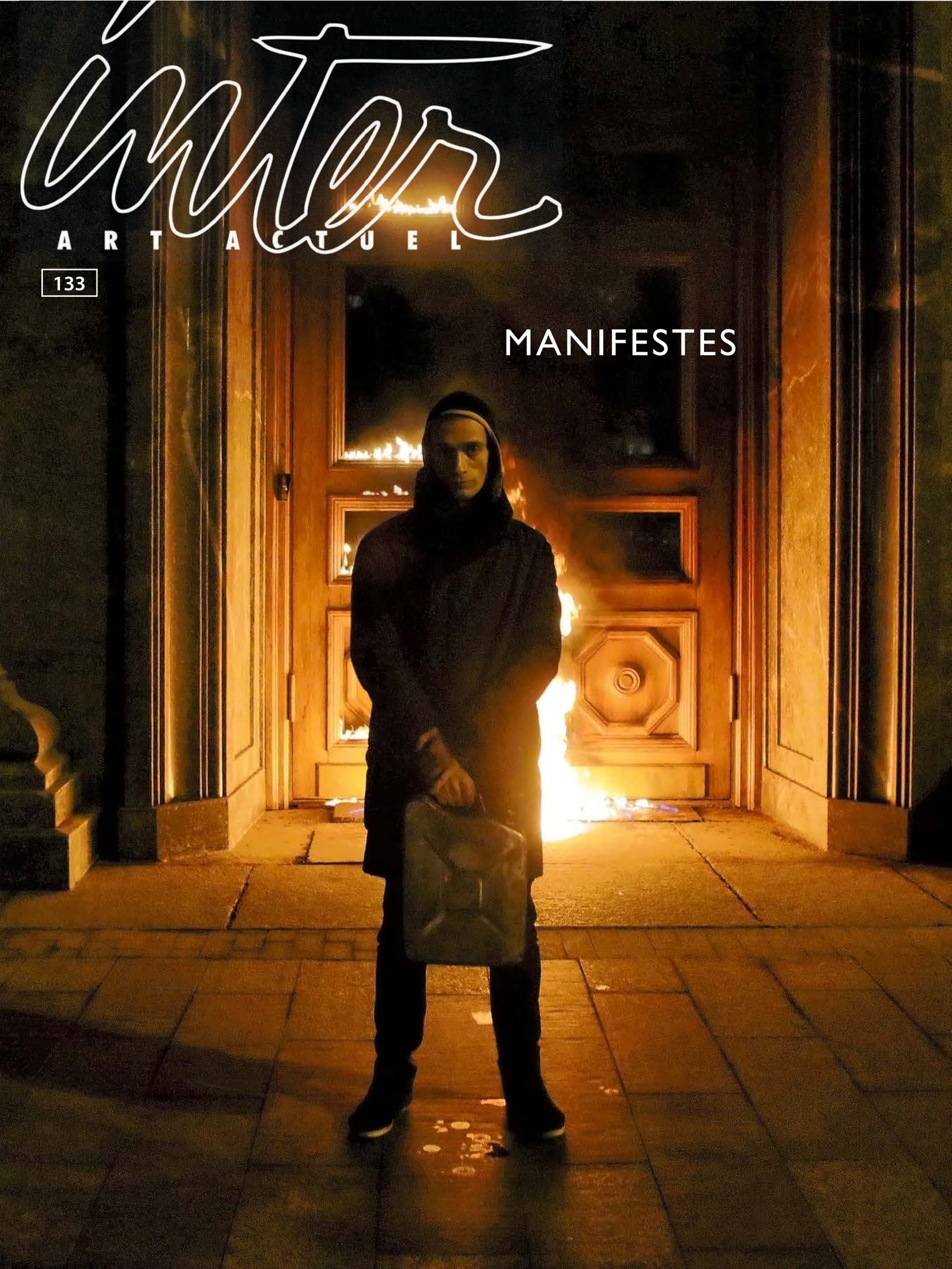
inter

ART ACTUEL

133

MANIFESTES



INTER 133 sommaire

MANIFESTES

2 **Manifester pour le manifeste à l'ère des sociétés « liquides » ?**
Paul Ardenne

4 ***Manifeste du Futurisme***

6 **The age of manifesto is (not) over**
Viviana Birolli et Camille Bloomfield

9 ***Manifeste de l'art charnel***

10 ***Manifeste DADA***

13 ***Manifeste de la peinture et de la sculpture aoptiques ou rhétoriques***

14 ***Esquisse du manifeste technique de la révolution bleue***

15 ***Manifeste Fluxus***

16 ***Manifeste du Rio Negro : du naturalisme intégral***

18 ***Éclairage* de Piotr Pavlenski : un manifeste révolutionnaire**
Michaël La Chance

25 **Appel à la vie électrique**
D. Kimm

26 **Manifeste en autoportrait écorché**
No baby no baby no
Pétition contre la mort
Pour la poésie « dite »
ORLAN

30 **Ma langue agresse attaque brouille : Tarkos et la réactualisation naïve de la pratique manifestaire des avant-gardes**
Marc-Antoine Blais

32 **Soulèvements manifestes ?**
Milan Bernard et Simon Tremblay-Pepin

36 **Échos de manifestes (principalement) artistiques : autour de l'installation vidéographique *Manifesto* de Julian Rosefeldt**
Martin Nadeau

40 **Manifeste NAO (Now Artists Outsiders)**
Collectif NAO (Alexis Denuy et Catherine Poulain

TOPOS

42 **BAM (Bouillon d'art multi)**
Auréliane Macé, Claudelle Houde Labrecque et Maxime Milhorat Gusteau

45 **Pinoncelli, comment se sentir vivant [colloque « Pinoncelli Total Return ! »]**
Michaël La Chance

48 **Armand Vaillancourt, la flamme et la force**
Nathalie Côté

50 **Quand le costume revêt un corps [Belinda Campbell]**
Benjamin J. Allard

53 **Symboles et supports [Emmanuel Galland]**
Paul Kawczak

56 **Arts visuels ou photographie : feuilleter le visible [Serge Clément]**
Sylvain Campeau

58 **Traverser les coulisses de la vie privée transfigurée [Ludovic Boney]**
Cynthia Fecteau

60 **Céramiques en métamorphose [Marko Tonich]**
Martin Nadeau

RiAP 2018

62 **Nous territoires/Indian Land [soirée autochtone]**
Richard Martel en dialogue avec Guy Sioui Durand

65 **La performance a-t-elle une fonction ? [soirée Cameroun]**
Nathalie Côté

68 **Histoire de l'art, histoires personnelles [soirée Irlande du Nord]**
Nathalie Côté

71 **Quand le public devient performance [soirée Asie]**
Alain-Martin Richard

REÇU AU LIEU

74 ***Isidore Isou***, Frédéric Acquaviva
#mon âme, Sébastien Emond
Qu'est-ce que la pop'philosophie ?, Laurent de Sutter
Doc(k)s, 4e série, numéros 29, 30, 31, 32, Hommage à Esther Ferrer
Urgent !!, volume 3
Art performance, manœuvre, coefficients de visibilité, sous la direction de Michel Collet et André Éric Létourneau

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, Chantal Gaudreault, 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 Foukoua **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 Ütő **Thaïlande** Chumpon Apisuk **Uruguay** Clemente Padín.

Conception graphique Anorak Studio inter@anorakstudio.ca • **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, G2C 1Y6 • **Distribution Canada** Disticor Direct Retail Services, Unit B, 1000 Thornton Road South, Oshawa, Ontario, L1J7E2 www.disticor.com • **Distribution France** Les Presses du réel 35, rue Colson, 21000 Dijon, France, www.lespressesdureel.com • ***Inter, art actuel*** est publié trois fois l'an par les Éditions Intervention • ***Inter*** est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois SODEP, 460, rue Sainte-Catherine Ouest, bureau 716, Montréal, Québec, H3B 1A7 www.sodep.qc.ca et de Magazines Canada, 425, Adelaide Street West, suite 700, Toronto, M5V 3C1, Ontario, Canada www.magazinescanada.ca • La rédaction est responsable du choix des textes qui paraissent dans la revue, mais les opinions n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits doivent nous parvenir par courriel. Pour proposer un article, consultez notre site ou contactez la rédaction en tout temps aux coordonnées de la revue. Faites-nous connaître vos activités, proposez-nous vos publications, CD, DVD ou autres pour recension dans nos pages, en service de presse • Droits d'auteur et droits de reproduction : toutes les demandes de reproduction doivent être acheminées à Copibec (reproduction papier) 514-288-1664 (sans frais 1 800 717 2022) licences@copibec.qc.ca • ***Inter*** est subventionnée par le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des arts du Canada (Aide aux périodiques) et la Ville de Québec • ISSN 0825-8708 © Les Éditions Intervention • automne 2019 • ***Inter, art actuel,*** 345, rue du Pont, Québec (Québec) G1K 6M4 • **Téléphone** 418-529-9680 • **Télécopieur** 418-529-6933. www.inter-lelieu.org

Couverture :
> Piotr Pavlenski, *Menace*, 2015. Photo : courtoisie de l'artiste.

CALQ Conseil des arts et des lettres du Québec
Canada Council for the Arts Conseil des arts du Canada
ENTENTE DE DÉVELOPPEMENT CULTUREL Ville de Québec Québec

MANIFESTES !

Dans ce numéro d'*Inter, art actuel*, il s'agit d'interroger le manifeste comme forme d'expression qui investit le langage en tant qu'arme de changement, confiance dans la force d'intervention des mots et le recours au public. Il prend les aspects d'un texte ou d'une capsule vidéo, d'un geste public posé par un collectif, d'un *nous* qui fait de cette prise de position un point tournant : dorénavant, nous ne pourrons plus prétendre que nous ne savons pas, que cela ne nous concerne pas. Le manifeste nous exhorte à nous mobiliser, constitue un guide pour affronter le changement, en expose le programme. Ainsi le XX^e^ siècle a-t-il produit pas moins de 700 manifestes, selon la compilation Base Manart de Viviana Birolli et Camille Bloomfield. Dans ce numéro, nous voulons en retrouver le principe, la pertinence, pour les temps présents.

Selon Marx, « [l]'écrivain ne considère aucunement ses travaux comme un moyen. Ils sont des buts en soi, ils sont si peu un moyen pour lui-même et pour les autres qu'il sacrifie au besoin son existence à leur existence ». Il arrive parfois que l'écrivain, mais l'artiste aussi, soit privé de la possibilité de créer à cause de contraintes idéologiques ou morales dont il tente de se libérer par une lettre ouverte à la société. Dans tous les cas, la multiplication des manifestes serait provoquée par les rapports difficiles et tendus entre le pouvoir politique et les créateurs, une remise en cause de la fonction créatrice dans la société. Certains artistes, voulant manifester leur rattachement à la ligne dominante du développement politique et social, signent alors un manifeste. Ils font leur garde-à-vous de bons soldats devant un nouvel idéal de progrès de l'humanité. D'autres artistes font exactement le contraire. « Viennent donc les bons incendiaires », disait Marinetti en 1909 – le numéro 103 d'*Inter, art actuel* a reproduit en 2009 ce manifeste dans sa typographie originale. En 2018, le « bon incendiaire », c'est Piotr Pavlenski qui incendie la façade d'une banque, place de la Bastille, à Paris.

Il y a une tradition historique de la déclaration des hérésies par des manifestes : Martin Luther clouant ses thèses sur les portes de la cathédrale de Wittemberg en 1517, les textes placardés dans les rues par les avant-gardes du XX^e^ siècle… Le monde se développe à coup de secousses dans le statu quo, de défis lancés aux conventions, de dénonciations du présent. En 1922, Eugène Zamiatine écrivait que « [l]e monde se développe uniquement en fonction des hérésies, en fonction de ceux qui rejettent le présent, apparemment inébranlable et infaillible ». Ainsi, les manifestes revendiquent des horizons nouveaux dans les arts, la science et la vie sociale. Ils soulignent la confrontation perpétuelle entre la création artistique et les formes de domination du présent. Les manifestes sont des formes d'autoexhortation de la part des artistes, un appel au rassemblement, mais aussi un appel au public. Ils portent une parole de rupture, se réclament du futur et de l'altérité radicale. Ils sont des œuvres à part entière et, en tant que telles, également des buts en soi.

La rédaction

Erratum

Dans le numéro 132 d'*Inter, art actuel*, à propos du texte de Michaël La Chance « La disparition de l'exception artistique : chasse du monstre-créateur, à la page 6, nous aurions dû lire « pensons à Céline ou à Michel Houellebec ».

MANIFESTER POUR LE MANIFESTE À L'ÈRE DES SOCIÉTÉS « LIQUIDES » ?

▶ PAUL ARDENNE

Le *manifestus*, nous enseigne l'étymologie, c'est, littéralement, la manifestation de la parole de Dieu. C'est, par extension, la manifestation d'un point de vue ou d'une revendication qui prend valeur d'autorité supérieure, de loi d'airain, d'oukase. Le rédacteur d'un manifeste, analogiquement, prend la place du dieu locuteur : Karl Marx lorsqu'il annonce, dans son *Manifeste du parti communiste* (1848), le devenir inéluctable du communisme en remplacement de la société bourgeoise ; Gustave Courbet, dans son *Manifeste du réalisme* (1855), lorsqu'il donne pour nouvelle mission à l'artiste de représenter l'époque dans laquelle il vit et nulle autre ; Filippo Tommaso Marinetti, fougueux Italien qui se commettra plus tard avec le fascisme, lorsque, dans son *Manifeste futuriste* (1909), il prétend que l'art est dorénavant tributaire de la vitesse, de la violence et de la fluidité intégrale des pulsions et des formes.

Le manifeste s'affirme comme énoncé divin, donc majeur, autoritaire, ne souffrant ni discussion ni remise en cause. Parole impérieuse que le manifeste ? Oui, mais aussi parole devenue, avec le temps et la multiplication de cette formule, inaudible. Le moins que l'on puisse dire, au regard du succès de ce véritable genre littéraire qu'est le manifeste, c'est que le polythéisme se porte bien. Un seul dieu locuteur ? Que nenni : des centaines. Les archives en ligne Manart (www.basemanart.com[1]), qui se piquent avec courage de répertorier tous les manifestes connus à ce jour, politiques comme culturels, en comptabilisaient environ 700 en 2018. Que penser d'une telle statistique et de l'enflure dont elle témoigne ? Cette multiplication du manifeste, à l'instar de la langue pour Ésope, est la meilleure et la pire des choses, à la fois un bon signe et le constat d'une impuissance : un bon signe parce que la continuité du manifeste indique que les convictions fortes, seraient-elles intolérantes, ont encore la vie dure ; une impuissance parce que cette même multiplication rend compte du caractère non opératoire du manifeste. Une haute parole, le manifeste ? Pour sûr, à ceci près que personne ou presque, semble-t-il, ne l'entend, n'en a cure.

DE L'UTILITÉ DU MANIFESTE

Il y a à la multiplicité des manifestes et, en conséquence, à leur prolifération une raison notoire : la foi. Foi politique, foi culturelle. Celui qui croit dur comme fer en ce qu'il croit entend le faire savoir et l'inscrire dans le marbre. Le manifeste est le résultat d'une croyance solide doublée d'un empressement à communiquer. Le seul vrai monde est marron, il n'est plus blanc ? Publions et faisons circuler, sans attendre, le *Manifeste du marron* ! Faisons savoir à la face du monde mal éclairé, tamisé dans sa blancheur déclassée, qu'il n'a pas encore pris la mesure de son authentique, unique et vraie couleur : « Sœurs, frères, oyez ! Une unité majeure vient se révéler à vos consciences endormies et dans l'enfance : l'unité MARRON. Oubliez le blanc, c'est à présent la marronitude qui guidera vos entreprises, vos représentations, vos pulsions vitales. Il n'est de marron que le marron, et le marron est son essence ! »

J'ironise ? Pas le moins du monde. Le manifeste, de manière invariable, est enfant de la conviction. Il incarne la mise en forme de points de vue pouvant reposer sur une vérité non encore émise, sur une attente jusqu'alors injustement brimée, et ce, tout en posant l'hypothèse que le monde, selon la mécanique marxiste, peut être « changé » et « transformé ». Le manifeste, en termes d'essence, est une volonté, l'expression d'un vouloir-vivre orienté et dialectique, favorable à un amendement du monde et à sa correction. Nombre de manifestes, à cet égard, n'auront pas manqué de faire avancer les consciences, et parfois, seraient-ils juste faits de mots, pour le meilleur. Le principe de civilisation est important ? Soit ! Gageons à cette entrée que bien des manifestes, au cours de l'histoire, en auront permis le croît ; mentionnons entre autres, tout aussi positifs dans leurs effets, les multiples manifestes pour l'égalité ayant fleuri depuis le début du XIX[e] siècle, sinon depuis les Gracques, à l'âge antique – des dizaines, dans toutes les parties du monde, en un flot continu et loin encore d'être tari : égalité des sexes, égalité professionnelle, égalité raciale, égalité des conditions de vie, égalité devant la mort… Si elle ne crée pas d'égalité concrète, cette propension humaine à multiplier ce type de manifeste n'en rend pas moins le principe d'une égalité accrue en tous ces domaines, aussi décelable que revendiqué, aussi humaniste que nécessaire.

Le manifeste n'est pas performatif au sens austinien du terme[2]. Pas ici d'automatisme de l'acquis, d'autoréalisation. Il ne crée pas *in vivo* ce qu'il annonce ou revendique, mais en formule « tout au plus » la pertinence et la légitimité, étant clairement entendu que ce tout-au-plus n'est jamais négligeable. Le manifeste vaut à titre d'offre potentielle. Émanant d'une foi puissante convertie dans une volonté d'information qui postule la réalisation, le manifeste est à tous coups non opératoire, mais peu importe, au demeurant. Sa vocation première est ailleurs : l'alerte. Ce caractère d'alerte en fait un principe actif. L'intentionnalité est toujours une partie de la réalisation.

> Le *Manifeste du Futurisme* à la une du *Figaro* du 20 février 1909.

LE FIGARO

SOMMAIRE

Le Futurisme

Échos

Le complot Caillaux

POINT DE VUE SOLIDE CONTRE OPINION LIQUIDE

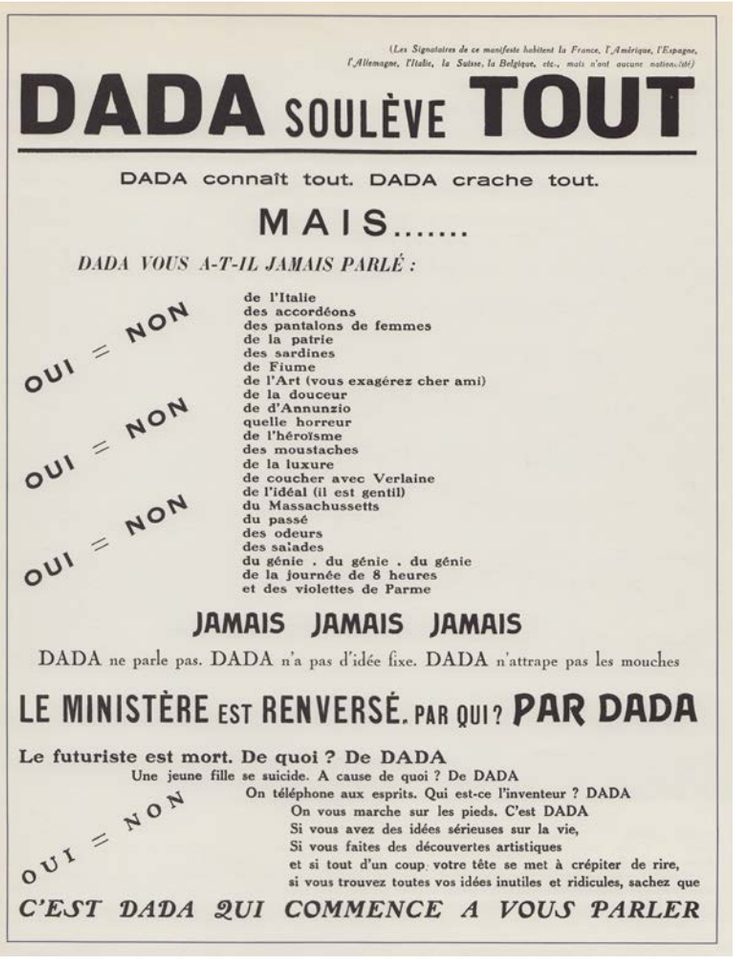
Le concept même de manifeste, avec le temps, a évolué. Là où le XIXe siècle et la modernité, qui en font un fétiche, considèrent le manifeste sous l'angle de la loi d'airain réformatrice de tout le champ mental ou culturel, la postmodernité, avec la fin du XXe siècle, vient rebattre les cartes. Moment de la culture revenu de l'autorité et rétif aux ordres, la postmodernité considère le manifeste non plus sous l'espèce d'une formule instante et universelle, mais sur un mode minoré, comme une simple position de principe. Position de principe non unanime et, âge de l'individualisme roi croissant, n'ayant d'ailleurs pas à être rendue unanime. Tel est en fait le problème du manifeste, une fois sonnée l'heure postmoderne, celle de la *doxa*, de l'opinion devenue reine du champ mental : son affaissement génétique. S'il conserve les mêmes gènes, tout indique de plus en plus que sa génétique capte de moins en moins l'attention. L'expression de cette foi minoritaire qui fait le corpus du manifeste pâtit d'une crise de la foi majoritaire, celle qui saisit la société presque entière.

Le manifeste tel que brandi à l'âge moderne doit être compris comme une loi non générale mais qui devrait l'être : une loi que tous devraient adopter parce qu'elle exprime, pour auteurs et signataires du manifeste, la *vérité vraie*. Ceux qui brandissent le manifeste *sont* les artisans de la vérité. Le manifeste est déclaré « véritaire » et, comme tel, il se fait impératif catégorique. Ce schéma s'effondre à partir du moment où la vérité même cesse d'être un étalon pour devenir une option cognitive flexible, une *possibilité*, ce que consacre l'affirmation, avec la fin du XXe siècle, des sociétés dites « liquides »[3]. En celles-ci, le régime de foi du citoyen prime sur celui de la masse. En celles-ci, sur fond de fragmentation et de dispersion des modèles de pensée, tout un chacun peut élaborer son propre automanifeste, sa propre loi de vie. Une fois advenue l'ère des sociétés liquides, sociétés favorisant l'individualisme et plaçant l'individu au-dessus du général – la loi particulière, *mon* droit qui s'élève, tandis que déchoit la loi générale, *le* droit –, le principe même du manifeste devient encombrant, voire intolérable. De quel droit, moi, individu, devrais-je me sentir tenu de considérer comme recevable et de suivre à la lettre une proclamation qui enjoint que j'y adhère sous peine de passer au mieux pour quelqu'un de rétrograde, au pire pour un abruti qui n'arrive pas à suivre le cours de l'époque dans laquelle il vit ? Rien ne m'y oblige, *de facto*, sauf si je m'y oblige moi-même, et uniquement encore le temps que je m'y oblige. Être liquide, c'est justement ceci, de l'ordre du droit « acivique » : s'inscrire dans le mouvement d'une croyance à cinq heures de l'après-midi et s'en désinscrire à cinq heures et une minute, si cette croyance a cessé de solliciter sa foi ou en vient à contredire ses exigences, ses caprices ou ses avatars.

MOE ET MOI

La postmodernité, âge majeur des sociétés liquides, incarne la mort du manifeste, son déclassement historique, son caractère douteux, le reléguant au rang de propagande grossière. Tel·le critique d'art, prétendument informé·e du devenir de l'esthétique contemporaine, m'enjoint, dans un texte autoritaire rendu public, d'aimer à partir d'aujourd'hui le rouge, parce que le jaune aurait fait son temps ? Or, il se trouve que moi, j'aime le jaune et que je continue de l'aimer. M'enjoindre de devoir aimer le rouge et de bannir dorénavant le jaune, de mon point de vue d'humain liquide, c'est-à-dire appartenant à une société où prévaut *mon* droit, équivaut à vouloir m'imposer un *pronunciamento*, sur un mode directeur et autoritaire devenu hors de saison.

Prétendre incarner la vérité à l'ère de la dissémination culturelle ? Intenable. Quelles forces intimes dirigent dorénavant mes choix ? Le MOE, *Manifestus obsoleto est*, et le MOI, *Mon organon intime*. Dans la société liquide, le manifeste se noie. Qu'il repose en paix, si la paix est de ce monde. ◀



(Les Signataires de ce manifeste habitent la France, l'Amérique, l'Espagne, l'Allemagne, l'Italie, la Suisse, la Belgique, etc., mais n'ont aucune nationalité)

DADA SOULÈVE TOUT

DADA connaît tout. DADA crache tout.

MAIS.....

DADA VOUS A-T-IL JAMAIS PARLÉ :

OUI = NON de l'Italie
des accordéons
des pantalons de femmes
de la patrie
des sardines
de Fiume
de l'Art (vous exagérez cher ami)
OUI = NON de la douceur
de d'Annunzio
quelle horreur
de l'héroïsme
des moustaches
de la luxure
de coucher avec Verlaine
de l'idéal (il est gentil)
OUI = NON du Massachussetts
du passé
des odeurs
des salades
du génie . du génie . du génie
de la journée de 8 heures
et des violettes de Parme

JAMAIS JAMAIS JAMAIS

DADA ne parle pas. DADA n'a pas d'idée fixe. DADA n'attrape pas les mouches

LE MINISTÈRE EST RENVERSÉ. PAR QUI ? PAR DADA

Le futuriste est mort. De quoi ? De DADA
Une jeune fille se suicide. A cause de quoi ? De DADA
On téléphone aux esprits. Qui est-ce l'inventeur ? DADA
OUI = NON On vous marche sur les pieds. C'est DADA
Si vous avez des idées sérieuses sur la vie,
Si vous faites des découvertes artistiques
et si tout d'un coup votre tête se met à crépiter de rire,
si vous trouvez toutes vos idées inutiles et ridicules, sachez que

C'EST DADA QUI COMMENCE A VOUS PARLER

> Quoique daté très précisément du 12 janvier 1921, ce tract ne fut lancé que le 15, à l'occasion de la conférence sur le « Tactilisme » donnée par le poète italien Marinetti au Théâtre de l'Œuvre. Cette manifestation offrit prétexte à un chahut monstre orchestré par les Dadaïstes, ceux-ci tenant à se distinguer, dans l'esprit du public, des innombrables autres écoles soit-disant modernes, et au premier chef du Futurisme.

Notes

1 Selon la présentation de ses animateurs, « Manart est un projet construit autour de la base de données du même nom sur les MANifestes ARTistiques. Elle contient des manifestes produits au XXe siècle dans toutes les disciplines artistiques et dans toutes les sphères géographiques ».

2 Cf. John Langshaw Austin, *Quand dire, c'est faire*, G. Lane (trad.), Seuil, 1970, 187 p.

3 Cf. Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity*, Polity Press, 2000, 240 p. La société liquide (*liquid society*) est un « concept pour lequel il [Bauman] opte afin de remplacer celui de postmodernité. La "société liquide" s'oppose à la "société solide" où les structures de l'organisation commune seraient créées collectivement. Dans la "société liquide", l'unique référence est l'individu intégré par son acte de consommation. Statut social, identité ou réussite ne sont définis qu'en termes de choix individuels et peuvent varier, fluctuer rapidement au gré des exigences de flexibilité. Il définit les relations sociales comme de plus en plus impalpables dans la société actuelle. Il prend l'exemple de l'amour ou du sentiment comme témoin de cet impalpabilité de relations fondées "jusqu'à nouvel ordre" : la société est liquide, parce que les liens permanents entre homme et femme sont devenus impossibles ». « Démocratie liquide » [en ligne], *Wikipédia*, 15 juillet 2019, www.fr.wikipedia.org/wiki/D%C3%A9mocratie_liquide.

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).

DIRECTEUR :
F. T. MARINETTI
MILAN - RUE SENATO, 2

La Revue Internationale " POESIA ,, vient de fonder une nouvelle école littéraire sous le nom de " FUTURISME ,,.

MANIFESTE DU FUTURISME

1. Nous voulons chanter l'amour du danger, l'habitude de l'énergie et de la témérité.

2. Les éléments essentiels de notre poésie seront le courage, l'audace et la révolte.

3. La littérature ayant jusq'ici magnifié l'immobilité pensive, l'extase et le sommeil, nous voulons exalter le mouvement agressif, l'insomnie fièvreuse, le pas gymnastique, le saut périlleux, la gifle et le coup de poing.

4. Nous déclarons que la splendeur du monde s'est enrichie d'une beauté nouvelle: la beauté de la vitesse. Une automobile de course avec son coffre orné de gros tuyaux tels des serpents à l'haleine explosive... une automobile rugissante, qui a l'air de courir sur de la mitraille, est plus belle que la *Victoire de Samothrace.*

5. Nous voulons chanter l'homme qui tient le volant, dont la tige idéale traverse la Terre, lancée elle-même sur le circuit de son orbite.

6. Il faut que le poète se dépense avec chaleur, éclat et prodigalité pour augmenter la ferveur enthousiaste des éléments primordiaux.

7. Il n'y a plus de beauté que dans la lutte. Pas de chef-d'oeuvre sans un caractère agressif. La poésie doit être un assaut violent contre les forces inconnues, pour les sommer de se coucher devant l'homme.

8. Nous sommes sur le promontoire extrême des siècles!... A quoi bon regarder derrière nous, du moment qu'il nous faut défoncer les vantaux mystérieux de l'impossible? Le Temps et l'Espace sont morts hier. Nous vivons déjà dans l'Absolu, puisque nous avons déjà créé l'éternelle vitesse omniprésente.

9. Nous voulons glorifier la guerre, — seule hygiène du monde — le militarisme, le patriotisme, le geste destructeur des anarchistes, les belles Idées qui tuent, et le mépris de la femme.

10. Nous voulons démolir les musées, les bibliothèques, combattre le moralisme, le féminisme et toutes les lâchetés opportunistes et utilitaires.

11. Nous chanterons les grandes foules agitées par le travail, le plaisir ou la révolte: les ressacs multicolores et polyphoniques des révolutions dans les capitales modernes: la vibration nocturne des arsenaux et des chantiers sous leurs violentes lunes électriques: les gares gloutonnes avaleuses de serpents qui fument: les usines suspendues aux nuages par les ficelles de leurs fumées; les ponts aux bonds de gymnastes lancés sur la coutellerie diabolique des fleuves ensoleillés: les paquebots aventureux flairant l'horizon: les locomotives au grand poitrail, qui piaffent sur les rails, tels d'énormes chevaux d'acier bridés de longs tuyaux, et le vol glissant des aéroplanes, dont l'hélice a des claquements de drapeau et des applaudissements de foule enthousiaste.

C'est en Italie que nous lançons ce manifeste de violence culbutante et ircendiaire, par lequel nous fondons aujourd'hui le *Futurisme*, parce que nous voulons délivrer l'Italie de sa gangrène de professeurs, d'archéologues, de cicérones et d'antiquaires.

L'Italie a été trop longtemps le grand marché des brocanteurs. Nous voulons la débarrasser des musées innombrables qui la couvrent d'innombrables cimetières.

Musées, cimetières!... Identiques vraiment dans leur sinistre coudoiement de corps qui ne se connaissent pas. Dortoirs publics où l'on dort à jamais côte à côte avec des êtres haïs ou inconnus. Férocité réciproque des peintres et des sculpteurs s'entre-tuant à coups de lignes et de couleurs dans le même musée.

> La première édition du *Manifeste du Futurisme*, sans le prologue, publiée dès janvier 1909 par Marinetti. Le prologue sera écrit un mois plus tard, dans un style différent, lors de la publication du manifeste le 20 février 1909, dans *Le Figaro*, à Paris.

Qu'on y fasse une visite chaque année comme on va voir ses morts une fois par an!... Nous pouvons bien l'admettre!... Qu'on dépose même des fleurs une fois par an aux pieds de la *Joconde*, nous le concevons!... Mais que l'on aille promener quotidiennement dans le musées nos tristesses, nos courages fragiles et notre inquiétude, nous ne l'admettons pas!... Voulez-vous donc vous empoisonner? Voulez-vous donc pourrir?

Que peut-on bien trouver dans un vieux tableau si ce n'est la contorsion pénible de l'artiste s'efforçant de briser les barrières infranchissables à son désir d'exprimer entièrement son rêve?

Admirer un vieux tableau c'est verser notre sensibilité dans une urne funéraire au lieu de la lancer en avant par jets violents de création et d'action. Voulez-vous donc gâcher ainsi vos meilleures forces dans une admiration inutile du passé, dont vous sortez forcément épuisés, amoindris, piétinés?

En vérité la fréquentation quotidienne des musées, des bibliothèques et des académies (ces cimetières d'efforts perdus, ces calvaires de rêves crucifiés, ces régistres d'élans brisés!...) est pour les artistes ce qu'est la tutelle prolongée des parents pour de jeunes gens intelligents, ivres de leur talent et de leur volonté ambitieuse.

