accidentelle de divers produits (téflon, Velcro), médicaments (aspirine, pénicilline, Viagra) et phénomènes physiques (cuisson des micro-ondes), sans compter d'innombrables recettes culinaires.

Dans ce dossier, il s'agit bien entendu du monde de l'art qui est appréhendé à l'aune de la sérendipité. Un exemple éloquent peut se trouver dans l'attitude du musicien Manu Chao, ancien membre du groupe Mano Negra. Lors de la composition d'un album de style électro-pop-hardcore, les pistes électroniques sont accidentellement disparues d'un premier enregistrement après un bogue informatique. Chao a néanmoins jugé le résultat favorablement et décidé en conséquence de conserver tel quel l'enregistrement (quoique quelque peu remixé en studio) pour former l'album *Clandestino* (1998). C'est l'attitude, l'attention et l'écoute, le jugement et la décision, pris et présidés par l'intelligence de l'auteur face à l'accident (ici le bogue informatique), qui ont donné naissance à cette œuvre se distinguant par une trame musicale minimaliste (guitare, voix, percussions discrètes), ponctuée de moments où s'affirme, et pour cause, l'expressivité du silence.

L'expression *intelligence accidentelle* est une proposition synthétique d'élucidation de la notion de sérendipité, laquelle n'est pas sans susciter perplexité. Le mot *serendipity*, plus familier dans la langue de Shakespeare, émane directement de la plume de Horace Walpole en 1754. Je propose à ce titre un article explorant la généalogie littéraire de ce mot.

C'est toutefois Olivier Lamoureux-Lafleur qui amorce ce dossier en développant une réflexion sur la relation essentielle qu'entretiennent temps et sérendipité, comme ouverture ou brèche pratiquée dans l'enceinte de la normativité temporelle. De concert avec cette normativité, le phénomène de l'accélération, rythmant la technique, la société, la vie quotidienne, compromet la disposition d'écoute et d'attention requise pour la reconnaissance de découvertes accidentelles ou d'heureux imprévus.

L'analyse offerte par Patrice Loubier d'une trame urbaine tissée par les œuvres du *street art* et de l'art furtif met en relief de son côté la relation entre espace et sérendipité, tant sous l'angle des locuteurs ou instigateurs de ces énoncés performatifs ou interventions visuelles que celui des observateurs, qu'ils soient ou non flâneurs et dériveurs. Ces derniers peuvent rencontrer et remarquer ces œuvres avec d'autant plus d'étonnement qu'elles s'embusquent dans un contexte *a priori* non artistique, donnant lieu à une constativité heureuse, jaillissant telle une source d'une «justesse troublante et imprévue, comme si la réalité s'adressait à nous en aparté» dans le bassin urbain.

L'intelligence accidentelle se veut aussi un détournement de l'expression *intelligence artificielle* (IA) avec laquelle les médias actuels, relayant les apôtres de la nébuleuse cybernétique, lessivent rigoureusement le cerveau en termes d'omnipotente prédictibilité numérique. Alors que d'aucuns cybernéticiens assignent une identité structurelle (en termes de plasticité ou de capacité d'apprentissage à partir de l'environnement) entre les neurones naturels et les puces synaptiques de l'intelligence artificielle, il semble opportun d'interroger, d'abord en la reconnaissant, la présence d'un passager clandestin qui se glisse furtivement, parfois, dans les démarches non seulement de la création, mais aussi de la réception des œuvres.

Ces démarches sont littéralement célestes avec *Marche sur les nuages!* (2019) d'Abraham Poincheval, dont les récentes interventions et performances expérimentales, quoique longuement préparées, cherchent à «s'ouvrir à tous les possibles, à l'inexploré», selon les mots que ce «flâneur de l'air» partage avec Paul Ardenne dans un entretien.

Hélène Matte et Michel Giroud témoignent également du rôle du hasard dans leurs démarches expérimentales respectives, tandis que Nathalie Côté interroge le hasard objectif du surréaliste Joan Miró. Elle dresse en outre un bref panorama du rôle du hasard dans la création artistique depuis l'Antiquité et met en relief, chez les artistes du XX^e siècle (dont les automatistes québécois), la substitution de l'inspiration (chère aux romantiques du XIX^e siècle) par l'aléatoire.

Afin de clore ce dossier, je propose un article rétrospectif sur la «beauté de la fortuité» dans le mouvement Dada à Berlin, en particulier dans les photomontages de Hannah Höch et plus généralement sur le rôle joué par la sérendipité au sein des avant-gardes.

TEMPS ET SÉRENDIPITÉ

OLIVIER
LAMOUREUX-LAFLEUR



Le concept de sérendipité est certes plus populaire que jamais dans l'univers de la littérature scientifique. En 2009, la revue française *Sciences humaines* l'a même consacré « mot de l'année ». Le terme attire une petite masse de théoriciens et théoriciennes qui veulent définir son étymologie, son origine, son histoire, ses multiples sens et ses contradictions. Est-ce que ce concept ne sert qu'à faire vendre des livres et des revues ? Non. Malgré l'esprit curieux, intrigant et enivrant qui habite la sérendipité, il a une raison d'être qui dépasse largement le spectre de la fantaisie universitaire. En dépassant une certaine mise en valeur déraisonnée du concept, je propose de mettre en lumière l'état de la sérendipité ou son champ des possibles dans un monde qui est confronté plus que jamais à l'accélération sociale et à la compression des temporalités.





Le spectre sérendipien

Pour Pek van Andel et Danièle Bourcier, la sérendipité « est le don de faire des trouvailles ou la faculté de découvrir, d'inventer ou de créer ce qui n'était pas recherché dans la science, la technique, l'art, la politique et la vie quotidienne, grâce à une observation surprenante »¹. Malgré son caractère très stérile, cette définition offre une explication relativement précise du mot. Que l'on parle d'observations surprenantes, d'accidents, de hasard, de trouvailles, d'éléments inattendus, d'heureuses rencontres, la sérendipité n'émerge pas des dictionnaires ni des manuels théoriques : elle apparaît devant la personne qui est disposée à la rencontrer. L'état d'esprit et la posture réflexive doivent dès lors se conjuguer avec une certaine curiosité pour que le phénomène sérendipien se révèle. C'est en quelque sorte l'éthos, cette manière d'être en ce monde, qui nous dispose ou non à faire des découvertes inattendues. En s'inspirant du conte perse des *Trois princes de Serendip*, Horace Walpole, le premier à développer le concept de *serendipity* en 1754, s'attarde au raisonnement qui conduit à la chose sérendipienne. Dans les mots de Catellin, il défend ainsi « l'idée que l'imagination, en tant que forme de l'expérience humaine, joue un rôle structurant dans l'invention. Si la sagacité [vivacité de l'esprit] est du côté de la raison, le hasard procure un espace de liberté imaginative propice à l'émergence des idées incidentes, ces idées non recherchées qui révèlent le sens même de ce que l'on découvre »².

De Walpole à ce jour, le concept a été tantôt oublié, tantôt réinterprété, tantôt galvaudé. Au-delà des multiples interprétations qui jalonnent son histoire, la sérendipité n'a absolument rien de mystique, et il faut se tenir loin des nombreuses interprétations hagiographisantes qui proposent des définitions parfois pseudo-ésotériques. Même si plusieurs auteurs prennent un malin plaisir à coder, conceptualiser et tracer les voies qui mènent à la sérendipité, cette démarche n'est ni plus ni moins qu'antinomique. L'imprévu ne se prévoit pas, tout comme il n'existe pas de méthode pour découvrir ce qui n'est pas recherché, et ce, même si nous tentons par tous les moyens de programmer la sérendipité, de la faire faussement advenir. De là l'importance de comprendre que ce qui s'y trame en amont comme en aval n'est pas de l'ordre du normatif, du normé, du normal.

Déjà, en 1948, le sociologue Robert Merton soulignait la présence de l'anormal dans le processus y menant : « Le phénomène de sérendipité concerne l'expérience assez générale de l'observation d'une donnée non anticipée, anormale et stratégique [...] »³. Si Merton s'intéressait davantage aux conditions de la sérendipité dans le monde scientifique, nous pouvons utiliser cet élément clé qu'est l'anormalité comme objet non recherché pour mieux cerner les conditions menant à l'imprévu dans un espace social de plus en plus marqué par des codes temporels qui régulent le rythme de vie. Plus simplement dit, il serait plutôt banal d'avancer qu'une personne qui a un rythme de vie surchargé, un rythme qui épouse des codes spatiotemporels normatifs, n'est pas dans une bonne disposition pour déchiffrer le potentiel créateur de l'inattendu. La normativité spatiotemporelle, telle qu'instituée dans un ensemble régulé de codes sociaux, de manière d'agir et de manière d'être dans le temps, agit comme agent de submersion des découvertes accidentelles. Autrement dit, un temps codifié implique une façon de découper ses activités de vie en fonction d'une trame temporelle régularisée et normée. En ce sens, la jeune famille X qui veut faire une randonnée dans la montagne Y doit se renseigner à propos des différents sentiers avant de commencer l'ascension. Le ou la guide lui conseillera de prendre le sentier familial qui est tout défini par sa durée, son espace et même son nom pour ce type de marche : 1 heure 15 minutes pour faire l'aller-retour du sentier. Le temps tient ainsi lieu de balise normative pour comprendre comment vivre l'espace, voire le consommer. Les attentes temporelles orientent l'ascension des randonneurs tout comme ce qu'ils découvriront en 1 heure 15 minutes.

Nous manquons de temps ?

Les nombreuses vagues d'accélération provoquées par les multiples et diverses innovations techniques ont contribué à l'accélération sociale au courant de la modernité et, de façon plus effrénée, de la postmodernité. Nul doute, la naissance, le développement et la croissance débridée de l'économie capitaliste ont fortement teinté ces formes d'accélération qui concernent autant la technique et les transformations sociales que le rythme de vie. Conséquemment, à ce jour, nous subissons une logique de compression des épisodes de vie par unité de temps. Le temps passé est considéré par bon nombre de personnes comme un temps mort, et le temps présent, l'« ici et maintenant », est d'ores et déjà bien vendu et institué comme l'unique modèle temporel à adopter pour être synchronisé avec notre monde occidental. L'urgence de vivre, la compression d'expériences par unité de temps, nous amène ainsi à considérer le temps présent comme insatisfaisant, à un point tel que le présent lui-même se raccourcit ! Il faut constamment croiser le temps présent avec le temps futur afin de nous assurer de ne pas rencontrer un temps non colonisé par les modèles temporels concrets, ou ce que j'appellerais un temps libre en son sens émancipateur. Une telle anticipation temporelle, qui se perpétue, peut déclencher de l'anxiété chez plusieurs. C'est d'ailleurs ce que de nombreux psychologues et sociologues démontrent, et pour cause : est-ce vraiment surprenant d'entendre ça et là quelqu'un dire qu'il manque de temps ? Et pourtant, grâce aux avancées technologiques et sociales, nous avons techniquement plus de temps pour gérer nos différents épisodes de vie qu'il y a des siècles.

Le temps affecte la sérendipité

Non seulement l'imprévu est imprédictible, mais encore faut-il être disposé à prendre le temps de le remarquer. Dans un monde où les exigences de synchronisation temporelle sont ancrées dans le quotidien, il peut paraître de plus en plus difficile pour les acteurs sociaux de refuser les modèles temporels imposés par nos sociétés occidentales et postmodernes. C'est ce qui amène Hartmut Rosa à écrire qu'« en tant qu'individus, nous ne déterminons pratiquement jamais le rythme, la vitesse, la durée et la séquence de nos activités et de nos pratiques, qui sont presque toujours déterminés par les modèles temporels collectifs et les exigences de synchronisation de la société »⁴.

Encore une fois, notre rapport au temps, qu'il soit linéaire ou circulaire, nous dispose ou non à faire des découvertes accidentelles. Lorsque nous menons une quelconque recherche dans des délais circonscrits et avec des exigences de performance, nul doute que nos œillères temporelles nous empêchent de considérer et de fouiller la présence de données inattendues. S'il y porte attention, le marcheur a le temps de percevoir les détails de son environnement spatial. Il remarquera l'ornementation de la corniche qui décore le haut du triplex au coin des rues X et Y, alors que le cadre spatiotemporel de déplacement de l'automobiliste l'en empêchera. Lui ne verra que des bribes, les grandes lignes du paysage qu'il franchit en dévorant les kilomètres. Le rythme de vie affecte donc directement le caractère typique ou atypique, normatif ou non normatif, recherché ou non, de ce que nous sommes amenés à trouver dans nos recherches générales. Alors que les circonstances de vie sont manipulées de toute part pour être idéalement prévisibles, pour que nous puissions en tirer un profit, un plaisir direct et rapide, tout en contribuant au développement économique, il est clair que les circonstances imprévues ont tendance à devenir, au fil du temps, davantage imprévues. C'est ainsi que la domination normative du temps écarte les sérendipiteurs de leurs potentielles découvertes.

En suivant ce raisonnement, notre conception du temps joue sur le champ des possibles de la sérendipité. La normativité temporelle affecte notre disposition à concevoir et à composer avec une trouvaille inattendue. Comme Merton l'avancé précédemment, la sérendipité concerne une « expérience » où nous observons quelque chose d'anormal. Or, la compression des temporalités affecte l'horizon de nos attentes et, comme le laisse entendre l'expression de Walter Benjamin, cela contribue directement à une « perte d'expérience »⁵. L'authenticité des expériences quotidiennes, notre vécu, s'amenuise au fur et à mesure que ces expériences s'accroissent, se compressent et se fragmentent. Elles ne se fragmentent pas seulement dans le temps, mais dans leurs représentations symboliques et dans la manière dont elles sont incorporées à l'être, à son devenir et à celui de sa société. Ce faisant, l'authenticité de l'expérience perd de sa substance lorsqu'elle est complètement synchronisée avec les exigences spatio-temporelles. Plus elle est répétée, plus elle devient banale et plus elle apporte une lourdeur qui mine le quotidien. Par-delà la lourdeur du temps et la fragilité des traces mémorielles qu'un tel rapport au monde induit, le temps vécu, lorsque piloté par des attentes particulières et normatives, ne fait que très peu de place au phénomène sérendipien. Déterminer ce qui est anormal et non recherché ou l'absence de cette faculté, ne pas se plier totalement aux exigences de synchronisation temporelle ou les épouser, comprendre l'unicité de l'expérientiel ou répéter constamment les mêmes épisodes de vie, sont donc tous des facteurs qui jouent sur la disposition ou l'indisposition conduisant à cerner la chose sérendipienne.

La sclérose de la sérendipité

Qui plus est, le développement accéléré de la connaissance générale participe au rétrécissement des potentialités d'émergence du phénomène sérendipien. Les divers champs de la connaissance scientifique et leurs multiples paradigmes des plus éclatés et dispersés, comme ceux de la vie pratique, sont plus que jamais défrichés, colonisés, documentés, analysés, interprétés, suggérés, imposés et vécus. Il ne reste plus d'îles à découvrir sur la Terre. Il ne reste pratiquement plus de tribus éloignées à rencontrer. Ce qui était inaccessible sur notre planète il y a 50 ans l'est aujourd'hui. Au-delà de ces allégories, il n'en demeure pas moins que la sérendipité persistera dans le temps, mais que son champ des possibles s'atrophiera. Ce n'est justement pas par hasard si plusieurs chercheurs évoquent de plus en plus des cas de figure qui s'apparentent à la pseudo-sérendipité. La distinction que fait Royston Roberts entre ce qui relève de la pseudo-sérendipité et la sérendipité a le mérite d'être claire : « *I have coined the term pseudoserendipity to describe accidental discoveries of ways to achieve an end sought for, in contrast to the meaning of (true) serendipity, which describes accidental discoveries of things not sought for* »⁶.

Enfin, il ne suffit que de regarder du côté des changements climatiques pour saisir la profonde richesse des rencontres accidentelles ou des heureuses rencontres et pour comprendre à quel point l'être humain doit capter la potentialité créatrice de la sérendipité. Aussi tragique que cela puisse paraître, l'humanité a réussi à trouver les moyens de parvenir à tracer les chemins de sa propre extinction en imposant des poussées d'accélération sociale plurielles et dévastatrices. Faire place à la décélération ne nuirait certainement pas à redorer le champ des possibles de la sérendipité. Encore là, aurons-nous suffisamment de temps pour y parvenir ? En traduisant librement les mots de Leonard Cohen, j'avancerais qu'« il y a une brèche en toute chose, c'est par là qu'entre la lumière ».

- 1 Danièle Bourcier et Pek van Andel, *De la sérendipité dans la science, la technique, l'art et le droit : leçons de l'inattendu*, Hermann, 2013, p. 5.
- 2 Sylvie Catellin, *Sérendipité : du conte au concept*, Seuil, 2014, p. 17.
- 3 Robert Merton, *American Sociological Review*, vol. XIII, n° 5, octobre 1948, p. 506.
- 4 Hartmut Rosa, *Aliénation et accélération : vers une théorie critique de la modernité tardive*, La Découverte, 2013, p. 23.
- 5 *Ibid.*, p. 179.
- 6 Royston Roberts, *Serendipity: Accidental Discoveries in Science*, Wiley, 1989

p.11
Abraham Poincheval, *Vigie*, La Criée centre d'art contemporain, Rennes, 2016. Photo : Benoît Mauras.

p.12
Abraham Poincheval, *Vigie*, Nuit blanche, Paris, 2016. Photo : courtoisie de l'artiste.

QUELQUES SOURCES
LITTÉRAIRES AUTOUR
DE LA NOTION
DE SÉRENDIPITÉ

:

MALLARMÉ, POE,
VOLTAIRE, WALPOLE

MARTIN NADEAU

Le hasard est le plus grand des artistes.

Balzac

Étymologiquement, la notion de sérendipité a été forgée par Horace Walpole en 1754 à partir de la lecture d'un ancien conte perse intitulé en français *Les trois princes de Serendip*, Serendip étant le nom d'une région correspondant à son époque à l'île de Ceylan et aujourd'hui au Sri Lanka, au sud-est de l'Inde. Louis de Mailly a publié ce conte en 1719, *Le voyage et les aventures [sic] des trois princes de Sarendip [sic]*, en y ajoutant sa propre touche, mais aussi une dose de confusion sur les origines véritables de ce conte¹.

Les pérégrinations de ces trois princes sur le continent indien les conduisent de jour en jour à des découvertes surprenantes qu'ils interprètent chaque fois de manière judicieuse. Ce conte perse, repris aussi diversement par Shakespeare dans *Hamlet* (1603) que Voltaire dans *Zadig* (1747), est parfois considéré comme les prémices du roman policier. Dans ce genre littéraire, la judicieuse interprétation d'un signe surprenant, le discernement, l'astuce, le flair, l'instinct, l'intuition et l'imagination, et pas seulement le calcul ou la logique, peuvent donner la solution de l'énigme et démasquer le ou les criminels.

Ce qui va suivre devrait permettre d'éclaircir la notion de sérendipité dans ses dimensions littéraires, à partir notamment des œuvres suivantes : le roman dit noir ou gothique *Le château d'Otrante* (1764) de Horace Walpole, le conte d'Edgar Allan Poe intitulé *Double assassinat dans la rue Morgue* (1841), le poème typographique *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897) de Stéphane Mallarmé et le conte *Zadig* (1747) de Voltaire. Bien qu'appartenant à des contextes sociohistoriques distincts, ces quatre œuvres offrent des pistes pour élucider la notion de sérendipité puisqu'elles adressent toutes, quoique très différemment, la question du hasard heureux.

Apparition du roman gothique

La correspondance volumineuse de Horace Walpole inclut une lettre à son ami Horace Mann, dans laquelle il suggère le néologisme *serendipity* afin d'expliquer comment un tableau qui lui a été offert l'a mis fortuitement sur la voie d'un livre d'armoiries vénitiennes où il a découvert une similarité étonnante entre les sceaux de deux familles :

Cette découverte, je l'ai faite par un talisman, que Mr. Chute appelle les *sortes Walpolianae* [arcanes walpoliniennes], grâce auquel je trouve à point nommé tout ce que je veux partout où je pêche. Vraiment cette découverte est presque de l'espèce que j'appelle *serendipity*, un mot très expressif que je vais m'efforcer, faute d'avoir mieux à vous narrer, de vous expliquer : vous le comprendrez mieux par l'origine que par la définition. J'ai lu autrefois un conte de fées saugrenu, intitulé *Les trois princes de Serendip* [...]².



Le roman noir ou gothique, un nouveau genre romanesque que fonde en grande partie Walpole avec son *Château d'Otrante*, peut être considéré comme un ancêtre du roman policier dans lequel le détective est Dieu ou le Destin³.

En ce qui concerne le « culte » des détectives dans les romans policiers, surtout ceux qui sont popularisés sur les écrans de télévision (Columbo, Holmes, Maigret, Poirot) et aujourd'hui dans les séries sur la Toile, Marshall McLuhan s'interroge : n'est-il pas une forme d'anticipation d'un État policier dont le contrôle serait omnipotent⁴ ? Il note que le premier véritable détective de la littérature est le personnage de Dupin créé au XIX^e siècle par Edgar Allan Poe à son image, c'est-à-dire à la fois esthète et dandy.

Dans le conte de Poe intitulé *Double assassinat dans la rue Morgue*, le narrateur relate un effet de sérendipité sociale ou relationnelle lorsqu'il fait la connaissance d'un certain C. Auguste Dupin « dans un obscur cabinet de lecture de la rue Montmartre, par ce fait fortuit que nous étions tous deux à la recherche d'un même livre, fort remarquable et fort rare ; cette coïncidence nous rapprocha »⁵.

Cela permet de développer le lien entre la littérature noire ou fantastique et l'émergence de la figure du détective interprétant les éléments d'un crime avec une sagacité qui participe souvent de l'accidentel ou de la fortuité. L'intelligence accidentelle du détective Dupin l'aide à décoder des indices qui lui feront découvrir que le responsable improbable des sordides et très violents meurtres de la rue Morgue est un orang-outang : le primate a échappé à la vigilance de son maître qui tentait de le conserver captif dans son logis parisien.

Revenons aux revenants du *Château d'Otrante* de Horace Walpole. Son succès est illustré par le fait que ce roman connaît une traduction française dès 1767 ainsi qu'une adaptation théâtrale subséquente en Angleterre. Dans la préface à la seconde édition de ce roman, Walpole dit qu'il veut combler l'écart entre les merveilles fantastiques des romances du passé (Shakespeare, Milton) et les romans réalistes de son temps (Richardson, Fielding).

Il s'agit d'un roman écrit à la suite d'un rêve, ce qui implique une dimension surréaliste avant la lettre : celle du récit de rêve. Un château gothique est hanté par un casque gigantesque de chevalier d'où émanent des plumes colorées. Cette présence spectrale, qui sera doublée par diverses autres apparitions, inquiète les habitants du château et complique leur vie à partir du moment où le fils du prince d'Otrante, Conrad, meurt écrasé par ledit casque géant.

Le domaine de Strawberry Hill, en banlieue de Londres, près de Twickenham où réside Walpole, est le décor modèle du château d'Otrante. Une description de la résidence de Strawberry Hill la rend effectivement propice à une rêverie sérendipienne : un pavillon « dentelé, pourvu de vitraux à sujets catholiques, d'un cloître pseudo-médiéval et d'une tour crénelée » abritant une « collection hétéroclite de tableaux, de statues, d'émaux, de porcelaine, de gemmes, de monnaies, de sceaux, de papiers découpés, mais aussi une vaste bibliothèque et une imprimerie »⁶. Un tel foisonnement d'objets, dans cet environnement néogothique, n'est pas sans rappeler celui des cabinets de curiosités dans lesquels un savant désordre préside à l'échauffement de l'imagination.

Une poésie ineffable

Stéphane Mallarmé, avec le poème typographique *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, parvient par des voies opposées, comme celle de l'action « restreinte » ou minimaliste, à la stimulation de l'imagination. La sérendipité n'est ici qu'indirectement comprise dans cette œuvre qui excède les cadres esthétiques convenus de son époque⁷.

L'auteur a été membre du cercle de poètes parisiens nommé, en hommage à la montagne des Muses à Athènes, Le Parnasse contemporain. Ce mouvement cherchait, avec la publication de trois recueils collectifs de poésie (1866, 1871, 1876), à illustrer la défense du lyrisme antipersonnel et de l'art pour l'art.

Le poème *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* devait être le premier jet d'un projet jamais réalisé de livre absolu. Il a néanmoins su attirer l'attention d'un archétype du dandy parisien de cette même époque, Joris-Karl Huysmans, affirmant ainsi, à travers le personnage Des Esseintes dans *À rebours*, son admiration pour Mallarmé : « Est-ce qu'il ne s'était pas mis lui-même au ban de la société ? Est-ce qu'il connaissait un homme dont l'existence essayerait, telle que la sienne, de se reléguer dans la contemplation, de se détenir dans le rêve ? Est-ce qu'il connaissait un homme capable d'apprécier la délicatesse d'une phrase, le subtil d'une peinture, la quintessence d'une idée, un homme dont l'âme fût assez chantournée, pour comprendre Mallarmé et aimer Verlaine⁸ ? »

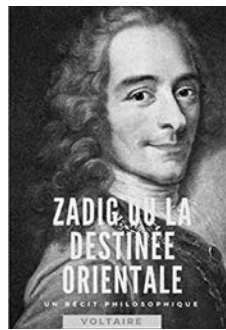
Le goût du paradoxe chez Mallarmé s'affirme lorsqu'il est question de provoquer la passivité du lecteur : « C'est au moment où il réclame avec véhémence une langue poétique inaccessible au non-spécialiste qu'il donne ses poésies les plus limpides. [...] À l'inverse, quand il s'attache à définir la lecture comme une pratique exigeant la participation du lecteur à l'événement du texte, on le verra composer ses poésies les plus difficiles⁹. » Cette idée d'associer volontairement, ou non, un caractère « difficile », ou difficilement accessible, à la réalisation de l'œuvre poétique peut toucher, en amont, à la persistance d'une tradition de poésie hermétique ou opaque qui se consolide en Europe depuis l'époque de la Renaissance¹⁰.

Il a été dit à propos de cette opacité, parfois, de l'écriture chez Mallarmé que, « [p]renant pour modèle l'écriture musicale qui n'est déchiffrable que par les "gens du métier", ils [les Parnassiens, dont fait partie Mallarmé] inventent "une langue immaculée" dont les "formules hiératiques" protégeraient la poésie, "chose sacrée", de "ces intrus qui tiennent en façon de carte d'entrée une page de l'alphabet dans lequel ils ont appris à lire" »¹¹.

En aval, cette attention accordée au caractère ineffable ou mystérieux de la poésie offre un rempart aux velléités des thuriféraires de l'intelligence artificielle souhaitant exercer un contrôle omnipotent sur la société, l'être humain et le langage.



- 1 Voir la réédition de Dominique Goy-Blanquet, Marie Paveau et Aude Volpilhac de Louis de Mailly, *Les aventures des trois princes de Serendip*, suivi de *Voyage en Sérendipité*, Thierry Marchaisse, 2011, 250 p. Dans la généalogie de ce conte, les collaboratrices signalent également Cristoforo Armeno avec *Peregrinaggio di tre giovani figliuoli del re di Serendippo*, publié une première fois à Venise en 1557 (p. 189).
- 2 Horace Walpole, « Lettre à Horace Mann », 28 janvier 1754, cité et traduit dans *ibid.*, p. 205.
- 3 «It might be said that the Gothic novel is a primitive detective story in which God or Fate is the detective.» Everett Franklin Bleiler (dir.), *Three Gothic Novels: The Castle of Otranto by Horace Walpole, Vathek by William Beckford, The Vampyre by John Polidori and A Fragment of a Novel by Lord Byron*, Dover Publications, 1966, p. xv.
- 4 «The sleuth cult foreshadows the arrival of the police state?» Herbert Marshall McLuhan, *The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man* (1951), Gingko Press, 2001, p. 107.
- 5 Edgar Allan Poe, « Double assassinat dans la rue Morgue » (1841), *Contes*, C. Baudelaire (trad.), Aubier-Flammarion bilingue, 1968, p. 253.
- 6 Marc Fumaroli, « La marquise du Deffand », *Quand l'Europe parlait français*, Fallois, 2001, p. 292. Walpole a entretenu une relation, suivie d'une correspondance, avec la marquise du Deffand.
- 7 Cf. Pascal Durand, *Mallarmé : du sens des formes au sens des formalités*, Seuil, 2008, p. 237. Ce poème typographique été publié pour la première fois en 1897 dans la revue *Cosmopolis*.
- 8 Joris-Karl Huysmans, *À rebours* (1884), Flammarion, 1978, p. 235. Mallarmé a su rendre à Huysmans la réciprocité de cette admiration : « Mon cher Huysmans, le voici ce livre unique, qui devait être fait – l'est-il bien par vous ! – cela à nul autre moment littéraire que maintenant. » *Ibid.*, p. 244.
- 9 P. Durand, *op. cit.*, p. 21.
- 10 Cf. Jacob Burckhardt, *Civilisation de la Renaissance en Italie* (1860), vol. II, H. Schmitt (trad.), Plon, 1958, p. 61. Il écrit à propos du poète florentin Giovanni Boccaccio que celui-ci réalise « l'éloge de la poésie, notamment du sens profond, du sens allégorique qu'il faut chercher chez les poètes, de la légitime obscurité dont elle s'enveloppe à dessein afin de rester inaccessible aux profanes, c'est-à-dire aux ignorants ».
- 11 P. Durand, *op. cit.*, p. 20.
- 12 Voltaire, « Zadig » (1747), *Romans et contes*, Garnier Flammarion, 1966, p. 91. La dernière section (p. 86-91) compose un appendice qui a été publié de manière posthume.
- 13 Je laisse de côté ici la question de la relation entre sérendipité et science, laquelle aurait pu être développée à partir de l'épisode fameux – avéré ou non – de la chute d'une pomme sur la tête de Newton, un « accident » qui aurait joué un rôle dans la découverte et la formulation de la loi de la gravitation universelle.
- 14 Ernst Cassirer, *La philosophie des Lumières* (1932), P. Quillet (trad.), Fayard, 1966, p. 231. Cet auteur offre plusieurs autres pertinentes réflexions sur l'esprit des Lumières. Ainsi, il développe des considérations sur Shaftesbury, sur la doctrine shaftesteburienne de la « spontanéité de la création artistique », du génie et du sublime, elle-même redevable, en Angleterre, de la poésie de Shakespeare et de Milton (p. 392-412).



Zadig à Serendib

Chez Voltaire, la référence à la sérendipité est beaucoup plus explicite, comme en témoigne la dernière section du conte *Zadig ou la destinée*, lorsque le protagoniste débarque précisément dans l'île de Serendib.

Afin de rendre service à son ami et bienfaiteur Sétoc, Zadig, à regret car il doit laisser derrière lui son amoureuse Astarté, effectue ce long voyage et noue d'abord une amitié admirative avec le roi de Serendib nommé Nabussan. Ce dernier regarde le voyageur au long cours comme un « homme extraordinaire », bien que Zadig ne profère ses paroles et ne réalise ses actions heureuses que par hasard. Il en est ainsi lorsque Zadig, rentrant dans ses appartements, se retrouve par erreur dans la chambre du roi où il prononce, croyant être chez lui, le mot *amour* en pensant à celle qu'il aime : « Ah ! l'amour, dit le roi ; c'est précisément ce dont il s'agit ; vous avez deviné ce qui fait ma peine. Que vous être un grand homme ! »

Les services que rend par inadvertance Zadig au roi de Serendib ne suffisent toutefois pas à assurer sa fortune : « Les services rendus restent souvent dans l'antichambre, et les soupçons entrent dans le cabinet, selon la sentence de Zoroastre : c'était tous les jours de nouvelles accusations ; la première est repoussée, la seconde effleure, la troisième blesse, la quatrième tue. » Ainsi Zadig est-il forcé à l'exil, concluant, pensant toujours à son amoureuse : « Cependant il faut savoir ce qu'Astarté est devenue : partons, et voyons à quoi me réserve ma triste destinée.¹² »

Voltaire dans *Zadig*, à l'instar de son conte *Candide*, se livre à une critique de ceux qui croient que les dés sont jetés d'avance par le destin ou la prédestination : Dieu, la providence, la théodicée, ce que l'on peut associer à la polémique entre le philosophe de Ferney et l'encyclopédique et éclectique Leibniz. Ce dernier est reconnu (avec Newton) pour l'invention du calcul différentiel et intégral participant à la mathématique algorithmique qui est au cœur de l'intelligence, non pas accidentelle, mais artificielle¹³.

Esprit et dandysme

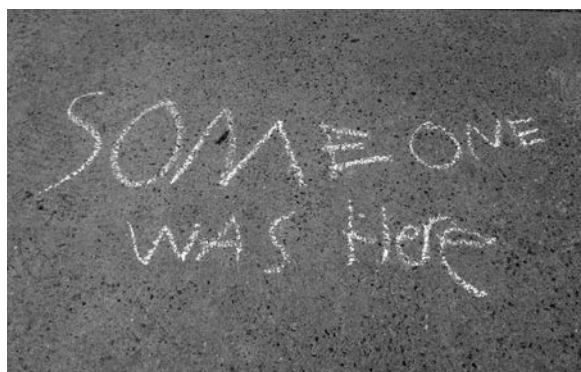
Au-delà de son œuvre prolifique et protéiforme, Voltaire dans sa vie même accordait une large part à la capacité d'improviser de son esprit, d'où une attention nécessaire au phénomène de la sérendipité. La reconnaissance de celle-ci exige une vivacité d'esprit qu'encombre une préméditation intellectuelle trop souvent lourde et laborieuse. Ernst Cassirer salue ainsi cette vivacité de l'esprit voltairien qui condense en un sens l'essence des Lumières françaises.

Ce progrès ne saurait être empêché : les fruits de la raison parviendront à la pleine maturité. Car c'est une loi du monde intellectuel que la raison n'existe et ne subsiste que si chaque jour elle est de nouveau recréée. « Les temps passés sont comme s'ils n'avaient jamais été. Il faut toujours partir du point où l'on est, et de celui où les nations sont parvenues. » Dans son laconisme et sa justesse, cette formule est de celles que seul Voltaire sait *improviser* [notre italique] ; elle condense dans son éclat toutes les convictions et les tendances de la philosophie des Lumières¹⁴.

Au XVIII^e siècle, ce que l'on appelait en français « esprit » – en anglais « wit » : « *unexpected combining or contrasting of ideas or expressions* » – s'est incarné aussi bien chez Voltaire que chez Walpole, et il est heureux de remarquer que ces auteurs ont joué un rôle de premier plan dans cette intrigue autour de la notion de sérendipité.

Au XIX^e siècle, la figure et le style du dandy, incarnés, notamment, par Baudelaire, Huysmans, Mallarmé et Poe, peuvent témoigner d'une attention sérendipienne à l'égard de la vie quotidienne pensée et vécue comme œuvre d'art. Si la sérendipité a comme berceau la littérature, sa reconnaissance essaime, explicitement ou implicitement, dans le monde de la musique, John Cage par exemple, et celui de l'art en général.

POUR UNE
SÉRENDIPITÉ URBAINE
:
LES HEUREUX DÉICTIQUES
DU *STREET ART*



PATRICE LOUBIER

« Accident, heureux imprévu », « *happy accident* » : l'appel de contributions d'*Inter* pour le présent dossier sur la sérendipité s'ouvrait par de surprenantes associations de mots. Un accident *heureux* ? La formule étonne et semble même contradictoire à première vue, mais elle n'en est pas moins tout à fait correcte sémantiquement. C'est que le mot *accident* ne désigne pas seulement un « événement imprévu et soudain qui entraîne des dégâts, met en danger », comme lorsqu'on évoque un accident de la route, mais aussi, plus généralement et en philosophie, « ce qui n'est pas essentiel »¹ et relève de l'accessoire. Or, dans ce second sens, l'accident n'exclut en rien l'idée de bonheur.

On pourrait donc dire de cette formule qu'elle est elle-même un « heureux imprévu » sur le plan du langage : elle fait mouche précisément parce qu'elle étonne. N'est-ce pas là un intitulé des plus éloquents pour ce dossier que cette rencontre de mots, aussi surprenante et juste que peut l'être la sérendipité qui en est l'objet ? Hasard pour hasard, c'est en feuilletant l'ouvrage désormais classique de John L. Austin sur les énoncés performatifs pour préparer le présent article que je suis tombé sur un usage pareillement créatif et rafraîchissant du même mot, *heureux*, dont je vais m'inspirer pour aborder la sérendipité toute particulière dont certains graffitis ou interventions de *street art* fournissent l'occasion.

Graffiti, *street art* et intervention
des pratiques qui, selon des
ment croissantes, dépendent
et impromptu de leur rencon
À la différence de l'œuvre co
mise en vue dans un cadre
musée ou la galerie, et dont
une disposition volontaire e
graffiti, *street art* et interven
à s'embusquer dans un con
comme l'espace urbain, tab
ou distraite qui est habituell
vaque à nos occupations, p
plus d'éclat lorsqu'on les re

ntion furtive sont en effet
s intensités respective-
ent du caractère accidentel
ontre pour faire sens.
d'art exposée, c'est-à-dire
e prévu à cette fin, tels le
l'expérience commande
et une concentration active,
ntion furtive tendent plutôt
texte *a priori* non artistique
plant sur l'attention flottante
lement la nôtre lorsqu'on
pour surgir avec d'autant
marque.



Le bonheur des performatifs

On se souvient que les performatifs, décrits par Austin dans des conférences prononcées en 1955 et publiées en 1962 sous le titre *How to Do Things with Words*, sont ainsi nommés parce qu'ils ont la singulière propriété de *faire advenir*, de « performer » ce dont ils parlent. Dire à quelqu'un « Je te promets que... », ce n'est pas tant communiquer qu'on lui fait une promesse, c'est la *faire*, c'est promettre, pour autant bien sûr que l'on soit quelque peu sincère. Par là même, selon le philosophe britannique, les performatifs se distinguent de la plupart des autres phrases qu'on profère, comme *Il fait beau*, *Ces cousins ont abondamment pleuré* ou *Je me demande si l'Etna figure dans une œuvre récente de COZIC*, lesquelles se contentent pour ainsi dire d'énoncer un état de fait et sont qualifiées d'énoncés « constatifs ».

Or, ce qui nous intéresse, ici, c'est la formulation imagée qu'emploie Austin pour marquer cette spécificité des performatifs². Comme ceux-ci ne peuvent être dits vrais ou faux, au contraire des constatifs, leur validité repose sur le fait de savoir si l'acte qu'on vise à accomplir par eux est bel et bien effectué. Or, leur bonne performance dépend le plus souvent de facteurs extralinguistiques. La formule *Je vous déclare mari et femme*, pour reprendre un exemple du philosophe, n'accomplit son action, ne fait ce qu'elle dit, que si c'est le prêtre à l'église ou le capitaine sur son navire qui la prononce à l'intention des deux personnes présentes devant lui : celles-ci ne deviennent mari et femme, ou conjoints, ou conjointes, que si cette condition est satisfaite. L'identité et la fonction sociale de l'officiant – sans parler des règles juridiques ou confessionnelles du mariage – sont autant de conditions à respecter pour que le performatif soit suivi d'effet. Lorsque ces conditions sont réunies et que l'emploi d'un performatif est couronné de succès, Austin le qualifie joliment d'« heureux » (en anglais, « happy »³), par opposition à tous les autres cas d'échec survenant lorsque telle ou telle condition n'est pas remplie et que le performatif est dit « malheureux » de ne pouvoir accomplir son action⁴.