Pour des moribonds, des invalides et des prisonniers, passe encore. C'est peut-être un baume à leurs blessures, que l'admirable passé, du moment que l'avenir leur est interdit... Mais nous n'en voulons pas, nous, les jeunes, les forts et les vivants *futuristes!*

Viennent donc les bons incendiaires aux doigts carbonisés!... Les voici!.. Les voici!... Et boutez donc le feu aux rayons des bibliothèques! Détournez le cours des canaux pour inonder les caveaux des musées! Oh! qu'elles nagent à la dérive, les toiles glorieuses!... A vous les pioches et les marteaux!... sapez les fondements des villes vénérables!

Les plus âgés d'entre nous ont trente ans; nous avons donc au moins dix ans pour accomplir notre tâche. Quand nous aurons quarante ans, que de plus jeunes et plus vaillants que nous veuillent bien nous jeter au panier comme des manuscrits inutiles!... Ils viendront contre nous de très loin, de partout, en bondissant sur la cadence légère de leurs premiers poèmes, griffant l'air de leurs doigts crochus, et humant, aux portes des académies, la bonne odeur de nos esprits pourrissants, déjà promis aux catacombes des bibliothèques.

Mais nous ne serons pas là. Ils nous trouveront enfin, par une nuit d'hiver, en pleine campagne, sous un triste hangar pianoté par la pluie monotone, accroupis près de nos aéroplanes trépidants, en train de chauffer nos mains sur le misérable feu que feront nos livres d'aujourd'hui flambant gaiement sous le vol étincelant de leurs images.

Ils s'ameuteront autour de nous, haletants d'angoisse et de dépit, et tous exaspérés par notre fier courage infatigable, s'élanceront pour nous tuer, avec d'autant plus de haine que leur cœur sera ivre d'amour et d'admiration pour nous. Et la forte et la saine Injustice éclatera radieusement dans leurs yeux. Car l'art ne peut être que violence, cruauté et injustice.

Les plus âgés d'entre nous n'ont pas encore trente ans, et pourtant nous avons déja gaspillé des trésors, des trésors de force, d'amour, de courage et d'âpre volonté, à la hâte, en délire, sans compter, à tour de bras, à perdre haleine.

Regardez-nous! Nous ne sommes pas essoufflés... Notre cœur n'a pas la moindre fatigue! Car il s'est nourri de feu, de haine et de vitesse!... Ça vous étonne? C'est que vous ne vous souvenez même pas d'avoir vécu! — Debout sur la cime du monde, nous lançons encore une fois le défi aux étoiles!

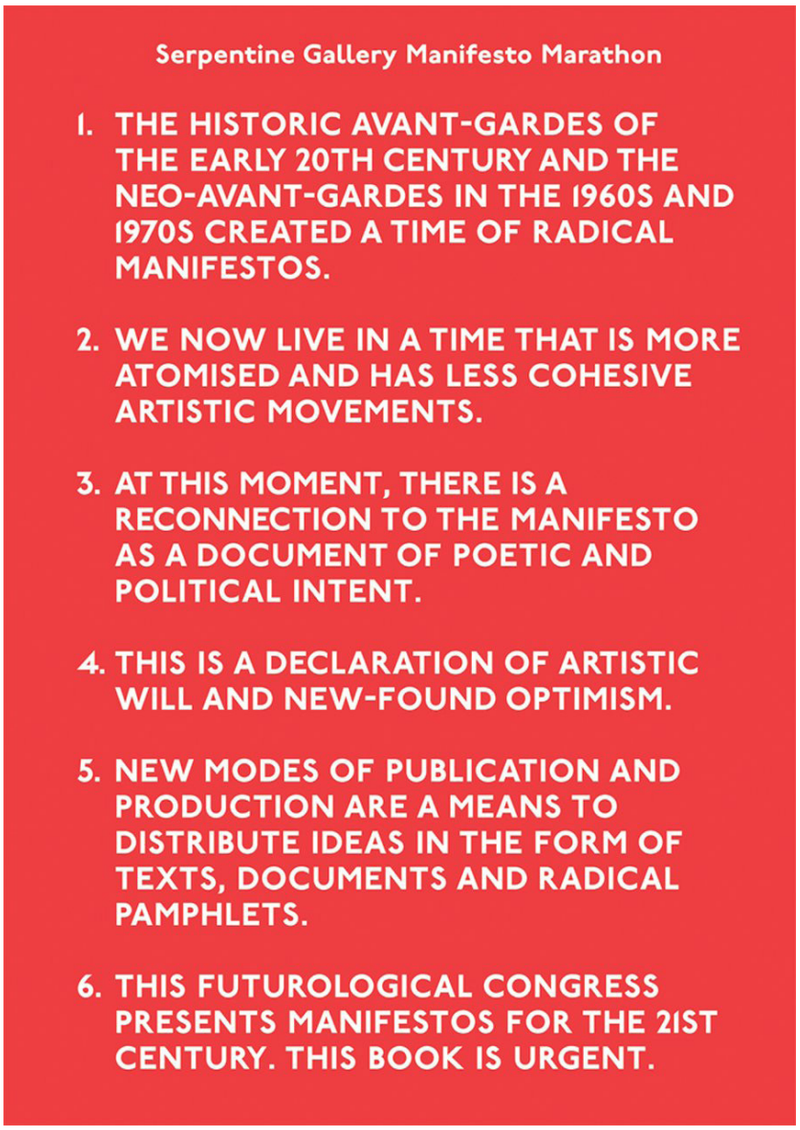
Vos objections? Assez! Assez! Je les connais! C'est entendu! Nous savons bien ce que notre belle et fausse intelligence nous affirme. — Nous ne sommes, dit-elle, que le résumé et le prolongement de nos ancêtres. — Peut-être! Soit!... Qu'importe? Mais nous ne voulons pas entendre! Gardez-vous de répéter ces mots infâmes! Levez plutôt la tête!...

Debout sur la cime du monde, nous lançons encore une fois le défi aux étoiles!

F. T. MARINETTI

DIRECTEUR DE "POESIA"

MILAN - RUE SENATO, 2



THE AGE OF MANIFESTO IS (NOT) OVER

▶ VIVIANA BIROLLI ET CAMILLE BLOOMFIELD

The age of manifesto is over. The grand ideologies are dead. History has ended. Relativism and apathy reign. It's funny to think that only a decade ago all of those statements were considered credible enough to be in common currency.

Justin McGuirk, *The Manifesto*

Ouvertement provocateur, possiblement espiègle, l'article « The Manifesto » qui introduit le numéro spécial anniversaire de la revue *Icon Magazine* de 2007, « 50 ans = 50 manifestes », restitue remarquablement bien l'état d'âme de la critique lorsque, dans les années quatre-vingt, elle décréta de manière assez unanime la mort du manifeste et de son corollaire dans le monde des arts, l'avant-garde. Désormais destiné à être classé comme objet désuet, pratique révolue, « vieille lune »[1], le manifeste avait néanmoins vécu un âge d'or bien héroïque, lorsque les avant-gardes du premier tiers du XX^e^ siècle – futurisme, Dada et surréalisme en première ligne – avaient choisi ce format incendiaire comme théâtre discursif de leur bataille contre le monde et les arts d'hier au nom de ceux de demain.

Et pourtant, en dépit de cette mort largement proclamée, des manifestes n'ont jamais cessé de paraître. Mieux : le manifeste est de retour, comme le constate désormais une large partie de la critique dans les domaines des lettres, des arts plastiques, mais aussi de l'architecture et du militantisme[2]. Mais alors, qu'est-ce qui est manifeste, qu'est-ce qui *fait* manifeste et quel est ou sera le visage du manifeste au XXI^e^ siècle ?

Souvent éphémères lorsqu'elles sont le fait d'une seule personne, volontiers extratextuelles et réflexives quand elles ne sont pas parodiques, les nouvelles formes du manifeste contemporain ne semblent rien arranger à cette difficulté de trouver un point commun, un appui suffisant pour circonscrire un phénomène dont les métamorphoses font éclater la norme.

Le manifeste semble dès lors se configurer comme un objet caractérisé moins par ses récurrences que par ses oscillations : transdisciplinaire – entre histoire de la littérature et des arts, histoire de l'édition et des médias, histoire de la pensée et sémiotique –, il est à la fois un texte et un geste, issu plus d'une pragmatique du discours que d'un genre, voire un « espace manifestaire ouvert » à la croisée entre modalités de production (ce qui a été écrit comme manifeste) et de réception (ce qui a été reçu comme tel *a posteriori*). Ce dernier point concerne, par exemple, le texte de Du Bellay *Défense et illustration de la langue française*, en 1549, constitué en manifeste 300 ans plus tard par Sainte-Beuve, mais aussi les *5 points de l'architecture moderne* de Le Corbusier, en 1927, considérés comme manifeste par son influence durable et son succès tonitruant dans l'histoire de l'architecture.

Il est à ce sujet intéressant de revenir sur l'histoire rocambolesque du terme et sur quelques-unes des tentatives de définition élaborées par la critique au fil des 30 ans d'études sur cet objet insaisissable. Le terme *manifeste* est en effet attesté dès le XII^e^ siècle dans les domaines religieux et commercial. Il apparaît dans la propagande et la publicité au XVI^e^ siècle, puis en politique à partir du XVII^e^ siècle, quand Furetière le définit comme « une déclaration que font les Princes par un écrit public des intentions qu'ils ont en commençant quelque guerre ou autres entreprises, et qui contient les droits et moyens sur lesquels ils fondent leurs droits et leurs prétentions […]. Ce que les Princes appellent manifeste, les particuliers l'appellent apologie »[3]. Il est alors clair que le manifeste est un instrument aux mains du pouvoir et des institutions, à l'opposé de l'usage volontairement en marge qu'en feront les artistes d'avant-garde.

Pour que les arts et les lettres s'approprient cette pratique, il faut attendre le tournant du XXe siècle, lorsque des exemples aussi célèbres que *Le symbolisme* de Jean Moréas (1886) et *Le futurisme* de Filippo Tommaso Marinetti (1909) jettent les bases d'un usage du genre destiné à devenir le nouveau canon. Le manifeste devient alors, « par extension », un « texte, écrit par lequel un mouvement littéraire ou artistique expose ses intentions, ses aspirations »[4]. Ce texte collectif, le plus souvent court, toujours polémique et bruyant, accompagne fidèlement l'avant-garde du premier tiers du XXe siècle dans son utopie révolutionnaire d'une fusion totale entre l'art et la vie. Certes assez adapté pour décrire la pratique – elle-même assez flottante – du manifeste chez ces avant-gardes, ce portrait-robot s'avère en revanche insuffisant pour circonscrire l'ensemble hétérogène de discours qualifiés de « manifestes » à partir des années soixante, ce type de production devenant le lieu de prédilection d'une problématisation de la posture d'avant-garde et de l'action collective des « -ismes »[5]. Manifestes individuels, manifestes de collectifs fictifs et manifestes-œuvres ou performances ouvrent plus largement encore la définition du genre, suggérant la possibilité d'envisager le terme moins comme un genre à définir que comme une pratique à décrire dans ses innombrables métamorphoses, une question que le retour d'intérêt auprès des artistes, créateurs et critiques du XXIe siècle ne fait que soulever de nouveau.

C'est dans le cadre de ce questionnement ouvert que naît le projet Manart (www.basemanart.com). Depuis 2012, cette base de données recense les manifestes produits au XXe siècle dans tous les pays et domaines de la création : lettres et arts plastiques, mais aussi architecture, arts performatifs, danse… Comptant aujourd'hui 717 manifestes et toujours en expansion, cette base collaborative en accès ouvert collecte pour chacune de ses entrées des informations à la fois descriptives et analytiques : le ou les signataires du manifeste, son titre, sa langue, son pays, son support de publication première, qui l'a reconnu comme tel (parfois des décennies plus tard), même sa correspondance ou non à une définition standard du genre. Conçue pour interroger le corpus documentaire en fonction des exigences spécifiques de chaque chercheur (délimitation du corpus, requêtes multicritères, extraction de statistiques personnalisées…), cette base de données a contribué à élargir et à nuancer les perspectives d'analyse du manifeste comme genre, permettant de formuler de nouveaux questionnements et d'esquisser des hypothèses de réponse.

Quelle part le manifeste fait-il à l'individu et au collectif ? A-t-il connu un « âge d'or », comme nous le croyons souvent ? Où se produisent le plus de manifestes ? Quels supports matériels ont été privilégiés par les artistes pour communiquer leurs programmes ? Les quelques statistiques produites dès 2012 par l'équipe du projet à partir de la base de données ont permis d'aborder ces questionnements, circonscrivant plus précisément une partie des phénomènes qui ont caractérisé l'histoire de cette pratique dans ses multiples métamorphoses.

Ainsi, le manifeste a longtemps été défini comme un genre collectif, voire l'outil maître de la constitution de groupes d'artistes en « groupes de pression » médiatiques et critiques rassemblés sous une appellation en -isme. En interrogeant le critère du nombre de signataires sur un corpus restreint de manifestes (229 textes, publiés entre 1886 et 2009), Mette Tjell a toutefois repéré que seulement 76 % d'entre eux étaient publiés dans le cadre d'un groupe ou d'un mouvement, tandis que 5 % étaient signés par plusieurs personnes mais en dehors du cadre d'un mouvement et que 16 % émanaient d'une personne seule[6]. Cette dernière catégorie tend à s'accroître au fil des années, surtout dans les arts plastiques où, à partir des années soixante, des exemples comme le *Manifeste de l'Hôtel Chelsea* d'Yves Klein (1961) et le *Second Pandemonium Manifesto* de Georg Baselitz et Eugen Schönebeck (1962) font du manifeste le lieu de la constitution, on ne peut plus personnelle et identitaire, de l'homme en artiste défini par sa propre pratique.

De même, les statistiques ont permis de confirmer, mais aussi de nuancer la perception admise d'un âge d'or du genre correspondant aux avant-gardes du premier tiers du XXe siècle (1913-1920), quand les tensions générées par la Première Guerre mondiale forment le limon des productions « en colère » du futurisme, du surréalisme, de Dada et du vorticisme[7]. Que le manifeste soit considéré comme un texte conforme aux définitions standards des dictionnaires ou qu'il soit approché sous l'angle plus large de sa réception *a posteriori*, les résultats sont les mêmes : nous distinguons sur l'ensemble du siècle deux autres époques de production intense, 1960-1963 et 2003-2009. La première correspond au boum des fringantes *sixties*, alors que l'héritage des avant-gardes historiques est remis au goût du jour par les néo-avant-gardes, avec cette fois un usage souvent atypique et réflexif, sinon parodique, du manifeste. La deuxième marque, de manière plus surprenante, un retour d'intérêt pour le genre au début des années deux mille, ce qui peut en partie être expliqué par l'explosion de nouveaux espaces d'expression et de diffusion mis à disposition par Internet[8].

Par ailleurs, une étude menée en 2017 sur l'exceptionnelle transdisciplinarité du manifeste[9] a confirmé ce qui était le plus souvent noté intuitivement par la critique : seulement 8 % du corpus étudié s'est révélé « unidisciplinaire », tandis que 92 % des manifestes relevaient de plusieurs domaines simultanément. Cette enquête a également rendu possible une analyse de la fréquence du genre dans les différents domaines de l'art, avec 47 % et 34 % du corpus relevant respectivement des métacatégories Art et Littérature, dont 14 % en poésie, 12 % en peinture et 6 % en architecture.

À partir de ce constat, une étude monographique sur les manifestes en architecture, menée en 2018 par Viviana Birolli[10], a permis d'approfondir cette histoire relativement peu explorée. L'étude a mis en exergue l'émergence contemporaine d'une nouvelle forme : des manifestes écrits sur commande qui, intégrés à la base Manart, font littéralement exploser le compteur de la base. Ainsi, le numéro de la revue *Icon* rassemblait à lui seul 50 manifestes, tous issus d'une commande passée par la rédaction pour souffler le plus bruyamment possible sur les 50 bougies de la revue.

Présent aussi dans les arts plastiques – avec comme premiers exemples *Serpentine Gallery Manifesto Marathon* (2008, voir illustration) et *Degré 48* de Daniel Foucard (Les Laboratoires d'Aubervilliers, 2013-2014) –, ce nouveau format sur commande met en échec toute approche canonique du genre : tout sauf spontané, issu d'une collectivité « par défaut » d'individus rassemblés dans le cadre d'une circonstance événementielle, ce type de manifeste entretient une liaison particulièrement dangereuse avec les institutions (centres d'art, galeries, revues, commissaires d'expo…) qui lui offrent à la fois un motif de production et un cadre de réception. Cette tension est particulièrement intéressante : bien qu'inscrit dans l'ADN du genre par les visées stratégiques des manifestes d'avant-garde[11], ce rapport complexe aux institutions ne saurait en effet être plus éloigné de la rhétorique de la marginalité propre aux avant-gardes.

L'élargissement de l'éventail de supports pouvant « faire manifeste » découle naturellement de ce dernier constat, en ce que ces productions contemporaines adoptent souvent le format textuel comme retranscription – trace et témoin – d'une action performative et théâtrale. Elles mettent l'accent sur la composante performative du manifeste déjà à l'œuvre chez les avant-gardes historiques, des *serate* futuristes aux cabarets Dada. Mais elles permettent aussi d'ouvrir un nouveau champ de recherches se concentrant sur un ample éventail de formats non textuels du genre, de la conférence performée (ORLAN, *Manifeste de l'art charnel*, 1992) à tous ces cas faisant du manifeste un terrain d'expérimentation plastique[12], qu'il s'agisse de manifestes expérimentaux[13] ou de véritables manifestes-œuvres (Alighiero Boetti, *Manifesto*, 1967 ; Julian Rosefeldt, *Manifesto*, 2014).

Le critère Support de publication dans la base Manart[14] est sur cette question un outil intéressant pour observer cette variété grandissante de supports et leur répartition. C'est bien entendu la presse périodique qui accueille le plus de manifestes (40 %). Les revues sont le mode de diffusion premier des groupes littéraires, et les journaux sont souvent sollicités pour viser un public large[15]. Ensuite, 25 % des entrées du corpus sont publiées dans des livres, une métacatégorie qui comprend notamment les catalogues d'exposition (3,5 % du total) et les préfaces d'ouvrages (2,6 %). Bien sûr, Internet est de plus en plus représenté comme premier lieu d'accueil des manifestes à partir de 1995 (6 %), qu'il s'agisse de sites personnels ou de périodiques en ligne. Comme si Internet ne suffisait pas à garantir la pérennité des textes, 2 % d'entre eux sont également publiés sur papier (livre, revue ou tract). Enfin, la diffusion orale des textes (conférence, lecture, soirée…) est le premier moyen d'existence de 9 % des manifestes de Manart, qui sont ensuite publiés dans des revues ou sur des tracts. Pour 2 % du corpus total, il s'agit de véritables performances (poétiques ou artistiques), comme il s'en produisait principalement dans les années vingt (période de Dada) et dans les années soixante-dix. Plus rares sont les manifestes publiés comme installation artistique, CD, affiche, vidéo, gravure (Die Brücke) ou même, dans un seul cas, comme « rapport de l'UNESCO »[16] !

Permettant de tisser des liens parmi des manifestes éloignés dans l'espace et dans le temps, de par sa structure spécifique la base de données Manart favorise une lecture non linéaire de l'histoire – ou, pour mieux dire, des histoires – du genre pouvant suivre des fils thématiques multiples. Ainsi, il est tout à fait possible de lire les évolutions du manifeste à l'aune d'un thème précis[17], voire de suivre le fil d'une intuition atypique, en esquissant par exemple les contours d'une histoire du manifeste dans ses composantes parodiques et « inauthentiques », qui pourrait aller de Tristan Tzara[18] aux récupérations contemporaines de la mythographie manifestaire dans la publicité[19].

La base de données a en effet ceci de particulier que son organisation horizontale de données tend à aplatir une partie des hiérarchies axiologiques qui se sont consolidées au fil des 30 ans de critique manifestaire : Manart amène ainsi naturellement à explorer les « marges » de l'histoire du manifeste, soit tous ces « oublis sélectifs [qui] font l'histoire littéraire au même titre que les canonisations »[20]. D'autre part, cette même liberté d'exploration du corpus en dehors de tout cadre axiologique prédéterminé exige de la part de chaque chercheur un retour réflexif sur les catégories critiques qui informent son analyse du manifeste, qu'il s'agisse de questionner les critères de constitution de chaque corpus ou le choix des paramètres pour l'investiguer.

« *As we shall see, it* [les années quatre-vingt] *was not a great time for manifestos. But what about now ?* » se demandent les éditeurs de la revue *Icon* dans l'article qui introduit la « kermesse » manifestaire qu'ils ont concoctée pour l'anniversaire de la revue. Loin de donner une réponse univoque à cette question, ces travaux montrent que les manifestes contemporains sont moins un objet à définir qu'un territoire ouvert à parcourir selon des chemins multiples. Qu'il soit canonique ou pas, sincère ou parodique, le manifeste reste en effet *a minima* le signe d'une urgence expressive, le lieu d'une prise de position précise par rapport à un contexte sans cesse changeant, le théâtre d'un cri – « *Look ! Now ! Here*[21] *!* » – qui se doit d'être interrogé. Le manifeste est peut-être mort ? Vive le manifeste ! ◀

Notes

1 Anne Larue, « L'art qui manifeste : entre histoire des avant-gardes et exigence de résistance au pire », *L'art qui manifeste*, L'Harmattan, 2008, p. 7.

2 Voir entre autres à ce sujet Ilaria Vitali (dir.), « Les manifestes littéraires au tournant du XXIe siècle », *Francofonia*, n° 59, automne 2010, 156 p. ; Craig Buckley, *After the Manifesto*, GSAPP Books et T6 Ediciones, 2015, 183 p. ; Michael Holt et Marissa Looby, « What Happened to the Architectural Manifesto ? » [actes de colloque du 18 novembre 2011 mis en ligne], *Domus*, 1er décembre 2011, www.domusweb.it/en/opinion/2011/12/01/what-happened-to-the-architectural-manifesto-.html ; Eva Yampolsky, « Le manifeste entre littérature, art et politique », *Lignes*, n° 40, février 2013, p. 30-56.

3 Antoine Furetière, « Manifeste » [entrée de dictionnaire], *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, vol. II, A. et R. Leers, 1694, p. 70.

4 « Manifeste » [entrée de dictionnaire], *Dictionnaire de l'Académie française*, 9e éd., vol. II, A. Fayard, 1986, p. 590 ; [en ligne] www.dictionnaire-academie.fr/article/A9M0526.

5 Cf. Anne Boschetti, *Isme*s : *du réalisme au postmodernisme*, CNRS, 2014, 352 p.

6 Cf. Mette Tjell, *Le manifeste littéraire revisité* : *explorations fictionnelles du genre dans la littérature française contemporaine* [thèse], EHESS, 2015, p. 47 ; *id.*, "Sans collectif, que reste-t-il du manifeste ? Sur les manifestes publiés à titre individuel dans le champ littéraire contemporain", dans Camille Bloomfield et Audrey Ziane (dir.), « Le manifeste à travers les arts : devenirs d'un genre indiscipliné », *Itinéraires* : *littérature, textes, cultures* [en ligne], n° 2018-1, 15 septembre 2018, www.journals.openedition.org/itineraires/4371.

7 Cf. C. Bloomfield et M. Tjell, "Les âges d'or du manifeste artistique en France : étude contrastive à partir de la base de données Manart", dans Viviana Birolli et M. Tjell (dir.), « Manifeste/s », *Études littéraires*, vol. XLIV, n° 3, automne 2013, p. 151-163.

8 En effet, huit des vingt-huit textes recensés en France entre 2003 et 2009 ont été publiés sur la Toile.

9 Cf. C. *Bloomfield* et A. *Ziane,* "Introduction", « Le manifeste à travers les arts : devenirs d'un genre indiscipliné », *op. cit.*

10 Cf. V. Birolli, "Bâtir le manifeste : de *La Città Nuova* d'Antonio Sant'Elia au manifeste architectural contemporain", « Le manifeste à travers les arts : devenirs d'un genre indiscipliné », *op. cit.*

11 Cf. Claude Abastado, « Introduction à l'analyse des manifestes », *Littérature*, n° 39, octobre 1980, p. 6.

12 Cf. Isabelle Krzywkowski, « Manifestes, avant-gardes et expérimentation », *Le temps et l'espace sont morts hier. Les années 1910-1920 : poésie et poétique de la première avant-garde*, L'Improviste, 2006, p. 45-61.

13 C'est par exemple le cas des tables mots-libristes futuristes, dont « Bataille poids + odeur », publié à la fin du *Supplément au manifeste technique de la littérature futuriste* de Marinetti le 11 août 1912.

14 Ce critère est renseigné pour 543 manifestes. C'est sur cette base que sont calculés les pourcentages suivants.

15 *Le Figaro* a notamment publié le premier *Manifeste du futurisme*.

16 Mario Ruspoli propose en 1963 le manifeste *Pour un nouveau cinéma dans les pays en voie de développement : le groupe synchrone cinématographique léger*, une contribution de l'UNESCO.

17 La conférence « Manifestes de l'espace, espaces manifestaires » donnée par Viviana Birolli et Camille Bloomfield lors du Festival des espaces imaginaires Sidération (CNES, Paris, 22 mars 2019) a fait ce type de lecture.

18 En 1918, Tzara se fichait allègrement des futuristes dans son *Manifeste Dada* : « Pour lancer un manifeste, il faut vouloir A.B.C., foudroyer contre 1.2.3. »

19 Cf. Eleni Mouratidou, "Le formats-manif de l'industrie de la mode : stéréotypes et trivialité", « Le manifeste à travers les arts : devenirs d'un genre indiscipliné », *op. cit.*

20 Jean-Marie Schaeffer, *Petite écologie des études littéraires*, Thierry Marchaisse, 2011, p. 118.

21 Mary Ann Caws, *Manifesto* : *A Century of Isms*, University of Nebraska Press, 2001.

Doctorante à Paris 1 Panthéon-Sorbonne (HiCSA), **Viviana Birolli** mène une thèse sur l'histoire et l'héritage du manifeste artistique des avant-gardes à nos jours. Elle est cofondatrice de la base de données numérique des manifestes artistiques et littéraires Manart (www.basemanart.com). Parmi ses publications se trouvent *I manifesti del futurismo* (Abscondita, Milan, 2008), « Manifeste/s » (*Études littéraires*, n° 44,3, Université de Laval, automne 2013, codirigé avec Mette Tjell) ainsi que plusieurs articles pour les revues *Itinéraires : littérature, textes, cultures*, *Livraisons d'histoire de l'architecture*, *Marges* et *Lignes*. Elle est par ailleurs commissaire d'exposition indépendante et responsable des archives numériques du peintre italien Renato Birolli.

Camille Bloomfield est chercheuse en littérature, membre du laboratoire Pléiade à l'Université Paris 13, où elle enseigne également l'expression-communication. Spécialiste des avant-gardes et de la littérature à contrainte, elle est notamment l'autrice de *Raconter l'Oulipo (1960-2000) : histoire et sociologie d'un groupe* (Honoré Champion, 2017). Coporteuse du projet Manart, créé autour de la base du même nom sur les manifestes artistiques et littéraires (www.basemanart.com), elle a dirigé récemment le numéro « Les manifestes à travers les arts : devenirs d'un genre indiscipliné » avec Audrey Ziane (*Itinéraires*, no 2018-1). Elle est également cofondatrice de l'Outranspo, un collectif dédié à la pratique créative et expérimentale de la traduction.

MANIFESTE DE L'ART CHARNEL

DÉFINITION

L'ART CHARNEL EST UN TRAVAIL D'AUTOPORTRAIT AU SENS CLASSIQUE, MAIS AVEC DES MOYENS TECHNOLOGIQUES QUI SONT CEUX DE SON TEMPS. IL OSCILLE ENTRE DÉFIGURATION ET REFIGURATION. IL S'INSCRIT DANS LA CHAIR PARCE QUE SON ÉPOQUE COMMENCE À EN DONNER LA POSSIBILITÉ. LE CORPS DEVIENT UN « *READY-MADE* MODIFIÉ », CAR IL N'EST PLUS CE *READY-MADE* IDÉAL QU'IL SUFFIT DE SIGNER.

DISTINCTION

CONTRAIREMENT AU BODY ART DONT IL SE DISTINGUE, L'ART CHARNEL NE DÉSIRE PAS LA DOULEUR, NE LA RECHERCHE PAS COMME SOURCE DE PURIFICATION, NE LA CONÇOIT PAS COMME RÉDEMPTION. L'ART CHARNEL NE S'INTÉRESSE PAS AU RÉSULTAT PLASTIQUE FINAL, MAIS À L'OPÉRATION CHIRURGICALE-PERFORMANCE ET AU CORPS MODIFIÉ, DEVENU LIEU DE DÉBAT PUBLIC.

ATHÉISME

EN CLAIR, L'ART CHARNEL N'EST PAS L'HÉRITIER DE LA TRADITION CHRÉTIENNE, CONTRE LAQUELLE IL LUTTE ! IL POINTE SA NÉGATION DU « CORPS PLAISIR » ET MET À NU SES LIEUX D'EFFONDREMENT FACE À LA DÉCOUVERTE SCIENTIFIQUE.

L'ART CHARNEL N'EST PAS DAVANTAGE L'HÉRITIER D'UNE HAGIOGRAPHIE TRAVERSÉE DE DÉCOLLATIONS ET AUTRES MARTYRES. IL AJOUTE PLUTÔT QU'IL N'ENLÈVE, AUGMENTE LES FACULTÉS AU LIEU DE LES RÉDUIRE. L'ART CHARNEL NE SE VEUT PAS AUTOMUTILANT.

L'ART CHARNEL TRANSFORME LE CORPS EN LANGUE ET RENVERSE LE PRINCIPE CHRÉTIEN DU VERBE QUI SE FAIT CHAIR AU PROFIT DE LA CHAIR FAITE VERBE. SEULE LA VOIX D'ORLAN RESTERA INCHANGÉE, L'ARTISTE TRAVAILLANT SUR LA REPRÉSENTATION.

L'ART CHARNEL JUGE ANACHRONIQUE ET RIDICULE LE FAMEUX « TU ACCOUCHERAS DANS LA DOULEUR ». COMME ARTAUD, IL VEUT EN FINIR AVEC LE JUGEMENT DE DIEU. DÉSORMAIS, NOUS AVONS LA PÉRIDURALE, DE MULTIPLES ANESTHÉSIANTS AINSI QUE LES ANALGÉSIQUES. VIVE LA MORPHINE ! À BAS LA DOULEUR !

PERCEPTION

DÉSORMAIS, JE PEUX VOIR MON PROPRE CORPS OUVERT SANS EN SOUFFRIR !… JE PEUX ME VOIR JUSQU'AU FOND DES ENTRAILLES, NOUVEAU STADE DU MIROIR. « JE PEUX VOIR LE CŒUR DE MON AMANT, ET SON DESSIN SPLENDIDE N'A RIEN À VOIR AVEC LES MIÈVRERIES SYMBOLIQUES HABITUELLEMENT DESSINÉES. » — CHÉRIE, J'AIME TA RATE, J'AIME TON FOIE, J'ADORE TON PANCRÉAS ET LA LIGNE DE TON FÉMUR M'EXCITE.

LIBERTÉ

L'ART CHARNEL AFFIRME LA LIBERTÉ INDIVIDUELLE DE L'ARTISTE ET EN CE SENS IL LUTTE AUSSI CONTRE LES *A PRIORI*, LES DIKTATS. C'EST POURQUOI IL S'INSCRIT DANS LE SOCIAL, DANS LES MÉDIAS – OU IL FAIT SCANDALE PARCE QU'IL BOUSCULE LES IDÉES REÇUES –, ET IRA JUSQU'AU JUDICIAIRE.

MISE AU POINT

L'ART CHARNEL N'EST PAS CONTRE LA CHIRURGIE ESTHÉTIQUE, MAIS CONTRE LES STANDARDS QU'ELLE VÉHICULE ET QUI S'INSCRIVENT PARTICULIÈREMENT DANS LES CHAIRS FÉMININES, MAIS AUSSI MASCULINES. L'ART CHARNEL EST FÉMINISTE, C'EST NÉCESSAIRE. L'ART CHARNEL S'INTÉRESSE À LA CHIRURGIE ESTHÉTIQUE, MAIS AUSSI AUX TECHNIQUES DE POINTE DE LA MÉDECINE ET DE LA BIOLOGIE QUI METTENT EN QUESTION LE STATUT DU CORPS ET POSENT DES PROBLÈMES ÉTHIQUES.

STYLE

L'ART CHARNEL AIME LE BAROQUE ET LA PARODIE, LE GROTESQUE ET LES STYLES LAISSÉS POUR COMPTE, CAR L'ART CHARNEL S'OPPOSE AUX PRESSIONS SOCIALES QUI S'EXERCENT TANT SUR LE CORPS HUMAIN QUE SUR LE CORPS DES ŒUVRES D'ART.

L'ART CHARNEL EST ANTIFORMALISTE ET ANTICONFORMISTE.

ORLAN

MANIFESTE DADA 1918.

Pour lancer un manifeste, il faut vouloir A.B.C.
foudroyer contre 1. 2. 3.
s'énerver et aiguiser les ailes pour conquérir et répendre de petits et de grands a. b. c.
signer, crier, jurer, arranger la prose sous une forme d'évidence absolue, irréfutable, prouver son nonplus-ultra et soutenir que la nouveauté ressemble à la vie comme la dernière apparition d'une cocotte prouve l'essentiel de Dieu. Son existance fut déjà prouvée par l'acordéon, le paysage et la parole douce. ▮ Imposer son A.B.C. est une chose naturelle, — donc regrettable. Tout le monde le fait sous forme de cristalbluffmadone, système monétaire, produit pharmaceutique, jambe nue conviant au printemps ardent et stérile. L'amour de la nouveauté est la croix sympathique, fait preuve d'un jem'enfoutisme naïf, signe sans cause, passager, positif. Mais ce besoin est aussi vieilli. En documentant l'art avec la suprême simplicité: nouveauté, on est humain et vrai pour l'amusement, impulsif vibrant pour crucifier l'ennui. Au carrefour des lumières, alerte, attentif en guettant les années, dans la forêt. ▮ J'écris un manifeste et je ne veux rien, je dis pourtant certaines choses, et je suis par principe contre les manifestes, comme je suis aussi contre les principes (décilitres pour la valeur morale de toute phrase — trop de commodité; l'aproximation fut inventée par les impressionnistes.) ▮ J'écris ce manifeste pour montrer qu'on peut faire les actions opposées ensemble, dans une seule fraîche respiration; je suis contre l'action; pour la continuelle contradiction pour l'affirmation aussi, je ne suis ni pour ni contre et je n'explique car je hais le bon-sens.

DADA — voilà un mot qui mène les idées à la chasse; chaque bourgeois est un petit dramaturge, invente des propos différents, au lieu de placer les personnages convenables à la qualité de son intelligence, chrysalides sur les chaises, cherche les causes ou les buts (suivant la méthode psycho-analytique qu'il pratique) pour cimenter son intrigue, histoire qui parle et se définit. ▮ Chaque spectateur est un intriguant, s'il cherche à expliquer un mot: (connaître!) Du réfuge ouaté des complications serpentines il laisse manipuler ses instincts. De là les malheurs de la vie conjugale.

Expliquer: Amusement des ventrerouges aux moulins de crânes vides.

☛ Dada ne signifie rien.

Si l'on trouve futile et l'on ne perd son temps pour un mot qui ne signifie rien. . .

La première pensée qui tourne dans ces têtes est d'ordre bactéorologique: trouver son origine étimologique, historique ou psychologique, au moins. On apprend dans les journaux que les nègres Krou appellent la queue d'une vache sainte: DADA. Le cube et la mère en une certaine contrée d'Italie: DADA. Un cheval en bois, la nourrice, double affirmation en russe et en roumain: DADA. Des savants journalistes y voient un art pour les bébés, d'autres saints jésusappellantlespetitsenfants du jour, le retour à un primitivisme sec et bruyant, bruyant et monotone. ▮ On ne construit sur un mot la sensibilité; toute construction converge à la perfection qui ennuie, idée stagnante d'un marécage doré, relatif produit humain. L'œuvre d'art ne doit pas être la beauté en elle-même, car elle est morte; ni gaie ni triste, ni claire ni obscure, réjouir ou maltraiter les individualités en leur servant les gâteaux des auréoles saintes ou les sueurs d'une course cambré à travers les atmosphères. Une œuvre d'art n'est jamais belle, par decret, objectivement, pour tous. La critique est donc inutile, elle n'existe que subjectivement, pour chacun, et sans le moindre caractère de généralité. Croit-on avoir trouvé la base psychique commune à toute l'humanité? L'essai de Jesus et la bible couvrent sous leurs ailes larges et bien-veillantes: la merde, les bêtes, les journées. Comment veut-on ordonner le chaos qui constitue cette infinie informe variation: l'homme? Le principe: „aime ton prochain" est une hypocrisie. „Connais-toi" est une utopie, mais plus acceptable, contient la méchanceté aussi. Pas de pitié. Il nous reste après le carnage, l'espoir d'une humanité purifiée.

Je parle toujours de moi puisque je ne veux convaincre, je n'ai pas le droit d'entraîner d'autres dans mon fleuve, je n'oblige personne à me suivre et tout le monde fait son art à sa façon, s'il connaît la joie montant en flêches vers les couches astrales, ou celle qui descend dans les mines aux fleurs de cadavres et de spasmes fertiles. Stalactytes: les chercher partout, dans les crèches agrandis par la douleur, les yeux blancs comme les lièvres des anges. ▮

Ainsi naquit DADA*) d'un besoin d'indépendance, de méfiance envers la communauté. Ceux qui appartiennent à nous gardent leur liberté. Nous ne reconnaissons aucune théorie. Nous avons assez des académies cubistes et futuristes: laboratoires d'idées formelles. Fait-on l'art pour gagner l'argent et caresser les gentils bourgeois? Les rimes sonnent l'assonance des monnaies et l'inflexion glisse le long de la ligne du ventre en profil. Tous les groupements d'artistes ont abouti à cette banque en chevauchant sur de diverses comètes. La porte ouverte aux possibilités de se vautrer dans les coussins et la nourriture.

Ici nous jettons l'ancre, dans la terre grasse. Ici nous avons le droit de proclamer, car nous avons connu les frissons et l'éveil. Revenants ivres d'énergie nous enfonçons le triton dans la chair insoucieuse. Nous sommes ruissellements de malédictions en abondance tropique de végétations vertigineuses, gomme et pluie est notre sueur, nous saignons et brûlons la soif, notre sang est vigueur.

Le cubisme naquit de la simple façon de regarder l'objet: Cézanne peignait une tasse 20 centimètres plus bas que ses yeux, les cubistes la regardent tout d'en haut; d'autres compliquent l'apparence en faisant une section perpendiculaire et en l'arrangeant sagement à côté. (Je n'oublie pourtant les créateurs, ni les grandes raisons et la matière qu'ils rendirent définitive). ▮ Le futuriste voit la même tasse en mouvement, succession d'objets un à côté de l'autre et ajoute malicieusement quelques lignes-forces. Cela n'empêche que la toile soit une bonne ou mauvaise peinture déstinée au placement des capitaux intellectuels.

Le peintre nouveau crée un monde, dont les éléments sont aussi les moyens, une œuvre sobre et définie, sans argument. L'artiste nouveau proteste: il ne peint plus /reproduction symbolique et illusionniste/ mais crée directement en pierre, bois, fer, étain, des rocs des organismeslocomotives pouvant être tournés de tous les côtés par le vent limpide de la sensation momentanée. ▮ Toute œuvre picturale ou plastique est inutile;

*) en 1916 dans le *CABARET VOLTAIRE* à Zurich.

Note. — Ce manifeste a été lu par Tristan Tzara le 23 Juillet à la Meise Zurich). — **Le Dadaïsme.** Pour introduire l'idée de folie passagère en mal de scandale et de publicité d'un „isme" nouveau — si banal, avec le manque de sérieux inné à ces sortes de manifestations, les journalistes nommèrent Dadaïsme ce que l'intensité d'un **art nouveau** leur rendit impossible compréhension et puissance de s'élever à **l'abstraction**, la magie d'une parole (DADA), les ayant mis, (par sa simplicité de ne rien signifier), veaux devant la porte d'un monde présent; vraiment trop forte éruption pour leur habitude de se tirer facilement d'affaire.

qu'elle soit un monstre qui fait peur aux esprits serviles, et non douceâtre pour orner les réfectoires des animaux mis en costumes humains, illustrations de cette fable de l'humanité. —
Un tableau est l'art de faire se rencontrer deux lignes géometriquement constatées parallèles, sur une toile, devant nos yeux, dans une réalité qui transpose sur un monde à d'autres conditions et possibilités. Ce monde n'est pas spécifié ni défini dans l'œuvre, appartient dans ses innombrables variations au spectateur. Pour son créateur, elle est sans cause et sans théorie.
Ordre = désordre, moi = non-moi, affirmation = négation: rayonnements suprêmes d'un art absolu. Absolu en pureté de chaos cosmique et ordonné, éternel dans la globule seconde sans durée sans respiration sans lumière sans contrôle. ▮ J'aime une œuvre ancienne pour sa nouveauté. Il n'y a que le contraste qui nous relie au passé. ▮ Les écrivains qui enseignent la morale et discutent ou améliorent la base psychologique, ont, à part un désir caché de gagner, une ridicule connaissance de la vie, qu'ils ont classifiée, partagée, canalisée; ils s'entêtent à voir danser les catégories lorsqu'ils battent la mesure. Leurs lecteurs ricanent et continuent: à quoi bon?

Il y a une littérature qui n'arrive jusqu'à la masse vorace. Œuvre de créateurs, sortie d'une vraie nécessité de l'auteur, et pour lui-même. Connaissance d'un suprême égoïsme, où les lois s'étiolent. ▮ Chaque page doit exploder, soit par le sérieux profond et lourd, le tourbillon, le vertige, le nouveau, l'éternel, par la blague écrasante, par l'enthousiasme des principes ou par la façon d'être imprimée. Voilà un monde chancelant qui fuie, fiancé au grelots de la gamme infernale, voilà de l'autre côté: des hommes nouveaux. Rudes, bondissants, chevaucheurs de hoquets. Voilà un monde mutilé et les médicastres littéraires en mal d'amélioration.

Je vous dis: il n'y a pas de commencement et nous ne tremblons, nous ne sommes pas sentimentaux. Nous déchirons, vent furieux le linge des nuages et des prières, et préparons le grand spectacle du désastre, l'incendie, la décomposition. Préparons la supression du deuil et replaçons les larmes par les sirènes tendues d'un continent à l'autre. Pavillons de joie intense et veufs de la tristesse du poison. ▮ DADA est l'enseigne de l'abstraction; la réclame et les affaires sont aussi des éléments poétiques. ▮
Je détruis les tiroirs du cerveau, et ceux de l'organisation sociale: démoraliser partout et jeter la main du ciel en enfer, les yeux de l'enfer au ciel, rétablir la roue féconde d'un cirque universel dans les puissances réelles et la fantaisie de chaque individu.

La philosophie est la question: de quel côté commencer à regarder la vie, dieu, l'idée, ou les autres apparitions. Tout ce qu'on regarde est faux. Je ne crois pas plus important le résultat relatif, que le choix entre gâteau et cerises après dîner. La façon de regarder vite l'autre côté d'une chose, pour imposer indirectement son opinion, s'appelle dialectique, c'est-à-dire marchander l'esprit des pommes frites, en dansant la méthode autour.

Si je crie:

Idéal, idéal, idéal,
Connaissance, connaissance, connaissance,
Boumboum, boumboum, boumboum,

j'ai enrégistré assez exactement le progrès, la loi, la morale et toutes les autres belles qualités que de différents gens très intelligents ont discuté dans tant de livres, pour arriver à la fin, à dire que tout de même chacun a dansé d'après son boumboum personnel, et qu'il a raison pour son boumboum, satisfaction de la curiosité maladive; sonnerie privée pour besoins inexplicable; bain; difficultés pécuniaires; estomac avec répercussion sur la vie; autorité de la baguette mystique formulée en bouquet d'orchestre-fantôme aux archets muets, graissés de philtres à base d'amoniaque animal. Avec le lorgnon bleu d'un ange ils ont fossoyé l'intérieur pour vingt sous d'unanime reconnaissance. ▮ Si tous ont raison, et si toutes les pilules ne sont que Pink, essayons une fois de ne pas avoir raison. ▮ On croit pouvoir expliquer rationnellement, par la pensée, ce qu'on écrit. Mais c'est très relatif. La pensée est une belle chose pour la philosophie mais elle est relative. La psychoanalyse est une maladie dangereuse, endort les penchants anti-réels de l'homme et systématise la bourgeoisie. Il n'y a pas de dernière Vérité. La dialectique est une machine amusante qui nous conduit /d'une maniere banale/ aux opinions que nous aurions eu en tout cas. Croit-on, par le raffinement minutieux de la logique, avoir démontré la vérité et établi l'exactitude de ces opinions? Logique serrée par les sens est une maladie organique. Les philosophes aiment ajouter à cet élément: Le pouvoir d'observer. Mais justement cette magnifique qualité de l'esprit est la preuve de son impuissance. On observe, on regarde d'un ou de plusieurs points de vue, on les choisit parmi les millions qui existent. L'expérience est aussi un résultat de l'hazard et des facultés individuelles. ▮ La science me répugne dès qu'elle devient spéculative-système, perd son caractère d'utilité — tellement inutile — mais au moins individuel. Je hais l'objectivité grasse et la harmonie, cette science qui trouve tout en ordre. Continuez, mes enfants, humanité . . . La science dit que nous sommes les serviteurs de la nature: tout est en ordre, faites l'amour et cassez vos têtes. Continuez mes enfants, humanité, gentils burgeois et journalistes vierges . . . . . ▮ Je suis contre les systèmes, le plus acceptable des systèmes est celui de n'avoir par principe aucun. ▮ Se compléter, se perfectionner dans sa propre petitesse jusqu'à remplir le vase de son moi, courage de combattre pour et contre la pensée, mystère du pain déclanchement subit d'un hélice infernale en lys économiques:

La spontanéité dadaïste.

Je nomme jem'enfoutisme l'état d'une vie où chacun garde ses propres conditions, en sachant toute-fois respecter les autres individualités, sinon se défendre, le two-step devenant hymne national, magazin de bric-à-brac, T. S. F. télephone sans fil transmettant les fugues de Bach réclames lumineuses et affichage pour les bordels, l'orgue diffusant des œillets pour Dieu, tout cela ensemble, et réellement, remplaçant la photographie et le catéchisme unilatéral.
La simplicité active.
L'impuissance de discérner entre les degrés de clarté: lécher la pénombre et flotter dans la grande bouche remplie de miel et d'excrément. Mésurée à l'échelle Eternité, toute action est vaine — (si nous laissons la pensée courir une aventure dont le résultat serait infiniment grotesque — donnée importante pour la connaissance de impuissance humaine). Mais si la vie est une mauvaise farce, sans but ni accouchement initiel, et parceque nous croyons devoir nous tirer proprement, en chrysantèmes lavées de l'affaire, nous avons proclamé seule base d'entendement: l'art. Il n'a pas l'importance que nous, reîtres de l'esprit, lui chantons depuis des siècles. L'art n'afflige personne

et ceux qui sachent s'y intéresser, recevront des caresses et belle occasion de peupler le pays de leur conversation. L'art est une chose privée, l'artiste le fait pour lui; une œuvre compréhensible est produit de journaliste, et parcequ'il me plait en ce moment de mélanger ce monstre aux couleurs à l'huile: tube en papier imitant le métal qu'on presse et verse automatiquement haine lacheté vilenie. L'artiste, le poète se réjouit du vénin de la masse condensée en un chef de rayon de cette industrie, il est heureux en étant injurié: preuve de son immuabilité. L'auteur, l'artiste loué par les journaux constate la compréhensibilité de son œuvre: misérable doublure d'un manteau à utilité publique; haillons qui couvrent la brutalité, pissat collaborant à la chaleur d'un animal couvant les bas instincts. Flasque et insipide chair se multipliant à l'aide des microbes typographiques. ▮ Nous avons bousculé le penchant pleurnichard en nous. Toute filtration de cette nature est diarhée confie. Encourager cet art veut dire la digérer. Il nous faut des œuvres fortes droites précises et à jamais incomprises. La logique est une complication. La logique est toujours fausse. Elle tire les fils des notions, paroles, dans leur extérieur formel, vers des bouts des centres illusoires. Ses chaînes tuent, myriapode énorme asphixiant l'indépendance. ▮

Marié à la logique l'art vivrait dans l'inceste, engloutissant, avalant sa propre queue toujours son corps, se forniquant en lui-même, et le tempérament deviendrait un cauchemar goudroné de protestantisme, un monument, un tas d'intestins grisâtres et lourds. ▮ Mais la souplesse, l'enthousiasme et même la joie de l'injustice, cette petite verité que nous pratiquons innocents et qui nous rend beaux: nous sommes fins et nos doigts sont maléables et glissent comme des branches de cette plante insinuante et presque liquide; elle précise notre âme, disent les cyniques. ▮ C'est aussi un point de vue; mais pas toutes les fleurs sont saintes, heureusement, et ce qu'il y a de divin en nous est l'éveil de l'action anti-humaine. Il s'agit ici d'une fleur en papier pour la boutonnière des messieurs qui fréquentent le bal de la vie masquée, cuisine de la grâce, blanches cousines souples ou grasses. ▮ Ils trafiquent avec ce que nous avons sélectioné. ▮ Contraditiction et unité des pollaires dans un seul jet, peuvent être vérité. Si l'on tient en tout cas à prononcer cette banalité, appendice d'une moralité libidineuse, mal odorante. La morale atrophie comme tout fléau fabricat de l'intelligence. Le contrôle de la morale et de la logique nous ont infligé l'impassibilité devant les agents de police — cause de l'esclavage, rats putrides dont les bourgeois en ont plein le ventre, et qui ont infecté les seuls corridors de verre clairs et propres qui restèrent ouverts aux artistes.

Que chaque homme crie: il y a un grand travail destructif, négatif à accomplir. Balayer, nettoyer. La propreté de l'individu s'affirme après l'état de folie, de folie agressive, complète, d'un monde laissé entre les mains des bandits, qui se déchirent et détruisent les siècles. Sans but ni dessein, sans organisation: la folie indomptable, la décomposition. Les forts par la parole ou par la force survivront, car ils sont vifs dans la défense, l'agilité des membres et des sentiments flambe sur leurs flancs facettés.

La morale a déterminé la charité et la pitié, deux boules de suif qui ont poussé comme des éléphants, des planètes et qu'on nomme bonnes. Elles n'ont rien de la bonté. La bonté est lucide, claire et décidée, impitoyable envers le compromis et la politique. ▮ La moralité est l'infusion du chocolat dans les veines de tous les hommes. Cette tâche n'est pas ordonnée par une force surnaturelle, mais par le trust des marchands d'idées et accapareurs universitaires. ▮ Sentimentalité: en voyant un groupe d'hommes qui se quérelle et s'ennuie ils ont inventé le calandrier et le médicament sagesse. En collant les étiquettes, la bataille des philosophes se dechaîna (mercantilisme, balance, mesures méticuleuses et mesquines) et l'on comprit pour la seconde fois que la pitié est un sentiment, comme la diarhée aussi, en rapport au dégoût qui gâte la santé, immonde tâche de charognes de compromettre le soleil.

Je proclame l'opposition de toutes les facultés cosmiques à cette blénoragie d'un soleil putride sorti des usines de la pensée philosophique, la lutte acharnée, avec tous les moyens du

Dégoût dadaïste.

Tout produit du dégoût susceptible de devenir une négation de la famille, est *dada*; proteste aux poings de tout son être en action déstructive: **dada**; connaissance de tous les moyens rejétés jusqu'à présent par le sexe pudique du compromis commode et de la politesse: dada; abolition de la logique, danse des impuissants de la création: **dada**; de toute hiérarchie et équation sociale installée pour les valeurs par nos vallets: DADA; chaque objet, tous les objets, les sentiments et les obscurités, les apparitions et le choc précis des lignes parallèles, sont des moyens pour le combat: DADA; abolition de la mémoire: DADA; abolition de l'archéologie: *DADA*; aboliton des prophètes: DADA, abolition du futur: DADA; croyance absolue indiscutable dans chaque dieu produit immédiat de la spontanéité: DADA; saut élégant et sans préjudice, d'une harmonie à l'autre sphère; trajectoire d'une parole jettée comme un disque sonore cri; respecter toutes les individualités dans leur folie du moment: sérieuse, craintive, timide, ardente, vigoureuse, décidée, enthousiaste; peler son église de tout accéssoire inutil et lourd; cracher comme une cascade lumineuse la pensée désobligente ou amoureuse, ou la choyer — avec la vive satisfaction que c'est tout-à-fait égal — avec la même intensité dans le buisson, pur d'insectes pour le sang bien né, et doré de corps d'archanges, de son âme. Liberté: **DADA DADA DADA**, hurlement des couleurs crispées, entrelacement des contraires et de toutes les contradictions, des grotesques, des inconséquences: **LA VIE.**

TRISTAN TZARA.

SOPRA UN QUADRO CUBISTA *a Tristan Tzara*

Altalena in grovigli d'azzurro nella finestra spalancata sul quadro del nulla
dove tre coni di luce baciano la fredda pazzia degli specchi
E la sonorità delle città metalliche precipita
Suono di partenza nel sacrificio di un monedo di latta e cristallo
dall'arco che ritorna a specchiarsi dopo il primo giro in basso
Gli incantesimi nello scoppio della notte
Fiorite di sorrisi meridiani
Se l'incantesimo c'è nell'arco di vetro il crepuscolo suona partenza

GIUSEPPE RAIMONDI

1916

H. ARP: Bois.

MANIFESTE DE LA PEINTURE ET DE LA SCULPTURE AOPTIQUES OU RHÉTORIQUES

Texte présenté sur un emplacement vide

Une certaine partie de l'art plastique étant détruite, elle doit être remplacée par **les discussions des spectateurs** sur une œuvre inexistante, imaginaire ou inimaginable, souhaitée ou refusée.

Je devance certainement la pensée de nombreux connaisseurs formels en affirmant que le manque, le vide ou le creux d'un grand nombre de réalisations sont plus extraordinaires que l'accomplissement esthétique éliminé.

Isou ne convie pas seulement le public à agir en dehors des accomplissements artistiques, mais en dépassant le cadre supertemporel, il lui demande d'agir en dehors des moyens esthétiques mêmes, tout en restant à un autre niveau à l'intérieur du domaine de la peinture et de la sculpture **par le genre de paroles énoncées dans le secteur vide**, et mieux — au-delà des propos sur le sujet ou extérieurs au sujet — **par la seule présence** dans le lieu destiné aux débats plastiques.

Les exclamations et les formules sur l'œuvre bi-dimensionnelle ou tri-dimensionnelle qui se perdaient jusqu'à présent doivent se transformer en structures systématiques et se perpétuer en elles-mêmes.

Les **débats** sur une peinture ou une sculpture invisible, acceptée ou rejetée, représentent un nouveau territoire du domaine formel auquel ils se substituent.

La plastique a-optique (ou la plastique invisible ou la plastique constituée des débats sur la plastique) peut devenir un secteur intrinsèque indépendant et passer comme tout art par les deux phases esthétiques déterminantes : amplique et ciselante.

Durant la première étape, les visiteurs sont priés d'organiser des discussions construites autour de l'œuvre a-optique ou invisible, tandis que dans la seconde période ils sont invités à s'adonner à des conversations contradictoires incohérentes et anéantissantes.

Mais n'importe comment, il faudrait qu'aucun spectateur n'ose ouvrir la bouche devant l'œuvre a-optique s'il n'a pas à dire quelque chose de réellement neuf et original.

Devant une expression plastique de plus en plus épurée et inexistante, le débat sur cette réalisation devrait devenir de plus en plus significatif et profond **pour maintenir l'intérêt du cadre pictural et sculptural.**

Que les innovations linguistiques remplacent les manques des arts en question !

Il faudrait interdire les exclamations stupides des visiteurs d'expositions et liquider même les spectateurs crétins des œuvres picturales et sculpturales en général et des accomplissements a-optiques en particulier.

D'ailleurs, l'aboutissement et la fin du **débat** sur l'œuvre inexistante ne peuvent être que le **silence** ou le **domaine aphoniste méthodique** de la plastique a-optique.

Que les visiteurs d'expositions se réunissent et réfléchissent ensemble, dans un silence profond, sur les conditions d'un chef-d'œuvre inexistant et invisible !

Malgré l'allure amusée de ces phrases, je crois sincèrement en la plastique **a-optique** parce que je suis persuadé que la recherche et l'évolution incessantes transformeront ce système — comme n'importe lequel — en une structure remplie d'œuvres différentes et caractéristiques et parce que je pense que grâce à la création des jeunes générations, cette structure sera elle-même dépassée un jour par une méthode encore plus surprenante et inattendue que les attardés considéreront comme plus extravagante.

Naturellement, la réalisation **a-optique** s'élève encore sur l'emplacement d'une œuvre et représente une création esthétique dans des cadres formels précis, mais elle marque aussi une attente d'expressions originales, ce qui interdit l'exploitation de cette étape comme prophétie d'une invasion extra-artistique, vitaliste ou barbare.

Isidore Isou

Esquisse du manifeste technique de la révolution bleue

« La Révolution Bleue », mouvement tendant à la transformation de la manière de penser et d'agir d'un peuple dans le sens du « devoir » individuel, en qualité, vis-à-vis de la collectivité nationale toujours en qualité, vis-à-vis de la collectivité des nations.

Instituer un conseil de Ministres, soumis au contrôle politique et moral d'une chambre internationale. Cette chambre de réflexion serait une assemblée consultative obligatoire, conçue sur le modèle de l'O.N.U. et composée d'un représentant de chaque nation.

L'Assemblée nationale serait ainsi remplacée par une O.N.U. particulière ; l'ensemble du pouvoir ainsi constitué resterait entièrement soumis à l'autorité des Nations Unies.

Par cette transformation de la structure gouvernementale, il est possible de donner un exemple au monde de l'ordre et de la grandeur de la Révolution française de 1789, qui sublima l'idéal universel : « Liberté, égalité, fraternité », nécessité d'alors, mais toujours permanente avec celle des Droits de l'Homme et du Citoyen, qui doit être augmentée aujourd'hui d'une nouvelle loi dans le sens démocratique, celle de « qualité ».

Le patriotisme doit devenir évidemment le patriotisme du monde. Comme l'est déjà le patriotisme de l'art.

N.B. : Devoir = Action imaginative avec sens de la responsabilité.

> Tiré de Yves Klein, *Vers l'immatériel*, Éditions Dilecta, Paris, 2006.

Manifesto:

2. To affect, or bring to a certain state, by subjecting to, or treating with, a flux. "*Fluxed* into another world." *South.*
3. *Med.* To cause a discharge from, as in purging.

flux (flŭks), *n.* [OF., fr. L. *fluxus*, fr. *fluere, fluxum*, to flow. See FLUENT; cf. FLUSH, *n.* (of cards).] **1.** *Med.* **a** A flowing or fluid discharge from the bowels or other part: esp., an excessive and morbid discharge; as, the bloody *flux*, or dysentery. **b** The matter thus discharged.

Purge the world of bourgeois sickness, "intellectual", professional & commercialized culture, PURGE the world of dead art, imitation, artificial art, abstract art, illusionistic art, mathematical art, — PURGE THE WORLD OF "EUROPANISM"!

2. Act of flowing: a continuous moving on or passing by, as of a flowing stream; a continuing succession of changes.
3. A stream; copious flow; flood; outflow.
4. The setting in of the tide toward the shore. Cf. REFLUX.
5. State of being liquid through heat; fusion. *Rare.*

PROMOTE A REVOLUTIONARY FLOOD AND TIDE IN ART,
Promote living art, anti-art, promote NON ART REALITY to be ~~fully~~ grasped by all peoples, not only critics, dilettantes and professionals.

7. *Chem. & Metal.* **a** Any substance or mixture used to promote fusion, esp. the fusion of metals or minerals. Common metallurgical fluxes are silica and silicates (acidic), lime and limestone (basic), and fluorite (neutral). **b** Any substance applied to surfaces to be joined by soldering or welding, just prior to or during the operation, to clean and free them from oxide, thus promoting their union, as rosin

FUSE the cadres of cultural, social & political revolutionaries into united front & action.

MANIFESTE DU RIO NEGRO

Août 1978

DU NATURALISME INTEGRAL.

L'Amazone constitue aujourd'hui sur notre planète l'ultime réservoir refuge de la nature intégrale

Quel type d'art, quel système de langage peut susciter une telle ambiance exceptionnelle à tous points de vue, exorbitante par rapport au sens commun? Un naturalisme de type essentialiste et fondamental, qui s'oppose au realisme et à la continuité de la tradition réaliste, de l'esprit réaliste au delà de la succession de ses styles et de ses formes. L'esprit du réalisme dans toute l'histoire de l'art n'est pas l'esprit du pur constat, le témoignage de la disponibilité affective. L'esprit du réalisme est la métaphore, le réalisme est la métaphore du pouvoir: pouvoir religieux, pouvoir d'argent à l'époque de la Renaissance, pouvoir politique par la suite, réalisme bourgeois, réalisme socialiste, pouvoir de la sociétéde consommation avec le pop-art

Le naturalisme n'est pas métaphorique. Il ne traduit aucune volonté de puissance mais bien un autre état de la sensibilité, une ouverture majeure de la conscience. La tendance à l'objectivité du constat traduit une discipline de la perception, une pleine disponibilité au message direct et spontané des données immédiates de la conscience. Du journalisme, mais transferé dans le domaine de la sensibilité pure: l'information sensible sur la nature

Pratiquer cette disponibilité par rapport au donné naturel, c'est admettre la modestie de la perception humaine et ses propres limites, par rapport à un tout qui est une fin en soi. Cette discipline dans la conscience de ses propres limites est la qualité première du bon reporter: c'est ainsi qu'il peut transmettre ce qu'il voit en "de-naturant" le moins possible les faits.

Le naturalisme ainsi conçu implique non seulement la plus grande discipline de la perception mais aussi la plus grande ouverture humaine.

En fin de compte la nature **est** et elle nous dépasse dans la perception de sa propre durée. Mais dans l'espace-temps de la vie d'un homme, la nature est la mesure de sa conscience et de sa sensibilité.

Le naturalisme intégral est allergique à toute sorte de pouvoir ou de metaphore du pouvoir. Le seul pouvoir qu'il reconnait n'est pas celui, abusif, de la société, mais celui, purificateur et cathartique, de l'imagination au service de la sensibilite

Ce naturalisme est d'ordre individuel. l'option naturaliste opposée à l'option réaliste est le fruit d'un choix qui engage la totalité de la conscience individuelle. Cette option n'est pas seulement critique, elle ne se limite pas à exprimer la crainte de l'homme devant le danger que fait courir à la nature l'excès de civilisation industrielle et urbaine. Elle traduit l'avènement d'un stade global de la perception, le passage individuel à la conscience planétaire. Nous vivons une époque de double bilan. A la fin du siècle s'ajoute la fin du millénaire, avec tous les transferts de tabous et de paranoia collective que cette récurrence temporelle implique, à commencer par le transfert de la peur de l'an 1.000 sur la peur de l'an 2.000, l'atome à la place de la peste.

Nous vivons ainsi une époque de bilan. Bilan de notre passé ouvert sur notre futur. Notre Premier Millénaire doit annoncer le Second. Notre civilisation judéo-chrétienne doit préparer sa Seconde Renaissance. Le retour à l'idéalisme en plein XXeme siècle super-matérialiste, le regain d'intérêt pour l'histoire des religions et la tradition de l'occultisme, la recherche de plus en plus pressante de nouvelles iconograpjies symbolistes: tous ces symptômes sont la conséquence d'un processus de dématérialisation de l'objet initié en 1966 et qui est le phénomène majeur de l'histoire de l'art contemporain en occident.

Après des siècles de "tyrannie de l'objet" et sa culminance dans l'apothéose de l'aventure de l'objet comme langage synthétique de la société de consommation, l'art doute de sa justification matérielle, il se dé-matérialise, il se conceptualise. Les démarches conceptuelles de l'art contemporain n'ont de sens que si elles sont examinées à travers cette optique auto-critique. L'art s'est lui-même mis en position critique. Il s'interroge sur son immanence, sa nécessité, sa fonction.

Le naturalisme intégral est une réponse. Et justement par sa vertu d'intégrisme, c'est-à-dire de généralisation et d'extrêmisme de la structure de la perception, c'est-à-dire de planétarisation de la conscience, il se présente aujourd'hui comme une option ouverte, un fil directeur dans le chaos de l'art actuel. Autocritique, dématérialisation, tentation idéaliste, parcours souterrains symbolistes et occultistes: cette apparente confusion s'ordonnera peut-être un jour à partir de la notion de naturalisme, expression de la conscience planétaire.

Cette restruturaction perceptive correspond à une véritable mutation et la déménalisation de l'objet d'art, son interprétation idéaliste, le retour au sens caché des choses et à leur symbologie, constituent un ensemble de phénomènes qui s'inscrivent comme une préambule opérationnel à notre Seconde Renaissance, l'étape nécessaire à la mutation anthropologique finale.

Nous vivons aujourd'hui deux sens de la nature. Celui ancestral du donné planétaire, celui moderne de l'acquis industriel et urbain. On peut opter pour l'un ou pour l'autre, nier l'un au profit de l'autre, l'important c'est que ces deux sens de la nature soient vécus et assumés dans l'intégrité de leur structure ontologique, dans la perspective d'une universalisation de la conscience perceptive, le Moi embrassant le Monde et ne faisant qu'un avec lui, dans l'accord et l'harmonie de l'émotion assumée comme l'ultime réalité du langage humain.