Je suis tenté d'emprunter à Austin ce plaisant usage pour qualifier d'« heureuses » certaines interventions en graffiti ou en *street art* dont la découverte se fait justement dans les conditions requises pour qu'elles soient « suivies d'effet » et engendrent une expérience de sérendipité ; des interventions qui, conçues pour désigner, illustrer ou évoquer de quelque manière la personne qui les rencontre ou la circonstance dans laquelle elle les remarque, sont aperçues par elle ou dans le contexte particulier qu'il faut pour que puisse surgir cette coïncidence saisissante entre l'intervention et l'événement de sa réception. Leur dimension constatative semble ainsi trouver dans l'événement de leur observation une confirmation *hic et nunc* de leur vérité, un peu comme si ce que ces interventions disaient advenait dans la réalité, d'une façon pouvant rappeler celle des performatifs. Comme on le verra, c'est grâce à la propriété déictique de leur composante verbale ou visuelle que ces énoncés jouissent d'une espèce de promotion ontologique leur permettant de nouer une relation plus étroite et intensive avec la réalité extraverbale que leurs congénères constatifs.

Bonheur et deixis

Deux exemples de graffitis que j'ai observés à Montréal peuvent illustrer le phénomène. Le premier est un tracé à la craie sur le trottoir disant : « *Someone was here.* » Le second consiste en un ensemble d'objets disposés au sol, résultant vraisemblablement d'une initiative délibérée, juste au bas de la façade d'un immeuble d'habitation à loyer modique : un petit panneau de bois blanc, incliné au sol devant un baril noir et flanqué de bacs à fleurs vides superposés. Le panneau central de cette composition de fortune référerait à l'ensemble de ces éléments en portant l'énoncé suivant peint à la main : « Vous êtes la conscience dans (et par) laquelle ces choses apparaissent... »

Ces deux phrases partagent un trait qui les rapproche des performatifs : en dépit de leur caractère indéniablement constatif, elles semblent nouer comme eux une relation étroite avec le monde, en référant explicitement à l'événement de leur exécution ou à celui de leur observation. Il a bien fallu que quelqu'un se trouve à un moment donné sur ce trottoir pour tracer la phrase qu'on y lit ; de même, quiconque aperçoit les « choses » désignées par l'écriteau en lisant celui-ci se reconnaît *de facto* comme étant cette « conscience » dans laquelle elles « apparaissent »⁵. On le constate, la relation étroite de ces phrases au réel fait également en sorte qu'elles semblent nécessairement vraies, presque aussi trivialement évidentes que peut l'être une tautologie. Cette évidence triviale ne les empêche cependant en rien de présenter un intérêt tout aussi évident, en particulier la seconde d'entre elles qui

rappelle le postulat de toute phénoménologie par une leçon de choses modestement improvisée avec les moyens du bord et dont la franchise directe et imparable ne déplairait pas à la philosophie péripatéticienne d'un Diogène.

On comprend que cette référentialité « forte », d'un type particulier, est rendue possible par l'emploi de certains mots dont le sens dépend expressément du contexte dans lequel on les utilise : *here*, *vous* et ces. C'est la situation de communication partagée par les locuteurs (ou les instigateur et observateur) qui détermine provisoirement la signification de ces mots, et seule la connaissance de ce contexte permet de savoir à quel lieu réfère cette occurrence de *here*. Concrètement, c'est le fait de lire *in situ* la phrase *Someone was here* qui permet d'associer le *here* à ce trottoir et à cette rue où le graffiti a été réalisé. Pourquoi ? Parce que c'est précisément la marque visible que cette phrase graffitiée trace sur son support qui, en constituant la localisation de celle-ci (cet endroit du trottoir), indique du coup ce lieu comme étant celui de l'énonciation (sans que l'énoncé y réfère autrement que de façon linguistiquement implicite ou incomplète en l'espèce du *here*). En d'autres termes, un élément de l'énonciation (le dépôt ostensible de craie sur la surface du trottoir) relaie l'énoncé (les mots) pour en compléter la signification ; la physicalité même de l'écriture comme trace fonctionne ici comme le doigt qu'on pointe vers un chaton dans une portée en disant « celui-ci » lorsqu'on nous demande lequel on veut adopter. Ce genre de terme est qualifié en linguistique de déictique, et son sens est toujours précisé par le truchement d'un élément contextuel (extralinguistique ou propre à l'énonciation) issu de la situation d'énonciation ou de réception⁶.

On n'est évidemment pas face à la performativité décrite par Austin : les interventions dont on parle ne font pas advenir ce qu'elles énoncent, mais elles ont cette propriété toute spéciale de mettre expressément en lumière l'instance de leur énonciation ou de leur réception et de ne prendre pleinement sens que par *l'événement de l'observation qu'on en fait*. Elles semblent dotées d'une constativité forte, entée sur l'actualité *hic et nunc* de leur présence effective. Cette constativité est en fait très proche de la relation étroite entre signe et réalité dénotée qu'on trouve dans l'index (ou indice) de la sémiologie peircienne. La trace de pas ou la fumée de cigarette ne font pas quelque chose, mais elles sont en connexion physique étroite avec la chose dont elles sont le signe (pression du pied sur le sol ou feu).

On parlera ainsi de l'« heureuse constativité » de certaines interventions qui, tels les déictiques, trouvent leur référentialité en renvoyant inopinément à la circonstance dans laquelle elles sont aperçues ou à l'observateur qui les remarque. Si je choisis le terme imagé d'Austin pour décrire le phénomène, c'est au moins pour deux raisons : d'abord parce qu'il s'agit d'un terme familier et très concret, presque candide dans un texte philosophique « sérieux » et passablement technique par endroits – mais très éloquent par là même ; ensuite parce qu'en dépit de cette éloquence, le philosophe britannique ne l'emploie pas beaucoup, s'attardant bien plus longuement aux *malheurs* des performatifs (les multiples causes de leur échec) qu'à la félicité d'un emploi couronné de succès. Or, je souhaite donner une bonne fortune à ce mot « malheureusement » négligé par l'auteur et le faire davantage parler. C'est aussi une façon de démontrer que, si le dicton veut que les gens heureux n'aient pas d'histoire, peut-être les énoncés heureux peuvent-ils en avoir une, eux, et nous permettre de dire beaucoup de la stimulante sérendipité qu'ils nous offrent si l'on entreprend de la raconter.

L'effet produit par cette efficacité rhétorique peut d'ailleurs rappeler la tonique secousse d'étonnement que vit le passant lorsque de l'art urbain surgit sous ses yeux. Graffiti, *street art* et intervention furtive sont en effet des pratiques qui, selon des intensités respectivement croissantes, dépendent du caractère accidentel et impromptu de leur rencontre pour faire sens. À la différence de l'œuvre d'art exposée, c'est-à-dire mise en vue dans un cadre prévu à cette fin, tels le musée ou la galerie, et dont l'expérience commande une disposition volontaire et une concentration active, graffiti, *street art* et intervention furtive tendent plutôt à s'embusquer dans un contexte *a priori* non artistique comme l'espace urbain, tablant sur l'attention flottante ou distraite qui est habituellement la nôtre lorsqu'on vaque à nos occupations, pour surgir avec d'autant plus d'éclat lorsqu'on les remarque. Leur ressort rappelle la coïncidence et la sérendipité, qui surviennent elles aussi inopinément en nous étonnant par leur justesse troublante et imprévue, comme si la réalité s'adressait à nous en aparté.

La ville, bassin de sérendipité

Or, la condition urbaine est un contexte particulièrement favorable pour ces pratiques comme pour la sérendipité en général. D'un point de vue quantitatif, la ville se caractérise en effet par le nombre et la densité élevés des personnes qui y vivent, séjournent ou travaillent – autant de spectateurs potentiels pour les interventions d'art urbain – et qui sont confrontées, outre leurs interactions réciproques éventuelles, à cette succession ininterrompue de multiples stimuli qu'a décrite Simmel dans *Les grandes villes et la vie de l'esprit*⁷. Dit autrement, la ville se définit comme un grand nombre de sujets dont la concentration élevée est directement proportionnelle à la probabilité d'expériences individuelles de sérendipité par unité de temps et d'espace.

Du flâneur baudelairien aux avant-gardes historiques, les artistes ont évidemment exploité ce bassin d'imprévu fertile. L'expérience du hasard objectif et de l'objet trouvé surréalistes, reposant sur une attention suffisamment flottante pour qu'on se rende disponible à la coïncidence révélatrice ou au détail aussi insolite qu'éloquant, est un exemple de sérendipité valorisée et reconnue comme telle⁸.

Or, les passants intrigués, touchés, saisis ou amusés par les interventions furtives et le *street art* contemporain les reçoivent un peu de la même façon que les surréalistes étaient frappés par un hasard objectif : l'expérience survient moins dans le cadre d'une activité volontaire visant à obtenir celle-ci que dans les moments « sans qualité » de la vie ordinaire (temps perdus de l'attente ou du déplacement entre deux points, exécution machinale de tâches usuelles, loisirs, flânerie, échanges informels...). Bref, une telle expérience *nous arrive* et nous trouve sans que l'on cherche quoi que ce soit *a priori*, comme un éclair de sens ou la satisfaction impromptue d'un désir qu'on ne se connaissait pas avant de le vivre.

C'est cette réflexité inopinée, cette constativité heureuse propice à la sérendipité, que j'aimerais analyser ici, en rendant compte des ressorts par lesquels un corpus restreint d'interventions⁹ renvoie l'observateur à divers aspects de la circonstance même où il les découvre et de la situation de communication par là orchestrée. Comme on va le voir, ces interventions se pointent réflexivement elles-mêmes du doigt tout en allant au-delà de la seule vérité triviale de « *Someone was here* » dont on pourrait multiplier à loisir les exemples : « Cette phrase compte cinq mots », « Ce mur affiche un graffiti »...

J'existe

Un premier exemple nous est fourni par l'autocollant anonyme *J'existe*, très répandu depuis quelques années dans plusieurs villes européennes, toujours décliné dans la même police et dans de petits formats, quoique parfois avec caractères rouges ou noirs et de légères variations typographiques (recours occasionnel aux capitales ou à l'italique). Bien qu'il exhibe une affirmation aussi banalement évidente que les graffitis déjà abordés (quiconque a créé ou collé cet autocollant doit bien exister, ou existait du moins au moment de le faire), cet autocollant peut stimuler plus vivement la curiosité de l'observateur, néanmoins, par la question même qu'il laisse sans réponse : qui est au juste ce *je* qui dit exister ?¹⁰

Ce pronom personnel, qui révèle et qui cèle à la fois, c'est peut-être le déictique le plus fondamental et le plus fréquent au sein du langage, en ce qu'il désigne la personne même qui parle lorsqu'elle le fait – appliquer quelque part cet autocollant, c'est en quelque sorte perpétrer un équivalent verbal du tag, qui consiste à tracer son seul nom, lisible ou non, fictif ou authentique, comme marque de sa propre existence.

Mais à bien considérer les choses, deux autres interprétations sont possibles, et là se trouve une éventuelle sérendipité. La première, c'est qu'en vertu de l'ouverture déictique du pronom personnel, l'énoncé peut également désigner quiconque le remarque en se disant qu'il ou elle existe aussi, reconduisant par là la vérité obligée d'une assertion qui n'est rien d'autre qu'une variation contractée du cogito cartésien. On peut alors dire que la deixis de l'autocollant s'accomplit et est heureuse, l'observateur occasionnel en « constatant » pour soi-même l'exactitude et la justesse.

Moins intuitive mais néanmoins plausible, une autre interprétation lirait dans ce *J'existe* une prosopopée, comme si c'était l'autocollant lui-même qui prononçait ces mots ou encore l'objet sur lequel il est collé (lampadaire, mobilier urbain, édicule, banc de parc...). Bien qu'il

ne s'agisse là que d'une figure de style, celle-ci a le mérite de rappeler que l'autocollant est quelque chose qui « existe » bel et bien, tout autant que l'objet sur lequel il est appliqué¹¹. Pour fantaisiste ou forcée que puisse sembler cette interprétation, elle montre que les lectures distinctes proposées de l'autocollant mettent successivement en scène les trois pôles ou instances de la communication comme sujets de l'action d'exister : un *émetteur* (auteur ou agent de l'intervention), son *message* (l'énoncé *J'existe* et, par extension, le support ou moyen d'expression de l'autocollant) et le *récepteur* (à qui ce dernier parvient).

Fille d'immigrés, Fils d'immigrés

C'est précisément cette troisième instance, celle de la personne qui reçoit, que thématisent des miroirs curieusement apparus vers 2018 dans les rues de Paris et de quelques autres villes françaises, sur lesquels figurent les mots gravés *Fille d'immigrés* ou *Fils d'immigrés*. Un miroir, c'est déjà en un sens un dispositif visuel déictique : quiconque s'approche d'un de ceux-là s'y voit donc reflété, bien sûr, sans pour autant que l'inscription qu'il exhibe ne corresponde forcément à son origine familiale ; en revanche, toute personne étant soit homme, soit femme (selon que c'est le miroir au libellé *Fils* ou *Fille* qu'elle rencontre) dont les parents sont des immigrés s'y voit aussi *décrite* par un trait identitaire que le miroir divulgue. On sait toute la charge politique que ce trait a aujourd'hui dans le monde, sans parler des enjeux spécifiques qu'il peut soulever en France.

On le constate, la locution nominale *fille d'immigrés* ne contient aucun déictique ; c'est uniquement lorsqu'elle est associée à la propriété réfléchissante du miroir et qu'un individu dont les parents sont immigrés s'y trouve reflété qu'elle peut devenir « vraie » – ou heureuse – et faire office de titre pour le portrait éphémère que constitue alors l'intervention. Cette portée déictique, ce fort coefficient contextuel du miroir, est un ressort exploité depuis belle lurette par les artistes, on le sait, de Pistoletto à Anish Kapoor, en passant par Dan Graham et Yoko Ono, sans oublier Philippe Soupault avec son simple miroir encadré, savoureusement intitulé *Portrait d'un inconnu* (ou *Portrait d'un imbécile*, le titre varie), présenté au Salon Dada de Paris en 1921.

L'hypothèse d'un rattachement de l'intervention à l'art contemporain que suggère l'emploi du miroir est d'ailleurs renforcée par la signature du nom de « Barquette » figurant au bas de chacun des exemplaires. Comme Ono ou Soupault, Barquette use d'un miroir relativement petit – et non pas du grand format qu'on trouve dans les peintures-miroirs de Pistoletto, les installations architecturales de Dan Graham ou la sculpture publique du *Cloud* de Kapoor à Chicago. Par cette taille modeste – notamment par rapport à l'échelle publique de l'espace urbain –, l'intervention rappelle les miroirs servant d'objets et d'accessoires domestiques, tel celui que tout un chacun emploie pour faire sa toilette et s'assurer de sa mise. Ce petit format va aussi de pair avec le singulier de *Fille* (et, on le suppose, de *Fils*), ce qui tend à montrer que l'œuvre s'adresse *individuellement* aux passants (et non au groupe ou à la foule comme le *Cloud* de Kapoor, par exemple). Cette dimension personnelle de l'adresse semble confirmée par les nombreux *selfies* réalisés par des passants devant l'intervention circulant en ligne. En plaçant ainsi un objet à usage privé et à connotation domestique dans la rue, Barquette déporte l'intime vers un lieu public plus ou moins fréquenté, qui « expose » quiconque s'y mire à la vue de tous et toutes. Du coup, l'expérience *individuelle* d'une reconnaissance *intime* de soi se voit complexifiée par la dimension *collective* de l'espace dans lequel elle prend place, s'enrichissant par exemple de la conscience d'autrui qui la teinte ou même de l'intersubjectivité des jeux de regards que permet la réflexivité du miroir. En même temps, la taille de ces glaces rectangulaires (souvent plus longues que hautes) se distingue assez de celle du miroir vertical de nos salles de bain pour rappeler aussi la forme du tableau, contribuant à ce que l'on regarde sa propre image reflétée comme un portrait, qui met d'emblée en valeur le modèle qui s'y trouve dépeint.

Ce portrait potentiel ne se réalise, on le comprend, que lorsqu'une personne répondant aux « conditions » déterminées par l'inscription *Fille* ou *Fils d'immigrés* se place devant le miroir et en lit les mots. La fonction déictique de l'œuvre s'accomplit et se confirme alors grâce à l'identité particulière du regardeur, aux yeux de qui le miroir affiche un constat cette fois-ci « heureux ». Un effet de sérendipité¹² se produit alors : une femme, un homme, voit un trait fondamental de sa condition et de son histoire être nommé et révélé pour un bref moment dans l'espace public, comme si ce miroir rencontré par le plus pur des hasards *reconnaissait* l'identité de qui s'y regarde et l'amenait du coup à se *reconnaître* en elle (processus dont la dimension cathartique



se révèle nettement dans un autre miroir de Barquette, portant les mots *Fils de pédé*). Reconnaissance, notons-le, qui s'opère de façon tout impromptue, comme un « heureux imprévu », par le biais d'un objet à la présence curieuse et détonnante, un objet « déplacé », probablement clandestin, présent dans l'espace urbain comme un corps étranger qui y aurait provisoirement « immigré ».

Mais qu'en est-il de tous les autres observateurs potentiels qu'« excluent » ces mêmes conditions, personnes dont les parents ne sont pas immigrés, ou dont un seul parent l'est, ou femme dont les parents sont immigrés croisant un miroir *Fils d'immigrés*, ou fils d'immigrés rencontrant un miroir *Fille d'immigrés*... ? Sans que l'on puisse parler de sérendipité proprement dite, il me semble que la constativité forte de la formule opère tout de même, quoique plus subtilement et indirectement. Quiconque regarde un de ces miroirs pour savoir de quoi il en retourne, en effet, y retrouve sa propre image, mais en la voyant inévitablement à travers les mots *fille* ou *fils d'immigrés*, qui se superposent au reflet du visage par leur grande taille et leur place centrale sur le miroir. Ce parti pris de rendre les mots bien visibles – au point où ils s'interposent entre le regardeur et son propre reflet – suggère que ces miroirs s'adressent aussi à tout un chacun, peu importe son origine, en amenant par métaphore l'observateur qui découvre sa propre image à travers cette formule à *s'imaginer* venir de parents immigrés, à se mettre à la place d'autrui, comme l'explique l'artiste sur son site personnel : « Le miroir est un reflet de nous-mêmes. [...] Tout ce qui les entoure est en constante évolution. De la même manière que les questions d'immigration et de genre se répètent à travers les époques et les lieux. [...] Mon objectif est de faire réfléchir chaque personne qui se retrouve face à eux-mêmes [sic] et face aux questions qui pourraient les définir. Chaque personne est invitée à se regarder mais aussi à se mettre à la place de l'autre¹³. »



Ceci est un crime

L'assignation déictique du graffiti *Ceci est un crime* est pour sa part beaucoup plus difficile à établir, mais il peut renvoyer à l'instance du message lui-même ou évoquer par métonymie une prise de position politique, comme on va le voir entre autres hypothèses de lecture. L'énoncé, observé en deux occurrences distinctes à Montréal (dans le quartier Hochelaga-Maisonneuve) et à Québec (près de la rue Cartier, dans le quartier Montcalm), intrigue par sa brièveté lapidaire : de quel crime parle-t-on ici ? À quoi se rapporte le *ceci* de l'énoncé ? Aperçu sur des murs d'immeubles situés dans des rues résidentielles apparemment sans histoires, en tout cas en l'absence de toute trace de scène de crime¹⁴, l'énoncé intrigue : à quel délit ce graffiti fait-il allusion ?



Comme cette phrase est tracée sur un mur autrement désert, isolée de tout discours qui la mettrait en contexte et dépourvue de signe visuel comme une flèche qui la rattacherait à autre chose, le *ceci* apparaît privé de tout référent linguistiquement donné et se présente à la lecture comme un déictique orphelin et flottant... ce qui empêche toute compréhension claire et complète de la phrase. En l'absence de référent explicite, l'une des hypothèses de lecture de l'énoncé pouvant venir à l'esprit est de comprendre le *ceci* comme se référant

à la chose la plus immédiatement proche de l'énoncé, soit les traces peintes qui constituent le graffiti lui-même, comme dépôt matériel de peinture sur un immeuble et phrase écrite. Ce qui serait un « crime », ce serait le graffiti lui-même et, par extension, les graffitis en général.

Pour controuée qu'elle puisse sembler, cette manière de lire la phrase pourrait très bien être celle de quiconque tend à considérer le graffiti comme un acte de vandalisme, et une telle conception n'est évidemment pas rare. Après tout, du point de vue de nombre d'édiles, de représentants des forces de l'ordre, de propriétaires d'immeubles ou de commerçants ayant pignon sur rue, n'y a-t-il pas une part délictuelle dans les graffitis et tags ? Ceux-ci ne sont-ils pas fréquemment considérés comme des dégradations répréhensibles et illicites de bâtiments, d'infrastructures et du mobilier urbain ?

Si le graffiti est souvent vu et reçu comme nuisance, et qu'il doit bel et bien être un crime aux yeux de certains, c'est qu'il dépare une propriété, une demeure, un bien – et certainement, avec la vocation le plus souvent locative de nombre de triplex au Québec, un capital. De fait, si tags et graffitis suscitent la controverse et « provoquent autant de réactions », écrit Alain Milon, c'est parce qu'ils « portent atteinte à notre imaginaire de la propreté et de la propriété ; une peau propre dont chaque cicatrice sera ressentie comme une incorporation étrangère et dégradante [...] ». Tagger ou graffer une façade d'immeuble, cela revient à porter atteinte à l'intégrité d'un espace privé, agression réelle d'un lieu mais en même temps agression symbolique d'un acteur social (propriétaire ou « bourgeois » pour les lieux privés, et agents institutionnels pour les lieux publics) »¹⁵.

L'on peut à bon droit supposer que quiconque adhère un tant soit peu à cette conception du graffiti comme méfait et vandalisme se trouverait d'accord avec la déclaration de celui commenté ici. En l'apercevant sur un mur, il pourrait se sentir irrité comme par tous les autres graffitis qu'il lui arrive de croiser sur sa route, et il désapprouverait celui-ci avec la même force de conviction ; pourtant, ironiquement, il trouverait dans ce graffiti autoaccusateur une affirmation qui conforterait sa position. Il serait peut-être frappé par la justesse d'une déclaration qui dit enfin sans ambages les choses comme elles sont, ou comme elles devraient être. Or, ce graffiti qui lui donne raison est en même temps un exemple du crime qu'il réprime. Il ferait ainsi face à une dissonance cognitive, constatant dans une seule et même chose une justesse et une faute, un méfait et une expression de la vérité, ce qui condamne et ce qui est condamné.

Allons plus loin et imaginons un propriétaire voyant ce graffiti orner son édifice : la dissonance n'en serait que plus vive, étant donné que ce qui lui cause préjudice le conforte en lui donnant aussi raison, si bien que ce malheureux propriétaire serait à la fois d'accord et en désaccord avec le graffiti¹⁶. Le déictique, on le constate, ferait ici mouche de façon perversément malicieuse et s'accomplirait avec un rare bonheur – un bonheur strictement linguistique, s'entend. Un curieux effet de sérendipité surviendrait, plus dysphorique que plaisant, on le suppose.

Cela dit, une autre interprétation – au moins – est possible, axée sur ce *sur* quoi s'inscrit et se lit le graffiti : un mur d'immeuble résidentiel, soit le lieu même de la *propriété* privée et son marqueur architectural, le mur, qui subdivise physiquement l'espace en parcelles possédées ou louées... Comme en écho à la fameuse déclaration de Proudhon, « La propriété, c'est le vol ! », le ceci renverrait par métonymie à la propriété en général : il accuserait le principe systémique d'organisation du social par une répartition inéquitable de la richesse, des ressources et de l'espace habité.

Marcher, courir, aller vite

Dans toutes les interventions abordées jusqu'ici, le bonheur des constatifs dépend, au moins en partie, de leur composante verbale. Or, un effet de sérendipité pourrait-il être généré par une intervention qui se passerait des mots, qui serait purement visuelle ou plastique ? D'une certaine façon, oui, comme le montrera un dernier exemple nous amenant à délaisser le domaine de l'énoncé linguistique pour celui de l'image, avec la polysémie et l'ouverture sémantique qui lui sont propres.

Il s'agit d'une peinture au pochoir rouge d'une silhouette humaine en train de courir ou de s'élancer, qui s'apparente à un pictogramme¹⁷ par sa représentation fort schématique du corps. Observée de 2011 à 2018 dans quelques quartiers centraux de Montréal, l'intervention a ceci de particulier qu'elle se présente à des échelles variables et sur des supports très divers : boîte aux lettres, façade d'immeuble, côté de mur, panneau de signalisation, lampadaire, mobilier urbain, etc. Forme et couleur rouge sont cependant conservées dans toutes les itérations, ce qui, combiné à la forte *gestalt* de la figure, contribue à un important coefficient de reconnaissance de l'image – un ressort significatif de l'économie attentionnelle qui est la sienne.

Convoquer cette œuvre de *street art* peut étonner de prime abord car, contrairement aux précédentes, elle semble plutôt illustrer une activité sportive en général (la course à pied) que se référer à l'événement particulier de sa découverte ou à l'identité de qui l'aperçoit. Visiblement, la posture de cette silhouette humaine inclinée, jambe levée et bras tendu vers l'avant, dénote en effet l'élan du sprinter ou la foulée du coureur. Mais justement, ne peut-on pas par là même supposer qu'elle fait mouche pour quiconque l'aperçoit en faisant son jogging, c'est-à-dire en montrant directement à qui la remarque l'activité même au sein de laquelle il ou elle la rencontre ? La sérendipité

de l'intervention opérerait alors comme un clin d'œil complice lancé au coureur ou à la coureuse : espèce de reflet remarqué par hasard, à la faveur d'un regard qui erre, distrait peut-être, et qui surprend sur quelque surface inopinée ce pochoir, le surprenant à son tour de sa présence étonnante et juste à la fois ; distraction qui aviverait son attention à l'environnement tout en la ramenant réflexivement à sa réalité *hic et nunc* alors la plus actuelle de coureur ou coureuse.

Mais l'image peut aussi signifier par connotation, c'est-à-dire être reçue et comprise à la lumière des sèmes qui s'attachent à elle : le *déplacement*, la *vitesse* et l'*intensité* de l'effort ou de la performance. On peut aisément imaginer quelque automobiliste pressé-e qui, devant patienter au feu rouge entre deux « courses » (achats à faire, enfants à aller chercher...), y verrait par métaphore une allusion à son affairément et au stress de devoir faire vite, toujours plus vite. Au-delà de toute représentation particulière, l'image peut ainsi renvoyer celui ou celle qui regarde à sa condition de piéton-ne et, plus généralement, plus métaphoriquement, d'individu qui se déplace, qui se déplace tout spécialement *vite*, soumis à la mobilité rapide qui, dans une société en proie à l'accélération¹⁸, est la condition de vie citadine contemporaine.

Quelques phrases pour terminer

Cette silhouette peinte au pochoir nous ramène à la condition urbaine qui constitue la scène de l'immense majorité des interventions furtives et œuvres de *street art*. Elle nous ramène aussi à un exercice de l'attention et de la vision – ne serait-ce que pour remarquer telle ou telle de ces interventions parfois fort discrètes – qui se distingue de, et complète, l'exercice plus cognitif, voire cérébral, qu'a sollicité l'interprétation des interventions commentées dans ce texte. Qu'elles soient linguistiques, visuelles ou résultent d'une combinaison des deux (tel le miroir *Fils* ou *Fille d'immigrés*), toutes celles étudiées ici l'ont été sous l'angle d'une propriété particulière : elles déportent moins l'individu observateur vers le cadre représentatif et fictionnel de nombre d'œuvres de *street art* (comme celles de Banksy ou de Slinkachu) qu'elles ne le renvoient réflexivement à l'événement de leur découverte et à sa propre situation au moment où il les découvre.

Mettre en lumière à cet égard les effets de sérendipité potentiels postulés pour ces productions, on l'a vu, impliquait d'interpréter leur contenu et leur connexion déictique au contexte, de manière à conjecturer les réceptions éventuelles que l'on pourrait en faire. Mais ce verbe au conditionnel implique qu'une telle recherche appelle évidemment à être étoffée – et nos hypothèses, mises à l'épreuve des faits. Or, l'étude des réceptions effectives de ce type d'intervention pose à l'évidence d'importants défis méthodologiques : comment repérer et observer de tels actes de réception, alors que ceux-ci surviennent sans doute assez sporadiquement, ne durent souvent qu'un bref moment, sans par ailleurs s'inscrire durablement dans la mémoire de la plupart des observateurs et observatrices, sauf exception ? Conjuguer des méthodes d'enquête empruntées aux sciences sociales, aller sur le terrain, mais aussi étudier les traces laissées en ligne par certains ayant observé ces interventions semblent à cet égard des pistes pertinentes et prometteuses pour ce chantier.

Cela dit, le type de réceptions que j'ai imaginées suppose un engagement minimalement significatif de la part de l'individu observateur pour avoir lieu, ne serait-ce que s'arrêter un moment afin de bien voir, se rapprocher au besoin pour mieux examiner et, pour que cela puisse se produire, accorder suffisamment d'attention et d'intérêt à ce qui est perçu à la dérobée pour pouvoir au moins être intrigué ou étonné de quelque façon par la chose aperçue.

Or, le temps d'approfondissement de l'analyse et de l'interprétation mobilisé ici n'est pas, sauf exception, celui du déplacement en territoire urbain, et on peut légitimement douter que bien des spectateurs et spectatrices occasionnels de tel graffiti ou œuvre de *street art* s'arrêtent assez longtemps et s'intéressent suffisamment à ce qu'ils voient pour se livrer à des spéculations comme celles que j'ai esquissées. Mais il faut se rendre compte que, justement, ces réflexions n'ont pas eu lieu, sauf exception au moment où je les observais, mais le plus souvent après coup, en me les remémorant ou en revoyant les photos prises. L'expérience du *street art* et des interventions furtives se fait peut-être donc aussi à retardement, non plus au moment du déplacement affairé ou distrait en ville, mais dans l'errance subséquente du souvenir et des pensées. Or, le temps second de l'analyse et de l'écriture est-il si séparé, si distinct de celui de la rencontre inopinée ? N'est-ce pas une façon de continuer à éprouver la secousse d'étonnement, la curiosité et la bouffée d'air qu'ouvre en nous l'intervention qui surgit sans crier gare que de se la remémorer, de réactiver l'expérience qu'on en a faite

et nos interrogations à son sujet ? Pour comprendre et mettre en lumière ce processus de réception, il faut donc nécessairement prendre en compte les traces psychiques, mémorielles ou photographiques que les amateurs de *street art* ou les chercheurs s'intéressant aux pratiques furtives conservent ou produisent au fil de leurs découvertes.

Si ces considérations touchent à la réception, un autre trait de la recherche qui s'est esquissée ici et qui concerne le « message », c'est-à-dire les interventions en tant que telles, mérite d'être relevé. L'étude des effets potentiels de sérendipité de ces productions en environnement urbain, peut-être parce qu'elles mettaient d'emblée l'accent sur l'expérience que pouvaient en faire leurs observateurs, m'a amené à mettre entre parenthèses le statut ou la « valeur » des interventions que j'ai analysées pour accorder plutôt la préséance au fonctionnement sémiotique rendant justement possible le type d'expérience dont il était question. Il résulte de ce principe de méthode un corpus en fin de compte assez hétérogène, puisque émanant aussi bien d'une intersection entre art contemporain et pratique urbaine de l'autocollant (*J'existe* de Thierry) ou de *street art* (Barquette) que d'initiatives anonymes relevant présumément d'une expression récréative ponctuelle (*Someone was here*), amateur (*Vous êtes la conscience...*) ou plus nettement associable au *street art* (la silhouette courant peinte au pochoir). Cette mise à plat de toute échelle de valeurs découle aussi de la nature même des objets d'étude : des productions, des choses, que l'on rencontre dans l'espace public sans cadre ni signalétique pour attester d'un quelconque statut. Des *choses*, dis-je, parce qu'à la rigueur, tout peut être source et déclencheur de sérendipité. Dit autrement, le chercheur en cette matière ne sait jamais exactement ce qu'il cherche ni ce qu'il va trouver, mais il sait avoir trouvé lorsque quelque chose apparaît qui l'étonne et le captive, alors qu'il n'y pensait pas ni ne pensait à chercher, le faisant de suite s'interroger, éprouver et penser à nouveau.

- 1 J'ai commodément pris les deux premières définitions générées par une requête dans Google (www.google.com/search?client=firefox-b-d&q=accident+d%C3%A9finition).
- 2 Notons que cet usage original du langage ne se limite pas à la seule dénomination des « vécus » du performatif, mais imprègne la prose entière du philosophe, comme le remarque Gilles Lane dans son introduction à sa traduction française du livre. Lane parle de l'« allure à la fois désinvolte et sérieuse » du texte d'Austin qu'il a tenté de conserver, d'un vocabulaire qui peut « surprendre, distraire, et même choquer ». Gilles Lane, « Introduction », cité dans John Langshaw Austin, *Quand dire, c'est faire*, G. Lane (trad.), Seuil, 1970, p. 32.
- 3 J. L. Austin, *How to Do Things with Words*, Oxford University Press, 1962, p. 132.
- 4 Passons sur le fait qu'au terme de ses conférences, Austin nuance considérablement la distinction entre *performatifs* et *constatifs* établie au début, puisque les critères du vrai et du faux, du bonheur et du malheur, comme il le démontre, peuvent s'appliquer indifféremment aux deux classes d'énoncés ; la nuance apportée à son raisonnement n'enlève rien à la « saveur » des mots qu'il utilise et qui nous intéressent ici.
- 5 C'est la disposition de l'écriteau au milieu de cet agencement qui incite à associer le ces aux quelques objets agencés de chaque côté de lui, et non à d'autres « choses » voisines comme l'immeuble, la fenêtre ou la pelouse, d'abord parce que sa position centrale contribue à faire de ces objets un *ensemble* dont il souligne l'unité par la symétrie qu'il instaure, ensuite parce que cette même position centrale qui le met en vedette contribue à en faire une légende de celles-ci.
- 6 Le *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* d'Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov définit les déictiques comme suit : « On entend par là des expressions dont le référent ne peut être déterminé que par rapport aux interlocuteurs [et dont le sens,] bien qu'il relève de la langue, ne peut se définir que par allusion à leur emploi. » (Seuil, coll. « Points », 1972, p. 323.)
- 7 « [U]ne intensification de la simulation nerveuse, qui résulte du changement rapide et ininterrompu des impressions externes et internes. » Georg Simmel, « Les grandes villes et la vie de l'esprit », *Philosophie de la modernité*, Payot, 2005, p. 234.
- 8 *Nadja* et *L'amour fou* de Breton en offrent des exemples mémorables.
- 9 Interventions que j'ai observées entre 2011 et 2019 inclusivement, à Montréal, où je vis et travaille, et en Europe, lors de séjours.
- 10 Il s'agit en fait de l'artiste belge Thierry Jaspard.
- 11 Une version radicale de cette conjecture attribuerait l'intervention à de fervents adhérents du réalisme spéculatif, voire à des militants panpsychistes, voulant propager dans l'espace quotidien le droit à l'existence propre de la minorité ignorée que forment les objets en philosophie.
- 12 Elle n'est pas forcément « heureuse » au sens psychologique du mot, cela dit, la condition d'immigrés de seconde génération pouvant aussi être vécue comme fardeau, être associée à une part échue, subie, de notre destin.
- 13 Barquette, « À propos » [en ligne], *BARQUETTE artiste*, page consultée le 6 octobre 2019, www.barquette-artiste.com/miroir.
- 14 Je dis cela sous réserve, et sauf cas de conjoncture affectant les habitants du secteur et suffisamment connue d'eux pour se passer de toute référence explicite (risque d'expropriation ou rachat, contestation de quelque activité controversée...) ou d'événement traumatique (agression ayant eu lieu à proximité...).
- 15 Alain Milon, « Tag et graffiti mural. Visage et paysage de la ville », *Les annales de la recherche urbaine*, n° 85, décembre 1999, p. 142.
- 16 Sur l'autoréférentialité ironique du graffiti ou de l'œuvre autoaccusatrice, dont l'analyse du mécanisme – et la résolution de son apparent paradoxe – implique de distinguer entre *énoncé* (avec lequel le propriétaire est d'accord) et *énonciation* (le fait que cette phrase soit peinte sur un mur plutôt que prononcée par un juge, par exemple), voir Patrice Loubier, « "Sorry about your wall" : de la subtile sauvagerie du *street art* », *Inter, art actuel*, n° 111, printemps 2012, p. 47-49.

- 17 Ce pictogramme rappelle par exemple la silhouette verte indiquant une voie de sortie dans les édifices.
- 18 Cf. Harmut Rosa, *Accélération : une critique sociale du temps*, D. Renault (trad.), La Découverte, 2013, 486 p.

p.20, 24, 26, 27

Toutes les interventions reproduites sont anonymes. Sauf pour Barquette et l'autocollant *J'existe* dont l'auteur est Thierry Jaspard. Photos : Patrice Loubier.

RETROUVER
LE SUJET
DANS L'ASCÈSE.

ENTRETIEN AVEC
ABRAHAM
POINCHEVAL

PAUL ARDENNE

Abraham Poincheval (France, né en 1972) est un performeur qui défraie fréquemment la chronique. Familier des « actions » insolites et réclamant de l'endurance, il s'est récemment distingué en s'enfermant dans un ours taxidermisé, en couvant un œuf (jusqu'à éclosion d'un poussin) et en se cloîtrant dans le corps minéral d'un rocher plusieurs jours durant. Ou l'œuvre d'art, devenue habitable, serre l'individu au plus près, ou, changée en prétexte pour un acte hors norme, elle requalifie le sens même de la vie humaine. Les performances d'Abraham Poincheval, longuement préparées, semblent échapper à tout contexte, à toute actualité, sauf à considérer que le corps – le sien, avant tout autre – est un contexte, le contexte : un point de contact avec le monde, et un monde en soi, relié à lui-même comme au cosmos.

À l'occasion de la Biennale d'art de Lyon, cet automne 2019, Abraham Poincheval présente *Marche sur les nuages !*, une création à la fois athlétique, imaginative et poétique : l'artiste, accroché sous une montgolfière, arpente le ciel en flâneur de l'air. Paul Ardenne s'entretient ici de son entreprise artistique, relancée en solitaire depuis 2010, après plusieurs années de collaboration avec Laurent Tixador.

P. A. : Les amateurs d'art, autant que les académies, aiment la simplification. On vous désignera volontiers, de façon simplifiée, comme « performeur ». Vous réalisez, essentiellement, des « actions », vous « performez », comme l'on dit. Étant entendu qu'il faut, vous concernant, prendre le terme *performance* dans ses deux sens historiques, « jouer un rôle » (*to perform*, en anglais) et « accomplir un exploit », à la manière de Marina Abramović et Ulay avec une performance telle que *Mouvement* (1977) où tous deux tournent en rond 16 heures durant dans un véhicule à la direction bloquée en butée, vous reconnaissez-vous dans cette désignation de performeur ?

A. P. : Lorsque je me suis imaginé artiste, qu'il fallait que je m'invente un modèle viable... j'étouffais dans un atelier. C'était déjà un point. Je n'avais pas de moyens économiques suffisants, j'avais aussi des difficultés à conserver des objets. Qu'est-ce qui me restait ? Moi, pas très différent de tous les autres, un être avec sa singularité et plus encore sa ressemblance à autrui. J'étais, si vous voulez, un modèle d'humain simple, à peu près adaptable en tout et pour tout. Il me suffisait en somme de disposer d'un endroit habitable au quotidien pour habiter l'univers. C'était économiquement simple, au fond, de faire des choses, tout dépend quoi. Il suffisait de décider de « faire », et déjà c'était presque accompli. Cela pouvait s'appeler « performance », « action » ou autre chose.