Le naturalisme comme discipline de la pensée et de la conscience perceptive est un programme ambitieux et exigeant, qui dépasse de loin les perspectives écologiques actuellement balbutiantes. Il s'agit de lutter beaucoup plus contre la pollution subjective que contre la pollution objective, la pollution des sens et du cerveau, beaucoup plus que celle de l'air ou de l'eau.

Un contexte aussi exceptionnel que l'Amazone suscite l'idée d'un retour à la nature originelle. La nature originelle doit être exaltée comme une hygiène de la perception et un oxigène mental: un naturalisme intégral, gigantesque catalyseur et accélérateur de nos facultés de sentir, de penser et d'agir.

Pierre RESTANY - Haut Rio Negro - Jeudi 3 août 1978.
En présence de **Sepp BAENDERECK** et de **Frans KRAJCBERG.**

ÉCLAIRAGE DE PIOTR PAVLENSKI : UN MANIFESTE RÉVOLUTIONNAIRE

▶ MICHAËL LA CHANCE

> Piotr Pavlenski, *Menace*, action aussi connue comme *Les portes brûlantes de Loubianka*, devant les portes du FSB (Service fédéral de sécurité de la Fédération de Russie, 2015.

À partir d'une photographie d'*Éclairage*, une action de Piotr Pavlenski, place de la Bastille le 16 octobre 2017, je propose un questionnement sur les régimes de visibilité : comment la photographie peut-elle rendre visible le pouvoir, et pas seulement la violence ? Et quand la photographie montre la violence, peut-elle en différencier les différentes formes ?

METTRE EN LUMIÈRE LA VIOLENCE FONDATRICE

Le 10 janvier 2019, dans l'enceinte du tribunal où Piotr Pavlenski sera condamné à deux ans de prison pour son action *Éclairage*, l'artiste dédie son procès au marquis de Sade et salue les Gilets jaunes dont le mouvement a pris forme pendant sa détention : « Je dédie ce procès au marquis de Sade qui a montré la vraie nature du pouvoir. »

Son action à la Banque de France se veut un « éclairage » du pouvoir. Pour la plupart d'entre nous, celui-ci représente la présidence et les institutions de l'État, les services d'ordre, les débats politiques… Ces représentations nous rendent aveugles au véritable fondement, nous restons ignorants et dupes, enfermés dans des cages d'illusion comme dans des chambres photographiques où tout est renversé. Marx faisait remarquer, dans *L'idéologie allemande* (1845), que « les hommes et leurs rapports nous apparaissent placés tête en bas comme dans une caméra obscure »[1].

Une question de philosophie politique : quel est le fondement du pouvoir ? Une question d'épistémologie de la photographie : comment le montrer sans rejouer le spectacle de ses affrontements ? Pasolini l'avait affirmé catégoriquement dans ses *Écrits corsaires*, que le vrai pouvoir ne se montre pas[2]. En effet, les pouvoirs des employeurs et des banques, des multinationales et des fonds de placement, exercent une violence sociale, mais restent silencieux. À propos des visées politiques des Gilets jaunes, André Gunthert analyse leur contestation, soulignant l'« invisibilisation du pouvoir managérial, présenté comme la simple incarnation de la raison économique »[3]. Les Gilets jaunes dénoncent, parmi autres

doléances, les effets du néolibéralisme sur les classes moyennes, l'endettement et le coût de la vie, l'inégalité des richesses, l'asservissement de la classe politique par les intérêts des grandes entreprises. Ils dénoncent une violence sociale qui se cache sous le voile démocratique. Ils contestent le Pouvoir qui est derrière le Pouvoir[4].

Le vrai pouvoir est invisible, il s'exerce à travers un modèle gestionnaire et ses rationalités économiques. C'est une violence interne et silencieuse qui s'étend sur toute la société et se présente comme un rempart contre la violence toujours imminente de l'insurrection et de la guerre. L'économie politique nous explique que l'argent serait une accumulation de travail et un équivalent de la marchandise, mais l'argent serait peut-être autre chose : la circulation dispersive de ce que Benjamin appelle le non-être de la société. L'argent serait une façon de faire circuler le négatif, de monnayer le potentiel d'une violence illimitée et d'en opérer le renversement[5].

De telles analyses ne manqueront pas de puiser dans la pensée et les écrits du marquis de Sade et de Georges Bataille, ou encore de Pierre Clastres et de Claude Lefort, mais j'ai pris le parti de poursuivre ce questionnement à partir d'un texte lu et commenté ces derniers temps, dans le milieu des Gilets, *Critique de la violence* (1921), où Walter Benjamin propose trois axes de la violence : la violence des *masses*, de l'*individu* et de la *police*.

Du point de vue des forces de l'ordre, la puissance pure de la *masse* ne doit pas être montrée, parce que, comme le fait remarquer Benjamin, « la grève […] est en état de fonder et de modifier le droit »[6]. Il y a une puissance fondatrice de la masse, un déploiement de ses violences, que s'efforcent de capter des photographes comme Marc Chaumeil, pour *Libération* et Divergence Images, ou encore Yann Merlin, photographe indépendant. Certains reconnaissent dans ces photos une puissance fondatrice, d'autres n'y voient que destruction.

Selon Benjamin, le droit de grève n'en est pas un de violence, c'est plutôt un répit accordé à l'ouvrier par l'État pour lui permettre de se soustraire à la violence des patrons. L'État voit bien que la violence des patrons est excessive, l'âpreté au gain sans limites, et qu'il doit jouer un rôle de régulateur, accorder à l'ouvrier la possibilité de se mettre à distance de l'employeur, d'échapper à son esclavage socioéconomique, aux dettes, aux hypothèques, au chômage, à la pénibilité des tâches, à la fiscalité trop lourde, etc., ce que des économistes reconnaissent comme une violence sociale sourde et insidieuse. Cependant, dès qu'il y a violence dans les grèves, l'État envisage de retirer le droit de grève et décrète des mesures d'exception : il craint que la violence immédiate (de la masse) vienne effectivement surpasser celle fondatrice du droit dont il a le monopole[7].

Le deuxième axe de cette violence, selon Benjamin, c'est celle de l'*individu*. Le plus souvent elle apparaît avec les grands criminels. Nous éprouvons une fascination pour les assassins et sociopathes dont la violence saurait fonder un nouveau droit. Soudain, cette violence révèle une puissance fondatrice : nous croyons reconnaître des héros mythiques dans les grands criminels[8]. Les actions de Pavlenski rappellent le combat archaïque d'un seul contre tous. Pavlenski dédie son procès au marquis de Sade, tandis que sa compagne d'alors, Oksana Chaliguina, complice d'*Éclairage*, se réclame de Jacques Mesrine : « Lors de l'incendie, la femme blond platine portait lunettes de soleil et perruque noire. "C'était en hommage à Jacques Mesrine", célèbre pour ses braquages et évasions spectaculaires[9]. »

Jacques Mesrine (1936-1979), l'ennemi public numéro un en France et au Québec, était devenu un symbole de liberté. Il incarnait la puissance fondamentale de chaque individu de se donner ses propres lois, de se créer un monde, de s'inventer sa propre vie. Cette invocation de Mesrine par Oksana Chaliguina ne sera pas du goût des Gilets jaunes se passeraient bien de ce passé criminel. Cependant, elle a le mérite de mettre en évidence la dimension individuelle de cette violence. Par son action *Éclairage*, Pavlenski donne un nouveau visage à la violence de l'individu, quand celle-ci devient le combat d'un seul contre tous. Est-ce que cela fait de Pavlenski le délinquant culturel numéro un, le Mesrine de l'art ? À la différence des criminels, il ne prend pas la fuite. La perruque d'Oksana suggère une prestation théâtrale, tandis que le dénuement de Pavlovski, qui attend les policiers avec ses allumettes à la main, exhibe l'individu qui ne cède pas à la peur ni à la corruption. Pavlenski insiste sur ce point : « Le totalitarisme, ce n'est pas les camps, mais des milliers d'individus prêts à signer une lettre de délation[10]. » Ce qui arrête le totalitarisme, c'est l'individu qui maintient sa dignité. Il est seul contre tous, seul contre le despote, ce qui rappelle *Le Contr'un* de La Boétie[11].

Troisième axe : la *police*. Benjamin est particulièrement éloquent sur le chapitre de la violence policière : cette institution de l'État moderne possède les droits de disposition et d'ordonnance, ce qui devient inquiétant lorsqu'il n'y a « aucune séparation entre la violence qui fonde le droit et celle qui le conserve »[12]. Ce qui rend la violence policière ignominieuse, c'est qu'elle émet des décrets qui compenseront l'impuissance de l'État, une puissance qui croît avec l'effondrement du droit dont elle tire sa légitimité. D'une certaine façon, les trois années de violences policières que la France a connues récemment seraient la mise à jour des trente dernières années de violences sociales.

Benjamin nous met en garde : il est vain de s'enliser dans un combat contre la police. La ville est devenue un espace de surveillance policière, elle est devenue un spectacle permanent pour les médias. Ce n'est pas la caméra de surveillance placée au-dessus de la porte de la Banque de France qui a déclenché l'alarme : la présence policière autour de la Bastille a été en mesure d'intervenir dès les premières flammes[13]. Pavlenski a eu tout juste le temps de se poster devant la porte de la Banque. Chaliguina a également été appréhendée.

Le lecteur de la *Critique de la violence* se voit rappeler à l'ordre : s'il faut descendre dans la rue, dans une véritable « grève générale révolutionnaire »[14], ce n'est pas pour lutter contre la police, ou s'en prendre aux lois ; c'est plus fondamentalement pour affronter le droit[15]. Benjamin n'aurait pas approuvé une insurrection polycéphale de Gilets jaunes réclamant une liberté informe ; il aurait déploré une couverture photographique ne montrant que le visage destructeur de la violence.

Poursuivons l'analyse avec Benjamin. Au XIX[e] siècle, les ouvriers n'avaient pas d'exutoire pour exprimer leur mécontentement, alors ils mettaient le feu aux usines. À notre époque, l'État accorde le droit de grève afin d'enrayer le sabotage[16]. Bien sûr, il envisage retirer ce droit de grève lorsqu'il ne parvient pas à éviter les attentats contre les usines et les banques. Ainsi, lorsque Pavlenski met le feu à la façade de la Banque de France, il fait usage d'une liberté d'expression qui a été accordée dans son principe pour prévenir le sabotage de la production industrielle. Il enfreint ce contrat tacite, tout en le mettant en lumière ! Les journaux ont énuméré avec minutie tout ce que l'action de Pavlenski avait retardé, comment les employés n'avaient pu rentrer au travail, les tâches dont ils étaient responsables… La banque est un rouage emblématique de la machine néolibérale que Pavlenski entreprend de saboter. De plus, en menant cette action à place de la Bastille, Pavlenski enfreint un autre contrat : celui qui le liait implicitement à certains groupes qui l'avaient soutenu dans sa demande d'asile politique en France. Par cette action, l'artiste commet une forme de suicide social, certaines personnalités du milieu culturel voulant reconsidérer leurs positions le concernant.

Benjamin s'intéresse aux différents visages de la violence : il y a celle qui fonde le droit, qui le conserve ; il y a des violences prédatrices, administrées, immédiates, mythiques, divines, pures – elles ne sont pas toutes visibles. Il envisage aussi – ce qui se veut d'une grande actualité, à un siècle de distance (1921-2021) – la violence du faux. Plus encore, il essaie d'en imaginer une d'un genre nouveau : il faudrait « envisager une violence d'une autre sorte », qui échapperait à notre imagination et au langage, et serait

par conséquent non photographiable. Elle ne se laisserait pas connaître, comme la matière noire en physique. Quand cette violence obscure, appelée tout simplement l'Obscur, serait élucidée, « [a]lors une lumière tomberait sur l'expérience étrange et d'emblée décourageante du caractère finalement indécidable de tous les problèmes du droit »[17].

C'est ainsi que, de rendre visibles le fondement du pouvoir et les différentes formes de la violence, nous jetons un éclairage sur l'obscur et l'indécidable qui enveloppent et traversent la société, qui sont une dimension même de la société. Le pouvoir ne se laisse jamais photographier parce que la photographie ne montre que la casse, le grabuge, le vandalisme… C'est tout le défi de la photographie, de montrer la puissance fondatrice de la foule, créatrice du droit et conservatrice de ce droit. Photographier le peuple dans la rue, c'est le plus souvent perpétuer un spectacle de la violence, un spectacle en plusieurs actes, mais c'est parfois donner à voir comment cette populace est « en position de faire l'histoire »[18].

ÉCLAIRAGE : UNE *CAMERA OBSCURA* DU NÉOLIBÉRALISME

Violence fondatrice, violence individuelle… Je comprends pourquoi le texte de Benjamin est particulièrement lu et commenté ces derniers temps. Ce texte est d'une étrange actualité. J'en ai pris connaissance dans le cadre de discussions autour des Gilets jaunes et de Pavlenski. Après Benjamin, je veux maintenant aller chercher quelques notions chez Vilém Flusser.

Une action performative peut avoir plusieurs niveaux de sens : littéraire, iconographique, philosophique… Photographier cette *action*, telle *Éclairage* de Pavlenski, est-ce provoquer une mise à plat, une banalisation de l'action ? L'action a été caractérisée comme « fait divers » par de nombreuses publications, notamment *Le Parisien*. Pour avancer dans ma réflexion, j'emprunte quelques notions à Flusser qui commence par distinguer, de façon très simple, les propriétaires et les non-propriétaires d'appareils photo : il y a des propriétaires de machines et il y a des exécutants qui travaillent avec ces machines. Une corrélation s'établit ainsi entre la banque comme appareil qui programme le travail et l'appareil photo ou vidéo qui déploie et découpe des plages de visibilité[19].

Il est donc significatif que Pavlenski ne possède pas d'appareil photo pour la captation et l'archivage de ses actions. Il invite des photographes, des journalistes, des activistes, à se rendre sur les lieux de l'action, devant la Banque, en leur offrant une indication sommaire de l'action. C'est un vrai photographe, au sens de Flusser : « Le photographe ne joue pas avec son appareil, mais contre lui pour mettre en lumière les intrigues qui s'y trament[20]. »

Pavlenski se fait complice de la presse pour mieux subvertir le programme médiatique qui perpétue un spectacle de la violence. L'événement n'est plus un *fait divers*, mais le *lieu d'une action*, le lieu d'enchevêtrement d'une multitude de tissus référentiels, comme il apparaît avec l'entrée en scène des policiers. Ceux-ci permettent effectivement à Pavlenski de chorégraphier un Caravage, de rejouer un chapitre de l'histoire sainte, d'ouvrir un nouveau chapitre de l'histoire des révolutions… Outre ces trajectoires historiques, le lieu de l'action est également traversé par des trajectoires de vies, celles d'Oksana Chaliguina, de Sarah Constantin, de Capucine Henry, de Marc Chaumeil… Il est donc traversé par de multiples faisceaux de références littéraires, artistiques, politiques et, comme nous le verrons, éthiques aussi.

Sur ce dernier point, lorsque la photographie d'*Éclairage* a commencé à circuler, un débat s'est engagé sur les médias sociaux concernant la pertinence de la cible : est-ce une attaque frontale contre le système ou une simple mascarade de transgression ? Au-delà de sa portée symbolique, cette action a-t-elle affaibli la banque ? D'abord, Pavlenski n'a pas incendié la Banque, mais des fenêtres de façade, quoique, les vitres ayant été brisées, les flammes ont pénétré à l'intérieur. Les médias ont dit qu'il avait incendié la banque, comme si la Banque de France valait pour toutes les banques : la métonymie fonctionne de la partie vers le tout.

Ensuite, la Banque de France n'est pas le cœur du système européen de la finance. Bref, « c'est pas Goldman Sachs ». Nous savons que Goldman Sachs est le *select club* de l'oligarchie néolibérale et donc, aussi, celui de l'Europe – il suffit de mentionner José Manuel Barroso et Romano Prodi[21]. Nous savons qu'avec le traité de Lisbonne de 2007, les banques centrales ont vu leur pouvoir considérablement diminuer, que ce sont les banques privées qui sont au cœur de la création monétaire de l'Europe[22]. Ainsi, derrière les portes de la Banque de France, il n'y a pas de trésor, mais seulement des machines à calculer, des transits de comptes, des mouvements de la masse monétaire. « Devant la Loi », disait Kafka ; « Devant la Banque », dirait Pavlenski. Derrière les portes se trouvent des emboîtements de portes. Le chapiteau de la porte d'entrée arbore cinq drapeaux : quatre drapeaux français avec un drapeau européen au milieu. La Banque de France n'est qu'un maillon dans la construction de l'Europe, pourtant Pavlenski en fait le lieu de son action, pour le mettre en relief comme lieu de pouvoir. En convoquant les photojournalistes et autres « filmeurs » – c'est ainsi que Pavlenski appelle les photographes –, Pavlenski utilise l'appareil médiatique pour révéler un appareil politico-économique qui reste caché[23].

L'INSPIRATION DE COURBET

Dans cette photographie, il y a un défi lancé à l'autorité de l'État, une posture très frontale, mais aussi des parcours obliques, des allégeances et des filiations diverses. La venue de Piotr Pavlenski en France, en tant que réfugié politique, s'explique par de nombreuses références historiques : la Révolution de 1789, Donatien Alphonse François de Sade et Gustave Courbet, des personnages auxquels peut être ajouté Jean-Jacques Rousseau. Le déplacement géographique d'un réfugié vers son pays d'accueil devient une immersion dans son histoire.

En 2016, Pavlenski s'exprime devant la caméra de Radio France international, en interview avec Anya Stroganova[24]. Il affirme que le renversement de la colonne Vendôme (1872) a été la plus grande œuvre de Courbet. Je ne saurais dire si, s'exprimant ainsi, l'artiste russe avait présent à l'esprit le fait que le bronze de la colonne a été obtenu de la fonte de centaines de canons russes vaincus à Austerlitz. La colonne est assurément un symbole impérial, le symbole de l'assise du pouvoir dans la guerre, de l'assise de l'État dans la violence. Gustave Courbet a rédigé l'un des premiers manifestes artistiques. En 1855, il a en effet rédigé le *Manifeste du réalisme* dans une volonté de cesser d'idéaliser la réalité, dans un refus d'embellir le monde par l'art. Il est plus connu par son tableau *L'origine du monde* (1866), mais surtout il a abattu la colonne Vendôme et est devenu l'une des premières figures de « l'artiste emprisonné », comme nous avons pu le voir de son *Autoportrait à Sainte-Pélagie* (1872).

Piotr Pavlenski vient incarner cette figure de l'artiste emprisonné. Ainsi, même lorsque remis en liberté, Pavlenski bénéficie du recul du prisonnier en raison du retrait de la prison par rapport à la société. Grâce à ce recul, il regarde le monde sans complaisance : avec « réalisme ». Il voit une vérité dans les choses ordinaires, il reconnaît une esthétique dans les sensations élémentaires. Il est dehors, mais au fond il est en dedans. Le dehors, c'est le dedans du dedans, ce que Foucault appelait l'expérience de la limite[25].

Avec ce recul, Pavlenski entreprend d'exposer la nature du pouvoir, il nous donne à voir la Banque de France incendiée dans une mise en abyme de notre *camera obscura* idéologique. Nous pouvons nous demander : « Qu'est-ce que la photographie de l'action *Éclairage* donne à voir ? » En premier lieu, elle constitue l'« archive »[26] d'un geste. En tant qu'archive, elle ne compose pas un savoir sur la nature du pouvoir, mais – selon Foucault encore – elle met en évidence les conditions politiques et sociales pour qu'un tel savoir puisse se former. Elle met en abyme les conditions de visibilité créées par le pouvoir et dans lesquelles il ne saurait apparaître. Il s'agit pour nous de voir et de comprendre la scène qui se joue dans cette photographie. Mentionnons que Piotr Pavlenski a dis-

tribué un manifeste aux photojournalistes qui se sont présentés sur les lieux : la première ligne se lit comme suit : « Mettre le feu dans la Banque de France, c'est mettre l'éclairage sur la vérité que les autorités nous ont forcés à oublier[27]. »

C'est comme si l'action performative elle-même ouvrait une chambre dans le visible, comme si elle était une captation photographique, une captation qui va à rebours de la machine spectacle, avec l'ambition de mettre en lumière l'obscurité du fondement. Nous savons aujourd'hui, depuis Debord et Foucault, que la machine socioéconomique est une machine à images. Il ne s'agit pas seulement d'images de surveillance et de consommation ; en fait, tout devient image ou produit, signal ou information. Comment pouvons-nous montrer la puissance et les rouages du métaprogramme qui contrôle la machine spectacle, puisque c'est le même programme qui contrôle l'émergence des images ? Nous sommes limités par l'appareil, qu'il soit bancaire ou linguistique, juridique ou cognitif, policier ou photographique… C'est ce que Vilém Flusser a développé dans sa *Philosophie de la photographie* : nous ne pouvons créer des images qu'à l'intérieur d'un programme ; chaque photographie est prélevée dans la somme totale des possibilités d'images qu'offre le programme de l'appareil photo, cet appareil étant lui-même enchâssé dans une multitude de macroappareils[28].

Une continuité s'y discerne : l'appareil socioéconomique programme le parc industriel, lequel programme l'industrie photographique, laquelle programme l'appareil photo[29]. Aujourd'hui, les banques peuvent fonctionner sans intervention humaine, elles sont de véritables machines à calculer ; de même, la société peut produire des images sans intervention humaine. La vue (notre expérience du visible) est surdéterminée par la culture visuelle mise en place et commandée par les médias et les « filmeurs ». Nous ne pouvons contester l'univers photographique sans attaquer l'ordre socioéconomique et, derrière celui-ci, l'appareil du pouvoir.

L'action de Pavlenski met en lumière que la banque, en tant que machine à calculer, contribue à la métaprogrammation de notre société[30], ce qui se vérifie plus que jamais à l'ère numérique, lorsque les dispositifs de captation des images, les appareils photo mais aussi le calcul et les transmissions, sont surdéterminés par une « pensée en nombres » qui s'étend, niveau par niveau, programme par programme, dans toutes les sphères de la société. Une raison calculante a subverti toute la société pour faire de nous les esclaves des banques, les prisonniers des normes, incapables de nous libérer de nos conventions sociales, comme les naufragés de *L'ange exterminateur* (1962) de Luis Buñuel. Pavlenski attend la police de pied ferme devant la porte, il ne s'en va nulle part, comme on dit – c'est qu'il n'existe pas d'ailleurs. Derrière la banque, il y a d'autres banques, et chaque banque est un appareil à enregistrer des images et des informations, à transiter des *signaux de commandement*, disait Deleuze, dans une circulation de signes qui nous fait croire en une valeur intrinsèque des choses.

En mettant le feu aux portes et aux fenêtres, Pavlenski rappelle que nous sommes dans la chambre obscure, il dénonce l'illusion que le réel est dehors, resplendissant dans sa « lumière originaire ». Nous ne quittons pas la chambre obscure, celle-ci est fermée : pas de trou de serrure – ou de sténopé –, pas d'orifice pour les objectifs ; il n'y a que le théâtre que nous sommes les uns pour les autres. Pavlenski nous lance un défi de vérité, à l'instar de Jean-Jacques Rousseau qui disait – notez ce passage tout à fait extraordinaire : « [J]e vais travailler pour ainsi dire dans la chambre obscure, […] je dirai chaque chose comme je la sens[31] […]. »

Ce que dit Rousseau se résume à ceci : « Nous croyons que la vraie réalité, brute et sans filtre, dans sa plus grande clarté, est dehors. Ici, tout est ombres et grisailles, pourtant je vais tâcher d'être vrai ici même. » Pavlenski se réclame de la Révolution de 1789, il renoue avec l'idéal révolutionnaire – rousseauiste – de l'homme qui met son âme à nu, qui s'expose sans déguisement ni représentation flatteuse. Le défi de la vérité se révèle un moyen

> Piotr Pavlenski, *Éclairage*, entrée d'une succursale de la Banque de France, Place de la Bastille, Paris, 2017.

de combat contre les despotes. Si « mon nom doit durer parmi les hommes »[32], disait encore Rousseau, il doit tout dévoiler, révéler mon *caractère* sans fard ni crainte[33].

Le délinquant prend la fuite, mais Pavlenski se campe devant les portes embrasées. Une attitude que certains interprètent, dans l'action de la Loubianka, comme un défi personnel adressé au président Poutine. Pavlenski exhibe qu'il n'a pas peur, qu'il ne donne pas prise au chantage ni à la corruption[34]. C'est le défi de vérité, de celui qui s'expose à la grande nudité, qui ouvre le « point de vue de l'indécence »[35]. Encore une fois, l'*Éclairage* de Pavlenski serait plus obscène que *L'origine du monde* de Courbet.

Lorsque nous regardons les photos d'*Éclairage*, nous sommes à l'extérieur de la Banque, mais nous ne sommes pas sortis de la *camera obscura* de l'idéologie. La place de la Bastille, ce lieu où le siège d'une banque centrale est venu se substituer à l'ancienne forteresse, est devenue une chambre sur les parois de laquelle nos images sont projetées. Nous sommes des images à l'intérieur de cette aire de surveillance, des numéros dans des bases de données bancaires, des figures de cette scène. En éclairant la porte, Pavlenski nous montre la sortie. D'un côté de la porte, il y a *« une masse gluante de corps disparates »*[36] liquéfiés par la peur. De l'autre côté de la porte, il y a un individu qui se tient debout, qui exhibe son caractère : Pavlenski met en scène sa sortie du FSB (Service fédéral de la sécurité de la fédération de Russie), de la Banque, tout comme il mettra en scène ses sorties de prison quelques mois plus tard. Ses actions sont effectivement des sorties, des sorties d'un genre particulier, des sorties sur place.

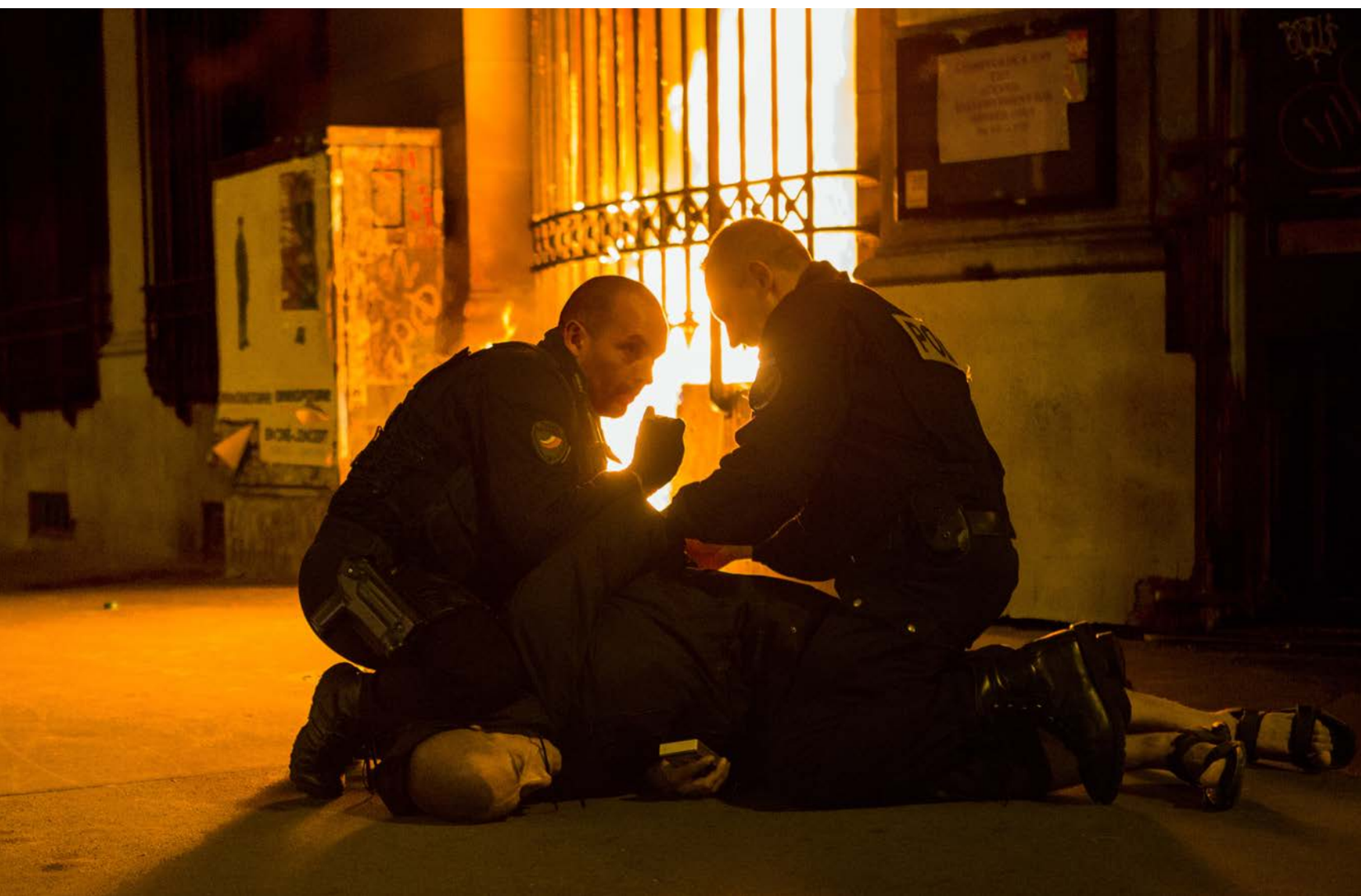
Le foyer de toutes les révolutions – La Boétie au XVI^e^ siècle, Rousseau au XVIII^e^… –, c'est un individu qui se tient debout, qui ne cède pas à la peur, à la délation, au chantage. Cette stance est incendiaire, le manifeste qui complète l'action le rappelle : la révolution se propage comme un incendie et retrouve ses moments de plus grande virulence. C'est le même brasier qui court en 1789 à la Bastille, en 1917 à la Révolution russe, en 2017 pour *Éclairage* : la sortie d'un seul, qui l'expose à l'incarcération.

AUTOPORTRAIT EN SAINT JEAN-BAPTISTE : MISE EN SCÈNE OU EXPÉRIENCE ?

Pavlenski est donc un metteur en scène pyromane : non seulement les photographes reçoivent ses directions pour composer le tableau qu'il a en tête[37], mais aussi les policiers participent involontairement à cette chorégraphie, lorsqu'ils se saisissent de Pavlenski qui les attend debout devant la façade enflammée. L'artiste fait quelques pas avant de s'allonger pour reproduire la posture corporelle de Jean-Baptiste lors de sa décollation dans les prisons d'Hérode ; il rejoue le sacrifice du prophète qui a été victime des colères d'Hérode, lequel avait cédé aux frivolités d'Hérodiade il y a 2000 ans. Les barreaux de la Banque rappellent les barreaux de la prison d'Hérode. Un des premiers *tweets* résume bien la situation : « L'artistie [*sic*] russe qui avait été emprisonné en Russie a mis le feu devant la Banque de France. » Prison et banque, chambre carcérale et chambre obscure, sont associées ; FSB et Banque de France, place Loubianka et place de la Bastille, sont toujours les mêmes grilles de fer forgé.

Le Russe Pavlenski s'identifie à l'Italien Caravage. Mieux encore, il propose un autoportrait en saint Jean-Baptiste : « *Éclairage*, c'est toujours contre obscur [*sic*] et c'est aussi une communication avec la peinture de Caravage[38]. » Pavlenski ferait référence à *La décollation de saint Jean-Baptiste* (1604) dans une remédiation de la pein-

> Dans la nuit du 15 au 16 octobre, Piotr Pavlenski met le feu, à deux fenêtres à l'entrée d'une succursale de la Banque de France. Interpelé sur place avec Oksana Chaliguina, l'artiste est transféré dans la section psychiatrique de la préfecture de police, puis placé en détention provisoire jusqu'en septembre 2018, l'artiste ayant été libéré et placé sous contrôle judiciaire. Il est condamné, en janvier 2019, à trois ans de prison, dont 18 mois avec sursis et 24 000 euros en dommages et intérêts.



ture du XVII[e] siècle en photographie, dans un projet plus large de transformer la peinture occidentale en mémoire, de faire du Caravage un expérientiel performé par un geste au présent. Ces points, intéressant l'archivéologie, renvoient au questionnement sur la vérité d'une photographie[39]. *Éclairage* est-elle la captation d'une expérience (dignité, défi, courage, incorruptibilité…) ou plutôt le résultat d'une mise en scène inspirée par des tableaux et des actions antérieures ? Il est à noter que le « contre obscur » dans le langage de Pavlenski évoque la lutte contre l'obscur du pouvoir, mais aussi l'effet de contre-jour créé par les flammes. L'artiste emprunte ses figures au Caravage. Il lui emprunte également son éclairage latéral, exploitant la valeur axiologique d'une lumière rasante venue de la gauche.