« Réalisateur de performances, d'actions », c'est encore le dénominateur qui me convient le mieux. J'apprécie énormément cette forme d'art dont la durée est l'une des constantes. J'avoue aussi que, lorsque j'étais encore étudiant, ma rencontre avec Marina Abramović (grâce à Denys Zacharopoulos) a été quelque chose de singulier. Cette rencontre a sans nul doute permis d'esquisser des possibles même si je ne ressens pas avec Marina Abramović une filiation directe. Si mes performances sont souvent présentées sous forme d'exploits, elles fonctionnent en fait en miroir de ce qu'on décrit comme l'accomplissement d'un exploit. C'est en cela qu'elles ont un lien avec le fait de « *to perform* ». J'aime à imaginer que cette « ascèse » que représente la performance produit un espace ouvert où tout est possible autant pour moi que pour d'autres. Cela m'amène à la question de « jouer un rôle ». Je suis sans doute un connecteur. C'est là le rôle que je joue, durant la performance. Je relie entre eux des éléments qui semblent disparates et qui acquièrent par la performance une nouvelle présence.

P. A. : Votre volonté expérimentale est patente. La performance doit être vécue, elle est autant potentielle que préméditée. La pratique artistique, en tel cas, n'est pas faite pour rassurer, mais pour éprouver. Cette dimension de l'épreuve, dans toutes vos performances, est récurrente. S'agit-il de prouver, pour l'occasion, quelque chose ? Le pouvoir particulier du corps, la richesse de l'inexploré personnel ?

A. P. : La volonté expérimentale est en effet, chez moi, importante. Elle est même primordiale. Sans elle, la pièce ne peut exister que sous forme latente. C'est l'expérience qui va l'activer et qui lui donnera une tout autre présence. Il y a dans le fait d'éprouver une forme d'évidence qui vient de l'expérience. Je ne sais pas s'il s'agit de prouver quelque chose. Je dirais plutôt qu'il s'agit de s'ouvrir à tous les possibles, à l'inexploré, comme vous venez de le dire. Je précise que je ne suis pas fasciné par le pouvoir particulier du corps, par son adaptabilité, par sa ruse, par son intelligence... De plus en plus, lors de mes performances de type enfermement, se produisent de véritables voyages qui peuvent être éprouvants. Dans ces moments, il faut être très attentif. Il semblerait qu'un faux pas puisse être fatal lors de ces performances où ne sont possibles que peu de mouvements.

P. A. : Le risque, la prise de risque, est donc chez vous inhérent à la création de l'œuvre. En a-t-il toujours été ainsi ? Vos premières performances – je pense à *Total symbiose*, une semaine passée sans ressources sur une île du Frioul et à *L'inconnu des grands horizons*, une traversée d'une partie de la France en ligne droite – ne sont pas spécifiquement risquées. Elles supposent de la volonté, de l'endurance, mais rien n'en fait des expériences réellement dangereuses. Que s'est-il passé ? Le risque se serait en quelque sorte invité dans votre vie, comme si la performance telle que vous l'envisagez, pour finir, ne peut être qu'un *challenge*, et un *challenge* toujours plus intense, exigeant...

A. P. : J'ai un souvenir très fort du moment de ma sortie du sous-sol, lors d'*Horizon moins 20*, l'avant-dernier projet du duo que j'ai formé jusqu'en 2010 avec Laurent Tixador. Cette œuvre consistait à rester 20 jours sous terre en creusant à un rythme d'un mètre par jour tout en rebouchant le tunnel obtenu derrière nous. Ce souvenir très fort, c'est l'image de la lumière du jour qui entrait dans notre boyau habité, creusé 20 jours durant, avec la sensation que c'était ici que tout commençait.

Après cette réalisation, tout s'est arrêté pour moi durant trois ans. Disons qu'à ce moment, des éléments nouveaux, confus, étaient apparus. Tout s'est désorganisé et il a fallu du temps et un peu de chance pour voir émerger les prémices de quelque chose d'autre, quelque chose qui, je pense, ne pouvait germer que dans la durée. Pour cela, il me fallait redevenir une personne travaillant seule. C'est seulement après ce retour à la solitude que les choses pourraient de nouveau advenir. Pour parvenir à ce nouvel état, il m'a fallu réaliser *Gyrovague, le voyage invisible* (2011), une traversée des Alpes depuis la France jusqu'en Italie, en capsule¹. Et, ce faisant, croiser un lynx, vivre avec des chiens de passage, partager les restes de repas avec les sangliers, attendre qu'une meute de loups en chasse passe... puis remonter ma capsule perdue au fond d'une ravine, passer un col, croiser des gardes-chasse, des promeneurs, des amoureux en pleins ébats, des chasseurs, outre dormir dans des cimetières. Durant ce périple, j'ai toujours eu l'impression que je revenais du pays des morts : invariablement, mon entrée dans un territoire plus humain commençait par le cimetière. À partir de cela, j'ai pu être « 1 ». « 1 » + un trou, « 1 » + une pierre, « 1 » + un ours empaillé, « 1 » + des œufs + des visiteurs... au gré de mes performances suivantes.

Bien entendu, le risque est inhérent à chaque pièce, être debout durant une semaine comme c'était le cas avec *L'homme-lion* n'est pas bénin physiologiquement. Le risque, toutefois, n'est pas le moteur de mes aventures. J'ai la sensation que plus on développe une recherche, plus celle-ci comporte un ensemble de risques car, inévitablement, on arrive à des limites.

P. A. : Revenons un instant à *Gyrovague, le voyage invisible*. Un long voyage à pied, en roulant votre capsule à travers la montagne, comme Sisyphe roule sa pierre... D'où vous vient l'idée de cette performance ? Vous évoluez seul, de surcroît. Vous avez parlé d'ascèse, un peu avant. La performance, dans ce cas, sollicite tout votre vouloir, toute votre énergie ; elle commande une mobilisation de tous les instants, le temps qu'elle dure. Mais elle est aussi un geste de solitaire, une apothéose de solitude. Toute performance, même publique, interroge la solitude selon le modèle de la singularité humaine, elle cherche à créer un sentiment d'exception...

A. P. : Lorsque j'ai entrepris *Gyrovague, le voyage invisible*, j'étais animé par la question des ermites ainsi que par quelques histoires sur Youri Gagarine, le premier homme envoyé dans l'espace. Le premier document que l'on m'a fourni alors, en m'invitant à proposer un projet, était une carte du territoire alpin couvrant quelques centaines de kilomètres carrés selon un axe courant de Digne-les-Bains en France à Caraglio en Italie. Je souhaitais une création en équilibre entre l'échelle du territoire qui m'était proposé et ma juste mesure. Les ermites me fascinent, en particulier les gyrovagues. Ces ermites errants, des moines non rattachés à une congrégation, disparaîtront très vite. On en trouve encore quelques traces en Russie peut-être, tout au plus, avec les fols-en-Christ.

Il existe deux histoires à propos de l'aventure de Youri Gagarine, des histoires sans doute sans fondement mais que je trouve stimulantes. La première est en rapport avec son retour sur Terre. Lorsque la capsule de son vaisseau Vostok s'est posée, Gagarine aurait été accueilli par des villageois armés. À leurs yeux, il était un extraterrestre. J'aime beaucoup cette idée du voyage qui vous rend étranger à vous-même et aux autres. Seconde histoire : Gagarine de retour de mission aurait pris un verre avec le prochain voyageur de l'espace. Son coéquipier lui a demandé ce qu'il souhaitait dorénavant, à présent qu'était terminé son tour de la Terre, et Gagarine de répondre : boire un verre devant un soleil qui se couche à l'envers. Tout cela assemblé peut donner cette formule : Youri Gagarine est le premier ermite de l'espace. À partir de ce présumé, du territoire que je m'apprêtais à arpenter et de quelques autres éléments, j'ai fabriqué une capsule qui est tout à la fois un véhicule, un abri, une *camera obscura*, un objet signalétique. Après quoi, je suis parti comme un « terranaute » explorer le territoire. Comme souvent dans toute expédition, le départ fut un échec. Ma capsule se brisa après une demi-journée du parcours en basse montagne. J'en construisis une seconde, avec l'aide de Jean-Paul Désidéri, le régisseur général du musée Gassendi de Digne-les-Bains, et je pus repartir. Entre les deux capsules, question poids, on était passé de 20 kilogrammes à 70. Je ne pèse pour ma part que 50 kilogrammes. J'ai donc suivi un entraînement physique durant trois mois afin de parvenir à hisser ma capsule sur des pentes à 40 %.

Au début, j'avais la sensation que le paysage, la montagne, ricanait de moi. Il fallait que je prenne mon temps, ne pas me précipiter, apprendre de toute chose. Puis, peu à peu, les relations ont évolué jusqu'à ce que l'aventure devienne une pièce artistique. Au départ, je partais en effet avec l'hypothèse d'une œuvre qui pouvait advenir... mais je n'étais sûr de rien.

Dans tout cela, il y a un geste solitaire, même si le projet est construit à 99 % à partir du monde qui m'entoure. Il n'en reste pas moins 1 % de singularité – c'est déjà beaucoup –, un 1 % de singularité qui, accordé au reste, produit ce qu'est mon travail. Une anecdote : lorsque, pour passer la nuit, je me suis arrêté à proximité d'une bergerie dans les hauts alpages, le ciel était rose et le couple vivant là, après avoir ramené les moutons à la bergerie, est venu me dire qu'il avait de la chance de me voir, et que je sois arrivé là par hasard : « Vous vous rendez compte ? C'est une chose qu'on ne verra qu'une fois dans notre vie... Vous êtes comme la comète de Halley. » C'est la parfaite définition de *Gyrovague, le voyage invisible*.

P. A. : La performance est ici le résultat d'un travail d'amont très élaboré, réfléchi et fondé sur le principe d'une expérimentation à la fois rigoureuse et aléatoire. Un pragmatisme, en quelque sorte. Le geste en quoi consiste la performance, chez vous, vient toujours très tard. Il est une épreuve, mais aussi la résultante d'un projet qui est en soi une mise en forme technique et plastique, une histoire, une mythologie, indépendamment de la réalisation finale. En fait, votre « pierre qui roule » aurait pu n'être roulée par vous que sur quelques pentes alpines, l'œuvre n'en aurait pas été physiquement modifiée. Comme à signifier : il y a la part du projet, qui vaut, il y a la part de la performance physique proprement dite l'accompagnant, qui vaut aussi, l'un et l'autre venant s'équilibrer, s'égaliser en importance.

Confronté à *Gyrovague, le voyage invisible*, l'historien de l'art ne peut pas ne pas penser à l'œuvre inaboutie et funeste de Bas Jan Ader, *In the Search of the Miraculous*, qui s'est terminée par une tragédie. Ader, depuis le continent nord-américain, s'est lancé dans la traversée de l'Atlantique Nord sur une embarcation qui, de son propre aveu, n'était pas « appropriée », pas faite pour résister à la haute mer. Résultat : il est disparu corps et biens. Comparons avec *Gyrovague, le voyage invisible*. En ce qui concerne cette œuvre, la question de la préparation en vue du succès final de la performance est de la plus haute importance. Pas chez Bas Jan Ader. Ader, sans aucun doute, était masochiste, une disposition psychologique que l'on peut déceler dans ses *Falls (Chutes)* – en vélo dans un canal d'Amsterdam, du toit d'un pavillon



en Californie, depuis les branches d'un arbre situées huit mètres au-dessus d'un ruisseau... Ce masochisme oriente l'œuvre de Bas Jan Ader tout en lui donnant son tour tragique, qui la fait entrer dans le mythe du risque majeur et de l'impossible. Ce n'est là en rien votre attitude psychologique, quand bien même vous décidez de vous enfermer des jours durant, au musée de la Chasse à Paris, dans le corps creux d'un ours empaillé (*Dans la peau de l'ours*, 2014). Vous siégez, dans le monde de l'art, du côté des élaborateurs imaginaires. La seule dimension de l'effort, la seule perspective de l'épreuve, ne peut qualifier votre démarche dans son ensemble.

A. P. : Lorsque je m'enferme dans cet ours, je ne sais rien de ce qui va advenir. L'expérience aidant, j'en ai bien une petite idée mais, lorsque je suis entré dans l'ours, je ne pouvais réellement pas imaginer ce que tout cela deviendrait. Bien entendu, j'avais organisé en amont un ensemble d'exercices, à la fois pour échafauder et pour réduire un grand nombre de problèmes liés à la réalisation concrète de cette performance. Cette phase préparatoire est importante, elle m'occupe jour et nuit. Elle est l'équivalent d'un principe actif, principe qui agit autant dans mes rêves que lors de la fabrication dans l'atelier de tout ce qui est nécessaire à la performance. J'ai eu la chance de pouvoir échanger avec l'astronaute Claudie Haigneré à propos de ce principe de préparation avant le vol spatial. Elle m'a expliqué l'importance du surentraînement, de tout répéter encore et encore. Mais quand vient le moment du décollage, c'est autre chose, on bascule. C'est une des raisons, concernant chacune de mes performances, pour lesquelles j'aspire à ce qu'il y ait plusieurs temps : un temps pour mettre en place la présentation rationnelle d'une élaboration imaginaire, un autre temps pour la performance, un troisième temps enfin lorsque l'expérience est terminée.

À propos de l'œuvre de Bas Jan Ader dont vous parlez, *À la recherche du miraculeux*, la question de la disparition m'intéresse particulièrement. Comment en formuler l'essence ? Je dirais que c'est ce moment où il faut chercher un équilibre entre l'espace que vous traversez et vous-même. Si tout est trop structuré, alors vous restez vous-même et vous passez à côté de beaucoup de choses. Et si vous vous faites trop léger, alors la disparition est presque acquise d'office. Il y a aussi le vrai plaisir du jeu : jouer avec les éléments, avec le territoire, avec d'autres règnes que les nôtres. La pièce *Fall* où Ader tombe d'une branche d'arbre, je crois bien l'avoir regardée une bonne centaine de fois. Son ambiance est très « Harold Lloyd ». La chute est ratée, en fait. Vous vous en rendez compte si vous regardez bien. Bas Jan Ader termine sa chute un pied dans l'eau et l'autre sur le bord de la berge. C'est parfait.

P. A. : Je veux revenir à l'expérience de la claustration. Dans *Dans la peau de l'ours* au musée de la Chasse et de la Nature de Paris, vous restez des jours entiers à l'intérieur d'un cockpit aménagé de la dimension du corps d'un ours brun naturalisé. Une métaphore de l'hibernation de l'ours, je ne sais. Mais en tout cas, une forme de mimétisme, vous concernant : vous devez ralentir, vous stabiliser dans l'immobilité, vous faire patient, autant de comportements contre-humains, sauf à ce que l'on vous place sous anesthésie ; vous devez aussi vous priver de toute interaction quand des personnes, dans le périmètre de l'ours où vous vous êtes enfermé, viennent vous faire la lecture. L'art, dans ce cas, se caractérise comme un processus d'abstention humaine, d'évanescence, de mise entre parenthèses de vous-même, selon un principe soustractif. Le soustractif est une donnée importante, vous le savez aussi bien que moi, dans certaines formes de performance. Je pense à *Five Days Locker Piece*, que le jeune Chris Burden encore étudiant réalise en 1971 à l'université californienne où il achève sa formation. Burden, pour l'occasion, reste cinq jours enfermé dans un casier de consigne. En quoi ce principe soustractif est-il de nature à nous surprendre ? Il est contre-exhibitionniste. Il est contre-narcissique. L'artiste, certes, « joue » avec son propre corps, avec sa propre résistance. Mais le spectateur, lui, est exclu de la scène.

J'ai ressenti fortement cette éviction lors de la performance *Horizon moins 20* évoquée au début de notre entretien : vous disparaissiez 20 jours sous terre, près de Murcia, tandis que vous creusez un tunnel au rythme d'un mètre par jour, tunnel que vous refermez derrière vous. Un habitat troglodytique mobile, d'accord, mais aussi une capsule d'abstention. Pourquoi ma frustration ? Au moment de sa préparation, j'avais parlé des heures de ce projet avec vous, j'avais rédigé un catalogue le concernant, en amont de sa réalisation. Et brusquement, votre évasion sous terre se fait loin de la foule déchaînée et des observateurs attentifs à votre travail d'artiste, que je suis depuis vos débuts.

Quel rapport entretenez-vous avec vos spectateurs, en vérité ? Le spectacle est-il pour vous un critère de poids ? Donne-t-il vraiment son sens à vos créations, qui sont d'abord, en apparence du moins, des épreuves personnelles ?

A. P. : Je vais sans doute répondre très mal à cette question, pour cette raison : elle reste encore, concernant ma démarche, une énigme. Je dirais que se soustraire, c'est laisser une place vacante, un endroit où l'autre pourra se projeter. C'est un peu comme prêter son ombre ou quelque chose à quelqu'un. Toutes mes pièces, cela étant, ne fonctionnent pas sur le même mode. Déjà, faut-il qu'il y ait un spectateur pour qu'il y ait spectacle ou quelque chose à voir ? Vous en savez sans doute plus que moi sur cette question ! Pour *Horizon moins 20*, l'idée était vraiment de se retirer du monde et d'avoir avec le spectateur une relation de frustration (personne à voir pendant 20 jours). Pour *Gyrovaque, le voyage invisible*, cette fois, c'est le paysage emprunté et moi qui partageons la place du spectateur. Dans ce paysage que je parcours, tout être vivant que je croise est également le spectacle. *Dans la peau de l'ours* est une action de type poupée gigogne, son élaboration a été rendue possible en utilisant les réseaux sociaux. Avec *Dans la peau de l'ours*, je suis à l'intérieur d'un ours qui est dans un musée, musée qui est dans une ville qui est elle-même dans un pays, pays qui est comme la banlieue d'autres pays dont la somme forme un continent, continent qui est lui-même la banlieue d'autres continents dont l'addition forme la planète... L'ours, dans ce cas précis, l'œuvre étant présentée en ligne sur les réseaux sociaux, c'est le passeur – ce que semble avoir été l'ours, d'ailleurs, dans les sociétés aurignaciennes, au registre symbolique –, tandis que moi, je vis une vie « intra-ursine », une vie d'« oursonaute », selon la lecture que l'on veut avoir de cette performance.

P. A. : Et *Pierre* ? Pour rappel, une grosse pierre est coupée en deux. Dans le corps de celle-ci a été creusé l'équivalent d'un utérus, utérus où vous allez vous calfeutrer des jours durant, une fois la pierre refermée sur vous. Cette performance, vous la réalisez en une forme d'hommage à la performance trentenaire de Timm Ulrichs, *In a Stone*, dont l'esprit est proche. L'épreuve de la claustration, cette fois encore, joue à plein. On décèle dans cette performance, aussi, la quête d'un rapport étroit, très intense, avec le monde minéral...

A. P. : *Pierre*, il me semble, diffère d'*In a Stone*, même si le dispositif en est proche. Je prends des précautions pour évoquer l'action de Timm Ulrichs, encore peu documentée. Peut-être avons-nous, Ulrichs et moi, un lien archéologique. La durée passée dans la pierre, le vécu avec le minéral, sont cependant, dans mon cas, plus accentués. Un tout autre univers naît de la performance, en conséquence.

Revenons à la question de la soustraction. Même si *Pierre* a eu lieu dans le vaste espace du centre d'art du Palais de Tokyo, il en va d'un pur acte de soustraction. Il y a clairement disparition, ma disparition. Pour mieux dire, il y a ma dissolution dans un monde plus minéral qu'on pourrait penser de prime abord, un monde dans lequel la pierre me prête son oreille, l'oreille de ce qu'elle est en soi, mais aussi, dans son environnement, de ce qu'est pour elle le Palais de Tokyo. L'oreille du

bâti, des réseaux liquides et électriques, des fondations aussi, des murmures du béton de ce bâtiment : la part physique du monde dans lequel nous vivons. Dans cette cavité minérale où je suis installé, l'apesanteur se fait plus légère, la pierre semble endosser la charge de mon corps. J'en ferai l'étrange expérience au moment de ma sortie de la pierre, au moment où l'on rouvre mon « sarcophage ». C'est cette dissolution, cet espace laissé vacant qui permet au visiteur de se projeter, de s'approprier cette pièce, même. C'est, en quelque sorte, une cristallisation.

P. A. : Et pour *Œuf*, une action où vous prenez la place d'une poule pour couvrir un œuf jusqu'à ce que naisse un poussin ?

A. P. : *Œuf* est une œuvre sans doute plus intime que toutes celles évoquées jusqu'à présent. En la concevant, je n'ai pas pensé aux spectateurs, à un-e spectateur-trice qui serait un-e actant-e. Il s'agit d'une relation « œuf + moi », même si j'ai dû rapidement me rendre à l'évidence que le spectateur, ici encore, n'a pas manqué de prendre une place importante. Peut-être est-ce dû à l'espace de type *white cube*, laboratoire, où la performance avait lieu, produisant un effet d'attraction du public ? Du fait de s'installer dans ma proximité, durant la performance, parfois plus de dix minutes, le spectateur génère une interaction, il a une place à prendre et un rôle à jouer même s'il sait bien entendu que c'est moi, en tant qu'il-elle, qui fais le travail de maternité que représente le fait de couvrir un œuf. Vinciane Despret explique très bien cette relation entre, d'un côté, l'animal de laboratoire que je représente alors et, de l'autre, les équipes.

Dans *L'homme-lion*, une performance dans la droite ligne de *Dans la peau de l'ours*, je suis happé par la sculpture. Mais d'un même allant, le temps qu'elle dure, cette performance reconstruit une communauté, un lien entre les habitants du village d'Aurignac, en Haute-Garonne, où elle a lieu. À la demande du village, d'ailleurs, nous avons fêté il y a quelques mois le premier anniversaire de *L'homme-lion*, signe d'un ralliement, d'une préoccupation partagée.

P. A. : *L'homme-lion*, je me permets de préciser : du 2 au 8 juin 2018, vous vous enfermez dans une sculpture en bois de mélèze de 3,20 mètres de haut, réplique agrandie de l'homme-lion que possède le Musée-forum de l'Aurignacien. Une semaine à l'intérieur d'un tabernacle juste aménagé pour recevoir votre corps, avec de concert une réflexion menée sur le rapport au temps, rapport évidemment spécifique si l'on considère que le temps, c'est du mouvement, et que vous, à l'inverse, ne bougez pas. *L'homme-lion*, comme *Dans la peau de l'ours*, comme *Pierre*, rappelle certaines expériences d'Andrea Zittel, menées voici une petite vingtaine d'années, mais de façon différente. Zittel, par exemple, s'est enfermée à Berlin dans un appartement dont elle avait occulté toutes les ouvertures et où elle avait supprimé tout ce qui pourrait lui indiquer l'heure, de sa montre à celle de l'ordinateur ou de la pendule du salon. Son rapport au temps, alors, se démultipliait tout en se faussant. Andrea Zittel, aussi, est comme vous « happée » par la performance. Sa perspective est incontestablement expérimentale, au-delà de la claustration et de l'isolement, afin d'expérimenter, comme vous le dites de même, une dissolution. La performance est ici non pas tant un jeu avec les repères que la création de situations renouvelées où les repères mêmes n'existeraient plus. Est-ce cette situation que vous recherchez de nouveau avec *Marche sur les nuages !*, la dernière en date de vos performances « extrêmes » ? Cette fois, vous êtes accroché à un dirigeable : les pieds dans le vide, vous marchez en l'air, en flâneur solitaire du ciel...

A. P. : Chez Andrea Zittel, une artiste dont j'apprécie énormément le travail, la relation se noue en priorité avec l'espace domestique. Prendre l'appartement comme espace référent par excellence de nos sociétés, et ce, depuis que nous sommes engagés dans une pensée sédentaire, voilà qui n'est pas anodin, même si Andrea Zittel « distord » dans la durée et dans les « cabanes » qu'elle réalise ce rapport à l'espace clos. Mon travail, s'il intègre la question de l'habitat et de l'habité, est toutefois plus « nomade », plus inscrit également dans une dimension mythologique – un travail artistique sans doute plus « pongien »² que celui de Zittel, plus signifié par un rapport étendu aux « choses » et à ce que structurent ces choses au-delà de leur être immédiat. Quelque chose de l'ordre de la diplomatie, dans mes entreprises, est à l'œuvre. Il me faut être diplomate avec la pierre, avec la dépouille de l'ours, avec l'œuf que je couve, pour partager un temps avec eux.

Dans *Marche sur les nuages !*, la pièce que je réalise en ce moment, nous voici cette fois au sein d'un territoire métamorphique, dans cette « aire des métamorphoses » que représente le monde de l'air. Le monde de l'air, aujourd'hui encore, garde quelque chose du territoire ovidien. C'est une frontière ouverte aux quatre vents des mythologies. Il suffit pour s'en convaincre de se remémorer la genèse amérindienne, tissée de relations avec l'air. La vie ici jamais ne se fixe. Je voudrais citer, sur ce point, un passage de *Nos cabanes* de Marielle Macé qui évoque Ovide, l'auteur des *Métamorphoses* : « Il chante les *corpora nova*, ces formes changées en corps nouveaux, il chante le devenir, l'impermanence [...], toujours décloze, prometteuse, inquiétante, la vie qui est toujours une autre vie, sans doute même chante-t-il déjà la critique. » Le nuage est encore, dans cet esprit métamorphique, un territoire d'une grande liberté, un espace fait d'une multitude de poussières d'états, du monde et du cosmos. C'est aussi aujourd'hui un lieu de convoitises météopolitiques. C'est tout cela, au-delà du geste ou de l'exploit, que je souhaite arpenter avec *Marche sur les nuages !*.

- 1 Gyrovague, le voyage invisible est une marche à travers les Alpes, étalée sur quatre saisons, qui mène l'artiste de Digne-les-Bains à Caraglio en Italie. Abraham Poincheval avance en poussant un cylindre métallique lui servant à la fois de véhicule, d'habitat et de camera obscura.
- 2 Cf. Francis Ponge, *Le parti-pris des choses*, Gallimard, 1942, 86 p.

p.33
Abraham Poincheval, *Gyrovague, le voyage invisible*, CAIRN centre d'art, Digne-les-Bains. 2011-2012. Photos : courtoisie de l'artiste.

p.34
Abraham Poincheval, *604800 s*, galerie HO, Marseille, 2013. Photo : Abraham Poincheval.

Abraham Poincheval, *Pierre*, dessin préparatoire, Palais de Tokyo, 2017. Photo : A Mole.

Abraham Poincheval, *Œuf*, dessin préparatoire, Palais de Tokyo, 2017. Photo : A Mole.

Abraham Poincheval, *L'Homme-lion*, dessins préparatoires, 2018. Commande publique pour le Musée-forum de l'Aurignacien.

p.37
Abraham Poincheval, *Œuf*, Palais de Tokyo, 2017. Photo : AFP.



LA CONSTELLATION DU GIGOT



HÉLÈNE MATTE

À l'été 2019, à Québec, dans le cadre d'une résidence de création à la Maison de la littérature, j'ai été joutée deux semaines à une artiste française, avec le mandat de créer une œuvre mêlant la poésie à l'espace public dans un horizon de dix mois. Nous ne nous connaissions pas, donc cette première étape de création se plaçait sous le signe de la rencontre.

Marion Collé est fildefériste. Dans ses spectacles vivants, elle développe des figures et des danses d'équilibre sur une corde tendue. C'est une athlète et aussi une poète. C'est une saltimbanque. Par ses entraînements quotidiens, Marion découvre l'espace et le renverse par bonds et pirouettes. Elle se déploie en gestes, ébaudie d'agilité et d'équilibre. Par cette rencontre avec Marion, j'ai renoué avec quelque chose de l'enfance, non seulement parce que je redécouvrais le plaisir de se rouler par terre avec spontanéité et parfois effronteries – le Musée national des beaux-arts du Québec n'a pas tout à fait apprécié nos galipettes devant les tableaux de Miro –, mais parce que nos aires de jeux, s'étendant jusqu'à la littérature, créaient des espaces de découverte et d'évasion. Nous nous sommes adonnées à des exercices oulipiens. Cadavre exquis, acrostiche, pentacle, texte boule-de-neige, poème-paysage, surdéfinition, proverbe croisé et chimère : notre gymnastique était aussi ludique que poétique.

Le fil de Marion est devenu fil d'Ariane, et nous avons cheminé dans un labyrinthe, au hasard des conversations, des dérives urbaines et des exercices ludiques, jusqu'à découvrir non pas un Minotaure, mais un personnage rabelaisien. Lors d'une séance d'écriture automatique, l'expression *pain de Panurge* est ressortie. J'étais intriguée, incertaine de savoir d'où je l'avais tirée, supposant que « Panurge » provenait d'un mythe grec. Marion me fit remarquer que la locution originale était *mouton de Panurge*. Après une petite recherche, nous nous sommes rappelé qu'il s'agissait plutôt du personnage de Rabelais qui avait jeté à l'eau un mouton qu'il venait d'acheter à prix fort auprès d'un marchand obstiné. Tout le troupeau de ce dernier avait alors rejoint la bête par-dessus bord. Un mouton de Panurge, finalement, est quelqu'un qui agit en suivant les autres, sans réfléchir, jusqu'à se nuire lui-même.

Nous avons fait le lien avec une anecdote que j'avais racontée le jour même. Une histoire urbaine vraie et improbable à la fois¹. L'an dernier, à la même période, en banlieue de Québec, après un chantier qui avait fait disparaître un boisé en milieu humide en échange d'une boucle d'autoroute, un entrepôt Ikea ouvrait ses portes. Triste banalité, me direz-vous. Or, le fait est que, pour souligner le magasin tant attendu et bénéficier de rabais de circonstance, une foule digne d'un festival s'y était rassemblée. Certains avaient campé dans le vaste stationnement de l'entreprise afin d'être les premiers arrivés. Près de 4000 personnes avaient patienté sous la pluie, créant elles-mêmes un événement extraordinaire – du point de vue sociologique, du moins – alors que le moment relevait du simple et pathétique coup de marketing. « Des moutons de Panurge, à n'en point douter... » « Mais, ai-je rétorqué à Marion, quand c'est dans le feu de la logique capitaliste que le mouton se précipite, ne devrions-nous pas parler aujourd'hui de *gigots* de Panurge ? » Nous avons rigolé.

Vint alors l'idée d'une constellation du gigot. Elle tirait du fait que, puisque nous étions préoccupées par le thème de l'équilibre, l'image de la Balance dont le dessin est inscrit dans la carte du ciel nous habitait. L'ultime équilibre n'est-il pas celui de l'harmonie des sphères ? De la disposition des étoiles ? Il y a bien là le Capricorne et le Bélier, alors pourquoi pas le Gigot ? Puisque l'objectif de notre rencontre était de présenter une cocréation dans un festival à Metz ayant pour titre *Constellations*, nous approchions peut-être de quelque chose... Évidemment, cette suite d'idées saugrenues aurait pu être remise, comme bien d'autres, notamment parce que, pour créer une installation poétique, travailler à partir de l'histoire ou des caractéristiques du lieu même nous semblait plus pertinent. Le fait qu'il y avait un Ikea aussi à Metz n'était pas suffisant pour justifier un travail *in situ*.

Or, deux éléments s'ajoutèrent à l'équation et donnèrent du crédit supplémentaire à cet absurde gigot. D'abord, nous avons découvert qu'il y avait à Metz la Maison Rabelais et que cette ville était partie prenante du *Quart livre* où se trouvaient des références et des locutions locales. « Eh bien, me suis-je dit, en Europe, *Le quart livre* est un ouvrage fondateur du roman moderne, tandis qu'en Amérique, le Quart de livre est le nom d'un burger au McDonald's. » Mais Marion a *flashé* sur quelque chose de plus important encore : « Tu sais, Hélène, j'y pense, c'est pas croyable, il s'avère que le gigot, c'est ma spécialité : je suis reconnue pour une forme sur le fil nommée le tourne-broche ; on dit aussi le méchoui. Les gens viennent me voir pour que je leur apprenne,

ils souhaitent présenter ça en compétition internationale. Tu devrais les voir, comment ils s'écorchent et se font mal. » Il n'en fallait pas plus pour que ce gigot s'impose désormais comme une idée phare de notre projet.

Nous sommes sorties de la ville pour écrire dans un lieu privé de connexion Internet. Cela nous a obligées à convoquer nos vieux amis les dictionnaires, que nous retrouvions avec enthousiasme et affection. Alors que je déambulais dans une édition du *Larousse illustré* des années quatre-vingt, recouvert d'un velours bleu singulier, je suis tombée par hasard sur le mot *épigramme*. Allez savoir pourquoi celui-là, parmi les milliers de mots en e.

Je croyais y voir un nouvel exercice à expérimenter puisqu'un épigramme est une forme écrite en vers qui fait référence à une personne ou un événement et dont la finale comporte une raillerie. J'ai été estomaquée quand j'ai lu que c'était également une recette d'agneau...

Voilà où nous en étions. Nous avions une série d'ingrédients : des liens tissés par le jeu, des lieux, des occasions, des corps, des idées, une figure circassienne et une forme littéraire, sinon plus. En attendant de savoir quelle recette nous concocterions avec ces éléments, nous nous promettions de relire Rabelais et de continuer à faire confiance au hasard objectif qui avait guidé jusque-là notre démarche. Nous avions, au passage, écrit ce poème satirique.

Le mouton noir (M)

Ah la vache ! se dit le mouton
Un Ikea au pays de Cocagne
Un stationnement dans ma campagne
Est-ce que le monde tourne rond ?
Révolutionnaire le mouton
Répond à ce libéralisme à gogo
Proclame à tous les péquenauds
Qui campaient en attendant l'ouverture
Qu'à tous être pareils rien ne sert
Et que le marketing est enflure
« Vaut mieux être libre par monts et par veaux
L'artisan a plus de mérite que l'expert
Qu'à clochardiser le singulier
C'est toute une Histoire qui se perd
Que le Quart de livre est littéraire
Ce n'est pas qu'un repas chez McDo
Qu'en faisant de la norme une idole
Qu'à force de se plier aux standards
Toute poésie s'étiole
Et la liberté n'est qu'un fard »
Mais tous les hommes de la rue
Tous ces Messieurs Bricolage
Pensent à l'étagère à couteaux
Dans leur nouvelle cuisine à la page
Rien à farcir de ce fou bien que sage
Sans l'écouter, ils le tuent
Ils lui trouvaient pourtant du charme
Du moins autant qu'un shawarma
« Tant qu'à être un mouton noir
Avec sa révolution à la noix
Qu'il soit cramé et mangé ce soir
On en fait un méchoui et voilà »
De Panurge les moutons
Nous sommes les lardons
Notre esprit docile
Nous aimons protéger
Nous avons l'arme facile
Contre qui nous accable
Le prochain réclamant la révolution
Sera servi à notre table

1 « Les premiers clients du magasin Ikea de Québec ont été accueillis comme des vedettes à 9 h pile, mercredi matin. Ils étaient plusieurs milliers à avoir attendu des heures, voire une nuit complète, pour assister à la grande ouverture de la succursale. » Jean-François Racine et Catherine Bouchard, « Une foule monstre pour l'ouverture du magasin Ikea » [en ligne], *Le Journal de Québec*, 21 août 2018, www.journaldequebec.com/2018/08/21/toute-la-nuit-dehors-pour-ikea.

p.38
Hélène Matte, *En attendant l'ouverture du I K-O*, encre de chine, 2019.

HASARDS, RIEN QUE DU HA ET DES ACCIDENTS, DANS L'IN

ACCUEILLIR LE FLUX
DU DEVENIR
OU LE MOUVEMENT
PERPÉTUEL
ET PERMANENT
DES ÉLÉMENTS
(AIR, EAU, FEU, TERRE),
CAR TOUT TOURNE,
RIEN N'EST FIXE,
QUE DU FLUIDE,
INSTABLE,
IMPRÉVISIBLE,
IMPROBABLE,
DES COÏNCIDENCES
DE CROISEMENTS
INVOLONTAIRES,
INLOCALISABLES.

NOUS SOMMES
LA CONSTRUCTION
DE HASARDS
MULTIVALENTS:
GÉNÉTIQUE

(MASCULIN/FÉMININ,
AFRICAIN,
ASIATIQUE,
OCCIDENTAL,
MÉTIS),
PSYCHOSOMATIQUE,
LINGUISTIQUE,
CULTUREL,
RELIGIEUX,
SOCIAL
(TRIBU,
CLAN,
CASTE,
COMMUNAUTÉ,
GROUPEMENT,
CLASSE,
FAMILLE).
TOUTE IDENTITÉ
OU IDENTIFICATION
EST DÉTERMINÉE
PAR LA DOUBLE
ARTICULATION
DU MILIEU

CONJONCTUREL
ET STRUCTUREL,
RELATIF ET
INSTABLE MALGRÉ
LES APPARENCES
(SYSTÈMES,
CODES,
LOIS,
CLASSIFICATIONS,
RÉGLEMENTATIONS).
LE BOUDDHISME
EN INDE,
COMME
HÉRACLITE
DANS
L'ANCIENNE GRÈCE,
A CONSTATÉ
L'IRRÉMÉDIABLE
MOUVANCE,
EN TOUT GENRE,
DU COSMOS
EN TRANSFORMATION
PERMANENTES

(*PERPETUUM MOBILE*
DE GIORDANO BRUNO
AU XVI^E SIÈCLE
ET CONSTRUCTIONS
SCIENTIFIQUES:
THÉORIE DE
LA RELATIVITÉ,
PRINCIPE
D'INCERTITUDE
DE HEISENBERG,
THÉORIE QUANTIQUE,
THÉORIE CHAOTIQUE...).
L'INCONNU
INCOMMENSURABLE
AUGMENTE
GRÂCE
AUX RECHERCHES
SCIENTIFIQUES!

TRANSITOIRE,
ÉPHÉMÈRE,
FURTIF,
MOBILE,

MICHEL

SARD (UNIQUE NÉCESSITÉ) INCONNU TOTALEMENT TOTAL

VARIABLE,
RELATIF, INSTABLE,
PROVISOIRE,
FRAGILE,
INDÉTERMINÉ,
POSSIBLE,
INSTANTANÉ,
FLUIDE,
INCONNAISSABLE,
INACCESSIBLE,
IRRÉDUCTIBLE,
ACCIDENTEL,
INCONCEVABLE,
INCONTRÔLABLE,
ILLIMITÉ,
SUCCESSIF,
INSAISSISSABLE,
INLOCALISABLE,
AILLEURS,
EN ERRANCE,
NULLE PART,
NI TRADITION
NI AVANT-GARDE,
TOURNOIEMENTS

PERMANENTS
DANS L'INSTANT
PRÉSENT,
DANS
L'INCOMPLÉTUDE,
DANS
L'INCOMMENSURABLE,
EN TRANSITION,
ENTRE,
AU CARREFOUR,
DANS
LES CROISEMENTS
INTEMPESTIFS,
INCONTRÔLABLES,
ALÉATOIRES,
IMPRÉVUS,
DANS LES
COÏNCIDENCES
INVOLONTAIRES.
PAS DE MODÈLE,
PAS DE CODE
NI DE NOM
ENCLATURE,
PAS DE *MIMESIS*,

PAS DE VÉRITÉ
NI DE STABILITÉ,
RIEN,
ZÉRO,
MOUVANCES,
SOUFFLES,
DÉBORDEMENTS,
EN PLEIN
DANS DES
POLYPHONIES
DYNAMIQUES,
HARMONIES
DISCORDANTES
ET DISSONANTES,
INSENSÉES,
ABSURDES,
OBSCURES,
ABSTRUSES,
ABSCONSES,
BROUILLAMINIS
CHARIVARESQUES,
INEXPLICABLES,
FLUX DE FLUX
DE REFLUX DE FLUX,

DANSES PERPÉTUELLES
SPONTANÉES,
N'IMPORTE COMMENT,
BOUILLONNEMENTS,
BROUILLONNEMENTS,
BROUILLAGES
PAR COLLAGE,
ASSEMBLAGE,
FROISSAGE,
DÉCHIRAGE,
MONTAGE,
ÉCLATS,
ÉCLABOUSSURES.

BOUDDHISME,
PERPETUUM MOBILE,
FOU-RIRE HILARANT,
DADA, FLUXUS ET CIE,
NI PASSÉ NI FUTUR,
EXTRÊME PRÉSENT
(PRÉSENCE)
DE L'INSTANT
ABSOLUMENT
ÉBLOUISSANT.

MIRÓ,
LE HASARD
ET
L'INSPIRATION

NATHALIE CÔTÉ

Il me faut un point de
départ, ne serait-ce
qu'un grain de poussière
ou un éclat de lumière.
Ainsi un bout de fil
peut-il déclencher
un monde.



L'exposition *Miró à Majorque : un esprit libre*, présentée au Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ) du 30 mai au 8 septembre 2019, a mis en valeur le rôle fondamental du hasard dans la démarche de l'artiste espagnol. Son approche de l'art s'inscrit dans une filiation qui remonte aux sources de l'art moderne et bien au-delà, l'accidentel et le fortuit traversant l'histoire de l'art.

Miró a dit : « Il me faut un point de départ, ne serait-ce qu'un grain de poussière ou un éclat de lumière. Ainsi un bout de fil peut-il déclencher un monde. » L'intervention de l'artiste élève ce qui est « accessoire et accidentel au rang d'absolu », comme le souligne la documentation du musée.

Miró s'intéressait aux objets trouvés, aux heureux hasards, comme en témoignent les objets présentés dans l'exposition, qui s'est penchée sur divers aspects du travail de l'artiste dans son atelier de Majorque, où il a passé une partie de sa vie d'artiste mature, de 1956 à 1983. La quête du hasard est au cœur de sa démarche, comme celle des artistes surréalistes de l'époque qu'il a fréquentés dans le Barcelone en ébullition du XX^e siècle : Picabia, Picasso, Sonia et Robert Delaunay...

À Québec, les gens ont pu voir quelques œuvres monumentales de l'artiste, ponctuées des motifs connus de Miró, mais surtout des œuvres peu présentées. Deux-cents œuvres où l'on retrouve la signature de Miró, mais découvre surtout des pièces expérimentales, productions d'atelier, croquis, tableaux dominés par des traits noirs, sculptures et assemblages excentriques faits d'objets les plus communs : laine, cordes, carton, clous, papiers déchirés...

L'ensemble des œuvres de cette exposition témoigne de la recherche continue de l'artiste. La dimension toujours exploratoire de sa production s'exprime avec, au centre de sa démarche, la recherche de la contemplation prédisposant aux découvertes.

Les sculptures de Miró, faites d'assemblage d'objets trouvés, révèlent la démarche de cet artiste travaillant à partir d'« accident de la matière ». Chez lui, « une déchirure, l'espace négatif d'un trou », peuvent transformer la composition d'un tableau : « Je provoque des accidents, une forme, une tache de couleur. N'importe quel accident est bon. J'attache beaucoup d'importance au choc initial. »

Patricia Juncosa Vecchierini écrit, dans le catalogue *Miró à Majorque : un esprit libre* : « Il laisse ses tableaux inachevés, en cours de création, un titre, qui au moment opportun déclencheront de nouveaux élans le menant dans une direction que l'artiste lui-même ignore. »

Temps et contemplation

Cependant, tout dans le travail de l'artiste n'est pas abandonné au hasard. Miró est « méthodique et méticuleux dans l'aménagement de son lieu de travail et de sa routine quotidienne, quasi rituelle, mais tout à fait libre et imprévisible au moment de saisir le pinceau », écrit-elle encore.

L'exposition a permis de rappeler la fascination de Miró pour l'art rupestre de la grotte d'Altamira, qu'il a visitée dans les années cinquante, autant que son intérêt pour l'Action Painting américaine et Jackson Pollock. L'artiste portait aussi un grand intérêt à l'artisanat. Il avait à cet égard des affinités avec l'architecte Gaudí, « l'héritage familial de la tradition artisanale, une enfance marquée par une santé délicate qui fait d'eux des observateurs de la nature, sensibles aux formes et aux couleurs », précise Pilar Baos Rodríguez dans l'ouvrage collectif. Miró affirme encore : « J'ai besoin de cette vie naturelle, de ce contact. Je puis réfléchir, contempler le silence et la paix, et travailler ensuite avec une vitalité accrue. »

Mais n'est-ce pas ce que cultivent et cherchent les artistes de tout temps ? Lorsque Léonard de Vinci conseille aux artistes d'observer les fissures d'un plafond ou les formes des nuages pour trouver l'inspiration n'est-ce pas aussi une forme de contemplation et d'ouverture à l'imprévu dont il parle ? C'est en quelque sorte la méthode de Miró quand il fait l'éloge de la nature et de sa contemplation pour développer les dispositions aux imprévus, aux formes qui émergent sur une toile ou à la poésie d'un objet trouvé.

Le hasard, une histoire ancienne

Les notions de hasard et d'accidentel traversent l'histoire de l'art. Ce hasard « n'est jamais laissé à lui-même, il est traité, sélectionné, organisé », comme le relate Étienne Souriau dans son *Vocabulaire d'esthétique*, en 1990. L'auteur français évoque l'histoire de Protogène, peintre de la Grèce antique dont Plin l'Ancien fait le récit dans son *Histoire naturelle* (livre XXXV). Plin l'Ancien raconte comment le peintre a solutionné la représentation de la bave du chien faisant partie de sa composition d'Ialysus : « C'est le hasard qui l'a fait. »

Après avoir effacé plusieurs fois les traits, changé de pinceau, ne parvenant pas à représenter le chien tel qu'il le désirait, Protogène aurait lancé son éponge sur l'endroit déplaisant du tableau : « L'éponge replaça les couleurs dont elle était chargée, de la façon qu'il souhaitait, et dans un tableau le hasard reproduisit la nature. [...] À son exemple, Néaoclès, dit-on, réussit à rendre l'écume d'un cheval : il lança pareillement son éponge, lorsqu'il peignit un homme retenant un cheval qu'il flatte. De la sorte, Protogène a enseigné même à se servir du hasard. »

Le hasard, mythologie moderne ?

Cette quête du hasard devenue commune dans l'art du XX^e siècle, est-elle circonscrite à une génération d'artistes ? On pense à Borduas et aux automatistes québécois qui cherchaient à retrouver le geste premier, dégagé de toutes choses apprises, des techniques connues des beaux-arts, afin de trouver un geste originel, proche de celui de l'enfant. C'était une des stratégies des artistes surréalistes pour se connecter avec l'inconscient, les rêves, l'inconnu.

Comme le rappelle encore Étienne Souriau, l'aléatoire a fait irruption dans toutes les branches de l'esthétique depuis 1955, avec John Cage et ses descendants. Souriau pose une question des plus pertinentes, qui permet d'éclairer l'intérêt du hasard dans l'œuvre de Miró : « Le hasard ne joue-t-il pas dans la "mythologie moderne" le rôle de l'inspiration chère aux romantiques ? »

La recherche du fortuit contribue à expliquer les mystères entourant la création. Elle donne un surplus de sens à l'art abstrait, transcendant la couleur pour la couleur, le geste pour le geste, la matérialité de l'œuvre. Pour Étienne Souriau, « [l']histoire de l'inspiration est celle de sa laïcisation progressive ». De l'inspiration comme souffle divin à celle des romantiques, l'intérêt renouvelé pour le hasard n'aurait finalement rien d'accidentel.

p.44

Joan Miró, maquette pour *Gaudí XII*, gouache, encre, crayon, pastel et collage sur papier, vers 1975. Don de Joan Barabà et de la Successió Miró, 1998 Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca (FPJM-609) © Successió Miró / SOCAN, Montréal / ADAGP, Paris, 2019.

DADA DANS LA RÉPUBLIQUE DE WEIMAR

MARTIN NADEAU

Selon le récit bien connu de Tristan Tzara, *Dada* est un nom trouvé par hasard dans un dictionnaire Larousse à Zurich au Cabaret Voltaire – cabaret-révolte-taire – en 1916, au cœur de la Première Guerre mondialement mécanisée. Michel Sanouillet suggère que l'attrait du Roumain Tzara pour la culture française dépassait le dictionnaire Larousse et Voltaire en s'étendant également à Molière : « Monsieur Jourdain -- DA, DA. Oui. Ah ! Les belles choses ! Les belles choses¹ ! »

Quoi qu'il en soit, davantage que Zurich, Paris ou encore New York, Dada à Berlin, fondé par Richard Huelsenbeck le 22 janvier 1918, sera ici mis en relief et en contexte, afin de considérer notamment l'œuvre de Hannah Höch, en particulier ses photomontages réalisés à Berlin sous la république de Weimar.

Höch, à propos de ses photomontages, parle elle aussi de hasard, de ce qu'elle nomme plus précisément « les beautés de la fortuité » : « *Whenever we want to force this "photomaster" to yield new forms, we must be prepared for a journey of discovery, we must start without any preconceptions; most of all, we must be open to the beauties of fortuity. Here more than anywhere else, these beauties, wandering and extravagant, obligingly enrich our fantasy.*² »

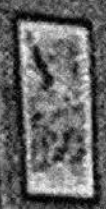
Les protagonistes de Dada témoignent d'un intérêt marqué pour le pacifisme – la neutralité de la Suisse les a d'abord réunis – et de ce qui a pu être qualifié d'« expressionisme anarchique ». En 1917, Richard Huelsenbeck revient de Zurich, où il a vu l'art des Hans Arp, Emmy Hennings, Hugo Ball, Tristan Tzara. Marqué par le chaos et le hasard (*randomness*) présidant à la naissance de ces œuvres, Huelsenbeck partage son enthousiasme avec John Heartfield, George Grosz, Wieland Herzfelde, Raoul Hausmann, Johannes Baader et Hannah Höch.

Nehmen Sie
DADA ernst,
es lohnt sich!



Heben Sie
DADA ernst,
es lohnt sich!

DADA
KUNST
JER...





Dilettanten
erhebt Euch
gegen die Kunst!

DADA

Dans son analyse sur Dada, Matthew Biro souligne qu'une caractéristique importante distinguant le mouvement de Berlin de celui de Zurich est l'émphase mise sur l'improvisation³. La première apparition publique de Dada à Berlin se produit le 12 avril 1918 au Club Dada : il s'agit d'une cacophonie tumultueuse qui relève presque de l'émeute. Une douzaine de performances publiques sont documentées au Club Dada, en partie dans les trois numéros du journal *Der Dada* (édité et publié par Hausmann, avec des contributions de Baader, Huelsenbeck et Tzara, entre 1919 et 1920) ainsi que dans *L'almanach Dada* (édité par Huelsenbeck en 1920).

Contexte

Après l'écrasement de la révolte spartakiste en janvier 1919⁴, les Dadas à Berlin s'opposent farouchement au gouvernement de Weimar, allié de la grande entreprise capitaliste et des rescapés de l'empire militaire allemand du kaiser Guillaume II. En Allemagne comme presque partout ailleurs dans le monde, la « modernisation » des années vingt signifie l'expérience de la vitesse, de la technologie, du consumérisme capitaliste, de la fragmentation sociale ou des luttes de classes⁵. L'urbanisme effréné – Berlin avec ses trois millions et demi d'habitants est la troisième plus grande ville du monde après Londres et New York –, non moins que l'industrialisation et la rationalisation instrumentale, caractérise également cette « modernisation ». La notion de sérendipité, impliquant l'importance accordée aux jeux du hasard, peut être associée à l'attitude de révolte désinvolte de Dada face à cette modernisation soutenue par la volonté de tout calculer, faisant en sorte que tout calculer est la première règle de calcul⁶.

Il s'agit d'un « moment » d'instabilité, d'expérimentation, d'excitation et de peur⁷. Le tout est exprimé diversement par la philosophie, la sociologie, la psychanalyse, la science, la musique, l'art, l'architecture, le cinéma, la photographie et le photomontage de cette période qualifiée justement en Occident d'« années folles ».

Effervescence et ressac en Allemagne

Le contexte de la fondation de la République allemande dans la ville de Weimar implique une attention accordée à l'effervescence, à une véritable renaissance propre à cette époque et à ce pays : le cinéma (Marlene Dietrich, Fritz Lang, Friedrich Murnau), la philosophie à Marbourg (Ernst Cassirer, Martin Heidegger) et à Francfort (Theodor W. Adorno, Max Horkheimer), la science (Albert Einstein, Max Planck), l'histoire de l'art (Erwin Panofsky, Aby Warburg), l'architecture (Walter Gropius). Au sein de la société d'où sont issus ces mouvements, notons une augmentation de l'ordre de 60 % des effectifs fréquentant l'une ou l'autre des 23 universités que compte la république de Weimar.

La situation politique de cette période foisonnante rencontre le dénouement catastrophique que l'on sait. Le régime constitué dans la ville de Weimar épouse le modèle libéral occidental : séparation des pouvoirs, déclaration des droits et des devoirs, suffrage universel authentique, donc incluant le vote féminin. Ses adversaires de gauche et de l'extrême gauche, comme les spartakistes qui ont survécu à une implacable répression, y voient là un régime bourgeois capitaliste, tandis que ses ennemis issus de la droite et de l'extrême droite stigmatisent son caractère étranger. Le triomphe de ces derniers, avec l'élection du parti nazi en 1933, ne manquera pas de proclamer une appartenance authentiquement allemande⁸.

Grosz, Heartfield et Herzfelde se joignent au KPD (parti communiste), tandis que Höch et Hausmann s'associent à une forme d'anarcho-communisme. Ils exécutent dans leurs œuvres une satire de l'idéalisme de l'homme-machine, jouée dans le carnage et la boucherie de la Première Guerre mondiale. Le caractère systématique de cette boucherie, préfigurant l'extermination quasi automatisée de la Shoah, est raillé avec Dada par l'appel à la libération des forces fortuites et incalculables de la créativité humaine.

Répertoire de l'action culturelle et politique

L'ample registre de cette satire incluait les performances de concerts bruitistes improvisés, les happenings spontanés, les canulars médiatiques, à travers des articles de journaux, des pamphlets, des caricatures, des affiches, mais aussi des pratiques plus conventionnelles telles les peintures, les aquarelles et les gravures. Huelsenbeck insiste sur le fait que Dada est moins un mouvement artistique qu'un mode de vie cherchant à établir une relation plus directe et authentique, plus primitive, avec la réalité⁹.

La première Foire internationale de Dada à Berlin a lieu le 30 juin 1920 dans la galerie du Dr Otto Burchard. Du plancher jusqu'au plafond, les murs sont couverts de photomontages, d'affiches, de journaux, de peintures, de dessins par de jeunes « artistes » rebelles en rupture de ban avec la société. Ils formulent des slogans comme « Dada est politique » ou « L'art est mort, longue vie à la nouvelle machine d'art Tatlin ». Au plafond, Rudolf Schlichter et John Heartfield suspendent un mannequin avec une tête de cochon, appelé l'archange prussien. Sur un mur, dans la salle centrale, s'imposent les photomontages de Hannah Höch, juxtaposés à ceux de Raoul Hausmann. Venant d'ailleurs que de Berlin, des artistes comme Hans Arp (Alsace), Francis Picabia (Espagne) ainsi que Max Ernst et Johannes Baargeld (Cologne) participent à cette foire cosmopolite¹⁰.

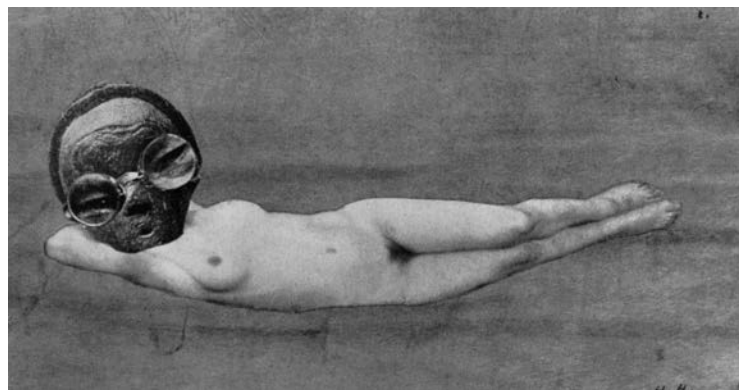
La critique des stéréotypes publicitaires dans l'œuvre de Hannah Höch

Le photomontage de Höch intitulé *Cut with the Kitchen Knife Dada through the Last Weimar Beer Belly Cultural Epoch of Germany* peut être vu comme le « manifeste » des dadaïstes contre la politique de Weimar, et ce, quoique le fait d'être contre un manifeste Dada soit celui d'être vraiment dadaïste, selon Huelsenbeck. Le photomontage en question amalgame des photos de *leaders* politiques, de vedettes sportives, d'artistes Dada, d'images urbaines, disposées souvent à la faveur de la « puissance discrète du hasard ». Les femmes y jouent un rôle central dans l'opposition entre un Dada révolutionnaire, associé à Karl Marx, et l'anti-Dada correspondant au président de la république de Weimar, Friedrich Ebert.

Höch, une des rares femmes du groupe Dada avec Emmy Hennings, exprime dans ses photomontages une attention à la question de la représentation du genre dans les médias de masse, y compris la publicité. Le photomontage est récurrent dans la publicité depuis le XIX^e siècle. En 1924, l'ami de Höch, Kurt Schwitters, fonde d'ailleurs sa propre compagnie de publicité, aux côtés d'activités plus subversives comme le mouvement Merz, quatre lettres empruntées à Commerzbank.

Dans le photomontage *Beautiful Girl* (1919-1920), Höch présente, entre autres, les yeux d'une femme se confondant avec le logo de BMW tandis qu'une ampoule électrique se substitue à la tête d'un corps féminin superposé à un engrenage. Il est possible de voir dans *Beautiful Girl* un lien avec *Le grand verre* (1915-1923) du Dada Duchamp, appelé à l'origine *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Quoi qu'il en soit, ce titre a inspiré directement celui du livre de Marshall McLuhan, *Mechanical Bride: The Folklore of Industrial Man*. Ce dernier porte également un regard critique sur l'appropriation du corps féminin dans les publicités pour vendre des marchandises comme les voitures¹¹.

Le *scrapbook* de Höch témoigne d'un regard constant porté sur les images issues des médias de masse. Dans la publicité des journaux illustrés, tel le *Berliner Illustrierte Zeitung*, prédominent les marchandises proposées à une clientèle féminine, comme les parfums, les cosmétiques, les produits de pharmacie, de médecine homéopathique et de tabac. Les représentations photographiques de la femme mannequin impliquent d'appréhender la « *woman as machine-made commodity* »¹², selon les termes de Maud Lavin. Ici encore, chez Höch, l'appel à la « beauté de la fortuité » résonne comme une critique des stéréotypes glacés de la beauté féminine.





C'est en effet le lien entre féminité, consumérisme et journaux illustrés qu'explorent de nombreux autres photomontages de Höch, tels *Kokette I* (1923-1925), *Kokette II* (1925) et *Broken* (1925). La représentation de la femme opère comme une métaphore de la rationalisation instrumentale de la production de masse, du taylorisme, rythmant mécaniquement les chaînes de montage. Lewis Mumford retrace cette mainmise sur le temps avec l'invention des premières horloges mécaniques dans les monastères bénédictins du X^e siècle en Europe. En synchronisant les activités humaines d'abord au sein des monastères, ces horloges imposent une vie réglée qui excluent « la surprise, le doute, la fantaisie et l'irrégularité »¹³, autant de caractéristiques propres à la notion de sérendipité.

Siegfried Kracauer remarquait dans les années vingt que la rationalisation industrielle se reflétait dans le divertissement de masse, comme les Tiller Girls, une troupe de danseuses fondée par John Tiller à Manchester en 1889. Cette troupe, parmi d'autres, évoluait en longues rangées avec une précision chirurgicale, comparable à un mécanisme d'horlogerie suisse. Kracauer parlait de ce phénomène de divertissement comme d'un « ornement de masse »¹⁴, un peu l'équivalent des entreprises circassiennes aujourd'hui.

Dans ses portraits de la féminité, Höch entretient une ambiguë correspondance entre le genre, la race et l'âge. Ses photomontages opèrent comme autant de critiques adressées à la construction médiatique et mécanique de la femme dans les médias de masse : objet mannequin, prostituée ou escorte, ou bien objet fiancée, puis mère et ménagère¹⁵. Maud Lavin ajoute qu'en rendant la beauté inquiétante et étrange – nous pouvons ajouter « fortuite et spontanée » –, Höch brouille les frontières entre les différentes catégories esthétiques et sociales de la représentation du corps féminin¹⁶.

Tête artificielle

Concluons sur l'œuvre de Hausmann avec qui Höch a d'ailleurs noué une relation amoureuse. La tête mécanique du Dadasophe, intitulée *L'esprit de notre temps* (1919), soit une marotte de coiffeur en bois avec divers objets de calcul (un morceau de mètre de couturière, un carton portant le chiffre 22, un double décimètre, un rouage de montre...) qui y sont plaqués plus ou moins aléatoirement avec quelques autres artefacts (un gobelet télescopique pour les soldats, un porte-feuille en cuir...), permet d'insister sur la pertinence des « beautés de la fortune », selon Höch, ou de ce qui est entendu ici par « sérendipité ». Celle-ci est compromise par l'omniprésence de l'intelligence artificielle, des algorithmes conçus par des entreprises qui ont la prétention de calculer et de prévoir tous les aspects de la vie quotidienne.

En ce qui concerne la revue que Hausmann fonde avec Franz Jung, *Die Freie Strasse* (*La route libre*), qui est destinée à divulguer une psychanalyse nouvelle, ouverte sur la libération des énergies inconscientes et l'encouragement « des inconnus dans le public » [sic], le psychanalyste Otto Gross écrit : Les atouts le plus souvent employés dans *Die Freie Strasse* et auxquels nous avons donné des sens nouveaux, étaient : contradiction, contingence, responsabilité et autrui. Nous les employions dans un sens antagonique, ambivalent, comme polarité et coïncidence oppositaire. Nous nous efforcions de mettre nos convictions en pratique, dédaignant toute théorie vaniteuse, payant toujours nos découvertes par l'enjeu de notre personne intégrale. Nous nous laissons aller à des débordements mentaux dans une ambiance d'aventure recherchée¹⁷.

Cette recherche intempestive d'aventure et d'écoute des « débordements mentaux » chez les Dadas allait provoquer la stigmatisation de l'art dit « dégénéré », notamment lors d'une exposition ainsi intitulée en 1937 sous le joug des nazis en Allemagne.

Rappelons l'importance des photomontages d'un Dada de la première heure, John Heartfield. Par ses photomontages publiés entre autres dans l'hebdomadaire communiste *Arbeiter Illustrierte Zeitung* entre 1929 et 1932, il est entré véritablement en guerre contre Hitler et son régime¹⁸.

Avant-gardes et sérendipité

Il s'agit d'une importante caractéristique de nombreuses avant-gardes au XX^e siècle – avec la notoire exception du groupe futuriste italien – d'avoir entrepris de combattre les régimes totalitaires, qu'ils soient nazis, soviétiques-bureaucratiques ou encore capitalistes.

La situationniste Michèle Bernstein écrit à propos de la paternité de l'I. S. : « Nous avions deux pères. Il y avait le père que nous détestions : le surréalisme. Et il y avait le père que nous adorions : Dada. Nous étions les enfants des deux »¹⁹.

Debord souligne pour sa part que l'I. S. s'efforce de faire oublier combien le dadaïsme authentique a été celui de l'Allemagne, et à quel point il a eu partie liée avec la montée de la révolution allemande après l'armistice de 1918. La nécessité d'une telle liaison n'a pas changé pour qui apporte aujourd'hui une position culturelle neuve. Simplement, il faut découvrir ce nouveau « *la fois* » dans l'art et dans la politique »²⁰.

Une autre importante caractéristique que partagent ces avant-gardes est l'attention qu'elles accordent aux « beautés de la fortune » ou à la sérendipité. Après Dada, cela passe du hasard objectif des surréalistes à la dérive des situationnistes.

- 1 Molière, *Le bourgeois gentilhomme*, acte II, sc. 4, cité dans l'épigraphe de Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Jean-Jacques Pauvert, 1965, p. 7. Les caractères protéiforme, polymorphe et polysémique du mot *dada* sont un lieu commun. Il est aussi associé aux langues roumaine et russe, dans lesquelles « oui » se dit « da », ainsi qu'au français comme désignation d'un passe-temps ou encore d'un cheval de bois dans la langue enfantine.
- 2 Hannah Höch, « A Few Words on Photomontage », *Stredisko*, vol IV, n° 1, 1934, citée dans Maud Lavin, *Cut with the Kitchen Knife: The Weimar Photomontages of Hannah Höch*, F. Kalivoda et J. Salaguarda (trad.), Yale University Press, 1993, p. 220.
- 3 Cf. Matthew Biro, *The Dada Cyborg: Visions of the New Human in Weimar Berlin*, University of Minnesota Press, 2009, p. 53.
- 4 Rosa Luxemburg et Karl Liebknecht ont été les principaux instigateurs de cette révolte communiste, initiée par une mutinerie de marins à Kiel, tentant de rejouer celle de Petrograd, en Russie, en octobre 1917. Le 8 novembre 1918, un tract du comité d'action berlinois annonce : « L'heure de la décision a sonné... Ce que nous voulons, c'est la République socialiste, avec toutes ses conséquences... Quittez vos usines ! Quittez vos casernes ! Donnez-vous la main ! » (Gilbert Badia, *Les spartakistes. 1918 : l'Allemagne en révolution*, Aden, 2008, p. 73.)
- 5 Cf. M. Lavin, *op. cit.*, p. 47.
- 6 Cf. Martin Heidegger, « Dépassement de la métaphysique » (1954), *Essais et conférences*, A. Préau (trad.), Gallimard, 1958, p. 109.
- 7 Cf. M. Lavin, *op. cit.*, p. 47.
- 8 Cf. Louis Dupeux, *Histoire culturelle de l'Allemagne : 1919-1960*, PUF, 1989, p. 11.
- 9 Richard Huelsenbeck, cité dans M. Biro, *op. cit.*, p. 30.
- 10 Cf. M. Lavin, *op. cit.*, p. 13.
- 11 Cf. Herbert Marshall McLuhan, *The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man* (1951), Gingko Press, 2001, 157 p.
- 12 M. Lavin, *op. cit.*, p. 56.
- 13 Lewis Mumford, *Technique et civilisation* (1934), N. Cauvin et A.-L. Thomasson (trad.), Parenthèses, 2016, p. 36.
- 14 Siegfried Kracauer, cité dans M. Lavin, *op. cit.*, p. 84.
- 15 Cf. M. Lavin, *op. cit.*, p. 153.
- 16 Cf. *ibid.*, p. 166.
- 17 Otto Gross, cité par Marc Dachy, dans la préface de Cécile Bargues, *Raoul Hausmann : après Dada*, Mardaga, 2015, p. 31. Otto Gross rappelle dans ce même extrait que les premiers textes et gravures Dada ont été publiés dans *Die Freie Strasse* entre 1916 et 1920.
- 18 Cf. John Willett, *Heartfield contre Hitler*, Hazan, 1997, 199 p.
- 19 Michèle Bernstein, citée dans C. Bargues, *op. cit.*, p. 130.
- 20 Guy Debord, *Internationale Situationniste*, n° 7, 1962, p. 22-23.

p.48

Première foire internationale de Dada, Berlin, 1920.

p.51

De haut en bas

Hannah Höch, *Das schönw Mädchen* (*The Beautiful Girl*), 1919-1920.

Hannah Höch, *Schmitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte weimarer Bierbauch-kulturepoche Deutschlands* (*Cut with the Kitchen Knife Dada through the Last Weimar Beer Belly Cultural Epoch of Germany*), 1919-20.

Hannah Höch, *Fremde Schönheit* (*Stranger Beauty*), 1929.

p.52

Raoul Hausmann, *Tête mécanique* ou *L'esprit de notre temps*, 1919.

Vasarely, la démocratisation culturelle et les artisans du progrès

Michaël La Chance

L'art
n'est pas
une machine
laïque,
disaient-ils,
le sacré
y est
chez lui.

En février 2019 s'ouvre au Centre Pompidou à Paris la première rétrospective française du maître de l'Op Art, intitulée *Victor Vasarely : le partage des formes*. Paraissent simultanément une biographie et un volumineux catalogue¹. Est-ce l'hommage fort attendu et enfin rendu à un pionnier de la peinture moderne décédé en 1997 ou bien est-ce l'occasion de donner un fondement historique à une idéologie du « partage » qui est prévalente aujourd'hui ? En 1969, Victor Vasarely déclarait déjà : « L'art des privilégiés doit devenir l'art de la communauté. L'important c'est d'avoir résolu techniquement et plastiquement ce changement². » En 2019, cinquante ans plus tard, l'expression *art de la communauté* n'est pas entendue de la même façon ; elle désigne un monde moins homogène où le loisir a remplacé la culture et l'animation, l'art.

Le rôle de l'art

Autrefois, l'individu devait faire une démarche personnelle vers l'art, constituant en grande partie le sens des œuvres. L'individu s'engageait dans une démarche d'anticipation et de mise en condition (spirituelle, émotionnelle...) pour accueillir l'œuvre, ce que Walter Benjamin, dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, désignait comme le « recueillement », qu'il opposait au divertissement où l'œuvre est noyée dans la masse : « [C]elui qui se recueille devant l'œuvre d'art s'y abîme ; il entre dans l'œuvre [...]. Au contraire, la masse distraite fait pénétrer en elle l'œuvre d'art. » L'œuvre est absorbée, sinon dissoute dans la masse qui n'en retient que les effets de cohésion et de réparation.

Aujourd'hui, ce n'est plus l'individu qui prend l'initiative d'aller vers l'œuvre ; c'est la société qui a la responsabilité de créer des œuvres accessibles, de créer des milieux réceptifs à l'art, tout comme elle crée des habitudes de vie pour favoriser la réception de la marchandise. On assiste, au début des années soixante-dix, à une redéfinition de la culture conçue dorénavant comme « exigence d'un mode de vie, besoin de communication »³. Dans cette culture-là, il n'y a pas de virtuoses et de hiérarchie, l'individu a toute liberté d'exprimer... son appartenance au groupe. La figure de l'artiste n'est plus qu'un vestige d'une culture obsolète qui cherche encore à imposer son hégémonie. Cinquante ans après la déclaration de Vasarely sur l'« art communautaire », il semble évident que les nouvelles productions artistiques seront dorénavant faites par des groupes et non par des élites, encore moins par un auteur unique et privilégié. Vasarely nous rappelle d'ailleurs que « les Maîtres de la Renaissance ont signé des fresques exécutées en grande partie par l'équipe de leurs élèves »⁴.

Cette démocratisation nous apparaît comme un détournement d'une préoccupation légitime à la base : que tous les individus aient également droit à l'expression, surtout ceux qui appartiennent aux minorités éloignées ou *empêchées*, selon la *Déclaration d'Arc-et-Senans* de 1972 : « Il s'agit de reconnaître à l'homme le droit d'être auteur de modes de vie et de pratiques sociales qui aient signification. Il y a en conséquence lieu de ménager les conditions de la créativité où qu'elles se situent, de reconnaître la diversité culturelle en garantissant l'existence et le développement des milieux les plus faibles. »

Cependant, il ne faut pas confondre la liberté des citoyens de créer leur société et leurs conditions de vie avec la liberté de l'artiste de mettre à jour les codes et les tensions implicites d'une société, tout en enrichissant l'expérience des individus qui appartiennent à cette société.

De tout temps, l'artiste s'est emparé des mots et des images pour son usage personnel, lorsqu'il déterminait par lui-même le sens des mots qu'il utilisait, lorsqu'il décidait de l'acception de ses propos et de la valeur de ses actions. Aujourd'hui, ce solipsisme n'est plus acceptable : les œuvres qui ne s'efforcent pas de « sensibiliser » ou de « conscientiser » le public ne sont plus convenables, ce qui requiert des expositions sur mesures, exemptes de tout irritant, des événements digestes qui ne sauraient heurter les valeurs religieuses et politiques du public. Il faut façonner le goût sans quitter la dimension du loisir, modifier les perceptions sans toucher à la vie concrète⁵.

La logique marchande s'est donné un visage humain : c'est la culture. En mettant en scène la liberté de l'artiste, elle offre la démonstration que notre société, malgré les contraintes du travail et de la vie chère, est la meilleure société possible pour l'épanouissement de l'humain. La recherche du profit est maquillée en éthique, l'accumulation des richesses fait œuvre de civilisation. Cependant, ces dernières années, il devient moins seyant d'exhiber la liberté de l'artiste.

Depuis quelques décennies en effet, l'art contemporain est dénoncé comme un jeu hermétique pour les élites, comme une surenchère de provocations gratuites. Le grand public ne parvient plus à y reconnaître

« cet art bienfaiteur qui embellit de plaisirs faciles les temps prospères de la vie »⁶ dont parlait Stendhal. La démocratisation culturelle s'efforce de faire la démonstration d'une valeur universelle de l'art : les œuvres universelles sauront provoquer une réunification entre l'art (musique, peinture...) et le public, elles sauront aussi provoquer une réunification entre les publics. Les œuvres de Vasarely semblent représenter cette forme d'art sans frontières, comme l'atteste sa diffusion dans toutes les sphères de la société, par des couvertures de livre et de disque, des décors de télévision et des séries de mode, et comme en témoigne surtout sa présence dans l'imaginaire populaire, ce que démontre l'exposition au Centre Pompidou. À ce propos, il déclarait : « Je ne suis pas pour la propriété privée des créations. Que mon œuvre soit reproduite sur des kilomètres de torchon m'est égal ! Il faut créer un art multipliable. »

De façon générale, on attend des œuvres qu'elles dessinent un espace où les rencontres et les échanges deviennent possibles. C'est la fonction de l'art de faire du vide dans la culture, celle de la littérature de faire du vide dans le langage conçu comme « programme linguistique », selon Vilém Flusser, et celle de la philosophie de faire du vide dans une société saturée de sens implicites, de stéréotypes et de préjugés. Aujourd'hui, on s'intéresse à l'art non pour ses œuvres particulières, mais pour perpétuer un idéal de l'art et pour les effets de cet idéal dans un monde déjà saturé d'images et de signes, un monde du tout culturel. Vasarely était habité par les idéaux des avant-gardes de la Mittle Europa et du Bauhaus, il concevait que la transformation en profondeur de nos modes de perception pouvait changer la vie. Sa vision d'un « art partout et pour tous » trouve une résonance particulière aujourd'hui où tout est culture comme création d'une collectivité par elle-même. En effet, il est concevable que chaque groupe possède une culture qui mérite une pleine reconnaissance sociale et institutionnelle, que la totalité de cette culture s'exprime dans ses images et ses coutumes. C'est la vie de la collectivité qui se perpétue à travers ses objets et ses pratiques : « Notre société, de plus en plus soumise aux forces de désagrégation, est l'objet de fragmentation culturelle, elle offre de moins en moins d'espace de socialisation. Pour ces raisons, il est nécessaire de développer des lieux et des pratiques dans lesquels les individus interviennent comme sujet de parole⁷. »

Les politiques du néolibéralisme abdiquent leur responsabilité de créer des espaces d'échange, reportant sur les écrivains et les artistes la responsabilité de créer des lieux de parole et de reconnaissance réciproque – tout comme l'État sous-traite les services sociaux aux bénévoles et aux organisations caritatives. À une époque marquée par les antagonismes *correct / honteux, gauche / droite, populisme / élite, progressiste / raciste*, il est nécessaire de créer des espaces intermédiaires où les opinions divergentes peuvent se rencontrer, où les adversaires peuvent acquérir des éléments de compréhension réciproque. On peut se demander cependant si un art dont les enjeux sont si réduits, comme celui de Vasarely dont les œuvres se réduisent au divertissement optique, peut offrir un tel espace intermédiaire.

Certes, l'individu se libère de son aliénation, dit-on, en se réappropriant ses forces créatrices, ce qu'il ne peut cependant faire de façon consciente et maîtrisée, car la création est le produit de complexes et nombreux processus psychiques, somatiques et affectifs qui impliquent des tendances de destruction et des mécanismes de réparation, des angoisses de mort et des mécanismes de sublimation, dont l'individu est le siège de façon inconsciente. Parce qu'elles mettent tout cela en jeu, les œuvres nous parlent avec intensité, sans que nous puissions comprendre pourquoi : elles sont des éclairs dans notre obscurité.

En 1935, parlant d'un projet pictural autour de *Wuthering Heights*, Balthus écrivait : « Je veux y mettre beaucoup, beaucoup de choses, de la tendresse, de la nostalgie enfantine, du rêve, de l'amour, de la mort, de la cruauté, du crime, de la violence, des cris de haine, des rugissements et des larmes ! Tout cela, tout ce qui est caché au fond de nous-mêmes, une image de tous les éléments essentiels de l'être humain dépouillé de sa croûte épaisse de lâche hypocrisie ! Un tableau synthétique de l'homme tel qu'il serait s'il savait encore être grand⁸. » Les tableaux de Balthus faisaient scandale dans les années quarante, aujourd'hui ils passent encore moins. En 2017, une pétition de plus de 10 000 signatures exigeait de retirer Thérèse rêvant (1938) du MoMA. Ce qui reste caché en nous-mêmes contribue à la création, et l'artiste dénonce la vie amputée, étriquée... car c'est de la vie que surgit la création, de la vie comme désir d'établir des relations réelles avec la nature et nos contemporains.



L'artiste, artisan du progrès

Les œuvres de Balthus, ou de Mapplethorpe, sauraient-elles contribuer à la lutte contre la fragmentation sociale au même titre que celles de Vasarely ? Celles de Cattelan sauraient-elles lutter contre l'atomisation et les actions de Plavenski, contre la perte de sens ? On voit bien que la médiation culturelle ne favorise pas toutes les formes d'art et que ces œuvres sont, de plus, insondables pour des individus dont l'univers de signification s'est refermé sur leur groupe. Malgré tous les efforts des médiateurs, il est peu probable qu'ils parviennent à convaincre ces publics différents que de telles œuvres sont dialogues, qu'elles permettent de parler de *relation* avec le monde et de *rencontre* avec l'autre.

La démocratisation de l'art visait initialement à déplacer le Grand Art vers le public ou encore à faire entrer la culture populaire dans la sphère artistique, comme on l'a vu avec le Pop Art. Par contre, la démocratie culturelle veut que le langage esthétique s'exprime directement dans la culture populaire : « L'art ne s'incarne plus nécessairement dans un objet : il peut se manifester comme un processus ou comme une transaction sensible qui se saisit à travers une relation⁹. »

C'était l'ambition de l'Op Art de Vasarely dès les années cinquante ; c'est l'ambition aussi de la médiation culturelle d'aujourd'hui lorsqu'elle officie à l'« incarnation » directe de l'art dans le public, quand elle suscite des manifestations spontanées de subcultures particulières qui étaient jusqu'ici restées dormantes au sein de ce public. C'est le moment fort où l'individu va à la rencontre de lui-même dans son groupe d'appartenance. Les paroles individuelles sont libérées à l'occasion d'expositions, de tribunes, de forums, d'agoras, pourvu qu'elles aillent se perdre dans une créativité globale du public, pourvu qu'elles contribuent au grand effort de purification morale de la société, sans remettre en cause ses infrastructures¹⁰.