Quels sont les déplacements et les figurations – voire les transfigurations – qui se dissimulent sous l'apparence photographique ? Pavlenski renvoie à ses actions antérieures, tout comme il renvoie à un tableau du Caravage, à un brasier révolutionnaire ou à une imprécation du marquis de Sade[40] lorsque celui-ci s'écriait en 1785 : « Français, encore un effort… » Composée par de multiples figures, la photographie décline ses filiations et donne l'aperçu d'une expérience qui fonde la vérité.

Devant la photographie d'*Éclairage*, il est difficile d'établir la vérité de l'image, à savoir s'il y a mise en scène ou prise directe de l'expérience[41]. La photographie révèle/dissimule le caractère indécidable de l'expérience elle-même, qu'elle soit la jouissance, la peur ou la simulation[42]. La photographie d'*Éclairage* pose la question de la mise en scène dans la photographie de la performance. Ici le geste prend une valeur prophétique, il transforme l'iconographie en mémoire, il offre une figuration de la légende dorée : saint Jean-Baptiste, mais aussi saint Luc qui rapporte ces paroles de Jésus-Christ (ch. XII, v. 49-53) : « Je suis venu apporter un feu sur la terre. » Soudain les photographes et les policiers sont devenus les figurants dans une scène infigurable, soudain la *camera obscura* est mise en abyme : Pavlenski crée un moment de vérité dans l'expérientiel et tout à la fois se constitue comme icône en convoquant des régimes de représentation, qui rappellent notamment la peinture de la Renaissance et les icônes russes, fortement codés sur les plans éthique et axiologique[43].

CAPTATION ET CONSTRUCTION

La valeur d'archive de la photographie dépend de la captation directe de l'événement. Il faut cependant considérer l'archive en tant que construction. Pavlenski propose des mises en scène à différents photographes (S. Constantin, C. Henry...), il rédige aussi un manifeste et accorde des entrevues. Il s'entretient longuement avec le photographe Yann Merlin qui propose des superpositions de photos, ce qui constitue une autre façon de « monter » l'événement, de construire l'archive[44]. Un des « montages » (diptyques) de Yann Merlin, *Clair/obscur : communication avec Caravage*, superpose le saint Jean-Baptiste du Caravage à une photographie des policiers qui ont immobilisé Pavlenski au sol devant la Banque, selon une notion de « communication » qui évoque en fait un transfert affectif et mental, un *channeling*.

Un autre montage, intitulé *Symétrie*, superpose trois photos. En haut est positionnée *Éclairage* (2017) à Paris et, en dessous, *Les portes brûlantes de Loubianka* (2015) à Moscou. La symétrie, c'est la répression en Russie et en France. D'un côté ou de l'autre, nous subissons l'oligarchie des banquiers et la répression policière. Partout le pouvoir se cache, la démocratie n'est qu'un voile. Au milieu de ce montage, entre Paris et Moscou, il y a un tableau de la Renaissance, de l'École du Pérugin, qui représente saint Nicolas de Tolentino, patron des opprimés, qui aurait soutenu par la plante de leurs pieds deux condamnés, pendus injustement, pour leur permettre de survivre à leur supplice[45]. Nicolas de Tolentino symbolise comment un seul « juste » peut s'ériger contre un monde aux injustices sans nombre : à lui seul il sauve deux pendus. Les bras tendus, il symbolise une balance : il pèse les pendus et leur rend justice.

Les montages photographiques de Yann Merlin contribuent à la construction de l'action, qui devient une mise en scène multifacetée se déployant depuis le fondement obscur de la société. Ces montages contribuent à mettre en lumière l'enjeu éthique des images : Pavlenski a recours au Caravage pour construire sa mise en scène. Inversement, il apparaît qu'aujourd'hui, nous avons besoin du Caravage et d'une certaine iconographie historique, de la Renaissance et de l'Église orthodoxe, pour mettre en évidence la dimension axiologique de l'image : l'affirmation et l'affrontement des valeurs, l'affirmation aussi du caractère. C'est comme si, pour jouer d'une assonance, nous ne pouvions voir le courage sans Caravage. Comme si nous ne pouvions voir la violence de l'individu qui affronte l'État qu'à devenir nous-mêmes icônes.

TERMINONS AVEC L'ÉCLAIRAGE

Mais je dois conclure : je reviens à ma lecture du début, *Critique de la violence*, où Benjamin se préoccupe des situations politique, juridique et historique de l'homme. Avec *Destin et caractère* de la même année (1921), il se soucie de la situation intérieure de l'homme, dans ce qu'il appelle le « caractère » : chacun cherche à échapper à son esclavage dans la société ; chacun veut quitter ce que Benjamin appelle la « vie condamnée »[46]. C'est un mouvement vers la vie simple, la recherche de l'« existence juste »[47] ou, le terme ne saurait être mieux choisi, l'« éclairage du caractère »[48]. Benjamin dit de ces gens en recherche d'une existence juste : « Le caractère se déploie en eux comme un soleil dans son unique éclat qui n'en laisse aucun autre visible[49]. »

Pavlenski croit dans l'individu et sa dignité, dans sa capacité de se confronter directement au pouvoir. C'est cet engagement en tant qu'individu qui lui fait dire, après Benjamin – vous excuserez son ton emphatique –, qu'il « est le flambeau sous les rayons duquel la liberté de [nos] actes devient visible »[50].

APPENDICE

« Mettre le feu dans la Banque de France, c'est mettre l'éclairage sur la vérité que les autorités nous ont forcés à oublier.

La Bastille a été détruite par le peuple révolté ; le peuple l'a détruite comme symbole du despotisme et du pouvoir. Sur ce même lieu, un nouveau foyer d'esclavage a été bâti, la banque, qui trahit les révolutionnaires et qui sponsorisa le Versailles criminel. La Banque de France a pris la place de la Bastille, les banquiers ont pris la place des monarques.

La grande Révolution française a fait de la France un symbole de liberté pour le monde entier.

En 1917, grâce à ce symbole, la Russie s'est élancée vers la liberté. Mais cent ans plus tard, la tyrannie règne de nouveau, partout.

La renaissance de la France révolutionnaire déclenchera l'incendie mondial des révolutions.

Dans ce feu, la Russie commencera sa libération. »

– Piotr Pavlenski, manifeste *Éclairage*, 16 octobre 2017 ◀

Photos : courtoisie de l'artiste.

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 technoéconomique, 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).

Notes

1 Karl Marx et Friedrich Engels, L'idéologie allemande (1846, pub. 1932), R. Cartelle et G. Badia (trad.), Paris, Les Éditions sociales, 1952, p. 50.
2 Cf. Pier Paolo Pasolini, « Le vide du pouvoir en Italie », Écrits corsaires, P. Guihon (trad.), Paris, Flammarion, 1976, p. 184-189.
3 André Gunthert, « Dépolitiser les Gilets jaunes » [billet de blogue], L'image sociale, 21 février 2019, www.imagesociale.fr/7225.
4 « Peut-être émergera-t-il la conscience que, derrière le président contesté et sa politique, derrière les éconocrates et les technocrates des cabinets ministériels, il y a les énormes puissances économiques qui ont colonisé un Pouvoir qui obéit à leur Pouvoir. » Edgar Morin, « La couleur jaune d'un gilet a rendu visibles les invisibles » [billet de blogue], Mediapart, 24 décembre 2018, www.blogs.mediapart.fr/edgar-morin/blog/241218/la-couleur-jaune-d-un-gilet-rendu-visibles-les-invisibles.
5 Cf. Pierre Clastres, Archéologie de la violence (1977), La Tour-d'Aigues, L'Aube, coll. « L'Aube poche », 2016, p. 33.
6 Walter Benjamin, Critique de la violence (1921), N. Casanova (trad.), Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2012, p. 66.
7 Cf. W. Benjamin, op. cit., p. 64, 65.
8 Cf. ibid., p. 90-91.
9 « Faits divers », Le Parisien et AFP, 11 janvier 2019.
10 Piotr Pavlenski, « Discours de présentation », Sonnons l'alarme ! [soirée publique], Médiapart, Théâtre du Rond-Point, 23 janvier 2017.
11 Étienne de La Boétie, Discours de la servitude volontaire, ou Le Contr'un (1576), Paris, Dubuisson et cie, 1863, 191 p.
12 W. Benjamin, op. cit., p. 74.
13 La caméra a pour fonction d'exercer ce que Yann Merlin appelle une « surveillance factice » (communication personnelle, 26 février 2019). Aucune vidéo de surveillance n'a été présentée au procès.
14 W. Benjamin, op. cit., p. 65.
15 « [C]ette contestation livrée au nom d'une "liberté" informe […] n'attaque pas l'ordre du droit lui-même […], mais des lois ou des coutumes particulières que le droit prend sous la protection de sa puissance. » Ibid., p. 71.
16 Ibid., p. 82.
17 Ibid., p. 88.
18 F. Lordon, « Réponse de Frédéric Lordon à Emmanuel Macron » [billet de blogue], Mediapart, 18 mars 2019, www.blogs.mediapart.fr/paeonia/blog/180319/.
19 Cf. Vilém Flusser, Pour une philosophie de la photographie (1983), Belval, Circé, 1996, p. 26. En fait, tous les « hommes fonctionnent en fonction des appareils ».
20 Ibid., p. 29.
21 José Manuel Barroso, président de la Commission européenne entre 2004 et 2014, passe ensuite chez Goldman Sachs. Avant lui, Romano Prodi était conseiller de Goldman Sachs de 1990 à 1993. Après 1997, sur les questions internationales, il est à la tête de la Commission entre 1999 et 2004. Peter Sutherland, commissaire européen à la concurrence entre 1985 et 1989, devient directeur général du Gatt, puis de l'OMC de 1993 à 1995 et président non exécutif de la filiale européenne de la banque (Goldman Sachs International) entre 1995 et 2015. Mario Monti, commissaire européen au marché intérieur, puis à la concurrence entre 1995 et 2004, devient conseiller international de Goldman Sachs dès 2005. Il reste « conseiller spécial » auprès de la commissaire au Budget Kristalina Georgieva en tant que président du groupe de haut niveau sur les ressources propres de l'Union européenne. Mario Draghi, président de la Banque centrale européenne (BCE) depuis 2011, est le vice-président de Goldman Sachs pour l'Europe entre 2002 et 2005. Nommé associé, il est chargé des « entreprises et pays souverains ». Carlos Moedas, commissaire à la recherche, la science et l'innovation depuis 2014, travaille chez Goldman Sachs au début des années 2000. Et ainsi de suite.
22 Premier acte : la France privatise la création monétaire lorsque, en 1973, le ministre de l'Économie et des Finances Valéry Giscard d'Estaing (sous la présidence de Pompidou, ancien directeur général de la Banque Rothschild) modifie les statuts de la Banque de France avec la loi 73-7 pour lui interdire de faire des avances ou des prêts à l'État. Deuxième acte : cette règle est européanisée. En 1992, l'article 104 du traité de Maastricht interdit à la BCE et aux banques centrales nationales de consentir des avances ou des prêts aux États ou aux collectivités publiques. Cette loi s'étend donc à toute l'Europe. Troisième acte : la règle passe dans la proposition de Constitution européenne. L'article 123 du traité de Lisbonne reprend mot pour mot le libellé de l'article 104 du traité de Maastricht.
23 Voir à ce sujet les propos de l'économiste Étienne Chouard et le 2e Zeitgeist, Addendum, du réalisateur militant Peter Joseph (2008, 119 min 29 s, www.youtube.com/watch?v=1gKX9TWRyfs).
24 Anya Stroganova, à la rédaction russe de rfi.fr, a tweeté l'action de 2015 devant les portes de la Loubianka. Elle a un blogue sur mediapart.fr.
25 Cf. notamment Michel Foucault, « Préface » (1961), Dits et écrits, vol. I, D. Defert et F. Ewald (éd.), Paris, Gallimard, 2001, p. 187-195.
26 « L'archive, c'est d'abord la loi de ce qui peut être dit, le système qui régit l'apparition des énoncés comme événements singuliers. Mais l'archive, c'est aussi ce qui fait que toutes ces choses dites ne s'amassent pas indéfiniment dans une multitude amorphe, ne s'inscrivent pas non plus dans une linéarité sans rupture, et ne disparaissent pas au seul hasard d'accidents externes. [L'archive] est le système général de la formation et de la transformation des énoncés. » M. Foucault, L'archéologie du savoir, Paris, Gallimard, 2002, p. 170-171.
27 Extrait du texte ayant valeur de manifeste, distribué par Pavlenski aux journalistes sur les lieux d'Éclairage.
28 Cf. W. Flusser, op. cit., p. 28.
29 Cf. ibid., p. 31.
30 Cf. ibid., p. 33.
31 Jean-Jacques Rousseau, « Ébauches des Confessions », Œuvres complètes, vol. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1959, p. 1154. Le préambule a été rédigé vers 1767.
32 Ibid., p. 1153.
33 Cf. Sarah Kofman, Camera obscura de l'idéologie, Paris, Galilée, 1973, p. 55-56.
34 Dans la culture du bushido, le samourai fait seppuku : il s'ouvre le ventre pour exhiber qu'il est sans lâcheté et peut ainsi défier ses supérieurs.
35 S. Kofman, op. cit., p. 58.
36 Pavlenski a justifié son action à la place Loubianka ainsi : « Le FSB fonctionne par la terreur et détient le pouvoir sur 146 millions de personnes. La peur transforme les hommes libres en une masse gluante de corps disparates. »
37 « Nous étions quatre ou cinq, dont deux cartes de presse, relate le photographe de l'agence Divergence Images. Je ne le connaissais pas avant, et un contact m'a proposé hier de venir à Bastille dans la nuit. » Marc Chaumeil, cité dans Benoit Vitkine, « L'artiste russe Pavlenski arrêté à Paris pour avoir mis le feu à la Banque de France », Le Monde, 16 octobre 2017. Outre Marc Chaumeil, il y avait aussi Sarah Constantin et Capucine Henry.
38 P. Pavlenski, cité dans Y. Merlin, « "Je dédie ce procès au marquis de Sade qui a montré la vraie nature du pouvoir." », Inter, art actuel, no 132, printemps-été 2019, p. 29.
39 Cf. Catherine Russell, Archiveology : Walter Benjamin and Archival Film Practices, Durham, Duke University Press, 2018, p. 12.
40 Sade réclame un éclairage qui montre que tout est mouvement : « [À] mesure que l'on s'est éclairé, on a senti que, le mouvement étant inhérent à la matière, l'agent nécessaire à imprimer ce mouvement devenoit un être illusoire. » Donatien Alphonse François de Sade, La philosophie dans le boudoir, vol. II, Londres, Aux dépens de la compagnie, 1795, p. 80.
41 Question importante lorsque les logiciels de deepfake sont en avance sur les logiciels de dépistage de manipulation de l'image vidéo.
42 Dans une réflexion sur les textes évangéliques (Le royaume, Paris, P.O.L, 2014, 630 p.), Emmanuel Carrère entreprend de distinguer ce qui est fabriqué à partir de conventions iconographiques de ce qui est saisi dans la nature, d'après modèle vivant. Il prend pour exemple une vidéo porno, Brune qui se fait plaisir et qui a deux orgasmes (p. 390-395), qu'il analyse en détail. Il demande : est-ce une vidéo d'amateur ou une production commerciale ? Cette vidéo lui paraît naturelle en raison du caractère non prémédité de l'action érotique (une masturbation), le quant-à-soi de la jeune femme. Carrère lui prête un niveau de langage, une identité socioculturelle qui correspond à son entourage… Le visage n'est pas caché, la caméra est fixe… Est-ce une actrice de la porno qui se prête à une mise en scène ? Si ce n'est pas une actrice, cette scène serait pour elle un « suicide social » (p. 396).
43 Cf. Jean-Marie Floch, Petite mythologie de l'œil et de l'esprit : pour une sémiotique plastique, Paris, Hadès, coll. « Actes sémiotiques », 2000, p. 50-69.
44 Cf. Y. Merlin, op. cit., p. 26-32.
45 Ce tableau, intitulé Le miracle des pendus (Il miracolo degli impiccati, 1500, 26,7 x 51,8 cm), se trouve présentement au Musée national du Palais royal à Pise. Il est partiellement attribué au jeune Raphaël. À la figure sacrificielle de saint Jean-Baptiste succède la figure illuminée de saint Nicolas.
46 W. Benjamin, op. cit., p. 112.
47 Ibid., p. 99.
48 Ibid., p. 116.
49 Ibid., p. 117.
50 Ibid., p. 118.

APPEL À LA VIE ÉLECTRIQUE

J'EN APPELLE à notre **courage**, celui de créer en toute liberté, de travailler avec acharnement pour faire exister notre art, malgré le manque d'argent, de ressources, de possibilités de diffusion, malgré le manque de soutien et l'indifférence.

J'EN APPELLE à notre **extravagance**, celle qui permet de se distinguer, de sortir de la masse, de s'exprimer, de se différencier; j'en appelle à notre singularité, à notre audace, à notre exubérance, à notre capacité de prendre des risques et de se mettre en danger.
Soyons déraisonnables et fantasques.

J'EN APPELLE à notre **intégrité**, celle qui fait se remettre en question, qui amène à transgresser les normes, y compris nos propres normes. Et surtout, par pitié, que cette intégrité ne soit pas élastique!

J'EN APPELLE à notre **sens de la justice** et de l'**équité**, à la **solidarité**, à l'**engagement**, aux **alliances**, à la **loyauté** et à la **parole donnée**; J'EN APPELLE à notre **générosité**, à notre **capacité d'accueillir** tout autant les initiés que les non-initiés.

J'EN APPELLE à notre **poésie**, à notre **sens du merveilleux**, à la **beauté de notre imaginaire** et **de nos créations**, à notre **sincérité** et notre **fragilité**, oui, J'EN APPELLE à la **poésie** pour contrer le cynisme et le désengagement.

J'EN APPELLE à notre **insolence**, à notre **fougue**, à notre **enthousiasme**, à notre **fierté** d'être des artistes inclassables, atypiques et indisciplinés; J'EN APPELLE à l'**imperfection**.

J'EN APPELLE à notre **intransigeance**, pour combattre la lâcheté, la mollesse et l'hypocrisie.

J'EN APPELLE à notre **humilité**, pour qu'on se tienne loin de la vanité, des tapes dans le dos et de l'autocongratulation. J'EN APPELLE à la **délicatesse** et à l'**élégance**, délicatesse d'écouter les autres, élégance de céder sa place quand il le faut.

J'EN APPELLE à vous, J'EN APPELLE à nous,
pour que la Vie soit
exaltante et intense, belle et émouvante.

J'EN APPELLE à notre **sens des responsabilités**,
pour que nous soyons libres et responsables,
responsables de nos vies et responsables de la Vie,
car nous avons du pouvoir sur nos vies, et au final sur la Vie.

LONGUE VIE À LA **VIE ÉLECTRIQUE!**

D. Kimm Fondatrice et directrice Les Filles électriques Festival Phénomena

MANIFESTE EN AUTOPORTRAIT ÉCORCHÉ

▶ ORLAN

LES IMAGES QUE VOUS VOYEZ SONT TRÈS IMPORTANTES POUR MOI, CAR C'EST UN MANIFESTE VISUEL À PLUSIEURS ENTRÉES.

CE MANIFESTE SE MONTRE SOUS LA FORME ÉCORCHÉE CAR, POUR MOI, LA MAJORITÉ DES ARTISTES SONT DES ÉCORCHÉS QUI SONT TOUJOURS EN DIFFICULTÉ QUAND IL S'AGIT DE CRÉER, DE S'ARRACHER LEURS ŒUVRES ET DE GÉRER FINANCIÈREMENT LEUR IMAGINAIRE.

J'AI VOULU FABRIQUER EN VIDÉO 3D DES AUTOPORTRAITS EN TANT QU'ÉCORCHÉE, ME REPRÉSENTANT SANS PEAU. LORSQU'ON NE VOIT PAS LA COULEUR DE LA PEAU, LE RACISME NE PEUT AVOIR LIEU PUISQU'ON NE VOIT PAS SI LA PEAU EST NOIRE, BLANCHE, JAUNE OU ROUGE…

D'AUTRE PART, JE SUIS FÉMINISTE, ET IL ÉTAIT IMPORTANT DE CRÉER UN AUTOPORTRAIT MONTRANT UN CORPS LOURD, ÉPAIS, SOLIDE, DIFFÉRENT DES STÉRÉOTYPES QU'ON NOUS MONTRE HABITUELLEMENT SUR LES PODIUMS ET DANS LES MAGAZINES COMME DES MODÈLES AUXQUELS NOUS DEVRIONS FORCÉMENT RESSEMBLER. CEPENDANT, LA BEAUTÉ EST DÉTERMINÉE PAR L'IDÉOLOGIE DOMINANTE SUR LES PLANS GÉOGRAPHIQUE ET HISTORIQUE.

L'ÉLÉMENT DE BASE DE CE PORTRAIT EST UNE RÉFÉRENCE AUX PLANCHES ANATOMIQUES, MAIS IL EST ATTIRÉ VERS NOTRE ÉPOQUE ET VERS UNE IMAGE CYBORG, AVEC LES PROTHÈSES D'UN VERT ACIDE. JE DOIS PRÉCISER QUE CHACUNE DES PROTHÈSES EST UN ÉLÉMENT SIMILAIRE À CEUX QUE J'AI SUR LES TEMPES : ELLES FONT PARTIE DE MOI OU SONT DES ACCESSOIRES QUE J'AI UTILISÉS PENDANT MES PERFORMANCES.

JE FAIS PRENDRE À CETTE ÉCORCHÉE, AU RALENTI, LA POSITION DE LA STATUE DE LA LIBERTÉ, CAR LA LIBERTÉ ET LES LIBERTÉS SONT ABSOLUMENT INDISPENSABLES À TOUT INDIVIDU, MAIS PARTICULIÈREMENT AUX ARTISTES QUI UTILISENT LA REPRÉSENTATION DU CORPS, CAR C'EST LÀ QUE SE MANIFESTE TOUJOURS LA CENSURE RELIGIEUSE OU POLITIQUE. S'ILS NE PEUVENT PLUS MONTRER UN CORPS, UN CORPS NU, LEUR SEXE, LEUR SEXUALITÉ, IL N'Y A PLUS D'EXPRESSION POSSIBLE POUR CES ARTISTES.

ACTUELLEMENT, FACEBOOK RECHERCHE LE MOINDRE BOUT DE SEIN POUR LE FLOUTER AINSI QUE TOUS LES NUS ARTISTIQUES (OU PAS) POUR LES SUPPRIMER OU FERMER LES BLOGUES SUR LESQUELS ILS APPARAISSENT.

NOUS SOMMES À UNE ÉPOQUE SEMBLABLE À CELLE OÙ L'ON RECULOTTAIT LA CHAPELLE SIXTINE DE MICHEL-ANGE. BIZARREMENT, CEUX QUI CENSURENT LE PLUS LE FONT AU NOM ET SOUS COUVERT DE LA RELIGION. POURTANT, SI L'ON CONSIDÈRE QUE DIEU A CRÉÉ LES ÊTRES HUMAINS, NOUS SOMMES DES CHEFS-D'ŒUVRE. EN MONTRER LE CORPS OU LA SEXUALITÉ EST FORCÉMENT UN HOMMAGE À SES CHEFS-D'ŒUVRE. ◀

NO BABY
NO BABY NO

▶ ORLAN

NO BABY NO BABY NO
OÙ SONT LES ÉCOLOS ?
STOP STOP STOP
LA TERRE EST SURPEUPLÉE, SURPOLLUÉE
BABY NO, BABY NO NO
NO MORE COUCHES-CULOTTES
IT IS ENOUGH
NO MORE PLASTIC
NO MORE CHICKENS
NO MORE VACHES, COCHONS, *NO PIGS*
À ÉLEVER, À FAIRE SOUFFRIR, À TUER
ET DÉJECTIONS, DÉJECTIONS, DÉJECTIONS
KNOWLEDGE
THE FIRST ÉCOLO MESURE
IS NO BABY NO
IT IS THE RESPONSABILITY FOR EACH PERSON
PAS ASSEZ D'EAU *NOT ENOUGH WATER*
PAS ASSEZ DE NOURRITURE *NOT ENOUGH FOOD*
PAS ASSEZ D'ÉLECTRICITÉ, DE GAZ, DE PÉTROLE
AND I DON'T WANT DANGEROSITY
KNOWLEDGE
TOO MUCH POLLUTION
TROP DE MISÈRE
PEU D'ÉDUCATION
TROP DE VIOLENCE
NO BABY NO BABY NO
VIVE LES PRÉSERVATIFS
VIVE LES PRÉSERVATIFS
LONG LIVE THE CONDOMS
VIVE LA PILULE
VIVE LE STÉRILET
VIVE LA PILULE DU LENDEMAIN
VIVE L'AVORTEMENT *LONG LIVE ABORTION*
NO BABY NO BABY NO
PAS ASSEZ DE TRAVAIL
CHÔMAGE, CHÔMAGE
GENTIL *BABY* FUTUR DÉLINQUANT
VIOLENCE
PAS ASSEZ DE LOGEMENT
LA TERRE, LA SOCIÉTÉ EST EXSANGUE
LES RESSOURCES SONT ÉPUISÉES
BIENTÔT PLUS D'EAU
227 000 HABITANTS DE PLUS SUR LA PLANÈTE
CHAQUE JOUR DANS TOUS LES PAYS CHAUDS
400 000 NAISSANCES CHAQUE JOUR
173 000 DÉCÈS CHAQUE JOUR
7 368 476
NOUS SOMMES DES MILLIARDS SUR CETTE TERRE
NO BABY NO BABY NO
NO BABY NO BABY NO
NO BABY NO BABY NO
OÙ SONT LES ÉCOLOS ? ◀

PÉTITION
CONTRE LA MORT
ASSEZ ! C'EST ASSEZ !

ÇA FAIT TROP LONGTEMPS QUE ÇA DURE !
ÇA FAIT DES MILLÉNAIRES QUE ÇA DURE !
DES MILLÉNAIRES QUE L'ON NOUS A JAMAIS DEMANDÉ NOTRE AVIS !

ÇA DOIT S'ARRÊTER !
JE NE VEUX PAS MOURIR.
JE NE VEUX PAS QUE MES AMI.E.S, MA FAMILLE MEURENT !

STOP ! STOP !

IL EST TEMPS DE RÉAGIR CONTRE LA MORT.

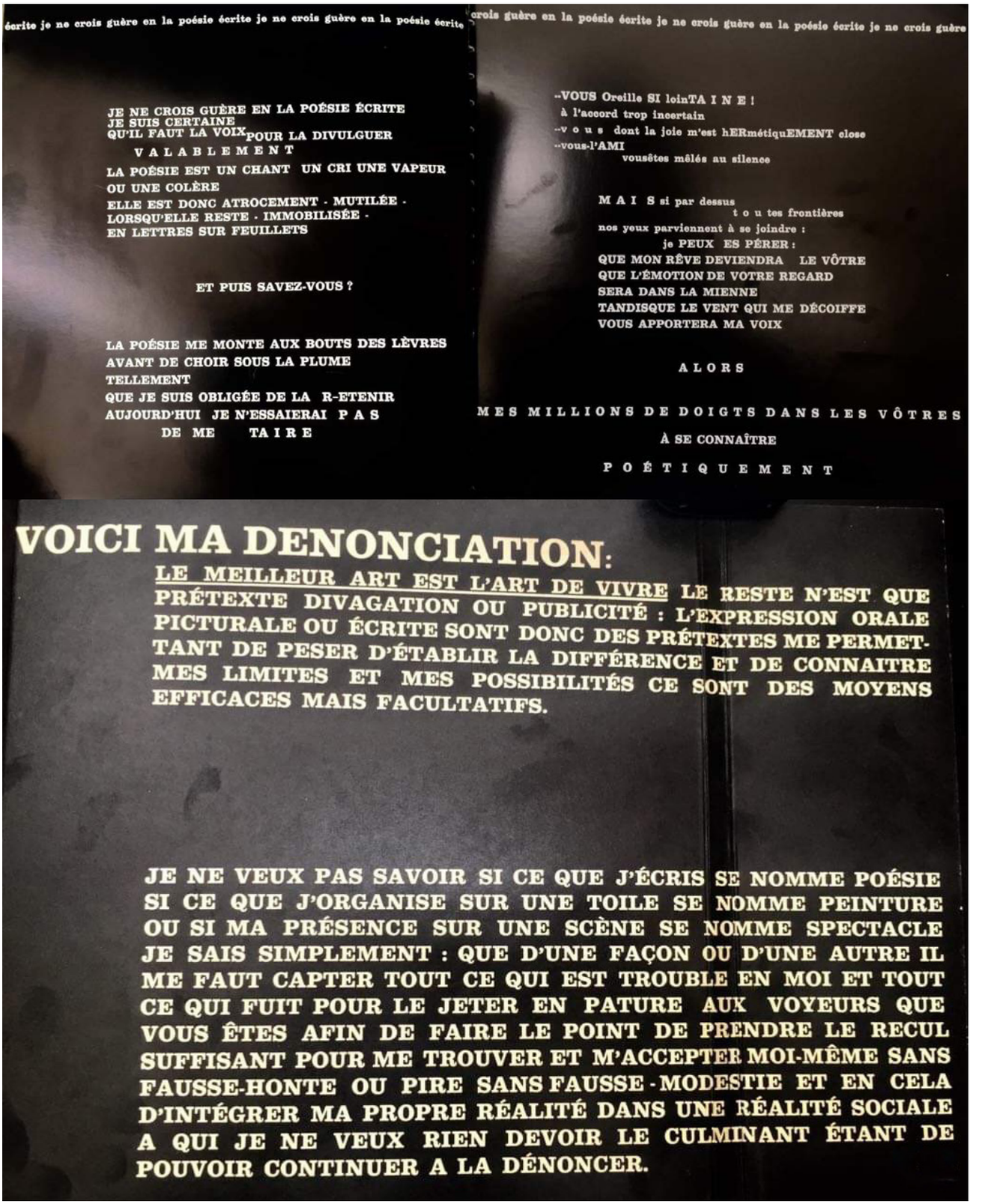
SI NOUS ESSAYONS TOUS ENSEMBLE,
NOUS AVONS PEUT-ÊTRE UNE CHANCE.

NOUS AVONS UNE CHANCE SI VOUS DITES :

"NON"

MAINTENANT, ENSEMBLE, SANS EXCEPTION

SIGNEZ CETTE PÉTITION SUR :
WWW.**ORLAN.EU**



ORLAN est une des plus grandes artistes françaises. Reconnue à l'international, elle utilise la sculpture, la photographie, la performance, la vidéo, la modélisation 3D, les jeux vidéo, la réalité augmentée ainsi que les techniques scientifiques et médicales, comme la chirurgie et les biotechnologies. ORLAN change constamment et radicalement les données, déréglant les conventions et les prêts-à-penser. Elle s'oppose aux déterminismes naturel, social et politique, ainsi qu'à toutes formes de domination : la suprématie masculine, la religion, la ségrégation culturelle, le racisme… Toujours mêlée d'humour, parfois de parodie ou même de grotesque, son œuvre provocante peut choquer, car elle bouscule les codes préétablis. ORLAN a reçu en 2013 le Grand prix de l'e-réputation, désignant l'artiste la plus observée et commentée sur le web. En octobre 2017, elle a été la lauréate du Prix de l'excellence féminine pour toute son œuvre d'artiste par le ministère des Affaires étrangères italien. En mars 2019, elle est nommée Maestro Accademico Emerito de l'Académie des beaux-arts de Rome. En mai 2019, ORLAN a reçu le prix spécial Monte-Carlo Femme de l'année, qui lui a été remis sous le haut patronage de S.A.S. le prince Albert II de Monaco.

MA LANGUE AGRESSE ATTAQUE BROUILLE

TARKOS ET LA RÉACTUALISATION NAÏVE DE LA PRATIQUE MANIFESTAIRE DES AVANT-GARDES

▶ MARC-ANTOINE BLAIS

« Je suis un poète révolutionnaire. Je fais la révolution seulement avec des prés… La révolution est l'objectif des inventions des écrits qui sont comme des poèmes parce qu'un poème est un texte[1]. » C'est non pas en 1917, mais en 1993 que Christophe Tarkos rédige cette « autoprésentation » qui reprend, bien sûr, nombre de tropes avant-gardistes. De la référence à Maïakovski qui paraît dans le numéro inaugural de *Facial* jusqu'au *Manifeste chou* qui proclame, dès ses premiers mots, que « [ç]a ne peut plus durer comme ça » et qu'« [i]l faut faire quelque chose »[2], les références au dynamisme des luttes qui animent les mouvements d'avant-garde sont nombreuses chez un poète qui multiplie les déclarations de principe, qui publie programme sur programme – et se plaît, par là, à mimer une posture déjà centenaire. Quels enjeux implique une telle tentative de réactualisation des logiques avant-gardistes ? Comment publier un manifeste à l'orée du XXIe siècle ?