Tout cela est souhaitable, mais exige en premier lieu une réduction de l'individu à des pulsions identifiables et distinctes – pas d'agressivité dans la sexualité, pas de destruction dans la création... – ainsi que, en second lieu, une dénaturation de l'art : sa réduction au loisir rétinien, son idéalisation comme créateur de lien social et générateur de transcendence. Les peintures de Vasarely – qui était aussi un designer publicitaire – offrent une vision rassurante de l'art. Elles vont chercher l'unanimité dans le tout optique d'une esthétique industrielle. Il s'agit d'un travail graphique qui ne suscite pas de divergences, d'un art dont la diffusion rejoint tous les publics : « [C]'est dans les foules qu'il faut diffuser l'art. Voilà l'espace illimité. »

La démocratisation veut rapprocher l'art du grand public : les œuvres de Vasarely s'y prêtent bien, mais que faire des œuvres de Ligetti, de Koons, de Hirst ? Trouveront-elles leur place dans la « cité polychrome du bonheur » où, selon Vasarely toujours, l'art devient accessible à tout et participe à la vie urbaine ? On cherche vainement, sur la scène contemporaine, cet art réunificateur qui n'existe que dans le credo abstrait du médiateur – ou du marketeur humaniste nostalgique des rétrospectives *blockbusters* de Van Gogh.

Cette conception de l'art est dérivée du classicisme de Weimar. Le médiateur se veut l'héritier de Friedrich von Schiller (1759-1805) pour lequel la beauté est synonyme d'enrichissement moral. Selon cet idéal, les crises sociales sont résolues par les moyens de l'art et les civilisations sont façonnées grâce aux forces d'émancipation inhérentes à la fonction esthétique¹¹. Beethoven a composé son « Ode à la joie », le dernier mouvement de la *Neuvième symphonie* (1824), sur un poème de Schiller (1785), qui est devenu l'hymne officiel de l'Union européenne. Il s'agit en effet d'un art qui exhorte à l'unité, « Soyez enlacés, millions (*Seid umschlungen, Millionen*) ! », et qui, en même temps, performe cette réunification. La joie, le loisir, le beau... voilà ce qui nous rapproche ! « Le plaisir esthétique seul peut réconcilier l'esprit et les sens, et donner naissance à une société harmonieuse, équilibrée, juste, accomplie. Les artistes, voilà les meilleurs artisans du progrès politique, comme du progrès tout court¹². »

L'expression est lâchée : l'artiste est un « artisan du progrès politique », pourvu qu'il soit un artisan des plus humbles ; qu'il ait renoncé à son individualité, à sa notoriété et à ses excentricités ; qu'il se contente de nous offrir des divertissements optiques ; qu'il s'efforce d'être un ouvrier utile et anonyme de l'esthétisation de la société. Plus que cela : il est la cheville ouvrière de notre accès à l'universalité. Vasarely déclarait ainsi en 1985 que « le but de l'art abstrait de l'avenir, c'est d'accéder à une totale universalité du spirituel »¹³. Certes, le projet d'un art total au service de l'unité de la vie, comme le proposait déjà

la Sécession viennoise de 1897, se révèle très séduisant, mais on a vu comment il s'est avéré une idée dangereuse, quelques décennies plus tard, lorsque le projet d'une société dont la raison d'être était l'art a justifié l'épuration de tous les éléments non esthétiques¹⁴.

S'accomplir dans la fête

À notre époque, la société est devenue responsable de la satisfaction des besoins du citoyen. Ce dernier attend ses gratifications de la société et fait en même temps de celle-ci la responsable de toutes ses contrariétés et frustrations. Le divertissement, encadré par l'animation culturelle, est reconnu comme un besoin de base. Le loisir est devenu un besoin fondamental auquel l'État doit pourvoir, mais aussi un enjeu existentiel de premier plan. L'événement culturel ne donne pas seulement au public l'occasion de se divertir, il permet aux individus de s'affirmer : « Le loisir, comme activité de temps libre, et la culture, comme activité d'expression ou de réception artistique, doivent être réévalués à partir de l'expérience qu'ils contribuent à former dans la construction de soi¹⁵. »

Parmi les besoins du citoyen, elle doit reconnaître son besoin d'identité : elle doit donc lui offrir les conditions de visibilité qui lui permettront d'être vu – et nommé – par ses semblables. L'« expression » de l'individu est certes fonction de ses besoins, mais aussi de ses peurs, de ses tendances destructrices et de ses utopies. Laisser libre cours à l'expression, c'est prendre le risque de révéler l'individu comme nœud d'angoisses et avidité de jouissances, gouffre dépressif et délire paranoïaque. Par contre, tempérer cette expression de l'individu a pour effet de l'infantiliser. Il reste persuadé que ses gratifications immédiates conduiront à l'épanouissement de son moi et au renforcement de son identité culturelle.

Notre culture de l'immédiateté ne tient pas compte de l'épaisseur historique des personnes et des œuvres, des événements et des lieux ; la satisfaction immédiate de nos besoins est devenue une célébration irrépressible de ce qu'on est. L'essayiste Philippe Muray a identifié cette culture : le festivisme¹⁶. Le *Sapiens sapiens* est devenu un *Festivus festivus* lorsqu'il s'agit de l'expression du moi et de sa subjectivité douloureuse. Les contours du passé s'estompent, on ne voit plus que l'horizon de nos traumas collectifs. L'histoire de l'individu n'a plus d'intérêt, hormis d'exposer les traits identitaires qui confirment son appartenance au groupe. On ne cherche plus à comprendre l'œuvre : on veut savoir quels groupes la revendiquent.

L'*Homo festivus* entreprend de se façonner par des fêtes et des modes de vie de son choix, par l'expression de son appartenance à des cultures minoritaires. L'*Homo festivus* dénonce la négligence de l'État, il réclame une jouissance totale compensatoire, ce qui implique un égalitarisme militant pour lequel il n'y a pas d'autorité naturelle, pas de culture supérieure, pas d'individus visionnaires et surtout pas de talents exceptionnels. Exposer Vasarely aujourd'hui, c'est donner une certaine légitimité à cette déhiérarchisation de la culture, à une époque où le discours dominant exerce une censure envers les personnalités hors du commun, s'empresse d'en souligner les imperfections. Ce n'est pas tant qu'on ne distingue plus l'œuvre de son auteur, mais on veut des œuvres sans auteur. Alors on abandonne l'auteur, dont la visibilité de « monstre-créateur » magnifie les imperfections, pour en faire un bouc émissaire dans la lutte contre la pédophilie et le viol, le sexisme et le racisme.

Ainsi, selon Philippe Muray, la fête permanente est devenue le modèle d'une société multiculturelle, participative et intégrée. C'est le credo abstrait des médiateurs qui attribuent des vertus rassembleuses et pacifiques à leurs projets culturels, sans que soient précisés ces projets. Art noble ou sous-culture marginale, il s'agit chaque fois de rencontres qui permettraient au groupe de réaliser ce qu'il est¹⁷. C'est pourquoi la rencontre est qualifiée d'acte d'amour. La vedette dit à son public : « Vous êtes mon meilleur public, je vous aime ! » L'individu du public peut vivre cet événement comme s'il lui était destiné : « Je me sens vivre pleinement, je suis moi-même plus que jamais ! » Pour que la rencontre soit assurée, la participation du public est sollicitée, faisant de celui-ci le spectacle dans un – très spectaculaire – simulacre de participation.

Je prends pour exemple une médiation qui invitait le public à s'impliquer dans le renouveau du Quartier des spectacles : l'architecture du bâtiment et son utilisation future ne faisaient pas l'objet d'une consultation publique, par contre le public était invité à barbouiller de couleurs vives les palissades du chantier. En mai 2013, Pascal Lefebvre, directeur de la programmation du Quartier des spectacles,



annonçait que le public pourrait peindre avec Armand Vaillancourt : « Il nous offre une performance, c'est de l'art visuel, il va venir peindre en direct un conteneur qui va être rue Sainte-Catherine, et cette installation-là va nous accompagner tout l'été¹⁸. »

Les militants de la démocratisation culturelle prêtent à la culture une vertu rassembleuse et à l'art une vertu de transcendance. Ils ont une conception de l'art où la création réelle est née et sublimée. Dans leur conception de l'individu, celui-ci est débarrassé de ses instincts et de ses fantasmes, de ses excès et de ses outrances. Il est également privé de sa capacité de se former un jugement par lui-même : il faut censurer les œuvres, car les individus risqueraient d'être influencés et d'en répéter les actes sans réfléchir. De tels militants sont, selon les mots de Mélanie Klein, des réformateurs de l'humanité par trop bienveillants : « Si les tentatives faites pour améliorer l'humanité, et notamment pour la rendre plus paisible, ont échoué, cela tient à ce que personne n'a compris la profondeur et la force de la pulsion d'agression innée de chaque individu. Ce que les réformateurs de l'humanité cherchaient à faire, c'était essentiellement encourager les tendances positives, bienveillantes, de chaque homme, tout en niant ou en supprimant ses tendances agressives. Dès l'origine, leurs efforts étaient, en conséquence, voués à l'échec¹⁹. »

En effet, le médiateur-réformateur s'efforce de censurer toute manifestation immorale, fait preuve du plus grand rigorisme quand il s'agit de nier le caractère inné des tendances destructrices de l'être humain. Il excelle à nier l'existence d'attitudes hostiles, de la méfiance et de la peur, qui ressurgissent avec d'autant plus de violence qu'elles n'ont pas été manifestées.

Le concert est l'événement culturel par excellence, car il offre au public l'image miroir de ce même public, attentif et unanime. Le producteur de spectacles a programmé le concert en fonction des goûts musicaux d'un groupe d'individus, tandis que le médiateur rappelle que c'est ce groupe de consommateurs qui a créé le concert et que, finalement, c'est le groupe qui se crée lui-même à travers le concert ! C'est l'accomplissement ultime de la créativité populaire dans une multitude anonyme et incandescente avec, en bouquet final, le feu d'artifice d'un peuple phénix qui renaît toujours de ses cendres, débarrassé de ses angoisses, ayant enfin trouvé sa place « concertante » dans le monde.

La culture égalitaire

Dans une culture égalitaire, tout individu est un artiste, mais l'artiste n'est pas un individu, car il n'y a plus d'artistes : personne ne possède un bagage culturel plus important, personne n'a de compétences professionnelles qui le placent au-dessus des autres. Sens de l'initiative, hyperproductivité, travail acharné, talent exceptionnel, rôle de pionnier : tout cela ne compte plus, c'est la revanche des amateurs trop longtemps méprisés ; c'est la revanche des dominés pour lesquels il n'y a que des rapports dominés / dominants. On s'explique l'animosité de Vasarely contre l'« élite privilégiée » par le fait qu'il n'a pas eu d'exposition pendant des décennies, pas de rétrospective personnelle en France depuis 1963. Par contre, on peut s'interroger sur ce qui nous reconduit vers Vasarely aujourd'hui : un discours qui dévalorise l'artiste – même s'il reste un petit nombre d'individus qui se désignent encore comme tels. Ce n'est plus l'artiste qui génère la culture d'un groupe, mais les individus anonymes dans le groupe : « Le recours aux seuls experts dans la définition des critères de qualité, la multiplication des institutions et l'installation d'équipements ultra-sophistiqués auraient contribué à accentuer l'aspect professionnel et spécialisé de l'activité culturelle. Ainsi, cette spécialisation se serait développée au détriment de la nature plus participative de la culture et de son intégration dans la vie de tous les jours²⁰. »

On assiste donc à la disparition de l'artiste « spécialisé », à l'éradiation de « l'art des privilégiés », selon le vœu de Vasarely. Tout comme le spectateur de l'art optique doit devenir acteur du tableau, le médiateur d'aujourd'hui a pour tâche de révéler à l'individu sa créativité en tant qu'acteur endogène de sa culture.

« Un individu se développe et s'épanouit à partir de ses caractéristiques propres, ses talents, ses aptitudes, ses aspirations et les ressources dont il dispose. Il s'agit d'un développement culturel endogène, conçu à partir de la vie concrète et de l'état réel de l'existence de chaque citoyen²¹. » Il semble que cette nouvelle conception de l'individu comme créateur de ses milieux culturel et social ne soit pas seulement le produit d'une idéologie politique, mais qu'elle soit aussi l'effet d'une transformation de la société par les technologies. Ainsi, pour Vasarely, nous sommes tous les créateurs-programmeurs d'une

société qui n'est plus conçue sur le modèle de la horde primitive – avec ses hiérarchies, ses mythes fondateurs, ses tyrans familiaux –, mais sur le modèle du système cybernétique. Les œuvres sont des logiciels libres qui enrichissent une culture dont les formes de vie sont infiniment reproductibles grâce aux nouvelles technologies : « [L]a technique de l'art va évoluer dans le sens du progrès général technique, le style sera détaché de toute personne, il sera même encodable²². » En effet, dans les années 1968-69, Vasarely a envisagé une machine IBM qui aurait su combiner les formes géométriques de son alphabet pictural pour créer de nouvelles œuvres, une peinture computable qui aurait été redistribuée à l'infini auprès de tous les publics.

On pourrait considérer Vasarely comme un pionnier de l'art numérique, expliquer ainsi l'intérêt qu'on lui trouve à l'heure du pixel et des programmes de vision DeepDream. Il est possible aussi que son idéalisme égalitaire d'un « art social » trouve une résonance favorable avec le discours dominant d'aujourd'hui qui se débarrasse de l'artiste, mais conserve l'art comme modèle de transcendance et espace d'ouverture. Pourquoi modèle d'espace intermédiaire ? Parce que l'art fait office d'équivalent général, comme l'or crée un espace d'équivalence et d'échange entre toutes les marchandises, selon l'analyse qu'en a donnée Marx dans son chapitre sur le fétichisme de la marchandise²³. Paradoxalement, avec cette sécularisation de l'art, le capitalisme renforce son fondement mystique, ce qui explique pourquoi l'entrepreneur culturel bénéficie d'un blanchissement éthique : il peut négliger la crise écologique, l'absentéisme aux élections, les inégalités sociales, parce qu'il officie à l'autocélébration mystique de la marchandise.

Pour de nombreux militants actuels, il semble que le seul problème dans le monde soit le lien externe entre les personnes humaines lorsque celles-ci sont caractérisées par le sexe, la race, la religion, etc., sans penser aux aberrations inhérentes à nos systèmes technologiques, religieux, médiatiques, industriels et financiers. Quand elle serait incapable de penser ces systèmes, la médiation ne serait qu'un nouvel outil d'aliénation du néolibéralisme, avec le bénéfice additionnel d'ouvrir de nouveaux marchés. Les événements culturels fleurissent partout : ce sont des fêtes artificielles qui composent scénarios de transgression et placements de produits ; ce sont des animations d'autant plus efficaces qu'elles sont portées par les vecteurs artistiques les moins controversés.

Vasarely a été un pionnier de l'art optique qui porte l'influence de la pensée cybernétique, mais il aura surtout été un ouvrier de la mondialisation culturelle : « À une civilisation mondiale doit correspondre un langage plastique mondial, simple, beau et acceptable par tous. Mieux : utilisable par tous. » Vasarely veut envahir tous les recoins de la société par une plasticité *mass media*, tout comme le médiateur veut rejoindre tous les publics.

Dans une société complexe et plurielle comme la nôtre, cette exigence de consensus par tous et pour tous paraît suspecte. En fait, il faudrait en faire un axiome : ce qui est insignifiant et laisse indifférent rallie le plus grand nombre, tandis que ce qui signifie provoque des désaccords, qu'une œuvre d'art ayant quelque pertinence ne peut jamais obtenir le consensus. Pour sa part, Vasarely propose un art « multipliable », qui sera dupliqué avec des variations infinies et saura rejoindre ainsi le plus bas dénominateur commun. Cette proposition le conduit à une vision simpliste de la médiation. Il dit, en 1985 : « Je peux très bien m'imaginer qu'on génère des expositions complètes en les projetant simplement sur les murs. Si on disposait de diapositives des œuvres d'art les plus célèbres, on pourrait sans peine et sans difficulté organiser de colossales expositions partout dans le monde. Quelques jours suffiraient pour expédier dans n'importe quelle localité une rétrospective complète qui tiendrait dans un petit colis postal²⁴. » L'art peut être ainsi encapsulé, dupliqué, emballé et expédié... dans une *vasarélisation* d'œuvres mises à portée de tous.

On voit apparaître de nouveaux clercs culturels. Ces représentants discrets des puissances publiques – avec le levier des subventions – ont pour vocation d'animer la vie collective et de créer le consensus. Ils pratiquent un populisme bienfaiteur pour prêcher au peuple une nouvelle moralité sociale. Ils tiennent un discours contestataire – contre le colonialisme, contre les élites... – et assument tout à la fois un rôle de réformateurs de l'humanité, accoucheurs de la vérité de l'individu et du destin des collectivités. L'art se dissout dans des animations, lesquelles s'emploient à combattre les inégalités et les stéréotypes, à redresser les attitudes et les représentations, mais ne remettent pas en cause le système qui crée l'inégalité²⁵. La culture égalitaire évacue les singularités de l'expression artistique sans modifier les systèmes économique et politique qui œuvrent à l'indifférenciation de tous les individus.

- 1 Philippe Dana et Pierre Vasarely, *Vasarely: une saga dans le siècle*, Calmann-Lévy, 2019, 306 p. L'exposition a lieu du 6 février au 6 mai 2019.
- 2 Victor Vasarely, cité dans Michel Gauthier et Arnaud Pierre (dir.), *Vasarely: le partage des formes* [catalogue d'exposition], Bibliothèque publique d'information du Centre Pompidou, 2019, 232 p. Les citations suivantes de Vasarely sont tirées de cet ouvrage.
- 3 UNESCO, « Recommandation n° 1 », *Recommandation d'Eurocult*, juin 1972; *id.*, « Recommandation concernant la participation et la contribution des masses populaires à la vie culturelle », *Recommandation de Nairobi*, novembre 1976.
- 4 P. Vasarely, *L'art cinétique: de l'œuvre peint à l'œuvre architectonique* [en ligne], Association des amis de la Fondation Vasarely, 2004, www.vasarely.net/fr/art_cinetique.html.
- 5 Cf. Laurent Cauwet, *La domestication de l'art: politique et mécénat*, La Fabrique, 2017, 170 p.
- 6 Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, vol. 1, P. Didot, 1817, p. lxxiii.
- 7 Jean Caune, *La démocratisation culturelle: une médiation à bout de souffle*, Presses universitaires de Grenoble, 2006, p. 56.
- 8 Balthus, cité dans Jean Clair (dir.), *Balthus: 100^e anniversaire* [catalogue d'exposition], Fondation Pierre Gianadda, 2008.
- 9 J. Caune, *op. cit.*, p. 98.
- 10 Cf. Vincent Kaufmann, *Dernières nouvelles du spectacle (ce que les médias font à la littérature)*, Seuil, 2017, 280 p.; Evelynne Pieiller, « La culture, auxiliaire de l'ordre », *Le Monde diplomatique*, mai 2018, p. 27.
- 11 Cf. Friedrich von Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* (1795), Aubier-Montaigne, 1992, 373 p.; Herbert Marcuse, *Éros et civilisation*, Points, 1971, 271 p.
- 12 Alain Kerlan, *L'art pour éduquer ? La tentation esthétique: contribution philosophique à l'étude d'un paradigme*, Les Presses de l'Université Laval, 2004, p. 205.
- 13 V. Vasarely, cité dans Magdalena Holzhey, *Vasarely 1906-1997: la pure vision*, Taschen, 2005, p. 144.
- 14 Il ne s'agit pas de l'art au service de la politique, mais de l'art comme raison d'être et finalité d'un régime. Cf. Éric Michaud, *Un art de l'éternité: l'image et le temps du national socialisme*, Gallimard, coll. « Folio », 2017, 432 p.
- 15 J. Caune, *op. cit.*, p. 99.
- 16 Cf. Philippe Murray, *Festivus festivus: conversations avec Élisabeth Lévy*, Fayard, 2005, 490 p.
- 17 Cf. Lise Santerre, « De la démocratisation de la culture à la démocratie culturelle », dans Guy Bellavance, Micheline Boivin et L. Santerre (dir.), *Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle ? Deux logiques d'action publique*, IQRC, 2000, p. 55.
- 18 Pascal Lefebvre, « Le Quartier des spectacles fête Montréal » [en ligne], *Ici Grand Montréal*, Radio-Canada, 16 mai 2013, www.ici.radio-canada.ca/nouvelle/614168/quartier-fete-montreal.
- 19 Mélanie Klein, *Essais de psychanalyse*, M. Derrida (trad.), Payot, 1967, p. 305.
- 20 L. Santerre, *op. cit.*, p. 57.
- 21 Michel Bellefleur, « Loisir et démocratie culturelle », dans G. Bellavance, M. Boivin et L. Santerre (dir.), *op. cit.*, p. 74.
- 22 V. Vasarely, cité dans M. Holzhey, *op. cit.*, p. 144.
- 23 Cf. Karl Marx, « Le caractère fétiche de la marchandise et son secret », *Le capital*, vol. I, sect. 1, chap. 1, IV.
- 24 V. Vasarely, cité dans M. Holzhey, *op. cit.*, p. 145.
- 25 Cf. Michel Simonot et Luce Faber, *La langue retournée de la culture*, Excès, 2017, 106 p.
- 26 J. Caune, *La médiation culturelle: expérience esthétique et construction du vivre-ensemble*, Presses universitaires de Grenoble, 2017, p. 253. Se référer particulièrement à « L'horizon du vivre-ensemble », aux p. 249 et sv.
- 27 A. Kerlan, *op. cit.*, p. 72.
- 28 *Ibid.*, p. 105.
- 29 Sur le capital déclinant de l'art et les nouveaux croisés de la culture, voir Pierre Bourdieu et Hans Haacke, *Libre échange*, Presses du réel, 1993, 152 p.

Certains projets de médiation sont tout à fait extraordinaires, véritables sursauts de vie et de sens pour des individus isolés, des familles et des zones urbaines. On reconnaît alors la fonction primordiale de la culture dont la tâche est de donner sens aux grandes étapes de la vie, de produire le langage dans lequel chacun pourra se dire à lui-même son parcours personnel, son entrée dans l'âge adulte, ses deuils, etc. Mais le plus souvent, les clercs culturels favorisent les productions artistiques qui serviront de vitrines aux débats de l'heure sur l'appropriation et la migration, la théorie des genres et la diversité ethnique, entre autres. Ils transforment l'art pour en faire un alphabet plastique applicable à tous les débats, comme il s'applique aux objets et aux matériaux les plus divers.

Ces projets de médiation sont fort louables sous de multiples points de vue, mais présentent l'inconvénient d'enfermer l'art dans une visée à la fois idéologique et morale. Ils tiennent un discours sur l'unité dont il conviendrait de mieux mesurer les dimensions historique et politique. Qu'on se rappelle les situations où l'on a été exhorté à « faire humanité ensemble »²⁶, selon l'expression de Caune. Les médiateurs se font une haute idée de leur mission lorsqu'ils conçoivent que les pratiques culturelles permettraient d'apprendre à vivre en communauté et que l'art aurait le pouvoir de « faire et refaire le Peuple »²⁷.

La médiation fait usage d'un modèle esthétique créateur d'unité: par l'usage qu'elle fait de ce modèle, elle « porte donc le souci de l'unité et du sens qui en procède sur de multiples fronts: unité d'une culture éclatée, unité de la vie et de la culture, unité du "vivre ensemble", unité de la connaissance, unité de l'homme dans la diversité de ses facultés intellectuelles et sensibles, unité du sujet dans la multiplicité de ses expériences »²⁸.

La démocratisation des arts s'est transformée en idéal de démocratie culturelle, elle a entrepris de catalyser des particularismes culturels qui sont restés inexprimés ou, du moins, qui peinent à se faire entendre. Les visées de cette entreprise sont louables, mais elles méritent une réflexion autocritique sur son ambition réformatrice. Certaines critiques se font entendre: la médiation contribuerait au détournement de la démocratie lorsque les individus font entendre leur voix non pas à travers un vote informé ou des actions de solidarité concrètes, mais à travers un karaoké culturel. En se limitant à des simulacres de consensus,

la médiation serait-elle un nouveau moyen d'asservissement du peuple? L'exposition de Vasarely au Centre Pompidou serait un nouveau chapitre de la transformation de la culture en loisir.

On peut souhaiter que la médiation rencontre ses contradictions. Elle a besoin du capital symbolique de l'art, utilise le prestige des œuvres et leur prête des effets de réunification et de transcendance, ce qu'elle fera tant que les œuvres auront ce prestige auprès du grand public et que l'art n'aura pas épuisé son capital d'authenticité²⁹; tant que l'art, comme le rappelle Hans Haacke, ne sera pas

totalement déconsidéré aux yeux du public et paraîtra encore rassembleur: « *Millionen!* »; tant que les pouvoirs publics, mais aussi les intérêts corporatifs, pourront exploiter et perpétuer un certain idéal de l'art (authenticité, valeur...), malgré les dénonciations des artistes. À la suite de Vasarely, en guise de bilan, on peut se demander si l'échec de la médiation ne proviendrait pas d'un désaveu de cet idéalisme dans les arts, mais plutôt d'un effet de saturation des œuvres dans leur réception par le public.

C'est le paradoxe: invoquer les valeurs de transcendance de l'art et tout à la fois séculariser la création, déclarer que tous les individus sont créateurs. Dans les années soixante-dix, dans la foulée de Mai 1968, cela semblait un idéal généreux. Aujourd'hui, on sait que cette créativité, c'est en fait, pour les individus, l'obligation qui leur est faite d'exhiber les particularismes de leur culture. Selon ces conditions, la médiation contribue indirectement à l'exclusion de l'artiste lorsqu'elle travaille à l'égalisation du champ culturel et à l'élimination de ses marginaux. N'est-il pas également ironique qu'il ait fallu que notre époque déconsidère l'artiste à ce point pour qu'elle remonte la côte de Vasarely en le recevant au Centre Pompidou et en transformant son mépris de l'élite en glorieuse idéologie du partage?



PHOS 2019, photo + art

Alain-Martin Richard

L'image est le langage commun de l'humanité. [...] L'image abolit le temps et l'espace. Elle est lecture instantanée et présence immédiate du monde. À travers elle l'homme se reconnaît; pourtant sa richesse est ambiguë et son pouvoir d'aliénation extrême¹.

Depuis sept ans, l'événement PHOS explore la lumière sous toutes ses formes : captée dans la photographie, traitée par les ordinateurs, emprisonnée dans les murs vitrés du complexe culturel Joseph-Rouleau, projetée dans le virtuel, révélée au hasard d'un papier photosensible ouvert dans la nuit, animée sur pellicule gravée, absorbée dans des silhouettes noires placées dans le paysage... Au mot *photo*, les concepteurs de PHOS ont ajouté le mot *art*, marquant ainsi leur volonté d'élargir l'image non seulement par le film et la vidéo, mais aussi par l'art vivant et le multidisciplinaire. À Matane, pendant trois semaines, l'image s'incruste dans le paysage et le paysage s'incruste dans l'image. Image et paysage se rejoignent et cohabitent dans la majorité des œuvres présentées, les autres fréquentant plutôt l'abstraction. Mais la question du technologique-numérique versus l'organique-analogique traverse le corpus, comme la majorité des événements multidisciplinaires qui occupent la scène québécoise depuis quelques années².

Le numérique, un mal nécessaire ?

À la table ronde « Investir dans l'imaginaire » qui soulève la question du passage de l'analogique au numérique, comme une évidence, la majorité des artistes invités³ prennent une distance envers le binaire. Rappelons que ce n'est qu'avec l'arrivée du *numérique* que le mot *analogique* trouve tout son sens. Si le premier terme réfère à la puissance de calcul des ordinateurs et à leur infinie capacité de création d'images libérées des contraintes du support, le second s'en tient à une matérialité de tous les instants, exprimée dans la continuité du geste créateur, le déroulement continu sur pellicule filmique ou sur ruban vidéographique, l'installation, etc. Des artistes avouent leur détestation ou leur inconfort face au numérique (Gagnon, Carrier) et la plupart utilisent cette technologie par la force des choses, comme si le binaire s'était imposé à eux progressivement, devenu incontournable dans leur environnement. S'ils y reconnaissent un outil de traitement de l'image et de diffusion économique, facile d'accès, à large réseau de distribution, plusieurs veulent cependant maintenir le travail analogique : la main qui dessine et sculpte, en relation étroite avec la matière⁴.

Après quelques années de production numérique à partir de 1996, Pierre Hébert revient aux interventions directes sur la pellicule. Les images sont ensuite numérisées pour traitement ultérieur. De même pour Guillaume Vallée qui a toujours travaillé à partir de bobines VHS ou Beta, fasciné par la matérialité de la bande magnétoscopique et les détournements d'images que cette matière lui offre. Anaïs Lelièvre part d'un croquis qu'elle numérise ensuite, tout en préservant la persistance du dessin dans le traitement des pixels. La photographe Jacynthe Carrier travaille encore en argentique. Pour elle, le temps d'organisation de la scène s'imprègne dans le temps d'exposition sur pellicule. Claudie Gagnon, pour sa part, capte ses tableaux vivants avec un appareil photo et intervient ensuite sur les impressions avec de la peinture. Les séquences vidéo, présentées dans *Contrefaçon*, sont une première qu'elle n'a pas particulièrement appréciée, surtout pour le montage qu'elle trouve fastidieux.

À l'autre bout du spectre, Robert Faguy aborde au contraire la question par le biais de la complexité du monde. Il conçoit ses spectacles comme une résolution de problème. Il invente chaque fois les outils technologiques pour réaliser un souhait autrement impossible. Dans le cas d'*Autour du Rose enfer des animaux*, le traitement visuel passe par le *mapping*. Grâce à cette technologie de l'image numérique, il peut abolir l'écran classique pour faire des captations et des projections sur n'importe quel support. Mais, dans tous les cas, il situe son travail plutôt du côté du théâtre performatif, donc dans des stratégies d'art vivant, le numérique devenant un outil essentiel en interaction avec les humains.

De la matière comme abstraction

En arrivant au complexe culturel Joseph-Rouleau, le visiteur est attiré par l'immense façade vitrée tapissée d'une texture abstraite, qui ressemble à des cristaux. Il s'agit de *Silicium*, l'œuvre d'Anaïs Lelièvre, artiste en résidence à Espace F. Ainsi, la molécule de silice, dessinée puis agrandie et amalgamée, se superpose à la vitre... faite de silice, justement. La technique du Duratrans, film à surface translucide, permet de diffuser la lumière, révélant la matière dont le verre est fait. Les deux surfaces en symbiose créent un effet saisissant.

Avec *Scratch 2 : polyphonie de clignotements*, Pierre Hébert revient à ses interventions directement sur pellicule. Le film est composé de trois boucles de durées différentes, projetées sur trois écrans accolés, une musique de Malcom Goldstein et John Heward les cernant. Percussions et coups de griffe dans la pellicule engagent un échange syncopé. Les séquences décalées construisent un pur envoûtement dont Pierre Hébert estime la durée à un an et demi ! On aurait souhaité quelques fauteuils confortables pour méditer dans cet espace immersif.

Dans la série *Norman McLaren Project / Diagonale Blue Square*, Pierre Kerr propose des canevas faits à partir de rebuts de films et montés dans des écrans lumineux. La pellicule est ainsi recyclée pour tisser des motifs géométriques qui rappellent des tartans. Mais en s'approchant, on y découvre des histoires racontées par bribes en séquences orphelines.

Michael Flomen présente avec *Trop tard* une première exposition de photogrammes en couleurs. Il expose des papiers photographiques dans la nuit pendant une vingtaine de minutes. Les lucioles captées dans leur vol tracent autant de constellations inouïes, des voies inter-sidérales faites de luminosités éclatantes. On y suppose des contes merveilleux grouillant d'elfes emportés dans des chevauchées débridées.

Ces quatre expositions utilisent des images construites à partir du hasard : matérialité palpable de Flomen dont les tableaux semblent provenir d'un microscope nucléaire captant des particules en mouvement ; cadres lumineux de Kerr qui sont autant de courtépousées qui suggèrent de nouvelles narrations ; images sautillantes dans la persistance rétinienne de Hébert, animées par la musique primesautière d'un *cartoon*, comme évocation d'une tragédie que le spectateur s'invente ; mur cristallin de Lelièvre qui dessine une cartographie de l'invisible.

Choses humaines, trop humaines⁵

Pour les autres projets de cette édition, on pourrait paraphraser Friedrich Nietzsche dans son projet d'abolir la métaphysique pour revenir aux choses humaines. Peu importe ici le coefficient de technologie, les propositions réfèrent à l'humain, soit comme acteur du processus de monstration (Mere Phantoms), opposant politique (Boney-Monnet), protagoniste volontaire (Carrier, Pantois et Gagnon) ou performeur dans des projets d'art vivant (Lapointe et DTT).

L'artiste de rue anonyme Wartin Pantois, dont les personnages apparaissent puis s'estompent d'eux-mêmes sur les murs des villes, investit ici le territoire rural autour de Matane. Ainsi, *Territoires : visiteurs de La Matanie* marque un tournant pour cet artiste essentiellement urbain. Jusqu'ici ses personnages évanescents, imprimés sur papier biodégradable, s'inscrivaient comme un commentaire critique dans la trame sociale. Avec ce projet, Pantois devient plus poétique, positionnant ses silhouettes dans la nature ou sur des maisons abandonnées. Clins d'œil aux *selfies* qu'affectionnent les touristes, les silhouettes grandeur nature en noir et blanc, nous fixant dans les yeux, soulèvent la question de notre présence dans l'environnement. Effet de distanciation garanti.





L'exposition vidéo et photo *Jeu* a été conçue et réalisée par Jacynthe Carrier et sa fille Margot. Dans un premier temps, l'artiste a invité des enfants dans une carrière abandonnée. Dans les séquences vidéo en boucle, on les voit investir cet espace inhabituel de jeux spontanés. Jacynthe Carrier en a profité pour les photographier. Puis, Margot a trafiqué ces photos en ajoutant peinture et brillants dans une étonnante harmonie avec le mouvement des enfants, amplifiant un geste, ajoutant un flou, isolant un personnage. C'est la fête. Il y a ici une luminosité, un plaisir évident à plonger dans son propre imaginaire comme savent si bien le faire les enfants laissés à eux-mêmes... autant dans les jeux dans la carrière que lors des interventions sur les photos.

Pour son théâtre d'ombres chinoises *Winter Garden*, Mere Phantoms⁶ propose une série de structures architecturales en découpes de carton, délicats édifices blancs posés sur des socles noirs. Reprenant l'idée des jardins d'hiver issus de l'époque coloniale, qui permettaient d'importer des plantes exotiques d'Europe, les découpes sont projetées au mur par des lampes de poche que le public manipule. À partir de petites constructions (maisons de jardin, édifices modernes...), les terrains d'intervention s'entrecroisent au gré des spectateurs, devenus manipulateurs d'édifices, mixant exotisme et brutalité du béton dans une même projection.

Avec *Contrefaçon*⁷, Claudie Gagnon, bien connue pour ses tableaux vivants, a invité des performeurs pour une captation vidéo où l'immobilité souhaitée est trahie par quelques tics, clins d'œil, inconforts du corps. Les séquences vidéo, chacune d'après Auguste Renoir, Goya, Carlo Dolci, etc., présentent une série de personnages reprenant le style de peintres célèbres. Des photos retouchées à la peinture complètent la proposition. Tous les personnages nous regardent avec insistance. L'ensemble est intrigant et cocasse. Le faux est manifeste, jusque dans les imitations de posture et les relations taquines entre les performeurs, le tout dans une distance qui paradoxalement crée beaucoup de complicité.

*Hydro*⁸ : au centre de la pièce, un carré de 140 ampoules suspendues au-dessus d'un miroir « interprètent » un discours de Matthew Coon Come. Dans ce discours prononcé en 1992 au tribunal d'Amsterdam, le grand chef de la Nation crie d'Iiyuuschee de la Baie James expose son opposition au gigantesque projet hydroélectrique. Les mots transformés en code Morse agissent sur les capteurs électriques modulant la luminosité de l'installation. Le visiteur est invité à méditer devant la masse lumineuse se reflétant dans le miroir au sol, démultipliant son intensité. L'installation évoque à la fois la puissance de la technologie et son impact sur la fragilité du territoire. Dans un grand dépouillement esthétique, le dilemme entre les besoins énergivores de l'humanité et la spoliation de la nature pour les satisfaire n'est pas ici résolu. En ce sens, *Hydro* est une profonde aporie.

Du corps-objet aux anthropomécaniques

Dans (*Dé-*)*mesures de la gravité III*⁹, où la technologie est limitée à la transmission sonore et vidéographique en direct, le corps-objet, producteur de sens, occupe entièrement l'espace physique, mental, poétique. Ici, aucun subterfuge ne permet de déjouer l'attraction terrestre : les corps peuvent bien essayer de s'en libérer, ils n'y parviendront pas.

À l'opposé, *Falaises*, concert numérique dans une installation dynamique d'Alexis Langevin-Tétrault et Guillaume Côté, nous convie au seuil du ravissement, où le corps peut s'ignorer le temps d'une brève extase. Les effets visuels créés dans un dispositif pourtant simple sont envoûtants.

Entre les deux s'insère le théâtre numérique *AREA : Autour de Rose l'enfer des animaux*. Cet objet multi-insaisissable initié par Robert Faguy, puis repris et augmenté par le jeune collectif Dans ta tête¹⁰, se veut la première mise en scène du « téléthéâtre cosmique » de Claude Gauvreau (1958). Huit spectateurs sont invités à s'asseoir à une table remplie de petites sculptures et autres dispositifs. On les affuble d'un masque d'animal avec la consigne de réagir aux indices projetés dans leur assiette. Sur la table, les objets respirent. Les spectateurs-animaux sont dirigés par le Gorille, qui ignore en être un puisqu'il ne s'est jamais vu dans un miroir. Les hôtes-animaux peuvent improviser comme il leur plaît. Des objets suspendus se déplacent, des caméras captent le tout et rediffusent en direct sur n'importe quel support. Le Gorille est personnifié par Thomas Langlois qui prête sa voix aux animaux selon leur réaction, s'adaptant à leurs réponses gestuelles. Dans cette profusion d'objets, de textes, d'images, les spectateurs installés dans les gradins observent les animaux comme des gladiateurs

dans l'arène qui tentent de comprendre dans quoi ils sont embarqués. Ils entendent le texte par des haut-parleurs derrière leur tête, mais la vitesse de leur devenir animal varie, chacun assimilant la situation comme il le peut. Hé ! mais comment interpréter les dérives surréalistes de Gauvreau ! Le projet *AREA* nous emporte dans un univers à la fois ludique et inquiétant, qui invente ses propres codes. Il se veut une illustration de la complexité du monde que Faguy a évoquée pendant la table ronde.

De la convivialité des lieux

Avec ses projections de films, ses ateliers, ses expositions sur les berges de la Matane, La boîte bleue de Paralœil et son programme de quatre heures de films et vidéos, ses jeux interactifs en réalité virtuelle, ses nombreux concerts, sa soirée Phostronica (un succès auprès des enfants), PHOS occupe une place majeure dans la dynamique culturelle de La Matanie. L'auberge du Manoir des Sapins dans le village voisin de Sainte-Félicité se transforme pour l'occasion en attracteur convivial.

En ouverture d'événement, la performance du visuel Guillaume Vallée et son acolyte sonore Hazy Montagne Mystique sur le petit promontoire au bord de la mer a donné le ton pour la suite des choses. Derrière les images projetées sur un rocher bordant le fleuve, Hazy hurle aux loups vers le ciel troué de constellations. Le tableau est saisissant. Les images mentales se fondent avec les images distribuées dans l'environnement. Même ici, en cette belle soirée, la technologie augmente l'ampleur de nos perceptions. Il fait froid et nous sommes heureux.

- Olivier Boulnois, *Au-delà de l'image*, Seuil, 2008, cité dans « Lumière » [en ligne], *Wikipédia*, 1^{er} novembre 2019, www.fr.wikipedia.org/wiki/Image.
- Mentionnons entre autres le Mois Multi dont la dernière édition (2019) prenait une distance critique face au tout numérique. Cf. Alain-Martin Richard, « Au numérique, préférer la chair », *Inter, art actuel*, n° 132, printemps 2019, p. 66.
- Jacynthe Carrier, Robert Faguy, Claudie Gagnon, Pierre Hébert, Anaïs Lelièvre et Guillaume Vallée.
- Voir le même questionnement soulevé par l'exposition *Les états limites* au 1700 La Poste, dans Caroline Montpetit, « Corps perméables et lumières sur fond noir », *Le Devoir*, 2 octobre 2019.
- Bien que le titre français *Humain, trop humain* soit le plus connu, il faudrait plutôt traduire *Menschliches, Allzumenschliches* de Friedrich Nietzsche par *Choses humaines, trop humaines*.
- Mere Phantoms est composé des artistes Maya Ersan et Jaimie Robson, de Montréal.
- Vidéo et photographie de Claudie Gagnon, bande sonore de Simon Elmaleh.
- Une installation de Ludovic Boney (sculpteur wendat) et Caroline Monnet (artiste algonquienne multidisciplinaire).
- Sur la performance collective de Rodolphe-Yves Lapointe, voir dans ce numéro d'*Inter* « (*Dé-*)mesures de la gravité III : la loi de la pesanteur est dure, mais c'est la loi ».
- Collectif de Québec composé de Thomas Langlois, Arielle Cloutier et Michael Larraguibel.

p.64

De haut en bas
Anaïs Lelièvre, Martin Pantois, Pierre Hébert,
Caroline Monnet

p.65

De haut en bas
Claudie Gagnon, Jacynthe Carrier,
Michael Flomen

p.67

Collectif DTT Photos : PHOS.



(Dé-)mesures de la gravité III

:

la loi de la pesanteur
est dure, mais c'est
la loi

Alain-Martin Richard

(Dé-) mesures de la gravité I

Cela commence avec Katy Rioux. De l'étage, elle laisse tomber de petits cailloux, un à la fois, sur la tête de Rodolphe-Yves Lapointe, étendu au sol, le visage appuyé sur une roche. Au 33^e caillou, peut-être le knock-out. La pomme de Newton, le caillou de Lapointe, un même constat, la douleur en plus.

(Dé-) mesures de la gravité II

Performance de longue durée étalée sur 33 jours. Dans les rues et autres espaces extérieurs du centre-ville. Sortir avec son escabeau, ramasser des feuilles tombées sous la lumière d'automne. Grimper aux arbres pour les y rattacher. Le lendemain, recommencer. Et encore. Il y aura en fin de compte 561 feuilles, maintenues dans les branches, quand bien même la neige aura avalé toutes les autres. 561 légères taches de couleur pour s'opposer à la chute et vaincre l'écrasement.

(Dé-) mesures de la gravité III

Une proposition de Rodolphe-Yves Lapointe, avec les artistes, poètes, comédien·ne·s et performeur·se·s Gilles Arteau, Ginette Bernier, Lisa Ann Jungemann, Diane Lajoie, Annie Landreville et Rodolphe-Yves Lapointe, ainsi que les musiciens André Harvey (percussions) et Mark T (guitare), sous la direction de Marc Tremblay (claviers). Présentée lors de PHOS 2019 à Matane le 13 septembre 2019.





Les cycles démesurés de la gravité

À partir des deux mouvements opposés, de la pesanteur à l'apesanteur, Rodolphe-Yves Lapointe a invité huit collaborateurs – dont le compositeur Marc Tremblay – sous le nom collectif de Pouah ! pour explorer, chacun à sa manière, l'inéluctable chute et le désir inverse d'élévation. Six performeurs mis en scène et en tension dialogique avec trois musiciens sont tous disposés en un cercle irrégulier que le public entoure.

Signal de départ. Lapointe arrive avec arc et flèche et vise le plafond. Acte manqué, la flèche s'accroche à l'arc et tombe au sol. Prémonition ou démonstration ? Attaque musicale avec percussions, clavier et guitare. Aux premiers riffs, les basses font vibrer les tissus, mon t-shirt, les chemises légères, jusqu'à l'écran de projection. Ondulations de l'image projetée là-bas et d'autres imprimées ici, sur l'abdomen. Les performeurs s'agglutinent, ouvrant leur parapluie pour se protéger de ce déluge sonore. S'enchaînent alors les propositions. En emboîtant des verres d'alcool, Lisa Ann Jungemann construit des tours fragiles qui s'effondrent et s'effondrent encore. Gilles Arteau se dénude les jambes, marque ses veines de traits bleus, enfle un bas de contention noir et se suspend à un câble accroché au plafond. Mais il ne parviendra pas à s'arracher à l'attraction terrestre. Diane Lajoie, affaissée sur elle-même, pousse sur la scène un charriot rempli de vêtements qu'elle jette au sol, dans un amas hasardeux et sur lequel, en finale, elle s'effondrera. Annie Landreville, en fauteuil roulant, arrache de sa collerette en papier des feuilles où sont inscrits « je reste debout contre l'enrochement », « nos maux / mots ne sont pas légers » et d'autres courtes assertions, en contrepoint aux actions qui font cohue. Avec des perches et instruments aratoires jetés pêle-mêle, Ginette Bernier s'affaire à dénouer le nœud gordien d'un mikado grand format. Baguettes emmêlées dans un petit escabeau surgi du néant. Situation insoluble.

Alors que son texte se déroule sur l'écran, Arteau s'amuse à se gaver de s en suites sifflantes, sons sous le sens, dans un hommage à Guy Sioui Durand et Jean-Jules Soucy. L'envoûtement des allitérations. Et puis l'escalade des escabeaux, montées et descentes en trombe soutenues par les glissandos de guitare et de piano, ponctuées par les percussions sèches. Ça bouge partout, ça se déplace en bande ou en solo et ça laisse des images fortes dans l'œil et un grand frisson musical en trame d'avant et d'arrière-scène. Le fouillis se construit au fil des actions. L'espace regorge d'objets, artefacts dynamiques d'hypothèses de la pesanteur et de la légèreté.

La tentation théâtrale

Dans le corpus récent de Lapointe, la mise en danger, la douleur au corps, l'implication intime du spectateur, ébranlé dans sa neutralité, maintenaient le performeur dans une posture auto-référentielle. Avec *(Dé-)mesures de la gravité*, il quitte ce *safe space* en s'associant à des acolytes, dans ce cas-ci acteurs culturels et artistiques de La Matanie. S'en dégage une forme de chaos scénarisé, fortement ponctué par la musique, où il est parfois manifeste que les actions ne procèdent plus seulement de leur propre nécessité, mais d'un souci d'interaction collective. À la fois directeur artistique et participant, Lapointe oscille ici entre l'abandon (de soi dans l'action) et la maîtrise (des enchaînements) : l'inévitable tentation du théâtre pour une gestion contrôlée de l'espace immédiat et de ses événements.

Mais qu'importe ! Il y a toujours une part de vrai dans le simulacre. Sur un rythme soutenu, les artistes s'engagent dans leur exploration de l'effondrement et du soulèvement : chute physique des verres, des corps, des baguettes, des cheveux, des vêtements, et affaissement de l'esprit imagé par une énergie négative, le traînement des pieds alourdis par des briques, l'occupation d'un fauteuil roulant, l'impossible attraction céleste ;

ascension physique vers le plafond, par suspension, par allers-retours dans les escabeaux, par jeu de balançoire où se déroule un combat pour la maîtrise du ciel, et aspiration de l'esprit vers les hauteurs, tours de spiritueux, texte allitératif, mots lancés dans l'espace, balles projetées entre scène et public, avions de papier emportant la parole. Les actions multiples et simultanées créent un foisonnement ponctué de tableaux puissants où le spectateur peut naviguer à sa guise.

De quel chaos s'agit-il ?

Avec *(Dé-)mesures...*, Lapointe s'inscrit dans la foulée des groupes d'artistes proposant des stratégies singulières. Mais tous s'entendent pour produire du chaos¹. On pourrait multiplier sans fin le travail des collectifs qui marquent l'art contemporain et qui peuvent être répartis en deux attitudes fondamentales. La première est celle du chaos organisé : stratégies de mise en commun, de superposition et de chevauchement d'actions. Sur un thème ou une image forte, avec quelques structures de base et une suite séquentielle convenue, les performeurs passent à l'action dans une durée non circonscrite. On passe ici du mystérieux incarné de Black Market à la narration entrelacée et aux paysages déconstruits du collectif Inter / Le Lieu, des détournements de l'espace public de The Nomads à l'humour et la dérision de Fluxus, des délires critiques de Dada à l'insertion publique des tableaux vivants du Tas invisible. Dans ces collectifs, divergence et cohésion s'organisent de façon organique par l'action elle-même. La seconde attitude s'impose un cadre plus restreint dans lequel cohabitent des tensions divergentes, des collisions qui génèrent déroutement de l'esprit, déraison et exploration irrationnelle de sens et non-sens. On pense notamment au Bureau de l'APA, au Théâtre Rude Ingénierie et à Dans Ta Tête, jeune collectif dans la filiation du défunt Arbo Cyber. La scénarisation y est plus prononcée et le temps, harnaché.

(Dé-)mesures de la gravité III semble relever de la seconde stratégie de par sa nature même. On y trouve l'adhésion du groupe à un thème proposé par Lapointe et non pas issu du collectif, où performance, fragments textuels et musique cohabitent. Ce spectacle multidisciplinaire traite de la pesanteur, de la matérialité des corps, de la voix (Arteau-Landreville), de la musique incrustée et... hégémonique. Mais on ne peut s'extraire de la matière, même si la légèreté nous interpelle. La « station » finale de ce périple nous rappelle que le temps est inéluctable. Les plumes qui s'envolent retombent même si elles hésitent dans leur descente. Et la mécanique du métronome, interrompue par une inépuisable coulée de sable, reste suspendue dans notre regard. Le sol est jonché de restes épars, le tabouret aux pattes sciées peine à se maintenir debout. Lapointe a mis son costume en pièces. Vacillement, érosion, usure, écrasement... Dans la salle du Quartier général de PHOS, le chaos organisé du collectif *ad hoc* Pouah ! propose une texture disloquée en forme de tragicomédie. La démesure fascine, même dans ses excès, parce qu'elle est toujours une intervention poétique dans l'usure des jours.

1 C'est comme si l'exhortation de Nietzsche constituait la ligne de pensée de l'art vivant : « Il faut porter du chaos en soi pour accoucher d'une étoile qui danse. » Puissante intuition du philosophe qui en fait une règle fondamentale de la création.

p.69
R-YL : action 11/12

p.70
AMR « métronome, sable »
R-YL : action 12/12
Photo : Louis-Philippe Cusson
(ARTs3-sdf).

Qu'en pense l'avenir ? XV^e Biennale de Lyon

Charles Dreyfus

Thierry Raspail a été rattrapé par la retraite, on lui doit les 14 premières Biennales de Lyon. Un travail considérable, pertinent, judicieux et incisif, auquel il faut adjoindre ses choix pour le MAC Lyon. Mais l'heure est à la relève avec les sept mousquetaires-commissaires, les pieds ancrés dans la mondialisation galopante, œuvrant habituellement au Palais de Tokyo à Paris. On doit le titre de cette quinzième biennale à l'écrivain américain Raymond Carter : « *Là où les eaux se mêlent* ». Clin d'œil appuyé à la confluence du Rhône et de la Saône. Une friche industrielle chasse l'autre : on quitte La Sucrière du bord de Saône, devenue trop onéreuse, pour le quartier Gerland. L'usine Fagor-Brandt a subi une délocalisation brutale en 2015. Une activité ouvrière à tout jamais perdue, pas si lointaine, avec certainement des stigmates qui perdurent alors que la culture s'installe avec quelque chose qui « se fait le témoin des relations mouvantes entre les êtres humains, les autres espèces du vivant, le règne animal, les artefacts technologiques et les histoires qui les unissent »¹.



À un programme qui paraît gigantesque dans son propos, en plus des trois étages du MAC, la Biennale nous offre cette année un espace hors norme, au moins pour Lyon : l'usine Fagor s'étend sur 29 000 mètres carrés, avec quatre halles d'une hauteur avoisinant les 20 mètres. Une autre particularité : 90 % des œuvres ont été réalisées sur place, avec la collaboration incontournable des entreprises, associations, universités... Heureusement, ils étaient sept commissaires à se partager le stress d'une biennale dite de production, sans parler des choix à assumer de façon collégiale. Nous imaginons les difficultés polysémiques, mais l'art contemporain ne se résume pas au découpage des sens, aux relations de ces sens et à la levée des ambiguïtés sur le plan du discours. Le mot *paysage* a été retenu – pour un Chinois, ce mot se traduit par « montagne(s)-eau(x) » – pour présenter la Biennale comme « un écosystème à la jonction de paysages biologiques, économiques et cosmogoniques ». L'actuelle littérature qui gravite autour de ce réenchantement du monde, nous ne l'avons pas lue. Penchons-nous néanmoins sur les œuvres qu'on nous promettait enchevêtrées et interdépendantes, où il n'était plus question de travailler *sur* le paysage, mais *comme* des paysages.

Au MAC Lyon

Une première question se pose : pourquoi deux étages entiers pour Daniel Dewar et Grégory Gicquel ? Une rétrospective peut compter sur les trois... Leur *Mammalian Fantaisies* propose le mariage fortuit d'une truie et d'un homme, des fragments de corps démembrés, un mobilier d'inspiration pastorale comme un lapin géant des Flandres étendu de tout son long sur une table, sculpté en un seul bloc de chêne massif.

Au premier étage, *Mia*, l'installation immersive étalée de Renée Levi, ne laisse que peu d'espace aux autres : peu de place pour se pencher sur la dialectique émotionnelle de l'absence et de la catastrophe dans une vision néoromantique du cataclysme avec *Temple of Love* – Absence de Gaëlle Choïsne ou sur *Pienso que tus versos son flores*



que llenan tierras de Jenny Feal, situation d'une Cubaine orchestrant un passé fantasmé et un exil brutal douloureux. Placée dans les escaliers, *L'issue* de Karim Kal y fait des percées, fenêtres vers l'extérieur depuis l'intérieur de ce que voient les pensionnaires de l'établissement pénitentiaire pour mineurs de Meyzieu ou ceux du centre de rééducation fonctionnelle de Bourgoin-Jallieu. Souvent prises la nuit, ces images font resurgir l'influence de l'architecture sur nos habitudes et posent la question de l'existence réelle des stratégies adaptées pour contourner ce

marqueur culturel et idéologique. Laissés un peu sur notre faim, que d'étonnement lorsque les deux cars de journalistes se sont arrêtés devant un minuscule bouchon (restaurant) pour nous transformer en sardines à l'huile extravierge.

À l'ancienne usine Fagor

À l'entrée, nous sommes accueillis par les « cerfs-volants du capitalisme global » avec *Éphémérides* de Stéphane Calais, des trouées dans le paysage monté sur des châssis bon marché. Puis, dans un ancien bureau, *Le bureau des pleurs* fait coïncider l'ancien monde industriel avec les promesses d'un avenir incertain. Forme entropique, un manteau de sable recouvre le sol et une « musique d'ascenseur » nous appelle qu'à l'origine, elle était destinée à maintenir et même à accélérer subrepticement les cadences de production. Marie Reinert présente *César a fermé la paupière*, composé de 16 disques vinyle disposés en cercle. Avec des protocoles visant à extraire les revers subis par les travailleurs eux-mêmes, l'installation met en lumière l'enjeu le plus souvent collatéral entre le travail et l'humain. Un petit tour du tout politique.



1 Cette citation et les suivantes sont tirées du catalogue de la Biennale.

15^e Biennale de Lyon, *Là où les eaux se mêlent*, 18 septembre 2019 au 5 janvier 2020

p.73

Minouk Lim, *Si tu me vois, je ne te vois pas*, 2019. Courtoisie de l'artiste et Tina Kim Gallery, New York. Photo : Charles Dreyfus.

p.74-75

De haut en bas

Renée Levi, *Mia*, 2019. Courtoisie de l'artiste, de la Biennale de Lyon 2019. © Blaise Adilon.

Usine Fagor. Photo : Blaise Adilon

Gustav Metzger, *Supportive*, 1966-2011. Collection macLYON © Blaise Adilon.

Stéphane Thidet, *Le silence d'une dune*, 2019. Courtoisie de l'artiste et Galerie Aline Vidal, Paris ; Galerie Laurence Bernard, Genève. © Adagp, Paris, 2019. Photo : Blaise Adilon.

Mark Geffraud, *Raül D.*, 2019. Photo : Charles Dreyfus.

p.76-77

De haut en bas

Holly Hendry, *Deep Soil Thrombosis*, 2019. Courtoisie de l'artiste et Sworth, Londres.

Pannaphan Yodmanee, *Quarterly Myth* (détail), 2019. Courtoisie de l'artiste, de la Biennale de Lyon 2019 et Yavuz Gallery, Singapour.

Bianca Bondi, *The sacred spring and necessary reservoirs*, 2019. Courtoisie de l'artiste et VNH Gallery, Paris ; Galería José de la Fuente, Santander. © Adagp, Paris, 2019. Photo : Blaise Adilon

Abraham Poincheval, *Marche sur les nuages !*, 2019. Courtoisie de l'artiste et Semiose galerie, Paris. © Adagp, Paris, 2019.

Yona Lee, *In transit (highway)*, 2019. Courtoisie de l'artiste et Fine Arts, Sydney.

Léonard Martin, *La Mêlée*, 2019. Courtoisie de l'artiste. © Adagp, Paris, 2019.

Photos : Blaise Adilon.



Dès l'entrée de la première halle, la plus vaste avec ses 18 000 mètres carrés, le regard flotte. *Horse Power* de Nico Vascellari combine un croisement entre mythologie et industrie automobile, greffant des animaux sculptés en cire de taille réelle sur des moteurs de voiture. Stéphane Thibet cherche pour sa part à produire un « impact » avec *Le silence d'une dune* : il fait dessiner par une moto un cercle presque parfait qui laisse paraître la terre formant une dune sous une couche de chaux. Fernando Palma Rodríguez, pour *Tetzahuitl*, fait monter et descendre 43 robes d'enfants qui seraient ces fantômes tentant de représenter un paysage actuel en mouvement mais sans visage ni voix. Avec *Elastic Bonding*, nous ne quittons pas le mouvement : des danseurs entravés dans du lycra s'agitent, activant des cordons ombilicaux d'une hauteur impressionnante.

Thomas Feuerstein n'est quant à lui pas tout à fait *in situ* puisqu'il a commencé *Prometheus Delivered* en 2017. Une sculpture de marbre, adaptée de *Prométhée enchaîné* de Nicolas-Sébastien Adam en 1762, est patiemment décomposée par des bactéries mangeuses de pierre. Machine de transsubstantiation, en parallèle, des cellules hépatiques humaines nourries des mêmes bactéries cultivent un foie artificiel pour le voleur de feu. Elles seront par la suite fermentées et distillées pour produire une boisson alcoolisée. Volonté humaine de dépasser sa propre mortalité, nous naviguons en dystopie, sans savoir comment échapper à la lente disparition promise.

L'usine n'a pas été réaménagée en *white cube*, elle était simplement vide de machines avec la toiture qui rouille. Bianca Blondi a un peu triché en s'octroyant un bureau de contre-maître, dans un coin. *The Sacred Spring and Necessary Reservoirs* développe une alchimie au gré d'opérations chimiques et d'un peu de magie, s'aidant des pouvoirs de la lune ou des propriétés purificatrices du sel. Elle rappelle qu'en chimie, la notion de perte n'existe pas, que l'énergie est simplement transformée.

Supportive (1966-2011) de Gustav Metzger (1926-2017), tirée de la collection du MAC Lyon, est de loin l'œuvre la plus pertinente, et pas seulement pour ses 28 mètres de long. Sous l'effet de la chaleur, de la lumière et du mouvement, des cristaux liquides placés entre deux plaques de verre en rotation, qui sont incérées dans sept projecteurs, génèrent des formes aléatoires sans cesse renouvelées. Nous sommes en 1966 !

Par ailleurs, Abraham Poincheval avec *Marche sur les nuages !* explore poétiquement le ciel, pédale et rétropédale pour que son ballon n'arrête pas trop vite sa déambulation du territoire qui défile sous lui, dépourvu de frontières. *Si tu me vois, je ne te vois pas* de Minouk Lim est une source d'eau chaude éclairée qui serpente dans la halle laissée dans la pénombre. C'est le souvenir d'un linceul funéraire coréen sur lequel elle a greffé des éléments organiques (os de calamar, épines de kalopanax...). En plein hiver, alors qu'elle visitait l'usine désaffectée, un sentiment de désolation l'a envahie : « J'avais l'impression qu'une bombe atomique avait explosé ; tout était là, sauf les hommes. Je voyais leurs fantômes. » Elle leur a construit un sépulcre qui est associé à la lecture d'un livre de Chris Marker pour façonner une dialectique d'éclipse : « Il raconte l'histoire du chien de feu, qui habitait un royaume de pénombre. Un jour, le roi lui ordonne d'aller chercher le soleil chez les hommes. Il le trouve, le mord, mais le recrache, car il est trop chaud. Puis il trouve la lune, la mord, et la recrache, car elle est trop froide. »

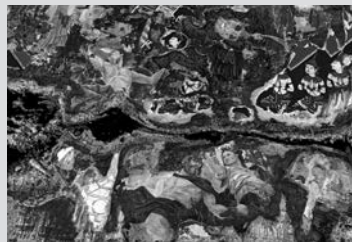
Avec *Quarterly Myth* de Pannaphan Yodmanee, nous pouvons traverser les deux conduits de béton à angle droit qui côtoient un tronc d'arbre suspendu à la verticale, deux pierres encore moussues et deux fragments de béton à l'horizontale. À l'intérieur des conduits : des bas-reliefs, des mandalas avec des divinités inachevées et des fragments d'art chrétien, dont Michel-Ange. Du sacré, que reste-t-il ? Des hybridations, de l'inachevé. Le côté conceptuel de Lee Kit avec *Sketching the Weight of Idleness and Guiltiness* paraît dès lors complètement décalé par rapport à la multitude de formes précédemment décrites. Par exemple, avec la projection d'un stylo blanc immaculé, portant la phrase « *I only remember the autumn breeze that night* », comment savoir ce qui mijote dans la tête de l'artiste ? Pendant trois mois, il est descendu chaque jour dans les rues de Hong Kong pour manifester. Une fois arrivé à Lyon, il raconte : « J'errais, en m'interrogeant sur l'intérêt de faire de l'art dans une telle situation. L'alternative est simple : soit me tuer, soit faire quelque chose pour rester en vie. Si je veux faire œuvre politique, je descends dans la rue. Je déteste, dans mes œuvres, pointer quelque chose du doigt. Si jamais je dois pointer un doigt, ce n'est pas l'index, c'est le majeur. »



À l'URDLA et l'ICA

« L'apparition (circulation) et la disparition (oubli) des images et des formes jettent les bases d'une archéologie fragmentaire dans laquelle le malentendu s'éclaire de la libre association, du voisinage et de la fiction. S'ouvrent alors des interstices pour le regardeur », écrit Mark Geffriaud. Pour le voyage de presse, l'activité du Centre international estampe et livre avait cessé. Dans le silence, nous circulons entre des machines, bijoux de l'art de l'imprimerie, et quelques délicates touches finement mises en espace où œuvres et outils se confondent. Mark Geffriaud nous rappelle que Napoléon avait promu une loi pour que les imprimeries ne possèdent qu'une seule et unique porte. Il présente aussi les multiples représentations du temps et la construction de la mémoire, la nuit à l'aide de torches, pour la poursuite d'une histoire clandestine. Artiste en résidence, comme point de départ, il est arrivé avec une tige carrée de poignée de porte sur laquelle aux extrémités il avait gravé deux yeux stylisés. Il avait remarqué que l'écartement des trous était en rapport avec le plus petit et le plus grand diamètre de la pupille humaine. Comment les imprimeurs utiliseront-ils ce subtil cadeau ? Ce laiton formaté finira-t-il en simple calle ?

Notons pour terminer à l'Institut d'art contemporain, situé également à Villeurbanne, le Laboratoire espace cerveau, initié en 2009 par l'artiste Ann Veronica et la directrice de l'IAC Nathalie Ergino. Le cycle « Vers un monde cosmomorphe » propose de rassembler chercheurs et artistes avec l'intuition comme moteur. Des imaginaires partagés avec les pratiques réévaluées de l'hypnose, du chamanisme, de l'animisme...





La chambre,
la classe
et la galerie
:
trois lieux
d'expérimentation
vers une nouvelle
forme d'agentivité

Cynthia Fecteau





Présentée à la Galerie d'art Foreman de l'Université Bishop's du 27 avril au 6 juillet 2019, l'exposition *Ranger / Déranger : la chambre, la classe, la galerie* émerge d'un « faire » cocommissarial horizontal et inclusif, liant Caroline Loncol Daigneault et sa fille Adèle Olive Turcot. L'exposition, qui résulte d'une coproduction entre le centre Turbine, situé à Montréal, et la Galerie d'art Foreman, à Lennoxville, n'avance ni programme didactique ni contenu pédagogique destiné à un public jeunesse. Elle matérialise plutôt une pensée-langage de l'enfance, observée initialement par Caroline Loncol Daigneault chez sa fille Adèle alors qu'elle n'était âgée que de deux ou trois ans, fabriquant des assemblages composés d'objets divers et de pièces de mobilier. De plus en plus sophistiquées, ces constructions au ras du sol couvrent tranquillement l'ensemble de l'espace disponible, injectant dans la vie quotidienne de nouveaux agencements imaginaires en perpétuel réaménagement.

S'ouvrir à l'agentivité de l'enfance

Inspirée par les « travaux premiers »¹ d'Adèle, cette exposition relie certains lieux communs de l'enfance que l'on a évacués de la vie professionnelle des arts pour en enrichir l'écologie, d'où l'engagement de nombreux collaborateurs et participants intimement liés au projet, dont le centre Turbine, son directeur pédagogique Yves Amyot ainsi que les élèves de la classe de maternelle de l'école primaire Sainte-Cécile. Espaces fondateurs à la frange du corps et de l'imaginaire, la chambre, la galerie et la classe se sont déployées dans les œuvres d'artistes² sélectionnés en raison de leur volonté d'ouvrir leur démarche de création à l'agentivité de l'enfance : « une puissance d'agir »³ et une capacité de décentrement propre à l'enfance, devenues les fondements éthiques et méthodologiques de l'exposition *Ranger / Déranger*.

Les cocommissaires ont librement joué l'œuvre « *Transfer Drawings* » de Dennis et Erick Oppenheim, une performance présentée dans l'œuvre vidéo *A Feed-Back Situation*, rediffusée dans l'exposition. L'artiste et son fils se tiennent côte à côte, laissant naviguer sur le dos de l'un et l'autre la pointe d'un crayon feutre. Alors que l'artiste trace, c'est son fils qui reçoit par la sensation la trajectoire du crayon sur sa peau, tentant à son tour d'emprunter le même itinéraire à l'aveugle sur le corps de son père. L'expérience jouée par Caroline et Adèle inverse toutefois le protocole dépeint par Dennis Oppenheim : « *I originate the movement which Erick translates and returns to me. What I get in return is my movement fed through his sensory system* »⁴. Documenté par Laetitia de Coninck, ce transfert d'expérience réinterprété par les cocommissaires constitue la signature visuelle et affective de l'exposition, tout en témoignant de cet engloutissement très lent lorsque le cercle de l'art s'élargit à l'enfance.

Avoir le jeu en partage

Au centre de la galerie, un abri fait de chaises et de draps constitue un deuxième site d'émergence du sens. À l'intérieur, nous renouons avec le retranchement propre à l'enfance et ses mondes imaginaires, amplifiés par l'œuvre vidéo « Jeu » de Jacynthe Carrier et sa fille Margot C. Bouchard. Une quinzaine d'élèves de la classe de maternelle de l'école Sainte-Cécile se succèdent à l'écran au cœur d'un vaste jeu à ciel ouvert dans une carrière de béton, manipulant divers objets laissés à leur disposition ou glanés sur le site. À l'extérieur de l'abri, ce jeu se prolonge au sein d'une suite de photographies issues de la vidéo. Des dessins à main levée, des masses colorées et des enchevêtrements de traits vifs se superposent aux images de « Jeu », brouillant les frontières entre les interdits et les libertés du processus créateur.

En convoquant une telle pluralité d'actants, l'exposition *Ranger / Déranger* ouvre un espace d'échange, de rêve et de concertation créative. C'est ainsi que Caroline Loncol Daigneault le signifie dans son magnifique texte d'opuscule : « Le cadre qu'est la galerie a été travaillé par notre équipe commissariale comme motif élémentaire auquel attribuer une valeur, une identité, comme matière à penser, à pétrir et à déformer⁵. » Espace de création en continue mutation, la galerie se retrouve ainsi constellée dans les photographies de la série « Traces et tourbillons » de Laetitia de Coninck. L'une panoramique et l'autre fragmentée en réseau d'images flottantes, les photographies cartographient une exploration réalisée avec les enfants à Montréal alors qu'ils jouaient à dessiner dans un parc le périmètre de la Galerie d'art Foreman à l'échelle réelle avec des rubans d'arpenteur. Une neige diaphane en suspension dans l'air et un enchevêtrement de rubans jaunes au sol, recadrés et remaniés par l'intervention photographique de Laetitia de Coninck, ponctuent l'espace d'exposition de signes fugaces pour en déjouer les configurations spatiales et ontologiques.

Accueillir le rêve et le dérangement

La proximité et les échanges intergénérationnels sont d'autres matières disséminées dans l'exposition, notamment au cœur de l'installation « Ressac : l'écho des chambres » de Sylvaine Chassey et Neige Claret. Fascinant jeu de miroir inspiré de leur vie privée, mère et fille ont reconstitué la singularité de leurs chambres à coucher reliées par un mur mitoyen. Lieux de repos réparateur pour se dérober du monde, leurs chambres s'ouvrent l'une à l'autre dans l'espace d'exposition tel un étrange vase communiquant. Ce qui nous est donné à voir et à ressentir encore plus intensément au cœur de cette installation colorée, ce sont leurs dialogues souterrains liés aux stéréotypes des genres, rendus visibles et lisibles dans leurs lectures partagées ou sur des bouts de papier échangés sur l'oreiller. Nous pouvons alors nous demander « où commence le geste des uns et des autres »⁶.

Cette question résonne également dans l'œuvre vidéo « Visite impromptue » réalisée par Anna, Émile, Mathieu Marcoux et Sophie Castonguay. Pour *Ranger / Déranger*, Anna et Émile ont conçu des figurines, des personnages improbables, des êtres et des statuettes humaines ou animalières, composés de divers objets issus de l'univers du bricolage. Déposés devant une toile blanche, leurs travaux ont été documentés en photographie, puis présentés aux élèves de la classe de maternelle de l'école Sainte-Cécile afin qu'ils les commentent et y déposent de nouvelles définitions. « Visite impromptue » recense les paroles des enfants, le timbre de leur voix, leurs hésitations et le plaisir qu'ils éprouvent à découvrir la création d'autrui. Fugitivement condensés sur chacune des œuvres défilantes d'Anna et d'Émile, leurs témoignages ouvrent le dialogue et pointent vers cette nécessité sous-jacente à l'exposition : réajuster la matrice de nos valeurs, procéder à un assouplissement de nos contingences afin de mieux accueillir le dérangement et le rêve comme matières de création et de contemplation collective.

- 1 Cf. Caroline Loncol Daigneault (dir.), « Travaux premiers », *Ranger / Déranger* [catalogue d'exposition], Galerie d'art Foreman, 2019, p. 3.
- 2 Laetitia de Coninck, Dennis Oppenheim et Eryk Oppenheim, Jacynthe Carrier et Margot C. Bouchard, Neige Claret et Sylvaine Chassey, Anna, Émile, Mathieu Marcoux et Sophie Castonguay.
- 3 Jacques Guilhaumou, « Autour du concept d'agentivité », *Rives méditerranéennes*, n° 41, 2012, p. 26 ; [en ligne] 23 février 2012, www.journals.openedition.org/rives/4108.
- 4 Dennis Oppenheim, *A Feed-Back Situation*, 1971, cité dans C. Loncol Daigneault (dir.), *op. cit.*, p. 31.
- 5 C. Loncol Daigneault, *op. cit.*, p. 5.
- 6 Sophie Castonguay, « Visite impromptue », dans *ibid.*, p. 30.

Ranger / Déranger : la chambre - la classe - la galerie, Galerie d'art Foreman de l'Université Bishop's, 27 avril au 6 juillet 2019

p.79

Extrait de la série photographique *Traces et tourbillons - chambouler l'espace* (Adèle, Caroline, Roseline, 2018-2019) de Laetitia de Coninck. Photo : Benjamin Mallette-Vanier / Centre Turbine.

p.80

De haut en bas

Vue partielle de l'exposition : à droite, photographie par Jacynthe Carrier.

Vue partielle de l'exposition : sur le mur de droite, extrait de l'installation *JEU (2019)* de Jacynthe Carrier et Margot C. Bouchard.

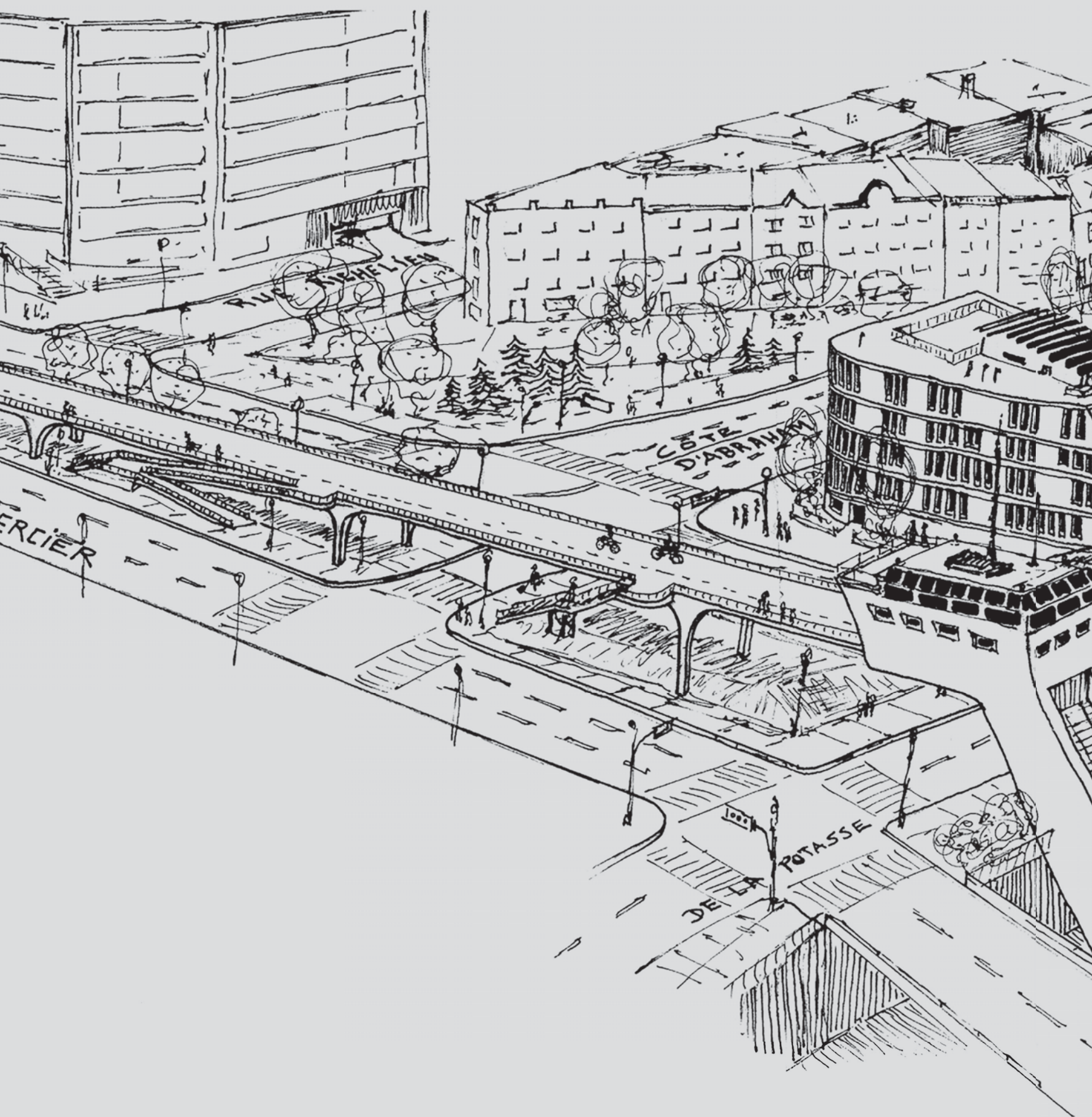
Vue de l'installation *ressac : l'écho des chambres* (2019) de Sylvaine Chassey et Neige Claret.