L'histoire des manifestes est indissociable de celle des mouvements d'avant-garde. Serge Margel le souligne : « Dès le premier manifeste de Marinetti, tous les manifestes littéraires, artistiques, politiques, sont avant-gardistes, c'est-à-dire qu'ils font tous de l'expression littéraire et artistique, de leur médium ou de leur matériau, un acte politique[3]. » S'ils participent notoirement de l'expansion de la sphère publique qu'implique la montée du libéralisme et des lignes de fracture sociale que révèle la révolution – pensons bien sûr à Marx, à Engels, au Zola de l'affaire Dreyfus, etc. –, les manifestes sont, dès le tournant du XXe siècle, d'abord l'apanage des avant-gardes et de l'esprit nouveau qu'elles incarneraient. De ce fait, du *Manifeste du parti communiste* au *Manifeste du futurisme* s'opposent chaque fois, ainsi que le note Alain Badiou, une « pression du réel, qui est volonté absolue du présent » et « ce que le programme, l'annonce, la déclaration d'intention supposent d'attente et d'appui pris dans l'indiscernable futur »[4]. Il s'agit toujours de *conquérir* une part du discours ambiant – même minime –, de convaincre l'opinion publique à la fois de l'*urgence d'agir* et de la nécessité de l'*horizon* proposé. Malgré les déplacements d'enjeux qu'induit l'appropriation par les avant-gardes de la pratique manifestaire et malgré la prépondérance, dans leurs programmes, des *formes nouvelles* qu'elles se proposent d'inventer, les manifestes avant-gardistes insistent en premier lieu sur la « dimension dynamique de la force » que représente leur discours et se proposent, en cela, de « n'emprunter au monde (visible) que des forces – non des formes, mais de quoi faire des formes »[5]. *Agir*, mobiliser une *force* : voilà l'un des principes – peut-être le plus fondamental – que partagent genre manifestaire et mouvements d'avant-garde.

La publication d'un manifeste dans l'espace littéraire contemporain évoque *de facto* les programmes futuristes, dadaïstes, surréalistes, constructivistes. Or, si le geste réactive nombre d'enjeux spécifiques aux avant-gardes historiques, il participe par là même des logiques d'une série d'expériences – qualifiées de néo-avant-gardistes par Peter Bürger – qui, à partir des années cinquante et soixante, font siennes les visées avant-gardistes et tentent d'en perpétuer l'héritage – citons pour mémoire le lettrisme, l'Internationale Situationniste, la revue *Tel Quel*, etc. La réception critique de cette néo-avant-garde suscitera des discussions enflammées, Bürger considérant notamment que « l'échec du projet avant-gardiste ne permet plus de prendre au sérieux la revendication d'un rapatriement de l'art dans la pratique de la vie au sein de la société existante »[6]. Comment, en effet, reprendre aujourd'hui l'utopie d'une fusion de l'art et de la « pratique de la vie » sans s'attirer les railleries ? Comment espérer, à l'aune de notre scepticisme postmoderne, la moindre révolution d'un « indiscernable futur » ?

De ce fait, la « naïveté effroyable »[7] dont témoigne *a priori* la posture de Tarkos complique la lecture de *Manifeste chou* et de *Ma langue est poétique*, deux manifestes du poète republiés conjointement – souvent accompagnés de *La poésie est une intelligence* – qui énoncent quelques-uns des principes de sa poétique. Le premier clame d'office qu'il y a « quelque chose qui ne va pas [d]ans l'utilisation faite du mot *poésie* », pourfendant, en cela, la divagation des poètes « qui créent sans se soucier des lois des phores ». Relevons déjà qu'ici, le refus exprimé concerne non pas l'essence même de la poésie, que critiquent pourtant les avant-gardes historiques, mais les « frivolités municipales » qui en corrompraient la « pensée créatrice » et la « beauté verbale » – nous y reviendrons. Dans le second manifeste, Tarkos décline quelques-uns des pouvoirs potentiels qu'il attribue à sa langue :

« Ma langue abonde accélère accorde accumule additionne agresse alterne amalgame amorce amplifie annonce ânonne anticipe appelle applaudit articule aspire assimile associe attaque atteste attrape augmente avertit automatise bafouille bâille baise balbutie balade banalise barre bégaye bénit biffe blanchit blasphème bonimente bouffonne bredouille brouille brise bruit cabotine cadence calque catalyse change chante charme chasse chiffre chuchote circule claque clive colle combine. »

Cette suite de verbes, classée selon l'ordre alphabétique, évoque ce que nous nommons, à la suite de Margel, la « capacité d'action » des manifestes de Tarkos. Si la langue du poète « ânonne », « bafouille », « balbutie », « bégaye », « bredouille » et « cabotine » certes, notons

qu'elle « agresse », « attaque », « barre », « brouille », « claque » et « colle ». Ce second ensemble, constitué d'une série de verbes transitifs, révèle l'étendue des compétences qu'accorde Tarkos à une poésie qui, non contente de donner à lire sa *langue*, chercherait son *objet* à l'extérieur des pages qui la logent.

Pourtant, dans son article *Christophe Tarkos. La poésie « très-chou »*, Laurent Zimmermann note l'ambivalence que traduit le « chou » du premier manifeste, qui fait à la fois écho à la naïveté de l'enfance et au syntagme *chou blanc*, expression qui conclut d'ailleurs l'un des paragraphes du texte. Cette anticipation de l'échec participe d'une autre forme de mise à distance des tropes avant-gardistes, Tarkos reconnaissant d'emblée les limites du geste manifestaire et, par là même, de sa propre posture néo-avant-gardiste. Plutôt qu'une « naïveté première », Zimmermann défend la thèse d'une « naïveté seconde » chez un poète qui considère que la mise en boucle de clichés et de formes figées permettrait d'appréhender des mots « en quelque sorte *rincés*, défaits du poids du cliché, et pouvant apparaître comme tels, dans leur pouvoir littéral, dans leur fonctionnement comme s'ils n'avaient pas déjà été employés cent fois »[8]. Au premier abord, ce pari naïf d'un *retour* à un pouvoir originel de la poésie contraste, nous l'avons vu, avec le principe d'une rupture que portent et qu'appellent les mouvements d'avant-garde, Tarkos délaissant la *tabula rasa* de ses prédécesseurs pour favoriser, au contraire, la réactualisation des potentialités diverses que recélerait le canon littéraire.

Or, convient-il pour autant de dénier toute intention, voire toute portée disruptive à un manifeste – aussi chou soit-il – dont l'auteur s'affirme comme « poète révolutionnaire » ? Si Tarkos se moque certes de la posture qu'il mime, Anne-René Caillé souligne, dans sa thèse consacrée à Tarkos, que « l'ironie n'est pas le *modus operandi* des manifestes »[9]. En ce sens, la « spécificité guerrière »[10] de l'œuvre du poète et le rythme effréné auquel se succèdent les programmes qui le jalonnent autorisent une lecture *littérale* de *Manifeste chou* et de *Ma langue est poétique*. Et si la langue de Tarkos « agressait », « attaquait » vraiment ?

Zimmermann le souligne lui-même : loin de n'aspirer qu'à une *critique* de la poésie, les programmes de Tarkos appellent à se la *réapproprier* et à *redéployer* son pouvoir littéral. De ce fait, si elle permet d'envisager la restitution d'une « fraîcheur première »[11] aux clichés poétiques, l'œuvre de l'écrivain constitue aussi un appel à piocher dans la mémoire littéraire, à en inventer de nouveaux usages. Le rejet des frivolités municipales et le retour prôné à la pensée créatrice et à la beauté verbale participeraient d'abord, en ce sens, d'une tentative – pleinement avant-gardiste – de rompre avec les logiques d'une littérature du « n'importe quoi », à la fois impuissante – inoffensive – et ignorante des « lois des phores ». Il s'agirait de mobiliser, pour les retravailler, les ressources poétiques du patrimoine littéraire, d'ouvrir les mots aux sens divers et divergents qu'aurait occultés leur emploi conventionnel et, pourquoi pas, de faire la révolution.

Si l'écrivain attribue une série de compétences à la poésie, une question se pose néanmoins : une poignée de feuillets noircis possède-t-elle la moindre « capacité d'action » ? C'est le problème qu'aborde Caillé lorsqu'elle avance que, chez Tarkos, « [l]e lien avec Maïakovski concerne […] vraisemblablement le fait que toute révolution s'accompagne d'une "transformation radicale du langage" ; que ce dernier suit les soubresauts historiques, sociaux et culturels »[12]. La langue poétique de Tarkos aspirerait en cela à investir le discours social, à en attaquer certaines des dominances symboliques pour y faire émerger des formes nouvelles, proprement « révolutionnaires ». Rompre avec un usage sclérosé du langage et de la littérature pour en dégager le potentiel perturbateur : tel serait le programme politique de la poétique de Tarkos. Une utopie ? Sans doute, mais une utopie qu'embrasse néanmoins, sur des plans divers, toute pratique manifestaire.

À cet égard, Margel souligne que l'intérêt d'un « croisement historique » entre manifeste et avant-garde concerne l'occupation « des contextes discursifs par lesquelles [*sic*] la société produit et institue ses valeurs culturelles, pour les transformer justement, les déplacer en nouveaux contextes ». La « force de rupture » du discours manifestaire consisterait par là à « pouvoir tenir, inventer et produire, des espaces-temps de société, hors contexte et hors sujet »[13]. Du manifeste de Marx et Engels au *Manifeste chou* se jouerait ainsi la même force de rupture, le même appel à s'emparer des contextes discursifs d'une société pour en *transformer* les valeurs culturelles. De ce fait, loin de seulement parodier la pratique manifestaire avant-gardiste, les programmes de Tarkos réactualisent pleinement ses logiques et portent, en cela, les ambitions révolutionnaires jusqu'au seuil de notre siècle.

Le cas Tarkos illustre quelques-unes des lignes de tension imposées aujourd'hui par la complexité des rapports qu'entretiennent littérature et engagement politique : d'un côté, une ironie critique qui désamorcerait les visées utopiques de l'avant-garde ; de l'autre, une confiance naïve qui envisagerait *littéralement* la capacité d'action du manifeste et de la poésie. S'il ne réconcilie pas ces deux positions, le *Manifeste chou* démontre à tout le moins qu'elles ne sont pas mutuellement exclusives. Le pari néo-avant-gardiste est-il naïf, ridicule ? Peut-être, mais un autre enjeu paraît plus préoccupant : à quel *impact* la parole manifestaire peut-elle toujours aspirer ? Une lecture du *Tomates* de Nathalie Quintane, qui souligne l'ampleur de la subversion politique que provoque un simple livre – en l'occurrence *L'insurrection qui vient*, essai aux accents programmatiques – dans la foulée de l'affaire de Tarnac, rappelle, à cet égard, l'étendue de la capacité d'action dont dispose encore la publication d'écrits – de quoi nourrir la pensée de nos « poètes révolutionnaires » contemporains. ◀

Notes

1 Christophe Tarkos, cité dans Anne-René Caillé, *Théorie du langage et esthétique totalisante dans l'œuvre poétique de Christophe Tarkos* [thèse], Université de Montréal, 2014, p. 114.
2 *Id.*, « Manifeste chou », *Écrits poétiques*, P.O.L, 2008, p. 43. « Manifeste chou » et « Ma langue est poétique » figurent aux pages 41-54.
3 Serge Margel, « Manifestes avant-gardistes : la rupture entre politique et société », *Lignes*, 2013, no 40, p. 38.
4 Alain Badiou, *Le siècle*, Seuil, 2005, p. 194.
5 S. Margel, *op. cit.*, p. 35. La seconde citation est de Paul Valéry.
6 Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde* (1974), Questions théoriques, 2013, p. 27. Ce « rapatriement de l'art dans la pratique de la vie » constitue, selon Burger, l'un des principes fondamentaux qui motivent les mouvements d'avant-garde.
7 Christian Prigent, « Sokrat à Patmo », dans C. Tarkos, Écrits poétiques, *op. cit.*, p. 10.
8 Laurent Zimmermann, « Christophe Tarkos. La poésie "très-chou" », *Littérature*, nº 180, 2015, p. 89. Zimmermann résume ainsi quelques-uns des propos que Tarkos partage dans « Entretien de David Christoffel avec Christophe Tarkos » (C. Tarkos, *op. cit.*, p. 361-389).
9 A.-R. Caillé, *op. cit.*, p. 107.
10 Christophe Fiat, cité dans *ibid.*, p. 117. Alain Farah relève très justement certains des écueils auxquels cède cette posture dans sa lecture de *Je suis un poète français*. Cf. Alain Farah, *La possibilité du choc : invention littéraire et résistance politique dans les œuvres d'Olivier Cadiot et de Nathalie Quintane* [thèse], Université du Québec à Montréal, 2009, p. 168-174.
11 L. Zimmermann, *op. cit.*, p. 88.
12 A.-R. Caillé, *op. cit.*, p. 115.
13 S. Margel, *op. cit.*, p. 43-44.

Marc-Antoine Blais prépare actuellement à l'Université du Québec à Montréal un mémoire de maîtrise qui interroge les modes par lesquels l'œuvre de l'écrivaine contemporaine Nathalie Quintane détourne l'histoire littéraire française.

SOULÈVEMENTS MANIFESTES ?

▶ MILAN BERNARD ET SIMON TREMBLAY-PEPIN

> Jasmina Cibic, *Nada - Acte II*, 2017. Photo : courtoisie de l'artiste.

Si les films étaient incapables de susciter le moindre changement, pourquoi seraient-ils si nombreux à se voir censurés dans tant de pays[1] *?*

John Gianvito

Par le survol de trois expositions qui furent présentées à Montréal simultanément à l'automne 2018, *Soulèvements* (George Didi-Huberman), *Manifesto* (Julian Rosefeldt) et *Everything That You Desire and Nothing That You Fear* (Jasmina Cibic), ce texte s'interroge sur les éléments de réflexion qui permettraient de penser l'art et la culture comme objets pouvant alimenter l'action politique, la révolte, le soulèvement. La proposition explore le foisonnement créatif émanant d'une valorisation de l'art par une critique socialiste et le rapport de la création aux manifestes.

En introduction du catalogue de l'exposition *Soulèvement*s, Georges Didi-Huberman écrit : « Il ne s'agit plutôt que d'éprouver cette hypothèse ou, plus simplement encore, cette question : comment les *images* puisent-elles si souvent dans nos *mémoires* pour donner forme à nos *désirs* d'émancipation ? Et comment une dimension « poétique » parvient-elle à se constituer au creux même des gestes de soulèvement et *comme gestes de soulèvement*[2] *?* » Plus loin, entre les œuvres, nous trouvons cette phrase : « Se soulever est un geste. […] C'est un geste et c'est une émotion. Les républicains espagnols l'ont pleinement assumé, eux dont la culture visuelle avait été formée par Goya et Picasso, mais aussi par tous les photographes qui recueillaient sur le terrain les gestes des prisonniers libérés, des combattants volontaires, des enfants ou de la fameuse *Pasionaria* Dolores Ibárruri[3]. »

Il y a une thèse forte ici. Une thèse séduisante pour une critique de la culture issue de la pensée socialiste, bien campée du côté de la transformation sociale, les « images » ou une « culture visuelle » pouvant « donner forme » à des « désirs d'émancipation » et provoquer des soulèvements. Il existerait dans l'expression artistique et son inscription dans la culture la possibilité de construire des révoltes politiques. Malgré sa force conceptuelle, l'idée est à la fois d'une grande banalité et porteuse d'un important danger.

Elle est banale parce que, tous les jours, nous constatons les effets de l'art sur la culture et de la culture sur la politique : du cinéma à la chronique médiatique, en passant par le vote ; de la photographie au mème sur Facebook, en passant par la manif.

Le constat est primaire, Gramsci le faisait déjà il y a bientôt un siècle. Une construction idéologique précède l'action révolutionnaire, une guerre de position se joue avant la guerre de mouvement. Parallèlement, il y a une part de symbolique, de visuel, dans la mémoire « collective » des mouvements sociaux : des objets, des couleurs, mais aussi une production artistique s'y rattachant, directement ou indirectement, créent une atmosphère particulière à une « époque ». Le parcours de l'exposition *Soulèvements* montre ces liens que nous pouvons tracer, *a posteriori*, entre art, culture et politique.

Si le travail peut être fait après coup, la pensée socialiste ne peut résister à l'envie de penser ce qui devrait être fait *a priori* pour créer cette culture visuelle, voire une culture tout court, qui permet les soulèvements, la révolte ou, tout au moins, l'action politique. Or, cette tentation comporte sa part d'ombre, comme le triste réalisme socialiste l'a montré. Faire de l'art une machine à propagande dans le but de forcer des changements culturels en vue de transformations sociopolitiques plus larges a pour effet, à terme, de vider l'« art » ainsi produit de tout effet culturel ou de toute force créatrice. Ce vide est vite rempli par des espaces artistiques et culturels, eux créateurs et influents, dont les propositions politiques sont généralement contraires aux buts recherchés par les partis ou gouvernements qui ont voulu embrigader les artistes[4]. En d'autres mots, une fois mis aux travaux forcés, l'art perd son potentiel révolutionnaire.

Si nous tentons de dépasser la banalité de penser cette influence *a posteriori* et la dangereuse tentation d'imposer une culture, que nous reste-t-il à réfléchir sur ce qui peut être pensé *a priori* dans l'art pour nourrir les soulèvements ?

COMMENT ÉMERGENT LES SOULÈVEMENTS ?

Émanant de la tradition socialiste, il existe une tendance à vouloir inscrire les soulèvements et événements politiques, notamment la production artistique, comme faisant partie d'un tout, d'une progression globale. Ce désir de lier les luttes semble avoir trouvé son paroxysme dans les années soixante et soixante-dix, où les solidarités et méthodes se mêlaient avec grande fluidité dans leur diffusion. Dans le contexte des libérations nationales au sud et de l'émergence d'une contre-culture à grande échelle au nord, plusieurs mouvements tant politiques qu'artistiques naîtront et s'inspireront entre eux, comme le souligne Charles Gagnon, alors membre du FLQ, en 1970 : « [I]l n'y a pas de distinction véritable entre le mouvement de libération de la Palestine, du Viêt Nam, des pays latino-américains, des Black Panthers, et le mouvement de libération des Québécois : la lutte est exactement la même[5]. » Ainsi, George Didi-Huberman attire l'attention sur une scène du film de Chris Marker *Le fond de l'air est rouge*, entremêlant les images d'archives de l'enterrement des morts de Charonne avec celles d'une célèbre scène du *Cuirassé Potemkine* de Sergueï Eisenstein pour éliminer les distances temporelles et physiques des soulèvements[6]. Le film lui-même se veut un survol, entre « espoir et désespoir », d'une décennie de luttes inscrites sans frontières : Viêt Nam, Allemagne, Bolivie, Irlande, République tchèque, France…

Au-delà des perceptions, cette conception trouve écho dans la théorie, par exemple dans l'étude de la diffusion du phénomène révolutionnaire. En effet, il est reconnu « que les révolutions entrent par vagues, en particulier celles qui sont les plus transformatrices »[7]. Du point de vue « perceptif », autant les partisans que les opposants des révolutions ont vu en elles une poudrière prête à faire exploser la situation par-delà les frontières. À la fois espoir et solidarité prenant des proportions plus larges que les luttes particulières, elles recèlent aussi une part de *conjuration*, la crainte des puissants, l'assimilation du phénomène à celui de la contagion, du virus.

Soulèvements s'inscrit dans cette thèse de la dispersion, de la contagion. Didi-Huberman y a rassemblé une diversité d'artistes et d'époques pour rendre compte, *de facto*, de la grande diversité des œuvres que nous pouvons lier à des soulèvements. Nous ne pouvons qu'être frappés par le retour constant de ces corps tendus, arc-boutés et énergiques qui, bien que traversant l'ensemble de l'exposition, sont particulièrement présents et frappants de 1848 à 1945, plus encore peut-être que dans les emblématiques années soixante et soixante-dix précédemment citées. De Courbet et Dayot aux photos de la guerre civile espagnole, en passant par les dessins de Goya, Veber et Kollwitz, une même iconographie exposant les maux sociaux et célébrant le geste de la révolte semble s'inscrire dans la culture visuelle de cette période qui va de la moitié d'un siècle à l'autre. La représentation de la souffrance est crue et le geste de la révolte se révèle dans sa droite simplicité. La révolte y est conséquente, logique, évidente, se présentant comme un fait normal du monde. D'où vient ce terreau fertile à la révolte ? Comment s'est-il conçu ?

LE RÔLE DE L'ART *A PRIORI*

Au sein de ses lettres réunies dans *Art et multitude*, Antonio Negri désigne le carrefour où se rencontrent culture et politique. Ainsi, il propose une lecture de l'abstraction en art non seulement comme une représentation du phénomène global de l'abstraction du travail, mais aussi une participation à celui-ci, en plus d'être la source d'une imagination alternative : le socialisme[8]. En d'autres mots, l'usage de l'abstrait est perçu telle une réaction au mode de production et au contexte socioéconomique, tout en se voulant une représentation politique de ce qui n'est pas (encore), de l'imagination, du monde des idées.

Si Didi-Huberman et les célèbres auteur·e·s (Negri, Butler, Rancière, Mondzain et Brenez) qu'il a invité·e·s à participer au catalogue – ce qui en fait autre chose qu'un catalogue, plutôt un ouvrage à cheval entre la théorie politique et l'exposé en histoire de l'art – ne répondent pas explicitement à notre question quant à la manière dont nous pouvons penser *a priori* le rôle de l'art dans les soulèvements, les choix de représentation de cette « imagination alternative » faits dans l'exposition parlent d'eux-mêmes. La première chose qui frappe lors d'une déambulation dans les couloirs du Jeu de Paume ou de la Galerie de l'UQAM, c'est le foisonnement, le nombre imposant d'œuvres. Il y a peut-être là un début de réponse à notre question. Les « cultures de soulèvement » naîtraient-elles dans les moments de productions artistiques intenses, voire échevelées ? Est-ce cela qui caractériserait le siècle de 1848 à 1945 ?

La création *pendant* le soulèvement est un art « précipité », souvent documentaire autant qu'éditorial, naissant de l'effervescence du mouvement populaire. L'ouvrage concomitant aux soulèvements cherche à être « conducteur » des idées militantes, à diffuser l'expression du soulèvement en étant ancré dans une temporalité courte et limitée, aux référents immédiats. Il s'agit donc tant d'une réaction au soulèvement que d'une participation à celui-ci, s'en nourrissant pour le nourrir à son tour. Il permet aussi l'inscription du soulèvement dans le temps, pour s'y référer *a posteriori*. Par exemple, les cinétracts (films anonymes appelés par un collectif, généralement muets, en noir et blanc, assemblant textes, dessins et photographies) créés dans la foulée des événements de Mai 68 font émerger un discours provoquant une réaction et s'introduisent dans le débat et la discussion politique[9]. L'*image* est conçue comme un outil politique populaire et subversif de diffusion : inspiration forte pour la consolidation du discours.

La réponse à l'embrigadement de l'art serait-elle, ainsi, de provoquer la multiplication des voix créatrices ? Certes, cette multiplication ne se fait pas par décret, mais elle ne peut advenir sans qu'une société accorde une certaine importance aux propositions artistiques qui émergent. Nous témoignons de cette importance par l'intérêt que nous accordons à la production

artistique, par la discussion que nous faisons de ses œuvres, par la démonstration dans des gestes, des actions, du fait que l'art compte, qu'il a une importance dans la culture commune. Suivant cette logique, le regard et la discussion socialistes sur l'art seraient plus importants que l'étrange idée de la construction d'un « art socialiste ». Il y a déjà et il y aura encore des artistes socialistes, et les critiques qui partagent leurs visées s'attarderont probablement d'emblée à leurs œuvres, mais ces artistes ne sont pas aussi importants que la contribution que les socialistes peuvent générer dans la relation entre art et culture en discutant les productions artistiques, quelles qu'elles soient. La création de cette « culture visuelle » de la première moitié du XX[e] siècle qu'évoque Didi-Huberman résulte entre autres de l'importance que ces artistes accordent au quotidien des gens, du fait qu'ils font partie de la discussion commune.

Il nous semble que Godard ne dit pas autre chose quand il lie critique et cinéma : « Nous nous considérions tous, aux *Cahiers*, comme de futurs metteurs en scène. Fréquenter les ciné-clubs et la cinémathèque, c'était déjà penser cinéma et penser au cinéma. Écrire, c'était déjà faire du cinéma, car, entre écrire et tourner, il y a une différence quantitative, non qualitative. […] En tant que critique, je me considérais déjà comme cinéaste. Aujourd'hui je me considère toujours comme critique, et, en un sens, je le suis plus encore qu'avant[10]. » Peut-être est-ce là ce à quoi nous aspirons : la fin d'une division entre art, critique, culture et politique. Une valorisation de sa nature intellectuelle et créative, décloisonnant les pratiques et favorisant les rencontres, chargerait l'art de sa capacité de catalyseur, même lorsque non directement relié aux idées d'un soulèvement.

Il est, à ce titre, intéressant que le catalogue de Didi-Huberman se conclut sur une discussion à propos des tracts politiques de la Résistance, les « papillons », comme nous les appelions alors. Quelques mots souvent tout simples, mais parfois ingénieux dans leur rédaction ou leur disposition. En les présentant au sein d'une exposition, un jeu s'opère dans la frontière entre art et politique, ceux qui les écrivaient n'ayant pour la grande majorité aucune prétention ou même intention artistique. Écrire « Victoire ! » sur un bout de papier passé sous le manteau a pourtant un sens artistique, s'inscrit dans l'imaginaire des formes, s'imprime dans notre lecture du réel, tout comme le carré rouge de 2012 est devenu au Québec un symbole culturel débordant son sens politique originel. La politique crée de l'art, l'art fait de la politique. Stimuler cette rencontre en discutant et en valorisant l'art par une critique socialiste pourrait-il participer à engendrer des soulèvements ? Comme le dit Godard, la critique est à la fois médiation et plus que médiation : elle est aussi art.

> Käthe Kollwitz, *Aufruhr*, 1899.

MANIFESTE, AVANT-GARDE ET MOBILISATION

Le début du XX[e] siècle a été l'amorce d'un tel « brouillage » entre art, critique, culture et politique. À l'heure de l'Internationale, les courants devenaient mouvements, s'organisaient autour de concepts empruntés au lexique politique, tel le manifeste, tout en adoptant des positions révolutionnaires, pacifistes, anticapitalistes, entres autres. S'ouvre un dialogue intense entre art et politique, le manifeste étant cette structure, profondément moderne, qui guide l'action politique. Dans le contexte artistique, il devient à la fois objet didactique et sujet poétique. Julian Rosefeldt revisite ces avant-gardes dans *Manifesto*, une installation vidéo à grand déploiement où sont projetés treize films inspirés des manifestes allant du dadaïsme à Dogma 95, en passant par le Pop Art. L'actrice Cate Blanchett, interprétant un nouveau rôle au cœur de chacune de ces courtes projections, récite des collages de ces manifestes dans des contextes bigarrés.

L'œuvre de Rosefeldt souligne, en les croisant, l'usage des codes littéraires, sociaux et cinématographiques. Non seulement ils abondent dans l'œuvre, mais le travail de l'artiste les souligne. Les écrits choisis par Rosefeldt sont un style codifié où foisonnent les listes, répétitions, déclamations, etc. Il nous les présente dans des situations sociales ritualisées, disciplinaires ou soumises au contrôle du regard des autres. Blanchett quant à elle propose un jeu hypertypé, suivant tous les codes des personnages qu'elle présente. La caméra elle-même adopte une direction photo qui suit les ornières du cinéma grand public pour filmer ces scènes. Si cela ne suffisait pas, Rosefeldt a synchronisé le déroulement de ces films, tous présentés dans une même salle, de façon à ce que, au même moment dans tous les films, Blanchett, peu importe le rôle qu'elle occupe, se tourne face à l'écran, regarde l'objectif et récite d'une voix plus forte et robotique un passage type du manifeste qu'elle nous présente. L'harmonie qui résulte des croisements des différentes tonalités que prend alors sa voix marque l'uniformité stylistique de ces manifestes.

Tous ces éléments accentuent le caractère directif et autoritaire du manifeste. Le prologue proposé par Rosefeldt – là encore un collage de textes, en grande partie de Tristan Tzara – souligne qu'il est vain de tenter de dicter aux artistes quoi faire. Dans une entrevue reprise dans le catalogue, Rosefeldt présente les manifestes qu'il a travaillés comme des éructations de jeunes mâles pleins de testostérone, qui veulent imposer une vision de ce qu'est l'art – ou de ce qu'il n'est pas – et qu'il serait un peu ridicule de reprendre dans le monde complexe d'aujourd'hui[11].

S'il offre une lecture intéressante des manifestes et en a proposé une construction poétique des plus sensibles, croisant avec adresse des textes dont nous ne soupçonnerions pas les liens, son approche du rapport entre art et politique va précisément à l'inverse de ce que nous proposons. Elle s'inscrit dans une vision où l'engagement est vu comme un geste puéril et dépassé, où les affirmations fortes sur ce que devrait être l'art sont perçues comme dangereuses et potentiellement totalitaires – suivant la même crainte du réalisme socialiste que nous évoquions plus haut. Cette crainte en mène plusieurs à une approche de l'art où, à force de ne rien vouloir imposer à personne, les artistes n'affirment plus rien et deviennent inoffensifs. Cette approche menace la pertinence sociale de l'art, son lien avec le reste de la culture.

À l'inverse, la Slovène Jasmina Cibic, dont le travail était exposé à Montréal simultanément aux deux autres expositions mentionnées précédemment, invite, à travers une lecture féministe des allégories de mère-nation et autres Mariannes, à réfléchir aux stratégies employées dans la construction de la culture nationale, à l'utilisation du *soft power* par l'État sur le plan culturel pour forger l'identité et la « représentation nationale », notamment sur la scène internationale grâce aux expositions universelles. L'art est bel et bien un objet de mobilisation collective, et Cibic s'intéresse aux éléments formateurs de sa potentielle « totalité ».

Il n'est plus question de soulèvements, mais bien de manière de *penser* la création par la politique, avec un ancrage historique particulier, celui d'un État disparu, la Yougoslavie. D'ailleurs, l'artiste utilise rideaux et tapisseries comme éléments narratifs du déambulement dans l'espace d'exposition, dont les motifs réfèrent au palais de la Fédération de Belgrade[12]. Apex de la synthèse unique de l'art, de l'architecture et du design yougoslave – où le tout est une forme à part entière dépassant ses composantes –, il était le lieu de la première conférence du Mouvement des non-alignés, tentative d'exporter le modèle de construction postnationale de Tito à l'échelle globale. La citation de ces motifs est lourde de sens, car ceux-ci n'étaient pas seulement témoins d'un processus géopolitique, mais devaient incarner visuellement la toile de fond d'une lutte contre l'hégémonie en action de l'impérialisme.

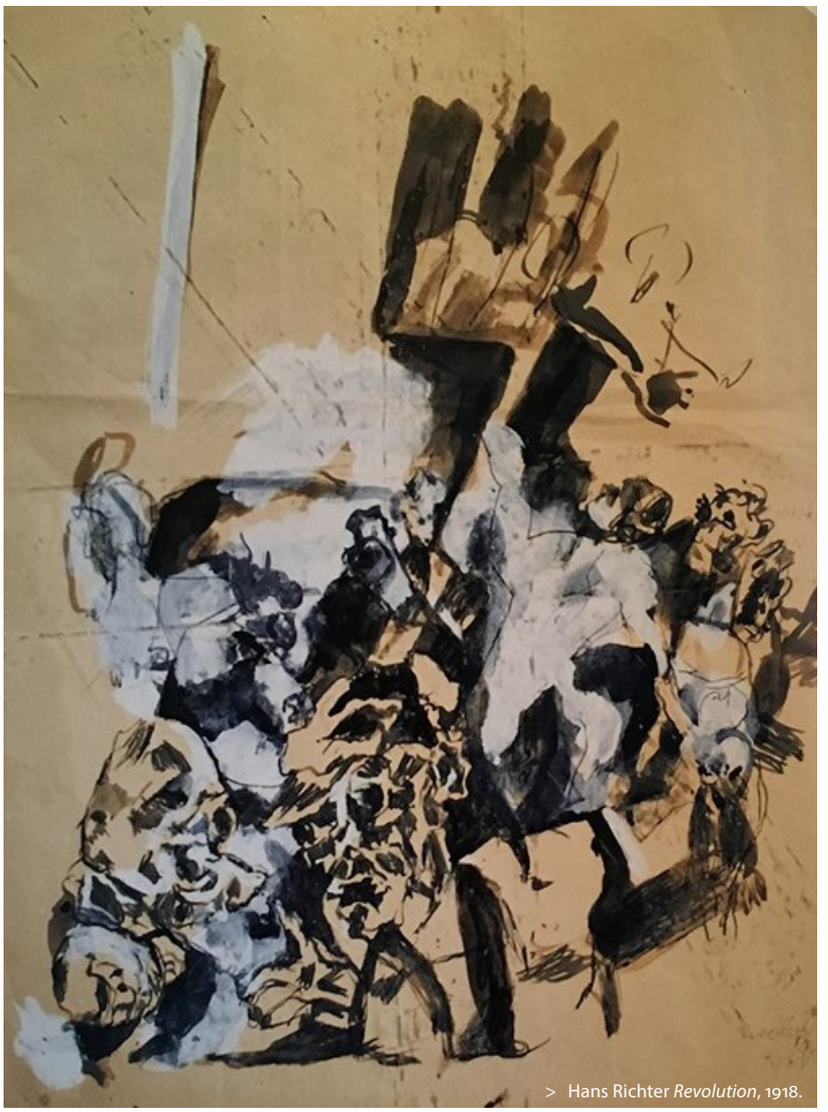
La force des vidéos et installations de Cibic est de nous rappeler la *puissance* de l'art dans la formation du collectif, elle-même rassemblant les pièces détachées, abstraites, dans un travail de reconstruction. L'artiste n'hésite pas à s'inscrire dans cette histoire politique et, de ce fait, à s'inscrire en relation avec celle d'aujourd'hui. Elle démontre ainsi les forces artistique, poétique et politique de l'absence de limitations concrètes sur la création, mais aussi celles de l'expérimentation d'un trialogue entre contrôle, politique et art.