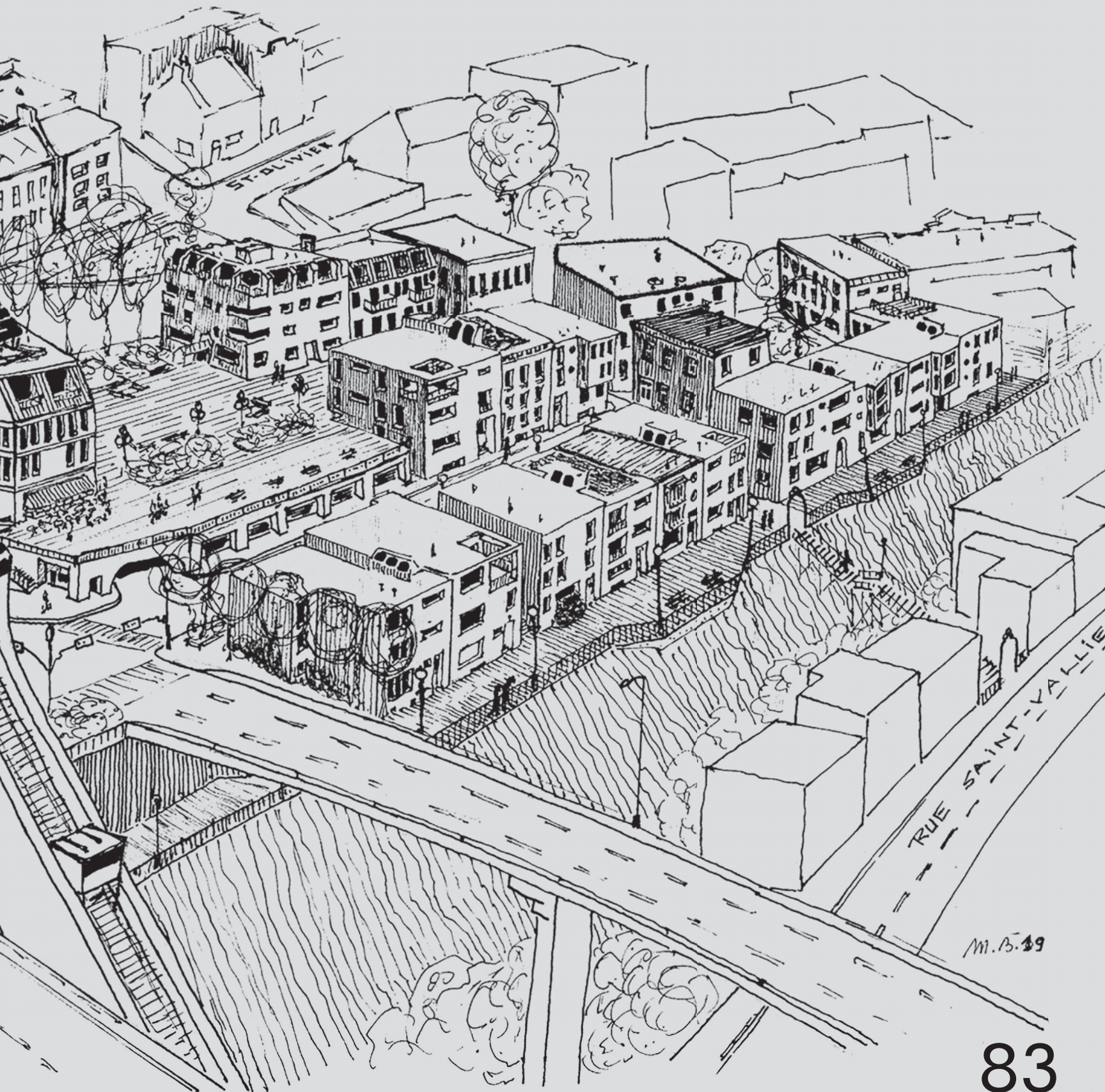
Extrait de la projection vidéo *A Feed-back Situation* (1971) de Dennis Oppenheim. www.youtube.com/watch?v=2dbt-BlftJw.

Photos : François Lafrance / Galerie d'art Foreman.

Marc Boutin, l'utopiste réaliste

Hélène Matte





Du 16 au 23 septembre 2019 avait lieu l'exposition des œuvres récentes de Marc Boutin, fer de lance de l'urbanisme alternatif de la Ville de Québec. Cette exposition actualisait *La Ville affrontée*, la rétrospective de l'artiste présentée au Lieu en janvier 2017.

On découvrait de nombreuses images inédites dont les illustrations du livre *Basse-ville blues* de Gilles Simard, représentant les rues à l'époque où le quartier populaire n'était pas le « Nouvo Saint-Roch » gentrifié d'aujourd'hui. Par ailleurs, une des pièces majeures était sans contredit la peinture de l'église Sacré-Cœur-de-Marie que Marc Boutin a achevée au printemps 2019, la journée même où l'on apprenait que le bâtiment de style romano-byzantin sur la Grande-Allée à Québec, abandonné depuis 1997, était définitivement condamné. Or, son art est loin de s'abandonner à la nostalgie. Plusieurs de ses œuvres posent un regard vers l'avenir et proposent des solutions alternatives et originales aux désastres de l'urbanisme actuel. Notamment, il a mis à jour son projet résidentiel pour l'îlot Saint-Vincent-de-Paul, datant de 2009, auquel il a remplacé la façade de l'ancienne église, démolie depuis, par une rangée d'arbres. S'y est également ajouté le génial projet d'ascenseur reliant la basse-ville à la haute-ville et menant à une passerelle pour piétons et bicyclettes au centre de l'autoroute Dufferin-Montmorency.

Ce qui est remarquable chez Marc Boutin, c'est sa capacité à dessiner les perspectives à vol d'oiseau, à tracer des paysages entiers avec sa main comme s'il avait un drone à même le cerveau. Plusieurs images en sont exemplaires, notamment l'extraordinaire vue sur les terres des Sœurs de la Charité qui, rappelons-le, constituent une zone agricole sans pareil en milieu urbain, menacée par un projet immobilier sournois et superflu.

Si le trait fin des dessins et l'usage subtil des couleurs dans ses peintures nous rappellent que Marc Boutin a fréquenté l'école des beaux-arts, son don pour réaliser des maquettes révèle sa formation en architecture. La maquette présentée dans l'exposition offre à voir une extraordinaire récupération des espaces touristiques canadiens de la Citadelle de Québec en un projet où des bâtiments résidentiels et une écurie sont couronnés de toit verts, les familles côtoyant les chevaux du Vieux-Québec.

Utopiste, Marc Boutin ? À n'en point douter. Néanmoins, parce qu'il se fait un point d'honneur de considérer les témoignages lors des nombreuses consultations citoyennes qu'il fréquente et initie, parce qu'il a la capacité de saisir le réel pour mettre en évidence les scandales urbanistiques et l'urgence des besoins, Marc Boutin est des plus réalistes.

Il est un visionnaire non seulement parce qu'il propose des projets pour l'avenir, mais parce que sa posture critique et les actions qui en découlent ouvrent des possibles. Il démontre que, même si le rapport de force entre le bien-être citoyen et l'intérêt mercantile est difficile à renverser, il vaut mieux faire de la colère un moteur de création et de lutte plutôt que de monumentaliser la tristesse et la médiocrité comme le font tous les imbéciles au pouvoir.

Plus d'une centaine de personnes sont passées dans les lieux de l'exposition qui, tout simplement, se tenait dans un appartement du quartier Saint-Sauveur. L'hôte et artiste accueillait personnellement les visiteurs. À notre passage, une trentaine de curieux allaient et venaient, rythmant la visite par les sons de la sonnette et du cognage à la porte, ce qui ajoutait à l'impres-sionnante, généreuse et nécessaire œuvre de Marc Boutin un air de fête. Comme quoi la colère qui nous anime, si l'on considère comment la Ville de Québec détruit le patrimoine et néglige ses citoyens au profit des promoteurs, n'enlève rien à la joie et à la convivialité de la rencontre, dans un esprit à la fois festif et combattant.



TERRAINS DES SOEURS DE LA CHARITÉ
BEAUPORT 2017

(Co)Présences au FAPTR

Jean-Michel Quirion

À la mi-septembre s'est déroulée la troisième édition du momentané et spontané Festival d'art performatif de Trois-Rivières (FAPTR), sous la thématique relationnelle de « Collision | Rencontre | Cohésion ». Initié en 2016 par Isabelle Clermont et Sébastien Goyette Cournoyer, l'événement annuel se déploiera, dès 2021, en un festival bisannuel. Ainsi, ce qui d'emblée était une manifestation locale improvisée est aujourd'hui une organisation davantage reconnue à l'échelle provinciale, qui comprend une programmation de plus d'une douzaine de performances plus éclatées les unes que les autres. La particularité de l'événement s'inscrit dans le lieu où il se déroule : à même l'arrière-cour du Chic Camping Bureau, un immeuble de vie commune à vocation culturelle – d'échange et de partage – où résident les instigateurs.



Sous la direction artistique de ces deux organisateurs-performeurs, cette édition du FAPTR rassemblait les propositions de Soufia Bensaïd, Guillaume Brassard (en collaboration avec Myro Coquelicot, Melwan Ghislain, Alegría Lemay-Gobeil, Sarah C. Poirier et Rose de la Riva), Isabelle Clermont, Gabrielle Desrosiers, Danny Gaudreault, Steve Giasson (avec la participation d'Isabelle Clermont et Steven Girard), Julie-Isabelle Laurin (avec Lucas Blais-Gamache, Marie Filiatrault, Tatiana Koroleva et Claudine Lacroix), Hugo Nadeau, Mai BN Nguyen et François Rioux. Ceux-ci ont dès lors investi ce lieu extérieur par une multiplicité d'interventions performatives ou installatives, où la cohésion sociale primait par la collaboration et la participation des autres performeurs et regardeurs. L'affirmation des diversités identitaires était manifeste. La programmation recelait des pistes référentielles résolument plurielles quant aux relations collectives.

Liaisons éclatées

Le Montréalais Guillaume Brassard et ses collaborateur·trice·s, avec *Sold Out Liquidation / C'est la grande liquidation : What I Am Signing Just Before Burying Myself Alive Part 2* (2019), ont su mettre en perspective des systèmes de conscience de soi et des autres, d'obéissance et d'appartenance, qui régissent les rapports sociaux. Brassard proposait un véritable spectacle dramaturgique ponctué de gestes désarticulés, éclatés et exaltés avec l'entrée de Melwan Ghislain couronné d'une coiffure d'innombrables bougies sur un chariot à roulettes, suivie de l'intégration progressive des performeuses. D'une séquence à l'autre, cadencée par les pulsations de percussions électroniques, les participantes s'engageaient dans une consécution de macro / micro-interventions discursives et impulsives : Alegría Lemay-Gobeil, verre de gin à la main et seringue au bras, slamait des phrases percutantes en écho aux mots scandés par Brassard, tandis que Sarah C. Poirier, casque de moto sur la tête, hurlait successivement dans un microphone à la distorsion stridente des «sold out» et «liquidation», que Rose de la Riva épluchait virulemment des choux et que Myro Coquelicot aspirait – fumait – des cigarettes par le biais d'une clownesque pompe à ballon.



La Québécoise Mai BN Nguyen a amorcé sa performance *False choreography pour un vrai event* (2019) en délimitant l'espace de lignes avec ses doigts délicats dans le gravier. Par la suite, les spectateurs étaient conviés, à leur gré, à se positionner sur la première ligne de chacune des extrémités de la surface balisée et à s'incliner aux directives de l'artiste qui proposait des questions-défis. Pour chaque pari exécuté et relevé convenablement, elle remettait un bouchon de gin à boire, en guise de récompense stimulante. Après trois défis, alors que le groupe se dissipait graduellement, BN Nguyen a invité les participants à un face à face – bouche à bouche –, avec un bretzel dans la bouche de chacun. Après quoi, elle a traversé la travée des participants positionnés parallèlement afin de manger une parcelle du bretzel et de séparer les spectateurs-performeurs depuis lors unifiés. Elle a subséquemment demandé à ceux-ci de l'encercler pour leur distribuer des cigarettes, faisant de ce moment de rassemblement le point culminant de la performance et marquant la nécessité de reconnaître la présence de tous pour la formation de cette fumée dense : inspiration active, expiration cohésive.

Avec *La solitude d'une étoile filante* (2019), la Rouynorandienne Gabrielle Desrosiers, fidèle à ses habitudes et aptitudes à émouvoir, a manipulé par des gestes élémentaires, mais révélateurs, plusieurs objets avec lesquels elle éprouvait les effets de la gravité. Enfilant des chaussures clinquantes avec une lumière multicolore clignotante, toute l'attention de l'auditoire était rivée sur celle-ci qui, telle une étoile scintillante solitaire, sautait et s'écroulait au ralenti sur un matelas gonflé. Le Trifluvien Sébastien Goyette Cournoyer ainsi que les Montréalais Hugo Nadeau et François Rioux ont roulé un immense trampoline dans la cour du Chic Camping Bureau pour *Hic & Nunc et l'artiste anonyme* (2019), une œuvre au potentiel humoristique. Masqué, Nadeau est monté sur le trampoline en flouant la foule, affirmant qu'il aurait emprunté le concept de la performance à Goyette Cournoyer et Rioux. Simulant un état de frustration, les deux artistes ont grimpé sur l'engin rebondissant afin de faire une salade, sorte d'hommage désarticulé à la performance *Make a Salad* (1962) d'Alison Knowles. Cette intrusion dans les actions de Nadeau a inévitablement causé une querelle démesurée, toujours plus discordante et grinçante. Les prouesses acrobatiques de Rioux sur le trampoline, tentant désespérément de s'emparer de Nadeau, ont laissé le public stupéfait. Cette situation pince-sans-rire s'est dès lors transformée en une salade tragicomique et sarcastique à souhait.

Délégation insoupçonnée

S'intéressant à la question de la *delegated performance* largement théorisée, Steve Giasson voulait souligner qu'un artiste était remplaçable par autrui : l'artiste conceptuel a ainsi proposé deux performances entièrement déléguées à d'autres performeurs, tandis qu'il était physiquement absent, dont *Performance invisible n° 146 (Être remplaçable)* (2019). Par le biais d'un sac réutilisable sur lequel un masque de son propre visage se trouvait imprimé, inspiration assumée du *Mask of Yoko Ono* (1970), Steven Girard, en enfilant l'objet sur sa tête, est devenu un autre artiste. Lors de l'exécution inopinée, Girard, après avoir demandé aux spectateurs de lui chanter « Bonne fête », a porté le sac. La chanson marquait l'anniversaire de Steve Giasson, la même journée, le 14 septembre.

Introspections partagées

Le Montréalais Danny Goudreault a montré ses lésions affectives, tentative de guérison, afin de rendre possible la passation de celles-ci aux spectateurs. Masqué en amont d'*age39* (2019), l'artiste dévoilait, en retirant sa cagoule, un regard absent et présent, avide d'empathie. L'authenticité, la sensibilité et la vulnérabilité de Goudreault étaient ressenties, telle l'affirmation d'un chagrin lancinant. Ensuite, il a manipulé une pellicule plastique translucide sur laquelle la mention bigarrée « nous », une fois scindée, devenait « *no us* », signifiant « pas nous ».

Des interventions duratives et moins furtives, non moins performatives qu'installatives, se sont également insérées à la programmation. Celles-ci constituaient de véritables observations sur la conscience de la présence des corps des artistes. Avec *Champs du corps / Body's Field Voice* (2019), la Montréalaise d'origine tunisienne Soufia Bensaïd, en filiation avec le public, a convié quelques individus à intégrer une situation de coprésence vocalisée. Après la distribution de bougies dans l'auditoire, l'artiste a chanté pour les regardeurs, sa voie se densifiant, les vibrations de sa gorge s'amplifiant.

La Trifluvienne Isabelle Clermont s'est engagée avec *Plongée insolite* (2019) dans une succession stratifiée d'actes allusifs et introspectifs. Ce récit narratif – personnel – raconté par le corps de Clermont, visage barbouillé et vêtements bigarrés de paillettes, préconisait une dimension contemplative et, de surcroît, immersive en raison des variations visuelles et multisensorielles de son installation à activer. Cette plongée s'est terminée dans une bassine d'eau colorée pour nettoyer cette pléthore de confettis clinquants sur son corps.

Enfin, en guise de conclusion du festival, Julie-Isabelle Laurin a organisé, avec Lucas Blais-Gamache, Marie Filiatrault, Tatiana Koroleva, Claudine Lacroix et même Hugo Nadeau, *Les experts en sinistres* (2019). L'œuvre suggérait un environnement bâti à activer : construction et déconstruction d'un monument vivant par le biais d'un amoncellement de boîtes de carton, érigé par les corps.

Au bout du compte, le FAPTR s'est encore révélé, malgré les occurrences, un événement discursif, festif, expansif, impulsif, mais surtout immersif, interactif et participatif. Le caractère anti-institutionnel – et subversif – de l'espace du Chic Camping Bureau et la pluralité des manifestations de cette troisième édition ont inféré une émancipation des conventions qu'établissent généralement les festivals et biennales comparables. Quoi qu'il en soit, la thématique représentait cette idéologie d'acceptation, de collaboration et d'unification par des interactions directes, mais aussi une coprésence entre les performeurs et les spectateurs.

Festival d'art performatif de
Trois-Rivières, 13-14 septembre 2019

p.87

Mai B.N. Nguyen, *False choreography pour un vrai event*.

p.88

De gauche à droite

Julie-Isabelle Laurin,
Les experts en sinistres.

Hugo Nadeau,
Hic & Nunc et l'artiste anonyme.

Danny Goudreault, *age39*.

Gabrielle Desrosiers,
La solitude d'une étoile filante.

Photos : courtoisie du FAPTR, 2019.

Entre le *nous* et le *They* de Chun Hua Catherine Dong

Julia Caron Guillemette

L'installation *They* de Chun Hua Catherine Dong, présentée au Lieu, centre en art actuel du 31 mai au 23 juin 2019, aborde depuis plusieurs perspectives une diversité de corps féminins. Ce sont quatre femmes qui, de par leurs portraits photographiques, accueillent d'abord le spectateur à l'entrée de l'exposition. Plongé dans une pénombre causée par la couleur vert forêt des murs, celui-ci découvre l'estrade sous laquelle – si sa curiosité l'y mène – se trouvent une myriade de petites notes marquées de la phrase «*I am a rainbow*», se situant également au mur sous la forme d'un néon rose.



Une fois cet environnement découvert, le spectateur se concentre sur l'installation vidéo où il retrouve les quatre femmes aperçues plus tôt. Il les suit alors dans leur routine matinale grâce aux quatre projections, voyant la première se maquiller, une autre tâter délicatement ses rides et une autre encore s'injecter une substance inconnue. L'artiste fait ressortir de cette intimité des éléments de honte pour ces femmes, l'âge et les rides par exemple, et les affiche, au contraire de cet instinct qui pousserait plutôt à les cacher. Ce thème de la honte, récurrent dans sa pratique, l'amène à déloger les fragments identitaires de leur statut humiliant et à les exposer. Elle aborde ainsi l'idée de leur véhicule, le corps, comme espace de déclaration. Elle ajoute à ces fragments une symbolique personnelle, amplifiant l'idée de protestation. Le rose, couleur de la honte – soit le rouge, mais dilué pour Dong –, prend donc une place prégnante dans l'installation, tout comme la figure de la licorne, symbole féminin, mais aussi fortement sexualisé aux yeux de l'artiste. Ce vocabulaire s'applique à même le corps des femmes arborant une tête de licorne à un moment de la vidéo. En transformant cette honte en fierté, elle redonne la souveraineté aux femmes sur elles-mêmes.

Tandis que le spectateur s'enfonce dans ce quotidien, l'installation se concentre sur les femmes dans leur individualité, les montrant une à une, sur un fond noir, maniant des objets de leur désir ou intimité. Une femme manipule ses poupées et leur maison alors qu'une autre lance des osselets. L'artiste elle-même apparaît, revêtue d'un mannequin de plastique, effectuant la fameuse démarche de défilé de mode. S'ajoute alors à cette image celle des autres, paradant dans une attitude leur étant propre. L'œuvre passe ainsi d'une focalisation singulière à une d'ensemble. Cette idée d'individualité mêlée de pluralité, véhiculée par ce changement, suit le titre de l'exposition, *They*. Ce dernier provient d'Enok Ripley, l'une des personnes figurant dans l'œuvre. Le pronom intéresse profondément Dong, qui en fait le point d'ancrage d'une réflexion sur l'identité, entre autres celle de genre. *They* symbolise la coupure, celle entre le *nous* et le *eux*, le *us* et le *they*. Le terme anglais peut être utilisé au singulier comme au pluriel, marquant ainsi une volonté de révéler ces femmes en tant qu'individus multiples et uniques, marqués dans leur singularité.

Notre spectateur, repérant les similitudes et différences des quatre individus de l'installation, touche ainsi à cette complexité de l'identité développée par Dong. Ajoutée à l'affirmation de ce corps comme véhicule d'idées, cette conception de l'identité de genre et de l'identité de la femme le laisse sur un message percutant, offert de la plus douce des façons. Une réflexion naît alors sur cette coupure entre le *nous* et le *eux*, sa nécessité. C'est ainsi qu'il capte un peu de cette personnalité arc-en-ciel qu'est celle de Chun Hua Catherine Dong.





Reconfigurations
possibles

Michel Collet

JE NE CH
PAS À DIS
JE NE SUI
AMUSEUR

HERC
STRAIRE,
S PAS UN
R PUBLIC¹.

William Burroughs





Une importante exposition de la revue *Inter, art actuel*, présentée par Richard Martel, s'est tenue à l'Institut supérieur des beaux-arts de Besançon au mois d'avril 2019. Cette proposition exhaustive donnait à voir, et à lire, plus de 130 numéros d'*Inter* ainsi que d'autres productions (affiches et vidéos), soit la presque totalité des publications engagées en 40 années d'édition par Le Lieu, centre d'artistes autogérés à Québec. Chaque exemplaire, quelquefois unique, était en libre consultation, aisément situable dans un écheveau de thématiques et une somme de pensées proliférantes, l'exposition étant conçue selon une linéarité chronologique. Ce mode de présentation permettait d'appréhender l'ampleur des travaux mis en place par la revue *Inter, art actuel* et Le Lieu, centre en art actuel. On percevait dans ce déroulement les inflexions et l'évolution des productions et des projets de recherche, la complexité et le dynamisme d'une organisation d'artistes sur le continent nord-américain, le caractère exceptionnel de sa situation au sein d'un réseau planétaire d'artistes et d'organisations dédiées à la production, à la coordination et à la recherche en art performance.

L'ouverture de cette rétrospective était accompagnée d'une journée d'étude consacrée à la manœuvre, organisée en partenariat avec André Éric Létourneau², artiste chercheur et membre d'Hexagram à Montréal. La forme de cette rencontre rappelait le fameux *Gong Show*³, privilégiant des interventions de courte durée, des modalités qui bousculent le schéma traditionnel de communication académique. Enfin, ce symposium ouvrait la 10^e édition d'Excentricités : rencontres internationales étudiantes de la performance, dont les commissaires étaient Julien Cadoret, Louise Vanardois et Laurent Devèze, directeur de l'ISBA.

Cette exposition, tout en rappelant que « la pratique de l'art est fondamentalement politique »⁴, démontrait les potentiels d'une organisation a-institutionnelle, en soulignant la volonté radicale qui, dès ses débuts, fut celle du Lieu : une volonté de valoriser des pratiques qui échappent aux contrôles et aux conformismes. Si depuis quelque temps en France la performance fait l'objet d'un intérêt particulier des programmeurs culturels et d'une attention du monde de l'art, si la performance est devenue à la mode, il n'existe pourtant que peu d'archives de la performance ou de centres dédiés à la recherche sur ses pratiques ici. Et pour cause : nombre d'établissements et d'écoles d'art ont, pendant des années, considéré l'art performance

avec distance, le jugeant bien souvent insignifiant, voire désuet. Est-ce parce que la performance est infiltrée par la sauvagerie des corps et par le politique ? Est-ce parce qu'elle est impure et totalement imprévisible ? Alors qu'étaient soutenus les arts traditionnels de la scène (danse et théâtre), et ce, pendant quelques décennies, très peu d'attention a été portée à l'art action et aux autres modalités d'art vivant activé par les artistes, hors scène et difficilement assignables aux habituelles catégories disciplinaires. Encore aujourd'hui, il s'agit bien souvent d'une version domestiquée de l'art performance⁵ qui est promue au sein des circuits culturels, sous des formes plus adaptées aux attentes du divertissement, venant en ponctuer les foires et les biennales qui, selon Jacques Rancière, semblent « le triomphe de l'art officiel »⁶.

Heureusement, chaque génération s'active dans ce processus d'affiliation et de différenciation pour inventer de nouvelles attitudes, au destin certes imprédictible... Actuellement, une nouvelle génération d'artistes investit fortement l'art action. On discerne entre autres dans ces nouvelles approches l'impact des outils de communication qui font, comme le dit Boris Groys, « que l'espace de la culture de masse est travaillé par un processus de fragmentation »⁷. Ces déstabilisations, toujours selon Groys, laisseront place progressivement à des gestes artistiques de moindre visibilité et à des pratiques coopératives⁸.

En ce sens, ajoutons que cette exposition très dense était d'un intérêt tout premier pour les artistes, les chercheurs et les étudiants de l'Institut des beaux-arts qui, en France, est l'une des rares écoles d'enseignement de l'art à avoir développé un axe de recherche sur l'art action et la performance⁹. Ce dispositif s'appuie sur des enseignements théoriques que Valentine Verhaeghe associe étroitement à un atelier d'expérimentation et de recherche autogéré par les étudiants. Intitulé Action Building, il est en lien avec trois pôles d'enseignement, d'étude et d'expérimentation de la performance en Europe, dans trois départements d'université, soit l'UPV à Valence, l'ASFA à Athènes et la HKB à Berne.



- 1 William S. Burroughs, *Le festin nu* (1959), É. Kahane (trad.), Gallimard, coll. « Folio SF », 2002, p. 13.
- 2 Nous avons contribué ensemble à la sortie d'un tout nouveau recueil sur le sujet : Michel Collet et André Éric Létourneau, *Art performance, manœuvre, coefficients de visibilité*, Les presses du réel, 2019, 243 p.
- 3 « En automne 1977, Filliou a publié pour la première fois le *Gong Show* à la galerie d'art de l'Université de Calgary. C'était une conférence-spectacle de 48 minutes. Par ordre alphabétique Filliou a expliqué ses dernières œuvres et projets [sic]. Le nom *Gong Show* vient du fait que toutes les trente secondes Brian Dys on a fait sonner la cymbale pour annoncer un nouveau sujet ou une nouvelle histoire. » Robert Filliou [catalogue d'exposition], Sprengel Museum Hannover, Musée d'art moderne de la Ville de Paris et Kunsthalle Bern, 1984, p. 82.
- 4 Collectif Inter / Le Lieu, cité dans Mildred Duran, « Quarante ans d'énergie émancipatrice d'Inter, art actuel », *Inter, art actuel*, n° 132, printemps 2019, p. 58.
- 5 Cf. Laurent Cauwet, *La domestication de l'art*, La Fabrique, 2017, 159 p.
- 6 Jacques Rancière, « N'importe qui peut s'emparer de la littérature », *Mouvement*, n° 93, 2018, p. 42.
- 7 « Now the unified space of mass culture is going through a process of fragmentation. » Notre traduction. Boris Groys, « The Weak Universalism » [en ligne], *e-Flux journal*, n° 15, avril 2010, www.e-flux.com/journal/15/61294/the-weak-universalism.
- 8 Cf. *id.*, *En public*, J.-L. Florin (trad.), PUF, 2015, p. 134-137.
- 9 Le pôle de recherche, intitulé « Le corps de l'artiste », reçoit le soutien du ministère de la Culture.

p.96
Excentricités 10, rencontres étudiantes de la performance, ISBA Besançon, 2019.

p.99
 Exposition de la revue *Inter, art actuel*, Institut supérieur des beaux-arts de Besançon, avril 2019

Photos : Clément Gerardin.

Sophie Lauzé, *Sans objet*



Raphaël Ouellet

Du 5 au 21 juillet 2019, Le Lieu, centre en art actuel accueille dans son espace d'exposition Sophie Lauzé, récipiendaire du prix Inter-Le Lieu 2018, avec son exposition *Sans objet*. Diverses sculptures, photographies et installations sonores y figurent, chacune semblant effectuer un étrange déplacement formel sur une situation ou un objet banal : le dossier d'une chaise de plage semble s'étendre jusqu'au plafond ; une série photographique représente un bras sans corps tirant sur la chaîne d'une ampoule avant de disparaître dans la pénombre ; un mince filet de plastique blanc repose sur deux supports à même un carré de gazon artificiel où se trouve un citron... Les œuvres de Lauzé oscillent entre le banal et le surprenant, entre le quotidien et sa distinction.

Le titre de l'exposition suggère que cette dernière se veut « sans objet ». Les œuvres se retrouvent ainsi sans sujet, sans signification autre que ce qu'elles peuvent dégager en elles-mêmes. Une telle interprétation souligne le caractère formel



de l'ensemble. L'exposition s'apprécie alors par une certaine observation distante : nous remarquons la différence des matériaux et des textures, le contraste entre les composantes, les effets employés par l'artiste afin de

créer un impact visuel subtil. Par exemple, une des pièces présente un long prisme de mousse flexible, fixé entre les marches d'un petit escabeau de bois ; derrière, deux images reprennent ce même prisme, photographié devant ce qui semble être un cours d'eau. Le contraste formel se joue ici entre le flexible et le rigide, la dureté et la souplesse, l'objet connu, utilitaire, et l'objet informe, étrange.

Toutefois, cette interprétation évoque une indépendance de l'exposition face au monde réel, et c'est peut-être la première impression que *Sans objet* procure. Pourtant, Lauzé y place des objets quotidiens, faisant constamment référence au monde hors des murs blancs de l'espace d'exposition : une part de l'univers commun y pénètre et y subsiste. Une œuvre présente ainsi des câbles d'alimentation émergeant d'oreillers placés à même le sol. Le visiteur attentif peut y coller l'oreille et y discerner le son d'un léger frottement. Il répète alors un geste qu'il effectue tous les soirs, mais ce comportement se décontextualise et prend

une signification tout autre. L'œuvre, sans pousser ou forcer le récepteur à interagir avec elle, l'amène à s'impliquer, à être attentif.

Sans objet se place donc dans cet état moyen entre une appréciation distanciée et une implication rapprochée. Les pièces semblent pouvoir être observées froidement, mais quelque chose nous y rapproche, nous y projette. En fait, dans notre univers quotidien, nous interagissons avec ce qui nous entoure – et ce avec quoi nous nous entourons – par le biais de notre corps. Une fois ces objets déplacés hors de notre monde et transformés, le rapport entre eux et notre corps est irrémédiablement transformé à son tour. Il s'agit là de ce qui nous place à une distance inhabituelle, pas tout à fait confortable, face à ce qui nous est proposé : un regard ni tout à fait distant ni tout à fait rapproché.

Par ailleurs, ce déplacement du rapport objet-corps demeure présent dans plusieurs pièces présentées. Une paire de souliers est notamment placée sur le sol. Sous l'une des semelles se trouve une lime, comme si cette dernière allait s'écraser sous la pression d'un pied. Pourtant, nul n'accomplit le geste, il est simplement suggéré par le positionnement des éléments. Le récepteur peut s'imaginer effectuer ce mouvement, il peut s'imaginer assister à l'action de quelqu'un l'accomplissant : forcément, il se projette ; pourtant, il reste en retrait.

Une lampe est quant à elle placée dans un coin de la galerie. Un fil relie son abat-jour au sol. Un ventilateur frotte sur ce fil alors que son mécanisme le fait bouger paresseusement. Un dispositif semble amplifier le bruit produit par ce contact



à travers un petit haut-parleur fixé au mur. Une fois de plus, déplacement de l'usage : plutôt que d'éclairer ou de rafraîchir, plutôt que d'améliorer le confort, le dispositif ouvre la possibilité formelle sonore des appareils.

De même, l'ensemble formé par le filet et le gazon artificiel pourrait ressembler à une table, mais déposer quoi que ce soit dessus provoquerait son effondrement. Une étagère accueille également un livre, mais elle paraît fixée trop haut pour que nous puissions le cueillir aisément ou même en lire le titre. Ces objets semblent avoir perdu leur fonction : étant des produits de consommation, ils demeurent habituellement

utilitaires ; or, Lauzé les manipule, modifie leur rapport à notre corps afin qu'ils se départissent de leur utilité.

En fin de compte, le sujet de l'exposition est-il vraiment les objets en eux-mêmes ou bien notre rapport à eux ? Les modifications formelles qui leur ont été apportées ne ramènent pas qu'à leur forme, à ce que nous pouvons observer d'un œil d'esthète, séparé et froid. Une relation à deux sens intervient : le quotidien est projeté dans l'espace de la galerie, et l'art qui s'y trouve nous projette à notre tour au sein de notre quotidien. Les pièces présentées



s'appréhendent par leurs différences avec la normalité, avec l'habitude. Les gestes que nous posons tous les jours s'écartent de ceux que l'artiste nous suggère, de ceux qui sont rendus possibles ou impossibles par les œuvres. La position plus ou moins confortable,

plus ou moins étrange, provient selon nous de cet écart. L'exposition ne déplace jamais les objets d'une manière absurde ou exagérée, qui sortirait tout à fait ce qu'elle nous présente de notre quotidien, mais reste au sein d'une zone grise où quelque chose cloche, où nous ne pouvons ni apprécier les objets normalement ni les séparer complètement de nous.

Nous pourrions argumenter que l'identité se construit par ce que nous faisons, par nos gestes posés. Le quotidien n'est-il pas alors la pierre angulaire de ce que nous sommes ? Si Sophie Lauzé commente les actions que nous effectuons par le biais des objets qui peuplent notre vie, ne commente-t-elle pas indirectement ce qui constitue notre être, notre expérience au monde ? Alors que le fait de vivre dans l'univers s'appréhende souvent par le moment fatidique, par l'événement transformateur, peut-être nous définissons-nous davantage par le biais de ce qui se produit tous les jours, par le banal, par ce qui ne se considère pas, par ce qui est... sans objet.



Sophie Lauzé, *Sans objet*, Le Lieu, centre en art actuel, 5 au 21 juillet 2019

p.100, 101, 102
Photos : Sophie Lauzé.





BIOGRAPHIES

Paul Ardenne

Paul Ardenne est historien de l'art, écrivain et commissaire d'exposition. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages de référence sur la création moderne et contemporaine : *Art, l'âge contemporain* (1997), *L'art dans son moment politique* (2000), *L'image corps* (2001), *Un art contextuel* (2002), *Art, le présent* (2009), *Cent artistes du street art* (2011), *Heureux, les créateurs ?* (2016). Dernier ouvrage paru : *Roger-pris-dans-la-terre* (roman, 2017), *Un art écologique : création plasticienne et anthropocène* (essai, éditions Actes Sud, septembre 2018).

Julia Caron Guillemette

Julia Caron Guillemette est actuellement candidate à la maîtrise en histoire de l'art à l'Université Laval. Guide-animatrice au Musée national des beaux-arts du Québec, elle s'intéresse tout particulièrement aux pratiques actuelles autochtones et leur réception, ainsi qu'aux notions d'identité, de genre, d'environnement et de féminisme émergeant de diverses pratiques contemporaines. Elle a récemment effectué un stage au Lieu, centre en art actuel, où elle a développé des outils de médiation pour la Rencontre internationale d'art performance (RiAP). Elle effectue à l'occasion des comptes rendus d'expositions pour des périodiques et s'improvise parfois chroniqueuse pour la revue culturelle *À l'est de vos empires* sur Chyz 94.3.

Nathalie Côté

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

Charles Dreyfus

Charles Dreyfus, écrit sur l'art depuis 1971 (rédacteur en chef de *Kanal Magazine* et actuellement correspondant pour la France de la revue d'art contemporain *Inter, art actuel* de Québec). Son art, le plus souvent à base de mots et d'objets *ready-made*, ne ressemble à rien d'autre qu'à lui-même, engagé dans une métaphore que lui seul peut distiller. Son œuvre entière ramène le spectateur vers la métamorphose d'une apparence à une idée. Parmi les collections publiques qui accueillent ses œuvres : le Fonds national d'art contemporain et le FRAC Franche-Comté. Vingt-quatre de ses œuvres sont présentement exposées au Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg (16 septembre 2016-26 mars 2017). Dernières parutions : *La vérité* (Dernier Télégramme, 2015), *Métaphonie : itinéraire dialogique* (Le Manuscrit, 2016) et *Un c'est cent* (Imprimerie Alsace-Lozère, 2016).

Cynthia Fecteau

Cynthia Fecteau est auteure, critique et théoricienne des arts. Ses textes publiés dans diverses revues québécoises se consacrant à l'art actuel, ainsi que dans plusieurs opuscules et catalogues, sont traversés par différentes connaissances issues de l'éthique et de la philosophie environnementales, notamment le concept d'écophilosophie, une forme élargie d'écologie qui ne concerne pas uniquement la sauvegarde des environnements naturels, mais aussi la préservation d'écologies sociales et culturelles. Son approche interdisciplinaire de l'écriture met l'accent sur la diversité des contextes culturels, des collectivités et des artistes avec leurs multiples sensibilités écologiques liées à la création.

Michel Giroud

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

Michaël La Chance

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

Olivier Lamoureux-Lafleur

Olivier Lamoureux-Lafleur s'intéresse aux différentes théories critiques du temps qui visent à remettre en question les conceptions normatives du temps social. Il est l'auteur de *Pseudo-sérendipité et contre-sérendipité dans les conceptions temporelles révolutionnaires*, dans lequel il se penche sur le débat entourant le déclenchement de la grève de masse qui a opposé Rosa Luxemburg et Karl Kautsky. Publié au Département de sociologie de l'UQAM, son mémoire de maîtrise aborde l'inscription du rapport à la stagnation du temps quotidien (byt) dans la vie et la poésie futuro-socialiste de Vladimir Maïakovski. Ces deux textes sont disponibles en ligne.

Patrice Loubier

Patrice Loubier est critique d'art, commissaire indépendant et professeur associé au Département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Auteur de nombreux textes dans des revues, ouvrages collectifs et catalogues d'exposition, il s'est tout spécialement intéressé à l'in situ et à l'installation, à l'art conceptuel, à l'art d'intervention et aux pratiques dites furtives, que ses travaux ont contribué à faire émerger dans le discours critique. À titre de commissaire, il a contribué à des événements tels *Les Commensaux* (2000-2001), la première édition d'*Orange à Saint-Hyacinthe* (2003) et la troisième *Manif d'art de Québec* (2005); il a signé plus récemment des expositions monographiques sur les démarches picturales de Martin Désilets et de Mario Côté. Ses recherches actuelles portent sur l'ekphrasis comme forme artistique, l'esthétique de l'existence et les pratiques de peinture élargie au XXI^e siècle.

Hélène Matte

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

Martin Nadeau

Martin Nadeau a réalisé une thèse de doctorat en histoire (McGill, 2001) portant sur le rôle de la pratique théâtrale pendant la Révolution française. Il s'intéresse en particulier au théâtre comme espace de résistance face aux tentatives d'instrumentalisation politique, et ce, aussi bien à l'égard de la censure que de la propagande. L'activité intempestive du public dans les nombreuses salles de théâtre à Paris pendant la Révolution a été la clé de voûte de cette résistance. Elle fait de cette pratique culturelle un authentique espace de débat politique immédiat, non médiatisé par les instances représentatives des nombreux gouvernements qui se sont succédés lors de ce moment révolutionnaire. Les travaux de Martin Nadeau ont été publiés sous forme d'articles scientifiques, notamment dans *Les annales historiques de la Révolution française*. L'auteur enseigne actuellement au Département de sociologie de l'Université du Québec à Montréal.

Raphaël Ouellet

Après avoir complété un baccalauréat à l'Université Laval, Raphaël Ouellet est aujourd'hui candidat à la maîtrise en histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal. Ses intérêts de recherche portent sur les pratiques artistiques alternatives, performatives et sonores. Plus précisément, il travaille présentement sur les relations entre le corps et la technologie au sein de la musique *noise* par le biais d'une approche intermédiaire et multidisciplinaire.

Jean-Michel Quirion

Candidat à la maîtrise en muséologie à l'Université du Québec en Outaouais (UQO), est auteur et commissaire indépendant. Il travaille actuellement au centre d'artistes AxeNéo7, situé à Gatineau, à titre de coordonnateur artistique. À Montréal, Quirion s'investit également au sein du groupe de recherche et réflexion CIÉCO (Collections et impératif événementiel / The Convulsive Collections). En tant qu'auteur, il contribue régulièrement à *Ciel variable*, *Espace art actuel*, *Inter*, *art actuel* ainsi que *Vie des arts*.

Alain-Martin Richard

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.