ART, POLITIQUE, CRITIQUE ET SOCIALISME

Clarté et affirmation politiques ne sont « dangereuses » que lorsqu'elles sont effectivement doublées d'un pouvoir étatique totalitaire. Dans un contexte de foisonnement, de créations généreuses et diversifiées, elles permettent au contraire de construire des ponts, de lier les phénomènes sociaux, politiques, culturels et artistiques. Une attitude affirmative, loin d'être puérile, rend l'art pertinent, lui redonne un espace culturel. Le danger porté passe du risque totalitaire au risque subversif, au risque de la contagion culturelle.

La critique socialiste peut participer à ce phénomène de contagion. Cette critique se propose de lire les œuvres, mais aussi, plus largement, tous les phénomènes culturels, à partir d'une perspective politique différente, qui s'inscrit en rupture avec la société ambiante, et donc à partir d'un extérieur de la société actuelle. Cela n'en fait pas, en soi, une meilleure critique, mais elle permet une autre lecture, plus alerte, tranchante et incisive, sur certaines questions. La critique socialiste a le potentiel d'introduire les réflexions dans la *boucle de rétroaction* entre la culture, la société et la politique, et d'inscrire la production en dehors de l'hégémonie libérale ambiante, omniprésente, qui s'avère à la fois répressive pour la création et l'interprétation. Non seulement cette critique pense-t-elle que l'art et la culture sont importants, mais elle croit que leur interaction avec la politique est aujourd'hui cruciale.

Un des *a priori* de cette critique est justement que les révoltes sont essentielles et urgentes. C'est là un des couteaux qu'elle prendra pour disséquer notre imaginaire. C'est ainsi qu'elle se considérera elle-même comme ingrédient nécessaire, quoique non suffisant, pour que nous passions des images enlevantes aux gestes de soulèvement. ◀



> Hans Richter *Revolution*, 1918.

Notes

1 John Gianvito, cité par Nicole Brenez, « Contre-attaques », dans Georges Didi-Huberman, *Soulèvements*, Gallimard et Jeu de Paume, 2016, p. 81.
2 G. Didi-Huberman, « Introduction », *Soulèvements*, *op. cit.*, p. 19-20. L'italique est de Didi-Huberman.
3 *Ibid.*, p. 117.
4 En établissant ce danger, nous ne sommes pas encore sortis de la banalité, car il a été depuis fort longtemps discuté et analysé. Il le fut notamment par les « nouveaux philosophes » qui voulaient souligner au crayon gras le caractère mortifère du projet totalitaire pour éliminer, à bon compte, toute pensée socialiste ou utopiste. Le sort des artistes russes ou chinois n'était ici que l'instrument d'un projet plus vaste.
5 Charles Gagnon, cité dans André Melançon, *Charles Gagnon* [documentaire], Luxe, 1970, 44 min 3 s ; [en ligne] www.luxediteur.com/charles-gagnon-film-dandre-melancon-1970.
6 Cf. G. Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 290.
7 Colin J. Beck, « The World-Cultural Origins of Revolutionary Waves : Five Centuries of European Contention », *Social Science History*, vol. XXXV, nº 2, 2011, p. 391.
8 Cf. Antonio Negri, *Art and Multitude*, Polity, 2011, p. 42.
9 Cf. Véronique Doduik, « Les ciné-tracts, témoins de Mai 68 » [en ligne], *Cinémathèque française*, 2 mai 2018, www.cinematheque.fr/article/1213.html.
10 Jean-Luc Godard, « Entretien avec Jean-Luc Godard », *Les Cahiers du cinéma*, nº 138, décembre 1962, p. 21.
11 Cf. Sarah Tutton et Justin Paton, « Interview with Julian Rosefeldt », dans Julian Rosefeldt, *Manifesto*, Koenig Books, 2016, p. 96.
12 Ironie du sort, depuis l'indépendance monténégrine, l'édifice est maintenant connu sous le nom de palais de la Serbie.

Milan Bernard travaille dans le domaine de la solidarité internationale. Détenteur d'une maîtrise en théorie politique de l'Université de Toronto, il effectue des recherches sur la diffusion des idées, la création et les approches multidisciplinaires en sciences politiques.

Simon Tremblay-Pepin est professeur à l'École d'innovation sociale Élisabeth-Bruyère de l'Université Saint-Paul. Il s'intéresse notamment à la critique des médias.

ÉCHOS DE MANIFESTES (PRINCIPALEMENT) ARTISTIQUES
AUTOUR DE L'INSTALLATION VIDÉOGRAPHIQUE MANIFESTO DE JULIAN ROSEFELDT[1]

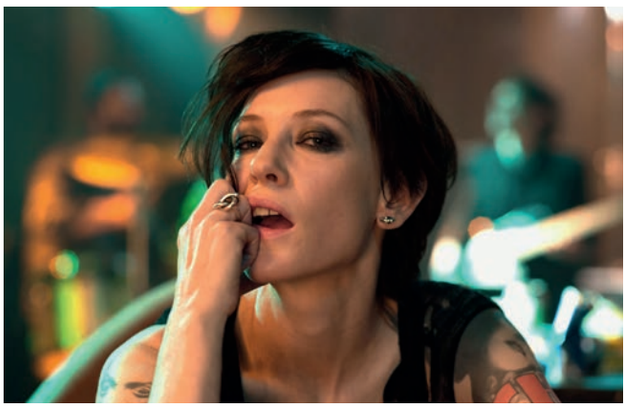
▶ MARTIN NADEAU

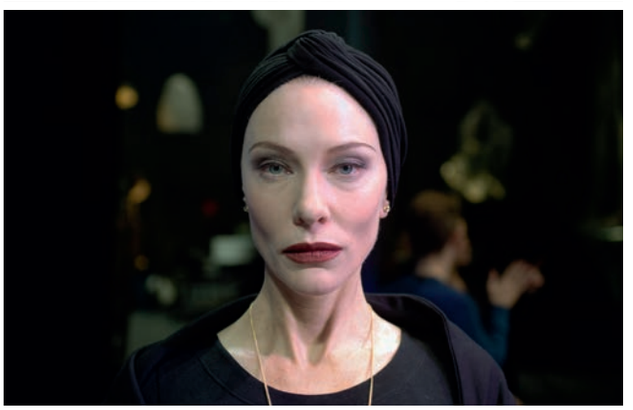
> Julian Rosefeldt, *Manifesto* (arrêt sur image), installation vidéographique à 13 canaux, son, 12 x 10 min 30 s et 1 x 4 min, 2015. © Julian Rosefeldt et VG Bild-Kunst, Bonn 2017.

Les treize capsules vidéo de cette installation s'appuient sur des collages de textes, réalisés à partir d'extraits provenant d'une cinquantaine de manifestes artistiques des XX^e^ et XXI^e^ siècles, de déclarations individuelles d'artistes ainsi que du tout premier grand manifeste politique, celui de Karl Marx et Friedrich Engels, publié pour la première fois en français en 1848. Un court extrait de ce dernier, traduit en anglais – qui est la langue de la bande-son de toutes les capsules – avec la phrase initiale propre à cette traduction détonnante, « *All that is solid melts into air* » plutôt qu'« Un spectre hante l'Europe : celui du communisme », est juxtaposé à des extraits tout aussi brefs d'un manifeste Dada de Tristan Tzara et d'un autre de Philippe Soupault. La lecture en boucle de ces extraits, avec la voix de l'actrice australienne Cate Blanchett, forme la première capsule de quatre minutes, en guise d'introduction, avec comme toile de fond l'image d'une mèche allumée qui se consume, celle d'un feu d'artifice ou d'un bâton de dynamite, promesse d'une déflagration imminente.

Les douze projections qui figurent dans la salle principale sont dotées en effet d'une charge métaphoriquement explosive. Deux aspects principaux étonnent et détonnent dans cette installation. Le premier se perçoit si nous considérons séparément chacune des capsules. Celles-ci présentent la lecture de manifestes artistiques dans des contextes inusités, déroutants, absurdes, parfois d'une incongruité non dénuée d'humour. Le second s'observe lorsque le regard et l'écoute appréhendent l'ensemble des douze écrans : en synchronisation (environ à la huitième minute), toutes les capsules sont composées uniquement d'un aparté de l'actrice, accentué par un gros plan sur son visage, qui s'affranchit des douze rôles qu'elle incarne, sinon simultanément, d'un art accompli de la métamorphose. Elle profère alors, dans un ensemble cacophonique, des extraits assertifs et impératifs qui interpellent immanquablement le public de par le ton incantatoire et le débit hypnotique qui sont empruntés.

Le *Dictionnaire de l'Académie française* en 1694 définit ainsi le mot *manifeste*, issu de l'italien *manifesto* désignant une feuille volante affichée dans les lieux publics : « Écrit par lequel un prince, un État, un parti ou une personne de grande qualité rend raison de sa conduite en quelque affaire de grande importance. » La dimension esthétique est accentuée par le critique littéraire Sainte-Beuve en 1828, à la suite de la publication de 1824 en France





d'un manifeste romantique, *La muse française*, où il précise, dans le *Tableau historique et critique de la poésie et du théâtre français au XVI^e siècle*, que les caractéristiques propres aux manifestes sont « la rupture contestataire avec les gloires dominantes de l'époque, l'autoproclamation et l'ambition programmatique susceptible de générer des œuvres nouvelles »[2]. Il importe d'y ajouter la dimension spécifiquement performative des manifestes : en disant la rupture, ils l'opèrent. En outre, le niveau de langage des manifestes est hybride, le style oratoire et déclamatoire se conjuguant à une langue triviale, car il faut toucher l'auditoire le plus large tout en exerçant une autorité[3].

Si la dimension politique du manifeste s'impose avec *Le manifeste du parti communiste* de Marx et Engels, l'archétype du manifeste artistique est celui de Filippo Tommaso Marinetti publié dans *Le Figaro* du 20 février 1909 ; tous les manifestes esthétiques subséquents peuvent y être comparés, jusqu'à celui de Jim Jarmusch en 2002, *Les* règles d'or du cinéma, dernier en date des manifestes parmi ceux choisis, selon des critères non établis ou à tout le moins non explicités, par Rosefeldt.

Prises chacune individuellement, les capsules vidéo de l'installation donnent à voir dans une grande beauté, car elles sont toutes méticuleusement conçues, filmées et montées, une galerie de personnages contrastés. Ceux-ci sont captés dans différents milieux sociaux, de l'itinérance d'un sans-abri aux spéculations d'une courtière en bourse, inhérents principalement à la ville de Berlin. Plusieurs de ces capsules mettent en scène le personnage incarné par Blanchett dans une situation d'autorité traditionnelle, mais qui apparaît incongrue lorsque la parole prononcée sert à énoncer des propos subversifs, explosifs, formulés par des artistes en rupture de ban avec les valeurs sociales de leur époque et de leur milieu artistique respectif (cinéma, poésie, architecture, peinture, musique, performance…).

Ainsi en est-il, pour l'actrice caméléon, de son rôle d'institutrice enseignant à des enfants d'une école primaire, leur confiant les directives issues du manifeste *Dogme95*, que nous devons entre autres aux cinéastes Lars von Trier et Thomas Vinterberg. L'extrait « *Nothing Is Original* », emprunté cette fois à une règle d'or de Jim Jarmusch, est inscrit sur le tableau que regarde cette classe improbable d'enfants de sept ou huit ans à qui sont enseignées les dix règles, ou « vœux de chasteté », d'un cinéma d'avant-garde (caméra à l'épaule, réalisateur ne devant pas être crédité, etc.) dont les thématiques sont souvent inspirées d'expériences limites de l'humanité : folie, apocalypse, meurtres en série et maléfices.

L'actrice incarne aussi une lectrice de nouvelles télévisées dans un journal du soir, qui lit un manifeste de Sol LeWitt sur l'art conceptuel et minimaliste. Des manifestes juxtaposés de Fluxus, du Merz de Kurt Schwitters, de l'art action ou de performance, sont de même proférés par une austère professeure de danse contemporaine. Une femme bourgeoise dans son foyer, après avoir mis la table pour un repas de famille, prend cette fois la posture de la prière avant le repas, puis récite un manifeste du Pop Art de Claes Oldenburg face à son époux et à ses enfants, priant les mains jointes, écoutant attentivement : « Je suis pour l'art qu'on fume comme une cigarette et qui pue comme des chaussures. »

Nous assistons encore, et il s'agit ici d'une capsule où l'incongruité de la situation provoque un sentiment presque irrésistible d'hilarité, à une procession funéraire tout en recueillement qui se conclut avec le discours d'une veuve endeuillée, récitant sur le ton de l'oraison funèbre un extrait d'un des 23 manifestes Dada de Tristan Tzara : « Je veux chier en couleurs diverses pour orner le jardin zoologique de l'art de tous les drapeaux des consulats. » Les conceptions traditionnelles de l'art sont en effet ici proprement enterrées.

La thématique des capsules entre parfois plus directement en relation avec le contenu du manifeste : celui des situationnistes par Guy Debord est lu par un itinérant dérivant dans les ruines d'une usine désaffectée ; un manifeste futuriste de Marinetti est récité par une courtière surmenée dans un parquet de la Bourse ;

ceux du vorticisme et du Cavalier bleu se font entendre dans une chic maison privée, à l'heure d'un cocktail animé par une femme qui accueille des invités pour un vernissage ; ceux du suprématisme et du constructivisme sont prononcés par une technicienne dans une usine aseptisée de haute technologie, alors qu'elle se retrouve seule dans une salle insonorisée avec un monolithe noir suspendu au plafond, rappelant le film de Kubrick *2001, l'odyssée de l'espace*.

Une prolétaire dans une usine, cette fois de décharge publique, peut-être un incinérateur, manipule des grues pour déplacer des monticules de déchets, alors qu'une voix *off* déclame un manifeste d'architecture de Robert Venturi. La capsule présente au préalable le trajet qui relie le domicile miteux de cette prolétaire à son sordide lieu de travail, en passant par autant de témoignages de l'urbanisme fonctionnaliste à Berlin.

Le *Manifeste du surréalisme* (celui de 1924) est pour sa part lu plus énigmatiquement – Breton dirait sans doute « avec onirisme » – par une marionnettiste dans son atelier, manipulant, parmi toute une galerie de marionnettes représentant des personnages historiques célèbres du XX^e^ siècle, un pantin à l'effigie de Breton.

C'est enfin une Cate Blanchett affublée en chanteuse punk-rock désabusée, dans une salle de répétition jonchée de bouteilles et de musiciens ivres, qui déclame, cigarette au bec, les manifestes du stridentisme et du créationnisme. La thématique musicale est cette fois dominante avec la scansion d'un discours du poète mexicain Manuel Maples Arce, un des fondateurs du stridentisme, qui s'amorce par « Chopin à la chaise électrique ».

La volonté de rupture avec les canons du passé est omniprésente dans tous les extraits de ces manifestes qui revendiquent une révolte absolue, parfois jusqu'à se renier eux-mêmes : « J'écris un manifeste parce que je n'ai rien à dire », a dit Philippe Soupault dans un manifeste Dada lu dans la capsule introductive de l'installation. Il s'agit d'une révolte absolue contre l'aliénation humaine et, donc, pour son émancipation authentique, voire pour une révolution conduite par des *manifestations*, des grèves, des émeutes, des occupations, comme le souhaitaient Karl Marx et Guy Debord, dont les capsules vidéo distillant leur manifeste sont d'ailleurs placées en parallèle, dès l'entrée de l'installation.

Cette disposition peut conduire à une critique de cette dernière : la dimension politique des manifestes, placée ainsi et à juste titre historiquement, en avant-plan de l'installation, tend à s'évanouir, à être occultée en cours de route, absorbée dans un flou artistique qui ne s'embarrasse pas d'ailleurs d'amalgamer des textes issus de contextes (géographiques et temporels) très différents (Alexander Rodchenko avec Debord, par exemple). Plaçons cela, sans réticence aucune, sur le compte de l'*exception artistique*.

Il n'en demeure pas moins que l'artiste Rosefeldt – lequel vit et travaille à Berlin – aurait pu éviter de faire l'économie de considérations sur le mouvement Dada dans la capitale du pays qui a vu naître Karl Marx. Autour de Raoul Hausmann, de Richard Huelsenbeck (brièvement mentionné toutefois dans la capsule de l'oraison funèbre) ou de Helmut Herzfeld (anglicisé en John Heartfield, après avoir stigmatisé avec virulence, dans ces photomontages, le parti nazi en Allemagne), Dada à Berlin a été étroitement lié à la révolution spartakiste des conseils ouvriers en Allemagne (novembre 1918 et janvier 1919), dont les principaux *leaders*, Rosa Luxembourg et Karl Liebknecht, ont été assassinés en 1919. Marx ne serait pas resté indifférent.

Silence sur le *Manifeste de l'art prolétarien* de Hans Arp en 1923, lui-même inspiré du mouvement pour une culture prolétarienne, ou Proletkult, apparu en 1912 en Russie autour de Vladimir Maïakovski et Kasimir Malevitch, lesquels sont pourtant évoqués dans certaines capsules vidéo. Silence également sur la politisation trotskiste du *Manifeste du surréalisme* en 1930, sur l'adhésion de Marinetti au parti fasciste en 1919 et sur la publication de *Futurisme et fascisme* en 1924. La capsule où le manifeste de Marinetti est récité, par une courtière en bourse, a tout de même le mérite d'évoquer une forme de totalitarisme ou de fascisme, économique et financier celui-là, qui est contemporain.

Ajoutons enfin la dimension politique des luttes féministes, qui aurait pu être abordée à travers le *Manifeste des 343* autour de Simone de Beauvoir. Elle a fait paraître ce texte, cosigné par 343 femmes *dixit* « salopes », s'étant fait avorter illégalement, dans le numéro du 5 avril 1971 du journal *Le Nouvel Observateur*. Il est remarquable que, dans la plupart des rétrospectives des avant-gardes artistiques du XX^e^ siècle, les femmes soient souvent confinées dans des rôles de muses, de femmes-enfants, de femmes-objets, de compagnes ou complices d'artistes, alors que beaucoup d'entre elles ont su s'affirmer encore davantage comme créatrices et rebelles à part entière – Hannah Höch, Leonora Carrington, Frida Kahlo, Dorothea Tanning, pour ne nommer que celles-là. Pas moins de 31 femmes ont participé en 1942 à New York à une exposition de peintures surréalistes chapeautée par Peggy Guggenheim[4]. J'insiste sur ce point, car c'est précisément la voix d'une femme qui transpose ces paroles masculines appelant à l'insurrection dans l'installation *Manifesto*.

Il est impossible de parler de tout cela exhaustivement, ni de bien d'autres manifestes. Le Musée d'art contemporain de Montréal a eu à cet égard l'heureuse initiative de juxtaposer une section intitulée « Partitions » qui expose, en guise d'épilogue, les objets, livres ou pamphlets manifestes dont il est question dans l'installation, mais aussi de plusieurs autres, à commencer par le manifeste du *Refus global*. Ce dernier, qui a été écrit et publié en août 1948 par Paul-Émile Borduas, est cosigné par quatorze autres artistes québécois, dont sept femmes, y compris Françoise Sullivan. Une rétrospective de son œuvre était présentée en guise de prologue à *Manifesto*. ◀

Notes

1 L'installation de l'artiste allemand (né à Munich en 1965) se compose de treize canaux audiovidéo projetant simultanément une capsule de quatre minutes et douze capsules de dix minutes et demie sur des écrans un peu plus grands que la taille d'un dispositif de cinéma maison. Avec comme commissaire Lesley Johnstone, elle a été exposée au Musée d'art contemporain de Montréal entre le 20 octobre 2018 et le 20 janvier 2019. L'installation a été créée en 2015, faisant suite à une commande de l'Australian Centre for the Moving Image (ACMI) à Melbourne, de la Galerie d'art de Nouvelle-Galles du Sud à Sydney, de la Galerie nationale de Berlin et du musée Sprengel à Hanovre. Elle a été exposée précédemment, notamment à New York et à Paris, et un catalogue en est issu en 2016 ainsi qu'un film.

2 Charles-Augustin Sainte-Beuve, cité dans Pascale Fautrier, *Les grands manifestes littéraires : anthologie et dossier*, Gallimard, 2009, p. 229.

3 Cf. P. Fautrier, *op. cit.*, p. 233.

4 Cf. Louis Gill, *Art, politique et r*évolution : *manifestes pour l'indépendance de l'art*, M Éditeur, 2012, p. 78.

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.

SCHOOL
RUGBY

> Performance *Minions-Arts en lutte NAO*, Champs-Élysées, Fouquets, Paris, 12 janvier 2019, avec Alexis Denuy et Catherine Poulain.

MANIFESTE NAO (NOW ARTISTS OUTSIDERS)

▶ COLLECTIF NAO (ALEXIS DENUY ET CATHERINE POULAIN)

Face à l'art de la classe élitiste, nous, NAO, appelons au désir intense de réappropriation
De notre dignité. Nous avons « foi en l'émancipation » de l'humanité.
Nous, NAO, sommes un grand petit cirque qui agite des symboles pour
Défier les élites irresponsables avec comme repère
Le signe magique du sablier du temps Existe.

Nous, gladiateurs NAO, venons affronter l'art de la domination en plein soleil
Des bandes réfléchissantes signalant la catastrophe.
Nous ne sommes pas représentés, mais nous sommes là avec ce signe des temps, le sablier Existe,
Temps compté qu'il reste avant la catastrophe d'où surgira l'émancipation.
Signe des temps, sigle d'un cercle de magie.

L'imminence de la catastrophe ordinaire,
Nous ne pouvons plus l'ignorer.
Déchets dans les rues, nous ne sommes pas de l'art.
Sacs de couchage roulés en boule avec des hommes dedans.
Têtes fracassées sur le sol durant les arrestations des manifestations.
Temps odieux du sacrifice de la lumière.
Explosion des espèces en disparition.
Laissés-pour-compte du système de tri sélectif de l'espèce.
Vision hypnotique de la propagande, de la censure et de l'autocensure.

Nous ne pouvons pas dire que nous n'avons pas vécu
Les temps vengeurs de la révolte des Gilets jaunes,
La machine à broyer les cerveaux rebelles au système,
Avec sa meute de loups-flics solitaires, affamés, en armure,
Les mouvements stroboscopiques des agités,
Sacrés, circulant entre la terre et le ciel renversé.

Une lame de fond qui vient de loin s'est soulevée avec éclat aujourd'hui.
Nous avons affronté le mépris de classe intériorisé comme une insulte à retourner
Dans la lumière des bandes réfléchissantes, nous avons posé le sablier du temps
Pour mesurer l'espace qu'il reste à franchir afin de contrer l'interdiction d'exister
De *notre* temps sacrifié.

Arts en lutte, militants contre la misère, cette misère où l'on veut enfermer les plus pauvres, comme des sauvages inadaptés au pouvoir du marché, dans une cage dont nous mordons et tordons les barreaux, aimantés par une conscience de solidarité avec un peuple devenu allergique à l'arrogance, à cette humiliation, comme une habitude ancienne ou un fait établi que nous voulons du fond des tripes éradiquer.

Prophétie de catastrophe annonçant le retour des mythologies.
Nous posons par un geste un exemple de courage en l'avenir.
L'humain comme énergie d'amour face à la biotechnologie
Qui est faite pour nous remplacer par des robots.
Une esthétique de l'explosion de la vitalité et de la joie
Avec l'humour dérisoire d'interventions impromptues
Dans l'espace public.

Les *outsiders* sortent de la réserve où l'on a voulu les enfermer
Pour les empêcher de s'exprimer librement
Et les faire marcher au pas militaire d'une dictature en marche.
Éthique de l'émancipation des opprimés
Prenant soudain la parole en dehors des circuits biaisés.
Un coup de poing, un fouet qui déchire d'un coup le voile
Du luxe où l'art contemporain s'est endormi ces dernières années.

En connaissance de cause,
Protéger les ressources et la richesse
Dilapidée comme un héritage inépuisable
Par les caprices des organisateurs du désastre
De la structure hypermondiale.

Nous voulons offrir une surface lisible
Pour dénouer la complexité du réel.
Nous portons l'amour pour libérer les peuples
Et les entraîner vers la terre promise.
Faire œuvre créative avec une volonté
De simplicité.

www.nowartistsoutsiders.com ◄

Alexis Denuy est un peintre et poète français résidant à Paris. Il expose ses peintures en France et à l'étranger depuis 1993. Ses textes sont entendus lors de performances et de lectures (*Les liens*, 2012), et sont publiés dans de nombreuses revues (*L'autobus*, *Libelle*, *Neiges*, *Empreintes*, *Hippocampe*, *Mortibus*, *104*, *Sick*, *À verse*, *Doc(k)s*…). Il sort les livres *Poèmes seul à Barcelone* en 1993 et *Prends ça* en 1995. Il présente en 2009 *Les protestes* dans l'émission À *plus d'un titre* sur France Culture, en direct du Salon du livre de Paris. S'ensuit une lecture d'extraits avec Caroline Hasard et Nicolas Sabathé au Cercle Pan (Paris). *Existe* sort en 2010, toujours aux Éditions Spéciales, et des lectures d'extraits sont faites au Langage des viscères et au Lieu-Dit (Paris). Aussi en 2010, il participe au 8e Festival de poésie et de musique de Concèze, aux côtés de l'équipe de la revue À *verse*, et fait une lecture de textes à La lucarne des écrivains avec la même équipe.

Catherine Poulain a choisi comme signature d'artiste KTY pour évoquer la calligraphie japonaise, la discrétion et l'abstraction. Son cheminement dans l'art contemporain est expérimental. Elle fait des recherches sur l'écriture, la photographie, la vidéo, le *street art*, le *dripping* à l'encre de Chine et la sculpture en abordant divers thèmes : la violence, la femme, l'aléatoire, la poésie, la liberté… Elle réside et travaille à Paris depuis 20 ans, exposant en France et à l'étranger. Elle exerce également en tant que scénographe pour une dizaine de compagnies de théâtre (musical et contemporain) et en tant que décoratrice pour le cinéma et le spectacle vivant (longs métrages, opéra…). Son premier recueil de poésie, *Recueil de craie*, est publié en 2016.

BAM (BOUILLON D'ART MULTI)

▶ AURÉLIANE MACÉ, CLAUDELLE HOUDE LABRECQUE ET MAXIME MILHORAT GUSTEAU

En 2016, nous voulions dénoncer l'imperméabilité des institutions d'enseignement en arts vivants. Cloisonnées dans leurs tours d'ivoire, les relèves professionnelles en théâtre, en cirque, en danse et en musique avaient soif de confrontation. Nous étions à la recherche d'autres paradigmes. Nous avions besoin d'ouvrir nos cercles à d'autres communautés, d'aller chercher d'autres façons de faire de l'art, d'enrichir notre vocabulaire et nos connaissances artistiques.

Nos formations respectives et le fameux « système » dans lequel nous étions emprisonné·e·s ne facilitaient certainement pas le réseautage – pour employer les termes productivistes si chers à nos ennemi·e·s. C'est pourquoi, animé·e·s d'un besoin sauvage et insatiable d'entrer en contact avec d'autres communautés, nous avons créé le BAM (Bouillon d'art multi). Ni festival ni spectacle, cet événement est insaisissable.

Sa première édition (2016) s'est déroulée au complexe Méduse. Nous avons intégré cinq institutions : le Conservatoire d'art dramatique de Québec, l'École de danse de Québec, l'Université Laval et son baccalauréat en théâtre, le Conservatoire de musique de Québec et l'École de cirque de Québec. Cette première édition a été organisée sous la bannière du Festival de théâtre de l'Université Laval (FTUL). Quatre équipes formées d'étudiant·e·s des différentes écoles étaient mentorées par un·e artiste établi·e afin de créer, en une fin de semaine, une courte création présentée à la soirée d'ouverture du FTUL. Ce fut une révélation, un souffle d'air frais, un vent d'énergie. Nous le savions, nous avions mis en place quelque chose de spécial, quelque chose d'important.

Dès l'année suivante, l'Université Laval et le Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ) nous ont approché·e·s et financé·e·s afin d'organiser un événement de plus grande envergure. Des centaines de personnes sont venues assister à l'événement, c'était immense par rapport à notre première version. Le BAM s'est fait connaître d'un plus large public. Après cette édition, nous avons fait un constat et avons affirmé notre besoin d'indépendance. Plutôt que de chercher à grandir le succès de l'événement et son rayonnement, nous avons décidé de nous concentrer sur l'avantage communautaire que le projet suscite. Notre besoin ? Avant tout créer des liens avec les autres communautés, non pas les soumettre à une quelconque *pression de performance* – terme encore une fois si cher à nos ennemis.

À sa troisième année, il y a eu un changement important au sein des organisateurs et organisatrices. L'équipe a changé de tête. Toujours plurielle, elle a su se réapproprier l'événement. Ce changement nous a permis de comprendre l'importance de l'horizontalité. Agir au service d'un projet

commun et non pas au service de notre besoin de reconnaissance ou d'une autorité, voilà désormais le *modus operandi* du BAM.

Encore aujourd'hui, le BAM reflète un besoin nécessaire à la santé des arts vivants à Québec. Autrement, nous avançons en parallèle sur des chemins trop lisses, trop vieux, trop faciles, trop habituels, trop convenus, trop consanguins, trop monoculturels. Et c'est ce qui constitue notre Goliath : nous défendons la diversité, la rencontre, la pluralité, l'impatience intellectuelle, la liberté et le renouveau !

L'ÉDITION 2019 DU BAM

La quatrième édition du BAM s'est déroulée les 22, 23 et 24 février à la Maison de la littérature. La soirée de présentation des créations du 7 mars a accueilli entre 300 et 350 spectateurs·rices.

Le BAM 2019 regroupait 25 artistes étudiant·e·s en cinq équipes multidisciplinaires. À chacune de ces équipes étaient attribués un lieu de la Maison de la littérature, un·e mentor ainsi que des contraintes de création. La formation des équipes et l'attribution des lieux ont été révélées aux participant·e·s le soir même. Ensuite, chacune d'elles a eu deux jours pour créer une présentation.

Pour l'édition 2019, nous avons cherché à renouveler l'expérience du public et des participant·e·s en fournissant aux équipes la possibilité de dépasser le stade de la découverte des disciplines. Nous souhaitions offrir certes un espace de rencontre et de partage aux étudiant·e·s de chaque discipline, afin de créer ensemble, mais cherchions aussi à leur donner des défis pour cette fin de semaine de création. Nous voulions voir dans les créations du BAM tout ce que nous ne trouvions pas dans le « milieu » artistique de Québec.

Depuis le début de ce projet, nous avons cherché à nous mettre en danger, à prendre des choix audacieux, à changer notre façon de fonctionner et de penser. Cette attitude devait transpirer dans les créations proposées à travers le lieu de création, les mentors impliqué·e·s et le thème imposé.

Nous avons cherché à nous installer dans un espace déjà habité par des œuvres d'art, un espace qui vibre avec une couleur et une texture particulières. Nous ne voulions pas un lieu neutre, mais la plus grande contamination possible. De plus, il nous semblait important de mettre à l'honneur le dernier programme invité à participer au BAM : le programme de création littéraire. Nous avons donc cherché une bibliothèque assez vivante pour nous accueillir, et notre choix s'est tout de suite porté sur la Maison de la littérature.