Enragée de Nanterre ou Le mensonge intime

Angéline Neveu



Je dois l'avouer, j'ai dévoré le livre autobiographique d'Angéline que j'ai fort bien connue. Elle y parle au *je*, et c'est le parcours de sa vie que cette sympathique publication. Il faut dire qu'on l'attendait, aussi. Depuis longtemps, le manuscrit d'Angéline cherchait un éditeur... Jacques Donguy qui conservait ce texte nous le décrit : « Donc expérimenter les limites, à travers la drogue, l'alcool et la sexualité qui se libérait à l'époque, et la remise en cause de l'État dans la lignée du "Contr'un" de La Boétie. Cette expérience des limites se retrouvent [*sic*] dans des formules de son livre comme "Mon amant de toujours fut le Néant". Un livre donc métaphysique quelque part, recherche de spiritualité, quête de l'absolu, mais surtout un livre réellement vécu, autobiographique mais pas seulement, et qui couvre toute une vie. »

Quel témoignage, que l'histoire de sa vie par elle-même, surtout parce qu'Angéline est poète et qu'elle a connu tout autant Debord que les poètes de la défonce, à Paris comme à Montréal ! Elle était la seule fille du groupe des Enragés de Nanterre et, donc, proche des situationnistes.

« Alors je pris la décision d'aller jusqu'au bout du chemin. J'ai été un être mentalement malade, en contact avec les forces négatives, les forces de destruction. Depuis mes onze ans, mon amant de toujours fut le Néant. » Quel témoignage !

C'est cette vie que ce livre raconte, une narration de l'intérieur avec des anecdotes comme des rencontres. Mai 68 y est exprimé tout autant que ses voyages en Inde, à New York ou dans la Zone du Silence au Mexique – j'y étais. Au risque de le répéter, Angéline était poète et son texte, reflétant son vécu, est ce même vécu que le livre semble faire revivre à notre lecture. Merci à Al Dante de l'avoir publié. Également s'y trouvent un entretien avec Jacques Donguy ainsi que quelques iconographies et documents d'époque.

Richard Martel

Les presses du réel
35, rue Colson
21000 Dijon
France

lespressesdureel.com

ISBN 978-2-37896-159-0

L'art et la vie : comment les artistes rêvent de changer le monde, XIX^e-XXI^e siècle

Maurice Fréchuret



Comme le titre l'énonce, c'est une publication qui traite de la vie et des artistes qui s'y sont impliqués. C'est une histoire qui débute surtout au XIX^e siècle et qui commente les grandes orientations de ceux qui ont milité pour un rapport d'osmose, si je puis dire, avec le vécu. D'Arts & Crafts au futurisme et Dada, en passant par le constructivisme, le livre est une synthèse des pratiques qui s'infiltrent dans le vécu.

Comme le relatait Pougny en 1919, « [l]e peintre doit cesser de peindre des tableaux... Il doit passer à la création de la nouvelle vie, c'est-à-dire, pratiquement, à la production de nouveaux objets de la culture matérielle ». On dirait ici l'Internationale Situationniste. En fait, c'est Debord qui a le plus de poids dans cette publication avec Filliou et Duchamp...

Voici le point de vue de Rodtchenko, dans les années vingt : « LA VIE CONSTRUCTIVE est L'ART DU FUTUR [...] Il est temps pour L'ART de se fondre dans la vie de façon organisée [...] Une VIE constructive organisée, SUPÉRIEURE à l'art des magiciens avec ses sortilèges et ses envoûtements [...] Une vie, consciente et organisée, sachant VOIR et CONSTRUIRE, c'est l'art contemporain [...] Un HOMME qui a organisé sa vie, son travail, et qui est lui-même organisé, est un ARTISTE CONTEMPORAIN [...] TRAVAILLER pour la VIE,

et non pas pour les PALAIS, les ÉGLISES, les CIMETIÈRES et les MUSÉES. » Même si cette citation est un peu longue, c'est qu'il s'y trouve la plupart des motivations des artistes qui se situent à la limite du positionnement dans la chair, dans la matrice sociale, par exemple.

La publication recense les principaux artistes ayant préconisé le vécu, tels Beuys, Brecht, Kaprow... et le groupe UNTEL y reçoit une bonne « lecture » de ses projets-implications. Parmi les thématiques des chapitres, on retrouve notamment « L'art au service de la vie », « Ancrer l'art dans la vie » et « La vie en construction ». Ici, on s'aperçoit que ce « constructivisme » était intimement impliqué dans le *socius*, que c'est un phénomène historique.

Le livre de Fréchuret est une bonne synthèse, avec une information pertinente sur des artistes comme Filliou, pour qui « [l']art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art ».

Richard Martel

Les presses du réel
35, rue Colson
21000 Dijon
France

lespressesdureel.com

ISBN 978-2-37896-020-9

Performance y arte contemporáneo: discursos, prácticas, problemas

Juan Albarran



Cette récente publication sortie à Madrid, exclusivement en espagnol, est un mélange entre *mainstream* et *alternative*, restant dans les classiques sur le plan historique tout en touchant aux pratiques activistes.

Au début de cette publication traitant des pratiques du corps selon diverses situations, notamment les frontières corporelles et les notions d'identité et d'activisme, on signale les publications « officielles », tels des témoignages de validation d'un ensemble de pratiques. On y traite de la fonction de commissariat, mais également de « la danse au musée », cette fonction muséologique semblant la caution de légitimité de la performance. Ici, on rappelle que le concept d'art action reste plus approprié que celui de performance... Mais enfin !

Dans le chapitre sur l'activisme, il est question de la manœuvre. On lui donne comme origine le collectif Inter-Le Lieu, ajoutant qu'elle a été investiguée par les centres d'artistes au Québec (p.133).

Aussi, la publication contient une sélection iconographique assez importante quoique encore *mainstream*. Des extraits de textes sont également inclus après chaque chapitre, mais, encore une fois, en espagnol seulement. Un mélange, donc, d'officiel et d'alternatif, avec une prédilection pour l'histoire et les institutions muséologiques, ce qui explique le dernier chapitre sur la danse au musée...

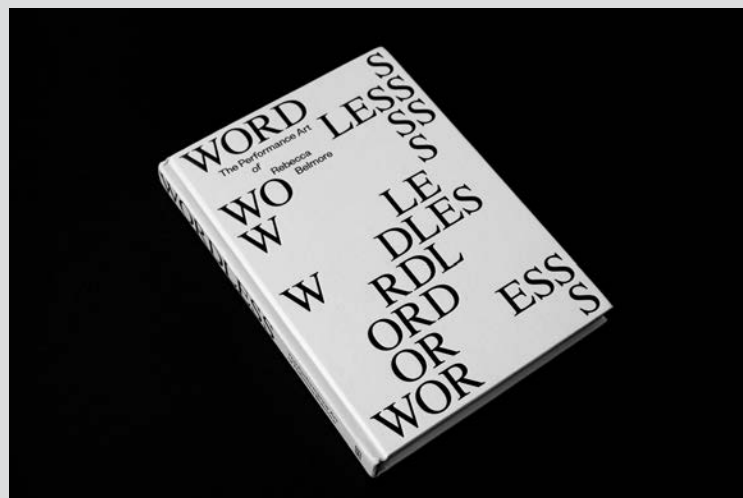
Richard Martel

Editiones Cátedra
Juan Ignacio Luca de Tena, 15
28027 Madrid
Espagne

catedra.com

ISBN 978-84-376-4034-1

Wordless: The Performance Art of Rebecca Belmore



Comme le titre l'annonce, c'est bel et bien des activités performatives de cette artiste importante issue des Premières Nations qu'il s'agit. Et c'est vrai que RB a été l'une des artistes les plus « percutantes » en ce qui concerne les pratiques d'art action et de performance. Cette documentation éclairante propose des textes et des images dans un montage graphique intéressant. Pour les textes, je dois d'abord mentionner la présentation générale de Glenn Alteen de la grunt gallery, dont les membres du comité sont en quelque sorte les maîtres d'œuvre.

Également, voici la liste des textes : « Recalling a Body of Resistance » de Curtis Collins, « Worth More Than Dollars: Rebecca Belmore's Labour Within and Against Capitalism » de Jen Budney, « Belmore in Vancouver 2001-2011 » de Glenn Alteen, « Facing the Monumental » de Wanda Nanibush, « Rebecca Belmore's Here: Our Alienation and Transformative Agencies » de Jessica Jacobson-Konefall, « Attunement » de Kathleen Ritter, « Vigil's Audience: An Experimental in Performance Documentation » de Richard William Hill, « Rebecca Belmore: Always Pressing Images Upon Us » de Florence Belmore et, finalement, « Archivist's Note » de Dan Pon. Ces textes sont accompagnés de documents iconographiques, pour cette première partie.

Dans la deuxième partie, une documentation surtout photographique expose 20 performances de RB produites

entre 1987 et 2016, dont une bonne partie en côte Ouest. C'est une « sélection » et plusieurs performances ne s'y trouvent pas, certaines ayant été réalisées ailleurs. Je me souviens en particulier de cette tournée en Allemagne en 1998 où elle avait produit plusieurs performances plutôt « risquées » et variées. Certains documents sont d'assez mauvaise qualité, mais il faut rester indulgent lorsqu'il s'agit d'une documentation dont la captation n'avait pas été prévue d'avance, ce qui est souvent le cas dans la performance !

À la fin se trouvent les bios des auteurs et les crédits au sujet des documents photographiques. Je me dois de souligner le bon travail d'édition concernant le graphisme agréable et la documentation importante de cette artiste des Premières Nations, engagée dans sa pratique et dans son bagage culturel.

Richard Martel

Audain Art Museum
4350, Blackcomb Way
Whistler, Colombie-Britannique
Canada V8E 1N3

audainartmuseum.com

ISBN 978-1-988860-06-0

Les arts sonores : son et art contemporain

Alexandre Castant



L'œuvre essayiste d'Alexandre Castant s'inscrit dans une certaine lignée de la modernité (auto)réflexive, dans la continuité de la pensée de Baudelaire puis de Benjamin, en s'appuyant sur les relations et les révolutions esthétiques, mais aussi, plus largement, sur une pratique de la critique immanente à son objet artistique, quoique guidée par un regard transhistorique aiguisé qui souligne tant les proximités que les écarts. Ici comme dans ses autres remarquables livres consacrés à la création sonore (*Planètes sonores*, 2007, et *Journal audiobiographique*, 2016) dont ce petit et dense opus pourrait être le troisième volet synthétique, nul effet de mode, mais bien un de fond entre les différents champs dont l'intersection est le lieu toujours mouvant de la galaxie des arts sonores.

Dans un des premiers chapitres consacrés à l'image-son faisant suite à la question *Qu'est-ce que le son dans l'art ?* pour tenter une définition – forcément plurielle – des arts audio, l'auteur résume sa méthode qui est aussi plus généralement celle qu'il pratique dans ses différents sujets de recherche : « C'est dans les correspondances entre les arts, et, à travers elles entre les ordres sensoriels, qu'il faut trouver une première mise en perspective, historique et littéraire, des arts sonores. »

Il souligne plus loin dans « Corps et espaces sonores » que le corps – au-delà de l'expression *corps sonore* envisagée comme un « objet sonore », comme ce qui est donné à notre oreille en tant que tel, par le père de la musique concrète Pierre Schaeffer dans son *Traité des objets musicaux* de 1966 – est à la fois émetteur, capteur et producteur d'une variété infinie de sonorités et que « la multitude sonore produite par le corps apparaît dans l'histoire des avant-gardes, comme inhérente ou connexe aux arts du son ». Il rappelle justement que « le son est espace » – une bonne partie de l'histoire de la musique occidentale l'aura oublié avant certains grands compositeurs cosmiques ou spectraux du XX^e siècle –, qu'il s'y diffuse et « invente en tant qu'espace » en « se laissant percevoir en même temps qu'il s'y constitue ». Les « sculptures soniques » – de Tinguely à Sarkis, en passant, plus récemment, par Céleste Boursier-Mougenot ou encore Cécile Le Talec – comme les *sound walks* – depuis Max Neuhaus et ses Listen dès la deuxième moitié des années soixante jusqu'à Christina Kubisch et ses *Electrical Walks* à partir du début des années deux mille ou encore Gilles Malatray et ses PAS (*Parcours audio sensibles*) qui nous rendent, promeneurs, de meilleurs écoutants – l'ont bien compris.

Ces itinéraires s'inscrivent dans un « paysage sonore » – terme rappelant la notion du compositeur et théoricien audioécologiste Murray Schafer dans son célèbre *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World* (1977) et son héritage, jusqu'aux praticiens actuels du *field recording* tels Chris Watson, Peter Cusack ou Francisco López, dans des utilisations diverses – et le redéfinissent également avec l'intégration du numérique, mais aussi une forme de minimalisme incorporant le silence, jusqu'à l'éclatement de l'espace physique qui les accueille ou son redéploiement en une forme d'audiocartographie toujours mutante.

Dans un dernier et très beau chapitre sur l'écoute immatérielle, Alexandre Castant constate que « de part et d'autre de la chaîne de production et de diffusion, les outils se sont dématérialisés, et les sons qui, ontologiquement, sont déjà des ondes, le deviennent dans un tel processus et symboliquement encore plus », notant encore que « la technologie a certainement permis de franchir de nouvelles étapes dans la dématérialisation de l'œuvre, et que, en ce sens, elle infléchit un cours de la création qui la dépasse : être à l'écoute du monde immatériel, dans un geste d'attention auditive qui lui-même est ouverture procède,

fondamentalement, d'une histoire contemporaine et actuelle des arts (sonores) à l'approche de l'infini ». Cette assiduité, exprimée avec une plume à la fois précise et déliée, fait de cette précieuse introduction panoramique très référencée – la bibliographie et l'index en témoignent également –, un *must* tant pour les curieux que les passionnés de ces champs soniques en devenir fécond.

Philippe Franck

Coédition Transonic et La Box
École nationale supérieure d'art
de Bourges

transcultures.be/transonic

ISBN 978-2-910164-64-5

L'échappée belle

Pastoral



Source intarissable d'inspiration artistique, le paysage incarne l'ancrage à un territoire, mais aussi une multitude de possibles pour s'en extraire. En ce qu'il nous ramène aux marques incontournables qui bornent notre quotidien, le paysage est dystopie tandis qu'il apparaît comme une échappatoire, une potentielle utopie, quand se profilent les perspectives de sa mise en abyme. En intitulant son projet hybride *L'échappée belle*, le duo franco-belge Pastoral entend poser « un regard à la fois surréel, intimiste et poétique sur les espaces et imaginaires de vie d'une Wallonie provinciale ».

L'échappée belle... Ce titre nous invite à prendre la route, à arpenter les coins et recoins du territoire. Pas uniquement : il nous convie à sortir du cadre, à s'évader. Le projet se veut multiforme, interdisciplinaire, mêlant musique, poésie, vidéo et photographie. Le territoire wallon est ici un prétexte, car celui-ci pourrait tout aussi bien être celui des plaines de la Lorraine française ou des grandes étendues de la Mauricie. La photographie de la façade de briques d'un hangar agricole au crépuscule pourrait avoir été prise dans bien des endroits en Europe. La surface de tarmac d'un parking anonyme à la tombée de la nuit dans laquelle se reflètent les phares de deux voitures qui se font face, comme deux amants sortis d'un livre de J. G. Ballard, aurait pu être saisie n'importe où.

Pastoral est né de la collaboration entre Philippe Franck (fondateur et directeur du centre des cultures numériques et sonores Transcultures, aujourd'hui basé à La Louvière en Belgique, critique culturel, mais aussi, depuis plus d'une trentaine d'années, créateur audio polymorphe jouant, dans sa formule art sonore solo, sous le masque de Paradise Now) et Christophe Bailleau (musicien et artiste visuel français installé en Belgique). Ce projet, le premier opus du duo sous ce nom (ils avaient déjà collaboré, avec d'autres électrons libres, sur *Lights out in the Ghosting Hour*, un album mêlant électro expérimental et postfolk, sorti en 2009 chez Optical Sound), va plus loin que la réalisation d'un simple disque puisqu'il matérialise, dans un design soigné (format DVD digipack avec livret 24 pages comportant photos et courtes poésies attenantes), un travail entamé en 2007, terminé près de dix ans après, en 2017, et mené par intermittence au gré des rencontres dans différentes villes. Une première exposition photo-poésie-audio-vidéo avait eu lieu à l'Alliance française Bruxelles-Europe en septembre 2017 dans le cadre du festival international des arts sonores City Sonic.

Les 12 pièces du CD dont se dégage une certaine sérénité et les 24 diptyques visuels-textes reprennent une partie d'un matériau qui s'est construit par étapes, essentiellement à partir de balades entre petites villes wallonnes et campagne colonisée

environnante, d'improvisations musicales et littéraires, avec une spontanéité que le duo a désiré conserver en fin de compte, tout en ne tombant jamais dans la gratuité.

L'échappée belle s'accompagne d'un versant scénique que l'on a pu apprécier sur les scènes européennes, notamment au festival Vidéoformes (Clermont-Ferrand) ou encore à la Semaine du son (Bruxelles). En concert, le tandem Bailleau-Franck joue et se joue des images qui escortent des instrumentaux électroguitaristiques, mais aussi des chansons postpop souvent espiègles, parfois malicieuses et, à l'occasion, câlines.

Pastoral, on l'aura compris, n'est ni un projet symphonique ni une ode à l'existence champêtre : Pastoral est un paysage singulier et sensible.

Eric Therer

CD-livret Transonic
(collection Sonopoetics)

transcultures.be/transonic

John Giorno
1936-2019



John Giorno, performeur et poète, activiste et artiste, est décédé d'une crise cardiaque le 11 octobre à New York où il a vécu. Il a écrit quelques poèmes adolescents, lu *Howl* (1956) de Ginsberg l'année de sa parution, mais c'est à l'âge de 25 ans que le jeune Giorno bascule du monde des affaires dans celui de l'avant-garde new-yorkaise lorsqu'il devient l'amant d'Andy Warhol. En 1964, ils se séparent, mais Giorno, inspiré par Brion Gysin et William S. Burroughs, pratique avec bonheur le découpage de textes trouvés et la distorsion de bandes audio. Avec Giorno, la poésie est contaminée par la trame urbaine alors qu'il effectue des enregistrements dans le métro en compagnie de Gysin. Il est assurément l'inventeur de la Pop Poetry – si cette nomenclature existe – par ses emprunts aux grands titres de journaux et ses slogans publicitaires, par l'immersion de l'art dans le public.

Il commence Dial-a-Poem en 1968, un projet qui évoluera pendant une quinzaine d'années et qui exercera une influence considérable sur la scène de la poésie contemporaine, ce que l'on commence à voir rétrospectivement – je peux en témoigner personnellement : je me souviens de Dial-a-Poem alors que j'avais 17 ans et que j'étais à Manhattan, mais à l'époque je n'avais pas retenu le nom de son créateur. Giorno s'inspire aussi de Robert Rauschenberg pour faire usage de technologies du son (écho, réverbération...) en poésie et pour donner une dimension expérimentale aux présentations publiques. Il est, en effet, l'un des premiers à utiliser le synthétiseur Moog dans des happenings de poésie. Ce sont les années d'effervescence du quartier St. Marks – où évoluera aussi Mapplethorpe, de dix ans son cadet –, avec son mélange explosif d'activisme politique, de libération sexuelle et de pratiques artistiques révolutionnaires. St. Marks et les lofts du Bowery constituent un milieu subversif et psychédélique où la poésie quitte le livre pour s'épanouir dans des « environnements de poésie électrosensoriels ». Giorno devient un animateur important de cette mouvance collective. En 1972, il fonde Giorno Poetry Systems, un collectif,

mais aussi une étiquette qui produira une cinquantaine de disques, cassettes et vidéos. Tout à la fois il demeure un performeur d'une grande présence individuelle. Il donne de sa personne par des adresses directes au public, il puise dans sa biographie et la matière langagière avec une énergie incantatoire qui fera de lui une vedette très attendue des festivals de poésie sonore en Europe et en Amérique du Nord.

En 1971, lors d'un voyage en Inde, il rencontre le maître tibétain Dudjom Rinpoché, fondateur de la tradition du bouddhisme nyingma. C'est ainsi que Giorno, gai et drogué, poète et légende de l'underground new-yorkais, deviendra aussi bouddhiste et jouera un rôle important dans la diffusion du bouddhisme sur la côte est américaine. Pendant près de 50 ans, il reçoit de nombreuses personnalités de la tradition nyingma dans son loft du Bowery. Plus d'une centaine de moines et de lamas viennent y dispenser des enseignements, diriger des séances de méditation. Giorno, en tant que bouddhiste, reconnaît une nécessité pour chacun de se dégager de l'emballlement continu de la conscience pour retrouver un vide sous-jacent et, si possible, refaçonner l'esprit. Toute sa vie durant, il insistera sur l'importance de se donner du temps pour méditer, écrire, faire de l'art, dormir. Nous sommes débordés par tout ce que nous avons à faire ? *«It's not what happens, it's how you handle it.»*

Au début des années quatre-vingt, Giorno se détourne de l'emprunt pour rédiger des poèmes comme recettes existentielles ayant pour fonction d'intensifier l'expérience, ou plutôt d'alléger son poids ontologique : *«Everyone gets lighter.»* Le contexte est tragique, de nombreuses carrières artistiques sont fauchées par le sida, Giorno organise des collectes de fonds, des systèmes de soutien aux victimes de la terrible maladie. Celle-ci est emblématique d'une condition moderne : le je est perdu dans la foule, il cherche à se faire entendre, il doit crier par-dessus le brouhaha ; les biographies sont des faits divers silencieux, de petits encadrés d'annonces dans le trafic bruyant du spectacle permanent, lorsque la ville se fait la boîte de résonance de l'« actualité »,

de toutes les fréquences radio, des chaînes télé, des *spots* hollywoodiens. Comment faire entendre une voix dans cette cacophonie en simultané ? On doit reconnaître le mérite de Giorno d'avoir déplacé la littérature des salons de l'élite pour l'introduire dans les cafés rock : la poésie quitte la page pour devenir elle-même un phénomène urbain. Elle appelle à la modification de conscience – avec la complicité de la drogue –, aux confrontations sexuelle et politique, au dérèglement rimbaldien – il faut écouter Giorno déclamer *Eating the Sky* sur le ton du slogan et du *sound bite*.

À la fin du siècle dernier, il est un des derniers des Beats (Warhol décède en 1987, Huncke en 1996, Ginsberg et Burroughs en 1997). Pourtant, le souffle de la poésie ne l'a pas quitté, sa poésie déploie la puissance des titres publicitaires et des slogans d'activistes : «*TREAT A COMPLETE STRANGER/AS A LOVER*». Il commence une liaison de 20 ans avec l'artiste suisse Ugo Rondinone qui vient de s'établir à New York. En 2010, il expose ses productions graphiques, des sérigraphies de poèmes-affiches et peintures de mantras aux riches coloris d'arc-en-ciel. Le Palais de Tokyo à Paris lui consacre une grande exposition en 2015, et ses œuvres sont montrées dans de nombreuses galeries. Octogénaire, Giorno est au sommet de son art : il n'a pas perdu de sa vigueur onomastique, il a un style bien à lui, jouant de la répétition et de la réverbération en poésie comme un Steve Reich en musique. Parmi mes grands favoris, il y a *Suicide Sutra* (1973 ; éd. fr. : *Suicide sûtra*, Al Dante, 2004).

Dans sa (semi)autobiographie *You Got to Burn to Shine* (éd. fr. : *Il faut brûler pour briller*, Al Dante, 2003), Giorno évoque cette période de sa vie où Warhol a produit *Sleep* (1964), un film le montrant nu et endormi pendant une durée de 5 heures 20 minutes. *Sleep* nous rappelle qu'on ne sait rien de l'homme qui rêve. Un effet de ralenti crée une atmosphère onirique : on n'est pas devant un antifilm, mais dans un tableau vivant ; il n'y a rien d'autre à savoir, rien à voir que cet homme qui dort.

Aujourd'hui, Giorno est retourné dans son sommeil. Nous lui souhaitons des rêves fabuleux, alors que nous restons dans notre ralenti.



Conseil
des arts
et des lettres
du Québec



Conseil des arts Canada/Conseil
des arts Canada



Canadian
Heritage



ENTENTE
d'entente culturelle



Québec

5 au 9
février

CAISSE
D'ÉCONOMIE
SOLIDAIRE



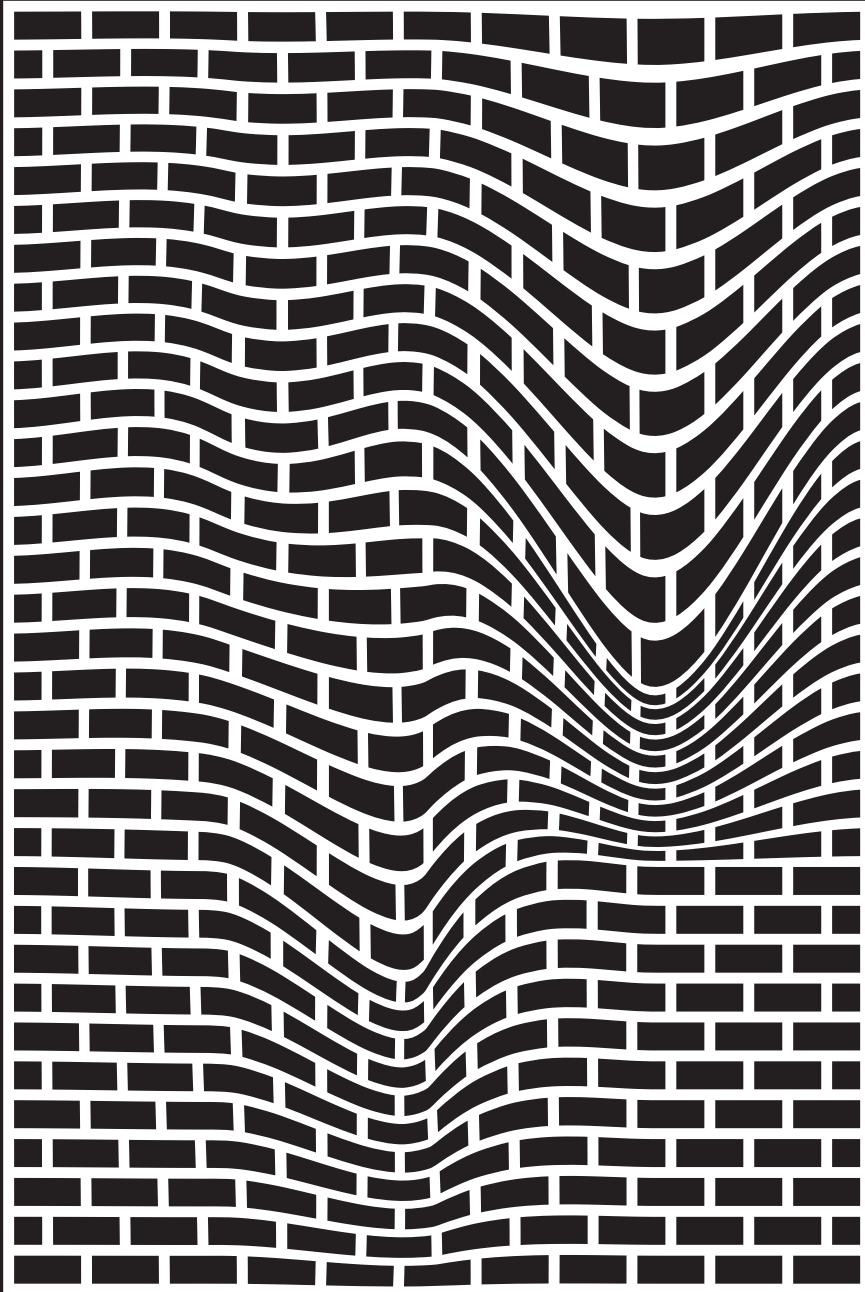
VILLE DE
QUÉBEC



PREMIÈRE
OVATION



Québec



moismulti.org

festival international d'arts
multidisciplinaires et électroniques

revues culturelles québécoises

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

sodep

Société de développement
des périodiques
culturels québécois

SODEP.QC.CA



© Dominic Norissette

**Turbine propose
trois formations
destinées aux
artistes et travailleurs
en arts médiatiques.**

TECHNOPÉDAGOGIE EN ARTS MÉDIATIQUES

Janvier - février 2020
Formateur: Roby Provost Blanchard

CRÉATION ET PÉDAGOGIE DANS LES ÉCOLES

Mars - avril 2020
Formateur: Yves Amyot

CRÉATION ET PÉDAGOGIE DANS LES COMMUNAUTÉS

Avril - mai 2020
Formatrices: Marie-Pierre Labrie
et Claude Majeau

À l'espace Ecto au 936 avenue
Mont-Royal E. à Montréal.

Côté: 130\$

Maximum de 6 participants
par formation

Pour plus d'information ou pour
réserver votre place, consultez le
centreturbine.org/service/formations
ou joindre Marion Collignon
au mcollignon@centreturbine.org

20
ans
turbine



**Mes
Mots
Mon
Quartier**

www.mesmots.ca
Parcours de poésie géolocalisée
Un projet participatif mêlant mots, anecdotes et phrases poétiques
avec l'empoëteuse du quotidien **Caroline Barber**

Une production de
TOPO
LABORATOIRE D'ÉCRITURES NUMÉRIQUES
www.agencetopo.qc.ca

Avec le soutien du programme de médiations culturelles de la Ville de Montréal

PROGRAMMATION HIVER-PRINTEMPS

2020

INTERNATIONAL FACTICE

Exposition du 17 janvier au 9 février
Vernissage festif 17 janvier 19h

DIANE MORIN

Exposition du 21 février au 22 mars
Vernissage 21 février 17h

RÉMY BÉLANGER DE BEAUPORT

Résidence de performance du 3 au 26 avril
Vernissage 9 avril 19h
Finissage 26 avril 19h

STEVE GIASSON

Exposition du 1^{er} au 24 mai
Vernissage 1^{er} mai 17h

ERIN SEXTON

Exposition du 5 juin au 5 juillet
Vernissage 5 juin 17h

CATHERINE ROBITAILLE

(Prix Inter/Le Lieu)
Exposition du 10 au 19 juillet
Vernissage 10 juillet 17h

LE LIEU
centre en art actuel



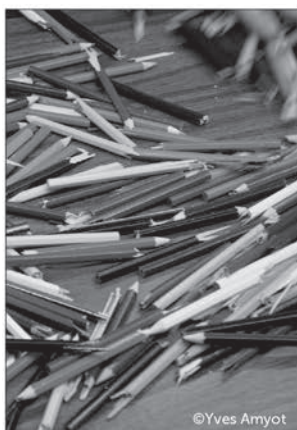
POUR PLUS DE DÉTAILS SUR
TOUS LES ÉVÉNEMENTS



Canada Council
for the Arts
Conseil des arts
du Canada



Conseil
des arts
et des lettres
du Québec



©Yves Amyot

JOURNÉE D'ÉTUDE / ART ET PÉDAGOGIE

Turbine, centre de création pédagogique depuis 20 ans, vous convie à une journée d'étude. Cette rencontre visera à mieux comprendre comment l'art et la pédagogie se conjuguent dans les projets de création. Nos réflexions s'articuleront autour des trois axes suivants :

- Qu'en est-il de la pédagogie dans les pratiques artistiques actuelles?
- De quelle nature est la dynamique entre l'artiste et le pédagogue dans un projet commun?
- La pédagogie peut-elle être considérée comme une pratique artistique?

Mai 2020 - Montréal / Lieu et date à confirmer
Pour plus d'information écrire à info@centreturbine.org



Droit de parole

Le journal des luttes urbaines à Québec

Visitez notre site Web droitdeparole.org

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

Lands to travel through
An artist run gathering

aaarc

arca

Terres à traverser

Un rassemblement d'artistes et
de centres d'artistes autogérés

Calgary, Alberta • 5 - 8 août . 2020 • L'inscription débutera en février 2020

Calgary, Alberta • August 5 - 8 . 2020 • Registration opens February 2020

landstotravelthrough.ca

[@landstotravelthru](https://twitter.com/landstotravelthru)



Canada Council
for the Arts

Conseil des Arts
du Canada



Patrimoine
canadien

Canadian
Heritage



calgaryarts
development

Appel aux textes et aux visuels

#136 Afrique

Nous voulons réaliser un dossier spécial sur l'art actuel en Afrique. Cette proposition paraît tout de même prétentieuse pour un continent d'une cinquantaine de pays. Néanmoins, nous aborderons quelques zones d'effervescence qui ont alimenté les jalons historiques et balisé les chemins de l'art actuel en Afrique depuis les indépendances jusqu'à nos jours, examinant les propositions au cas par cas. Nous évoquerons à titre d'exemples des pays dont l'activité s'est fait remarquer ainsi que des artistes qui ont marqué leur temps et dont les noms sont devenus des références pour la mémoire et pour la postérité. Même si les rédacteurs se pencheront principalement sur l'art performance, ils parleront aussi des autres pratiques en arts visuels et en art action car, faut-il le préciser, la performance en Afrique n'est pas née *ex nihilo*. Ce dossier révélera les influences, décèlera les tendances, mais montrera surtout comment une génération d'artistes en est venue à se distinguer grâce à un art marqué par les mobiles de la revendication identitaire et de la contestation socio-politique. Oui, le mouvement de transgression des règles de l'art a eu lieu partout dans le monde, mais l'Afrique s'est particulièrement illustrée par sa propension à composer avec des paradigmes africains, tout en restant plus ou moins inscrite dans la globalité.

Format des textes :
3500 mots au maximum

Format des images :
300 dpi, format JPEG ou TIFF,
minimum 46 x 30 cm

Consultez la section
«Proposer un article» sur
notre site Web afin de connaître
tous les détails concernant
l'envoi de vos soumissions.

inter-lelieu.org
redaction@inter-lelieu.org

Responsable de dossier118 :
Serge Olivier Fokoua

Date limite :
6 avril 2020

Date de parution :
automne 2020

Call for written and visual submissions

#136 Africa

We wish to publish a special edition on contemporary art in Africa. This might seem pretentious as the continent does contain fifty-odd countries. Regardless, we aim to take a case-by-case look at several important geographical areas that have taken part in historical milestones and paved the way for contemporary art in Africa, from the independence movements to today. We will look at countries where notable artistic activity has taken place, as well as the artists who have made a mark on their time and whose names have become references for subsequent generations. While the authors will primarily be discussing performance art, they will also look at other visual arts practices as well as action art, because, as should be noted, performance art in Africa did not appear in a void. This edition will not only reveal its influences and examine the trends, but it will, above all, demonstrate how a generation of artists set themselves apart with art marked by motives of identity assertion and socio-political protest. Indeed, the movement to break the rules in art was seen the world over. However, Africa excelled in particular through its propensity to contend with African paradigms, all the while remaining within a global context.

Article format:
3500 words maximum

Image format:
300 dpi, format JPEG or TIFF,
minimum 46 x 30 cm

Consult the "Call for Proposals"
section of our website for details
on submitting an article.

inter-lelieu.org
redaction@inter-lelieu.org

Project manager:
Serge Olivier Fokoua

Deadline:
April 6, 2020

Publication date:
Autumn 2020

ART ACTION 1998 - 2018

20 ANS
D'ART ACTION
65 COLLABORATEURS
60 PAYS
REPRÉSENTÉS

Une publication **BILINGUE** entièrement dédiée à **20 ANS** d'art action et d'art performance, qui présentera un survol des artistes, des pratiques, des tendances, des organisations et des organisateurs ayant joué un rôle majeur dans l'émergence, l'évolution et la transformation de la discipline à l'échelle **INTERNATIONALE**. Avec la collaboration d'auteurs issus de près de **60 PAYS**, cette brique se voudra un ouvrage de référence incontournable !

Allemagne	Mexique
Angleterre	Myanmar
Argentine	Norvège
Australie	Nouvelle-Zélande
Belgique	Pays-Bas
Biélorussie	Pays de Galles
Bulgarie	Pérou
Canada	Philippines
Chili	Pologne
Chine	Portugal
Colombie	République d'Irlande
Corée du Sud	République Tchèque
Croatie	Roumanie
Cuba	Russie
Danemark	Serbie
Espagne	Singapour
États-Unis	Slovaquie
Finlande	Suède
France	Suisse
Grèce	Taiwan
Hong Kong	Thaïlande
Hongrie	Ukraine
Indonésie	Uruguay
Irlande du Nord	Venezuela
Israël	Vietnam
Italie	Et plus encore !
Japon	
Lituanie	
Malaisie	

Inter, art actuel

Directeur

Richard Martel
programmation
@inter-lelieu.org

Coordonnatrice à l'édition

Geneviève Fortin
redaction
@inter-lelieu.org

Comité de rédaction

Mélissa Correia
Nathalie Côté
Michaël La Chance
Luc Lévesque
Richard Martel
Martin Nadeau

Correspondant en France

Charles Dreyfus

Comité de rédaction international

Allemagne
Elisabeth Jappe
Helge Meyer

Argentine
Silvio de Gracia

Belgique
Philippe Franck

Brésil
Lucio Agra

Cameroun
Serge Olivier Foukous

Canada
Bruce Barber
Clive Robertson

Chine / Singapour
Cai Qing

Colombie / France
Mildred Durán Gamba

Cuba
Nelson Herrera Ysla

Espagne
Bartolomé Ferrando
Nelo Vilar

France
Paul Ardenne
Julien Blaine
Michel Collet
Jacques Donguy
Michel Giroud
Serge Pey

Hongrie
Balint Szombathy

Indonésie
Iwan Wijono

Italie
Giovanni Fontana

Mexico
Victor Muñoz

Pays de Galles
Heike Roms

Pérou
Emilio Tarazona

Pologne
Lukasz Guzek
Artur Tajber

Portugal
Fernando Aguiar

Roumanie
Gusztáv Útő

Thaïlande
Chumpon Apisuk

Uruguay
Clemente Padin

Conception graphique
Criterium
criteriumdesign.com

Responsable du dossier
Martin Nadeau

Révision et correction
Gina Bluteau

Administration
Geneviève Roy
administration
@inter-lelieu.org

Communication-diffusion
Sébastien Emond
infos
@inter-lelieu.org

Impression
Solisco Numérix
100-4050, rue
Jean-Marchand,
Québec, Qc G2C 1Y6

Distribution France
Les Presses du réel
35, rue Colson,
21000 Dijon, France
lespressesdureel.com

© Les Éditions
Intervention, hiver 2020
Inter, art actuel
345, rue du Pont,
Québec, Qc G1K 6M4
Tél. : 418 529-9680
Téléc. : 418 529-6933
inter-lelieu.org

Inter, art actuel est publié trois fois l'an par les Éditions Intervention.

Inter est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP), 460, rue Sainte-Catherine Ouest, bureau 716, Montréal, Qc H3B 1A7, sodep.qc.ca

La rédaction est responsable du choix des textes qui paraissent dans la revue, mais les opinions n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits doivent nous parvenir par courriel. Pour proposer un article, consultez notre site ou contactez la rédaction en tout temps aux coordonnées de la revue. Faites-nous connaître vos activités, proposez-nous vos publications, CD, DVD ou autres pour recension dans nos pages, en service de presse.

Droits d'auteur et droits de reproduction : toutes les demandes de reproduction doivent être acheminées à Copibec (reproduction papier) 514-288-1664 (S.F. : 1 800 717-2022) licences@copibec.qc.ca

Inter est subventionnée par le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des arts du Canada (Aide aux périodiques) et la Ville de Québec, ISSN 0825-8708

SÉRENDIPITÉ: L'INTELLIGENCE ACCIDENTELLE

Paul Ardenne
Julia Caron Guillemette
Michel Collet
Nathalie Côté
Charles Dreyfus
Cynthia Fecteau
Michel Giroud
Michaël La Chance
Olivier Lamoureux-Lafleur
Patrice Loubier
Richard Martel
Hélène Matte
Martin Nadeau
Raphaël Ouellet
Jean-Michel Quirion
Alain-Martin Richard

ISBN - Imprimé
978-2-924298-49-7

ISBN - PDF
978-2-924298-50-3

11,95 \$



7 72006 58700 6