Pour le choix du thème de cette année, nous avons tenté d'entrer en résonance avec notre lieu hôte. La Maison de la littérature est un édifice au cœur de la ville, une ancienne église tout en hauteur et en lumière, remplie de coins et de recoins. Notre choix final s'est porté sur le thème des vertiges : le vertige que nous ressentons à quelques mois de notre graduation, le vertige de tout ce qu'il nous reste à accomplir… À chaque équipe, nous avons attribué une version spécifique d'un vertige afin de créer un ensemble cohérent, mais avec ses spécificités. Le thème s'inscrivait aussi dans l'idée directrice de cette édition : la mise en danger.

LES MENTORS DE L'ÉDITION 2019 : À LA RECHERCHE DE CRÉATEURS ET CRÉATRICES EN MARGE

Pour cette édition 2019, nous avons sélectionné les mentors conformément à nos attentes de plus en plus axées sur l'audace créative et la mise en danger. Toujours en privilégiant les artistes établi·e·s à Québec, nous nous sommes mis·e·s d'accord pour les contacter non plus en fonction de leur discipline, mais selon leur pratique, leur discours artistique, leur personnalité et leur expérience de la création interdisciplinaire. En outre, il nous a semblé essentiel de respecter la parité lors de leur sélection, une exigence que nous avons réussi à respecter. Ainsi, les cinq mentors de cette année étaient à l'image de ce que nous souhaitions pour l'édition 2019 du Bouillon d'art multi : pluriel·le·s, indiscipliné·e·s, en marge.

BILAN DES CRÉATIONS PROPOSÉES

Lors de la soirée de présentation du 7 mars, les cinq équipes ont pu présenter le résultat de leur fin de semaine de création devant public. Celui-ci pouvait déambuler d'une œuvre à l'autre, chacune des performances étant représentée plusieurs fois.

Pour encadrer et stimuler la création, un thème propre, des contraintes de temps ainsi qu'un objet à intégrer à l'œuvre étaient proposés à chaque équipe. Ces éléments structurants permettaient aux participant·e·s de briser la glace, d'avoir une base à partir de laquelle ils et elles pouvaient se découvrir, exprimer leurs envies pour la fin de semaine, commencer à créer ensemble. Chacune des équipes a produit en quinze heures une création originale, indisciplinée, changeante et intrigante.

Rhinoc(éros), équipe mentorée par Héloise Leclerc[1]

L'équipe de *Rhinoc(éros)* a pris possession de la scène de la Maison de la littérature, ayant pour contraintes de créer une performance de dix minutes sur les vertiges enivrants en utilisant des blocs Lego, mais sans l'usage de l'espace scénique.

Le public était invité à plonger dans un univers enfantin, à s'asseoir parmi les interprètes et à jouer ensemble. Cette création immersive mettait en scène les plaisirs multiples de l'enfance : le jeu, devenir un·e autre, la masturbation, la rencontre avec les autres. Nous y retrouvions de l'interaction avec la vidéo, la danse, la création de textes et beaucoup de ludisme. *Rhinoc(éros)* était la première création dans le cadre du BAM à avoir été aussi loin dans la représentation de la sensualité.

La tête dans l'étau, équipe mentorée par Julia-Maude Cloutier[2]

L'équipe de Julia-Maude Cloutier était installée au cœur de l'espace bibliothèque, dans un escalier. Ses contraintes étaient d'effectuer une performance en continu pendant trois heures avec de la pâte à modeler, sur le thème des vertiges permanents.

L'équipe a créé une boucle d'environ quinze minutes, reprise tout au long de la soirée. Encore une fois, le thème de l'enfance a été exploité à travers la matière, mais aussi dans la construction dramatique. La création était très ancrée dans le mouvement du corps avec certains passages chorégraphiés. L'équipe de *La tête dans l'étau* a réellement utilisé le lieu de l'escalier comme point central de sa création.

Actualisation d'un vrombissement jaune, équipe mentorée par Richard Martel[3]

L'équipe de l'*Actualisation d'un vrombissement jaune* était elle aussi dans l'espace bibliothèque de la Maison de la littérature. Ses contraintes étaient d'effectuer une performance en continu de trois heures sur le thème des vertiges chroniques en intégrant du papier d'aluminium.

Cette équipe a fait le choix audacieux de présenter lors de la soirée une création de trois heures, divisée en quatre tableaux. Les interprètes étaient paré·e·s de gants de vaisselle jaunes aux pieds et aux mains et, au cours de leur création, effectuaient une série d'actions performatives telles que se raser les jambes dans une allée, éplucher des pommes de terre, compter les livres de la bibliothèque. Cette performance évolutive était en opposition totale avec le lieu. *Actualisation d'un vrombissement jaune*, création très visuelle, cherchait à s'inscrire dans une certaine vérité du geste où l'influence performative du mentor était ressentie.

x€Ø, équipe mentorée par Symon Henry[4]

L'équipe de Symon Henry était installée dans un espace appelé Le séjour. Il s'agit d'un étroit couloir doré, entièrement vitré, visible depuis l'extérieur de la rue. Les contraintes de

Photo : Richard Martel.

cette équipe étaient de créer une performance de dix minutes visible depuis l'extérieur en utilisant des élastiques, sur le thème des vertiges ultimes.

Le groupe a travaillé à partir d'images observables depuis l'extérieur. Le public n'avait accès qu'au visuel, l'aspect sonore étant totalement absent de la performance. Les interprètes étaient majoritairement éclairé·e·s par un rétroprojecteur. Nous avons assisté à une œuvre arborant un mélange de mouvements, de sciences et de créations plastiques en direct à l'aide du rétroprojecteur. *x€Ø* était la première performance du BAM a être totalement observable de l'extérieur. C'était aussi la première fois qu'une participante sortait à l'extérieur pour y performer.

En-Balan, équipe mentorée par Anne Peyrouse[5]

L'équipe d'*En-Balan* se trouvait au dernier étage de la Maison de la littérature, dans une petite salle vitrée normalement réservée aux amateurs de casse-tête. Elle devait créer une performance de dix minutes inspirée du thème des vertiges vertigineux, en utilisant des sacs en papier brun.

Dans *En-Balan*, une performance poético-dansante, les participant·e·s nous ont guidé·e·s dans un univers lyrique, blanc et doux. C'est à tout le moins ce que nous étions amené·e·s à croire, jusqu'à ce qu'un stroboscope s'allume et que les interprètes entrent dans un état d'urgence où tout s'est mis à bouger rapidement, les corps et les mots, un univers en quête de souffle, de pause…

L'édition 2019 du BAM a permis à 25 étudiant·e·s des différentes écoles de la ville de Québec de se rencontrer et de rencontrer d'autres processus de création. Nous sommes convaincu·e·s que le Bouillon d'art multi aide la relève artistique de la ville de Québec à être de plus en plus indisciplinée. Nous sommes fier·ère·s de faire partie des artistes et des organismes qui ne se laissent pas ranger dans une boîte, une discipline, une méthodologie. Nous sommes ici. Authentiques. Créatifs. Électriques. ◀

Photos : David Mendoza Hélaire.

Notes

1 Composition de l'équipe : Arielle De Garie (doctorat en littérature et arts de la scène et de l'écran), François Joseph Bélanger et André Abat Roy (École de danse de Québec), Jérémie Samson (baccalauréat en arts visuels et en création littéraire).

2 Composition de l'équipe : David Hétu (certificat en création littéraire), Louise Gau (École de danse de Québec), Pierre-Olivier Roussel (Conservatoire d'art dramatique), Jade Gagnon (baccalauréat en théâtre).

3 Composition de l'équipe : Catherine Lagacé Mc Maniman (baccalauréat en théâtre), Rebecca Marois (conservatoire de musique de Québec), Maya Guy (École de danse de Québec), Mathieu B. Girard (École de cirque de Québec), Mathieu P. Lapierre (baccalauréat en arts visuels).

4 Composition de l'équipe : Hubert Grenon et Sarah-Jane Ouellet (baccalauréat en création littéraire), Sarah Pisica (École de danse de Québec), Ines Azaiez (Conservatoire d'art dramatique), Annabelle Guimond-Simard (baccalauréat en arts visuels).

5 Composition de l'équipe : Élizabeth Lavoie (Conservatoire d'art dramatique), Sarah Sanche (baccalauréat en théâtre), Laurie Gaudichon et Maxime Boutet (École de danse de Québec).

Diplômée du baccalauréat en théâtre de l'Université Laval en 2018, **Auréliane Macé** cherche à créer des œuvres engagées et enragées en théâtre ou en art action. Elle est notamment cofondatrice du Théâtre de l'Impie, collectif de théâtre performatif dont les créations *Requiem pour Martiro A.* et *L.Y.C.R.A.* ont été diffusées respectivement par Jokerjoker et le festival SOIR en 2019. Elle a aussi été impliquée dans les éditions 2018 et 2019 du BAM (Bouillon d'art multi) à titre de codirectrice technique et de directrice de production.

Après son baccalauréat en théâtre à l'Université Laval en 2013, **Claudelle H. Labrecque** a poursuivi ses études au Conservatoire d'art dramatique de Québec, section scénographie, où elle a obtenu son diplôme en 2016. En 2017, elle a entamé des études en danse au programme préparatoire de mise à niveau de l'École de danse de Québec. En 2018, elle a pu suivre un stage intensif de deux semaines avec l'artiste de renom Jan Fabre. Elle a notamment pris part à la création du BAM (Bouillon d'art multi) qui vise à promouvoir la rencontre des différents milieux liés aux arts de la scène de Québec. Elle collabore à titre de performeuse-interprète avec La Déchiqueteuse, Valérie Pitre et Keith Kouna. Depuis sa sortie du conservatoire, elle collabore également à titre de scénographe avec le Théâtre Kata, La Brute qui pleure, Détour Nazareth, le collectif Dans Ta Tête et le collectif Les Reines.

Après des études universitaires en littérature et en théâtre, **Maxime Milhorat Gusteau** quitte la France pour le Québec pour intégrer le baccalauréat en théâtre, puis la maîtrise en arts de la scène à l'Université Laval, où elle mène une recherche-création portant sur l'intégration de l'interprète musical·e *live* au sein de la création théâtrale. Elle a également suivi une formation musicale au CRR de Nantes, dont elle est sortie diplômée du DFEM d'alto en 2014. Cofondatrice du Théâtre de l'Impie, elle est impliquée dans divers projets à titre de performeuse ou de musicienne. Elle est également membre de l'équipe organisatrice du BAM (Bouillon d'art multi) et a été relationniste de presse pour l'édition 2019 de l'événement. Maxime Milhorat Gusteau s'intéresse particulièrement aux pratiques transdisciplinaires et à la recherche de nouveaux processus et formes de création artistique.

PINONCELLI, COMMENT SE SENTIR VIVANT

COLLOQUE « PINONCELLI TOTAL RETURN ! »[1]

▶ MICHAËL LA CHANCE

Il y a chez Pinoncelli une volonté de confronter l'horreur du siècle, un refus de l'injustice et de l'inégalité, un défi lancé à l'absurdité des temps modernes : Auschwitz, la famine, la pauvreté… Les peintures de vanité du Grand Siècle, les danses de la mort de Valdés Leal ou de Hans Holbein, tout comme les images de Pinoncelli des années soixante, rejouent un affrontement de l'art contre la mort : il y a cependant chez Pinoncelli une *intuition fondamentale* : la mort, ce n'est pas l'extinction de l'organisme à son terme, c'est notre conscience et la culture de notre époque ; la mort, c'est la fin de la vie, mais surtout le carcan de représentations dans lequel se déroule notre vie.

Cette intuition rend compte de l'hégémonie grandissante de notre « monde » : il n'y a plus d'extériorité au système urbain industriel, plus de négatif devant la vaste positivité des marchandises et des images, plus d'individus devant les institutions régulatrices et leur *Gestell*. Lors du colloque, Jacques Mascotto a proposé une réflexion sur cette éradication de l'extériorité, afin de comprendre comment Pinoncelli propose de résister : il entreprend de faire de l'« artiste » une pratique existentielle, un mode d'intervention sur le réel et sur soi-même ; il entreprend de faire du happening une possibilité d'apparaître qui prend sa source dans l'ex-périence et va jusqu'au re-tournement[2].

Il s'agit d'une réaffirmation de l'humain, qui passe parfois par une régression animale, pour réclamer un usage et un apparaître des corps qui échappent aux modes de capitalisation (de la sécurité, du plaisir, de la santé, de la jouissance de soi-même…) venus façonner les corps. Il y a un passage par la crise, par l'animalité, qui permet de retrouver la parole et de lutter contre l'entreprise systématique de déréalisation.

Il s'agit pour l'artiste, sans se soumettre au spectacle généralisé, d'apparaître autrement, sous une autre lumière. En effet, comment peut-il *exposer* lorsque tout l'espace public est déjà devenu une vaste exposition psychopolitique, lorsque le système contrôle toutes les possibilités d'apparaître ? Cela révèle une *deuxième intuition fondamentale* : nous ne pouvons résister à ce système homogène et totalisant qu'en lui opposant la part la plus obscure de nous-mêmes.

Pinoncelli s'est prêté à des rituels de mort : les cercueils de 1963, la sépulture maritime de 1975, l'*Enterrement de Rrose Sélavy*… de 1999, l'enterrement vivant de Nolléval, jusqu'au tonneau de Diogène, exprimant la liberté de qui n'a plus rien à perdre, dans un défi ultime contre la fatalité du corps propre, mais aussi contre l'ordre immuable du monde physique. Par ces rituels, il ne s'agit pas seulement de marquer un refus du monde, comme nous l'a appris Dostoïevski, mais d'aller chercher dans le monde souterrain une nouvelle résolution, une nouvelle façon de nous sentir vivants, une disponibilité autre.

En fait, combattre la mort, ce n'est pas nous dérober devant cette injustice ultime à laquelle l'organisme vivant ne peut échapper ; c'est plutôt briser à coups de marteau la carcasse de représentations dans laquelle nous sommes enfermés. Il faut heurter les consciences, fracasser l'indifférence. Il faut inscrire les œuvres directement sur le corps indolent de la société. En 1993, Pinoncelli fracasse l'urinoir récupéré par Duchamp pour inscrire sa dissidence directement sur le corps de l'histoire de l'art et, trois ans plus tard, il pose un geste au Panthéon en jetant des carambars sur le drapeau tricolore qui recouvre le cercueil de Malraux. En fait, toute l'histoire de l'art est un panthéon où de nouvelles œuvres se substituent aux œuvres déjà intronisées. Pierre Pinoncelli ne souhaite ni entrer ni poser sa pierre dans cette pyramide où une société joue le théâtre de notre éternité.

Ce qui est dénoncé, c'est le rôle de l'art, au sein d'un cadre culturel et politique donné, comme fonction de monumentalisation des valeurs. L'art est programmé par ce cadre culturel et politique qui consiste à sceller la valeur par la mort, à sceller les valeurs dans la mort. Pinoncelli tourne en dérision ce

manège par lequel une société fonde ses plus grandes valeurs (loyauté, honneur, abnégation…) en leur donnant une inscription dans la mort. En témoigne l'*Installation 14-18* dans le parc de l'Autre Lieu, en 2015, avec une vidéo de Fred Giroudon.

C'est tourner en dérision ce système historiographique, le rejouer par l'absurde : substituer un urinoir Pinoncelli à l'urinoir Duchamp, lequel, comme nous le savons, s'était déjà substitué à la pièce de céramique présentée aux Indépendants de 1917 par Louise Norton et ses complices[3]. Pourquoi faudrait-il consacrer sa vie d'artiste à produire des œuvres marquantes ? Ce ne sera toujours que « dessiner des bisons dans des grottes contemporaines »[4].

Confronté à l'action de 2002, *Un doigt pour Ingrid*, le critique d'art Jacques-André Rouillot s'écrie : « Malgré tout ce que j'ai signé, je n'ai rien fait[5]. » Il énonce un problème crucial de notre époque devenue psychotique dans sa confusion entre le dire et le faire. En effet, dans notre urgence de progrès social, nous recevons les représentations comme des gestes, les discours comme des agressions, les mots comme des actions. Nous sommes portés à restreindre, sinon à censurer la liberté d'expression, car nous considérons les opinions contraires toxiques, les vues alternatives nous apparaissant des *acting out* dangereux. Pinoncelli nous confronte à notre hypocrisie : nous signons une pétition pour nous rassurer sur notre supériorité morale, mais nous ne faisons rien. Pinoncelli ne se contente pas de signer, en fait sa signature est devenue geste, au sens où Michel Thévoz analyse les signatures comme les derniers « spasmes » corporels[6]. Sa signature devenue spasme insurrectionnel, Pinoncelli offre des œuvres doublement signées – ce qui devient explicite avec les *tags* sur des toiles en 2011.

Chez lui, un passage de la parole au geste s'annonce dès la fin des années soixante-dix : le corps devient support lorsqu'il est recouvert de bandelettes, automomifié pour le Biafra en 1969, lorsque le visage devient tableau dans *L'homme-tableau* de 1967, qu'il porte l'empreinte d'une main dans *Le cancer de la face* de 1969 ou encore qu'il se fait chevalet et tableau en la personne du ministre de la Culture de l'époque, l'artiste ayant projeté de la peinture rouge sur André Malraux en 1969.

Le plus souvent, c'est sur son propre corps qu'il inscrit sa dissidence. Pinoncelli est un « roi pêcheur » : il ressent l'état du monde dans son corps. T. S. Eliot avait évoqué cette figure dans son poème *The Waste Land* de 1922. Pinoncelli est momifié par la famine au Biafra et il est amputé par la guerre civile en Colombie. Dans cette dernière action, l'enlèvement d'Ingrid Betancourt lui a coûté un doigt, mais, dit-il, il lui reste neuf doigts pour des causes non moins méritoires : ce ne sont pas les causes qui manquent. Il faudrait pouvoir écrire directement sur le théâtre médiatico-politique de notre époque, tout comme nous écrivons sur notre corps : le corps comme théâtre et le théâtre comme corps.

Pinoncelli veut inscrire son geste dans le théâtre politique de l'actualité avec son voyage en Chine pour porter à Mao un message de Martin Luther King (1970) et *Hold-up contre l'apartheid* (1975) dans les locaux de la Société générale. Rappelons que ce sont les années où Jacques Mesrine (1936-1979), l'ennemi public numéro un en France et au Québec, est devenu un symbole de liberté : il incarnait la puissance fondamentale de chaque individu de se donner ses propres lois, de se créer un monde, de s'inventer sa propre vie. Pinoncelli réclame cette puissance individuelle, il ressuscite la tradition des assassins-poètes, de François Villon (1431- après1464) jusqu'à Pierre François Lacenaire (1803-1836), lorsqu'il se met hors-l'art-loi dans *Wanted* en 1997. Il s'affiche selon un mode d'apparaître quelque peu « extérieur » et hétérogène, qui témoigne cependant d'un besoin d'inscrire son action auprès de la société, ce que Georges Azzaria analyse dans ses considérations sur Pierre Pinoncelli comme antijuriste, où les actions de l'artiste prennent l'État de droit comme matériau, quand la police fait partie de ses scénarios.

Une action particulièrement représentative de cette problématique serait l'*Hommage à Monte-Christo*, en 1975, lorsqu'il se fait jeter à la mer depuis un bateau chargé de convives et amis, à la faveur de la nuit, faisant de ceux-ci les éventuels complices d'une action criminelle (quand il ne reviendrait pas de cette incursion du côté de la mort). « Les métamorphoses ont besoin d'alliés dans la nuit du monde », dit Jacques Mascotto. Pinoncelli n'a pas le souci d'apparaître, il ressent plutôt le besoin de ré-apparaître depuis la terre. Ne saurait-il y parvenir que d'accomplir un fantasme d'autogénération, sans extériorité à lui-même ? C'est ce que le titre du colloque semble suggérer avec « *Total Return* ».

En fait, la démarche de Pierre Pinoncelli, ses passages du côté de la monstruosité et de la mort, lui permet de s'affranchir de ce besoin, de notre besoin à tous d'inscrire nos actions dans des systèmes – qu'ils s'appellent légalité, actualité, beaux-arts, avec tous leurs panthéons : la littérature, le cinéma, etc. Dans un premier temps, le pouvoir a inscrit le droit et, désormais, le droit recueille toutes les inscriptions subséquentes. L'art doit assumer la puissance qui lui est propre, sans chercher d'alliance avec la raison et les conventions, sans chercher sa validation auprès du droit et des discours. La véritable métamorphose survient à partir du moment où Pinoncelli n'éprouve plus le besoin de dessiner son extériorité dans l'espace public, d'inscrire sa dissidence dans l'État de droit ; lorsqu'il n'a plus besoin de l'État pour fonctionner.

Dans ce corps à corps, où le corps de l'artiste est directement rabattu sur le corps social, l'œuvre disparaît. Pierre Pinoncelli a voulu faire de l'art sans œuvres, mais aussi des œuvres qui ne sont pas de l'art, comme le signale Maurice Fréchuret. J'en donne pour exemple le doigt conservé dans un bocal de formol, qui reste dans la collection du directeur du musée de Cali depuis 2002. Œuvre ou non-œuvre ? Morceau d'artiste ou bien résidu d'une action

éphémère ? Lors du coup de hache sur le billot, la phalange saute dans les airs pour être ramassée dans la poussière de la scène : le tragique de la situation accentué par une parcelle de risible.

Cette épuration de la pratique artistique est manifeste dans une action telle *Diogène, premier SDF* (1994), où il apparaît nu et couvert de talc, encore une fois devant une banque. Quelques conférenciers ne manquent pas d'évoquer à ce sujet la nudité antiesthétique du danseur butô, fantôme issu d'un espace autre. En fait, Pinoncelli a élu la rue comme le *topos* de ses actions, la revendique comme espace privé, lieu de vie où il vient se réclamer un corps. La rue est l'occasion de se forger un *ethos*, une forme d'être qui s'accorde au lieu, avant de se créer un personnage conceptuel, d'artiste ou de passeur des mondes. C'est cette forme d'être que Catherine Bernard reconnaît parmi les douleurs et les peurs, les doutes et les cicatrices de l'individu Pierre Pinoncelli. Quand la création est dénudation, délocalisation, il ne reste que l'*ethos* d'un désir d'aller au-devant de la grande solitude.

Cette dénudation nous conduit à nous débarrasser de tout, y compris de nous-mêmes. Le plus souvent, nous tenons à notre corps comme capital d'expérience, garantie d'une jouissance de la vie. Pinoncelli veut éprouver une gratuité de son corps : c'est le sens profond du geste gratuit. Chez lui, cela devient un mépris pour le corps considéré « comme un cobaye sur lequel Dieu peut tester les maladies ». Lors du colloque, Michel Guinle évoque cette perte d'identité de l'artiste, qui prend le parti de la solitude et de la nudité, qui se cherche un lieu d'apparaître pour se découvrir sans lieu… Qui ne connaît de son visage que la forme captée par sa main, une empreinte vivante au seuil de l'innommable.

Quiconque regarde les documents vidéo de l'action *Un doigt pour Ingrid*, à Cali en 2002, ne manque pas d'être impressionné par la concentration extrême de l'artiste. Certains commentateurs croient voir dans cette concentration une façon pour l'artiste d'entrer dans un personnage héroïque. Il s'agit plutôt, me semble-t-il, d'une façon de quitter tout personnage, car nous n'avons plus de visage lorsqu'il nous apparaît que « le masque grimaçant de la mort est notre visage à tous »[7].

Il y a une corrélation directe entre notre peur de la mort et notre tolérance à la douleur. Les anxiétés, liées à notre disparition, rehaussent notre seuil de la douleur. Inversement, en apprivoisant la mort par le rituel, nous abaissons le seuil de la douleur[8]. Alors, l'insensibilité apparente à la douleur de Pinoncelli démontre un autre rapport à la mort, une indifférence à la capitalisation de la vie dans nos organes. Pinoncelli se coupe un doigt, ce qui est dérisoire, mais il surgit devant nous comme un être entier, avec le masque de la mort ; un être entier qui n'est pas miné par la clownerie de l'apparaître, car son action est un rituel de mort initiatique. La liberté qu'il prend par rapport à sa propre vie dans le happening révèle le happening comme un démultiplicateur de vie : « On aura vécu cent fois, le ciel sera plus fou[9]. »

Laure Bataille nous avait exhortés en ce sens : « Imaginez une corrida pour vous tout seul[10]. » Pinoncelli aura marqué le XX[e] siècle en créant un espace de manifestation qui n'appartient qu'à lui, qui n'appartient pas au système en place de la reconnaissance culturelle. Cet artiste est irrécupérable et irremplaçable, son œuvre somme toute implacable[11]. Georges Azzaria suggère que le point de vue de l'artiste permet de mieux comprendre le droit ; il faut ajouter que le point de vue cyclopéen de Pinoncelli permet de mieux comprendre l'art, ce que pourrait être la puissance de l'art dans la société.

Les premiers temps, il a tenté d'injecter de l'hétérogène dans l'homogénéité la plus totale, de projeter le corps contre l'abstraction généralisée. Mais ensuite, il s'est construit un *ethos* qui lui était propre, faisant preuve d'une détermination qui nous conduit aujourd'hui à nous demander : est-il possible de contester le totalitarisme sans redoubler sa violence, sans développer une radicalité encore plus grande ?

Très jeune, Pinoncelli s'est fait arracher l'oreille par une vachette dans une course. La corrida, le happening… des lieux qui demeurent énigmatiques pour ceux qui n'ont pas testé les limites de leur courage. Nu et solitaire, sans lieu ni Dieu, il découvre une plus grande énigme encore, une énigme que nous apercevons à notre tour lorsque nous doutons de ce que nous sommes, ne sachant plus rien, ne sachant que cela : nous sentir vivants. ◀

Photos : Michaël La Chance.

Notes

1 Avec Maurice Fréchuret, Michel Guinle, Catherine Bernard, Georges Azzaria, Jacques Mascotto, Virgile Novarina, Armand Vaillancourt, Guy Sioui Durand et Fred Giroudon. Voir en référence à ce sujet Catherine Bernard et Michel Guinle, *Pierre Pinoncelli, « Hors-la-loi story » : catalogue raisonné*, 3 vol., Association Les amis de Pierre Pinoncelli, 2014.

2 Jacques Mascotto définit le happening par un jeu d'assonances, ex-tase, ex-humation, ex-périence, qui renvoie à ré-volution, re-tournement, re-naissance, ré-surrection, re-connaissance…

3 Cf. Michaël La Chance, *Les nouvelles fables de Fountain, 1917-2017*, Éditions Intervention, 2017, 69 p.

4 Pierre Pinoncelli, cité dans C. Bernard, « La question du corps » [conférence], *Pinoncelli Total Return !*, Le Lieu, 27 avril 2019.

5 Jacques-André Rouillot, cité dans Virgile Novarina, *Have You Taken your Pinoncelli Today ?* [documentaire], A.p.r.e.s Production, 2019.

6 Cf. Michel Thévoz, *Détournement d'écriture*, Minuit, 1989, 182 p.

7 P. Pinoncelli, cité dans C. Bernard, *op. cit.*

8 Cf. Robert Jaulin, *La mort sara*, Plon, coll. « Terre humaine », 2011, 320 p.

9 P. Pinoncelli, cité dans C. Bernard, *op. cit.*

10 Laure Bataille, « Le sacré », Écrits de *Laure : fragments, lettres*, Pauvert, 2015, p. 89.

11 « Pierre Pinoncelli […] est irrécupérable et s'en félicite. […] La constance de sa révolte en fait une figure d'exception dans le panorama contemporain. » Sarane Alexandrian, « Les exploits du hors-l'art-loi Pinoncelli », *Supérieur inconnu,* n° 26, octobre 2007, p. 23-24.

ARMAND VAILLANCOURT, LA FLAMME ET LA FORCE

▶ NATHALIE CÔTÉ

Armand Vaillancourt a marqué le colloque en hommage à Pierre Pinoncelli en avril 2019 en faisant deux performances et une sculpture. Invité avec Pinoncelli, ce dernier retenu en France en raison de problèmes de santé, il s'est présenté dans un colloque qui devait en principe être le moment d'une rencontre entre les deux artistes iconoclastes afin de « développer une alliance et laisser une empreinte, témoignage de leur implication respective dans les tissus du performatif », comme l'annonçait le programme.

Né en 1929, la même année que Vaillancourt, Pinoncelli s'est notamment fait connaître pour avoir tenté de fractionner *Fontaine* de Marcel Duchamp à coups de marteau, brisant l'urinoir, archétype du *ready-made*, et pour son automutilation du petit doigt en 2002, en soutien à Íngrid Betancourt, enlevée par les Forces armées révolutionnaires de Colombie (FARC).

Armand Vaillancourt, contrairement à Pinoncelli, est davantage un artiste qui construit. Son œuvre monumentale témoigne d'un désir de changer la société par la transformation de la matière. Comme l'a souligné le sociologue Jacques Mascotto, au terme de deux jours de conférences, il est possible de faire un lien entre le pays du Québec à faire, qu'a toujours porté Vaillancourt, et son désir insatiable de construire une œuvre durable, une œuvre qu'il produit depuis plus d'un demi-siècle.

Pensons à *L'arbre de la rue Durocher* (1952-1955), une des premières œuvres publiques de l'artiste, réalisée sur la rue, qui transgressait les conventions sculpturales de son époque, ou encore à ses productions plus récentes comme sa sculpture d'acier de dix mètres qui rend hommage à la solidarité syndicale, *La force ouvrière*, inaugurée en 2016 au parc Michel-Chartrand à Longueuil. La cinquantaine d'œuvres publiques témoignent de la vitalité exceptionnelle de l'homme de 90 ans.

Armand Vaillancourt demeure, à l'instar de Pinoncelli, la figure de l'artiste libre, n'en faisant qu'à sa guise, suivant son propre chemin, une force de la nature. Lors de son passage au Lieu, le sculpteur, aidé par son assistant toujours dévoué, a épaté le public en faisant une performance sonore où s'entrechoquaient deux plaques d'acier (coulées dans les années cinquante). Il les a fait sonner en hommage à la cathédrale Notre-Dame dont le toit venait de brûler quelques jours plus tôt à Paris. Revisitant une performance sonore pour faire écho au contexte, il a étonné l'assistance en manipulant les deux lourdes plaques d'acier qui résonnaient comme des cloches d'église. L'action, d'une simplicité désarmante, était tout à fait à propos. Elle témoignait non seulement de la vigueur de l'homme, mais aussi de sa sensibilité au monde qui l'entoure et à l'actualité. L'artiste, souvent impliqué dans les actions citoyennes, n'hésite d'ailleurs pas à s'engager pour la justice sociale et l'environnement.

Se livrant avec générosité, le sculpteur a pris la parole à plusieurs reprises, racontant, comme il aime souvent le faire, son enfance sur la ferme familiale. Certains diront : « Encore ses sempiternels retours sur sa jeunesse ! » Je dirai plutôt : « Vaillancourt a toujours le désir et la fougue de partager son expérience aux jeunes générations. Il a toujours la flamme ! »

Quoi qu'il en soit, n'est-ce pas d'abord par son œuvre qu'un sculpteur prend sa place ? Vaillancourt a d'ailleurs conservé l'attitude particulière de celui qui ne craint pas les gros chantiers. Son travail s'impose, même dans l'art sonore.

Il faut noter, également, la performance collective qu'il a offerte en ouverture de colloque en invitant les gens de l'assistance à laisser les empreintes de leurs mains sur de grandes toiles, comme il l'avait fait à plusieurs reprises dans le passé avec des groupes d'enfants. C'est le genre d'intervention que propose l'artiste lorsqu'il se fait animateur, en quelque sorte sa signature lorsqu'il s'adonne à la création d'œuvres bidimensionnelles.

Armand Vaillancourt demeure surtout l'un des sculpteurs modernes les plus importants du Québec. Il en a fait la démonstration en réalisant une sculpture extérieure à partir de fragments d'un mur du Lieu. Le centre d'art lui a offert d'utiliser une façade du bâtiment vouée à la démolition. C'est à partir du bois et du métal coupés à même l'immeuble qu'il a construit une sculpture en forme de tipi, à la fois abris de fortune et figure humaine faite de bois et de tôle grossièrement taillés, mais solidement fixés. Le sculpteur et son assistant ont scié le mur et Vaillancourt a créé sa pièce avec ce qui était déjà là, avec les matériaux ainsi récupérés. Il a montré que c'est dans cet art qu'il excelle, l'œuvre émergeant de sa puissance créatrice, indissociable de sa longue expérience.

La pièce, sur place pendant quelques jours, partage les qualités esthétiques de plusieurs œuvres de l'artiste, mais conserve la désinvolture du croquis, de l'œuvre éphémère conçue sur le vif. Elle s'inscrit également dans sa pratique par la confrontation entre les lignes et les matières, portée par la fougue, par le refus de faire beau et sage. Pensons à *Québec libre*, la fameuse fontaine installée à San Francisco en 1971, une création qui l'a fait connaître internationalement, ou encore à *Justice* ! en 1983, installée à Québec et réalisée dans le même esprit que celle de San Francisco.

Toujours aussi créatif, il conserve même ses cheveux dans de petits contenants, comme le ferait un jeune artiste conceptuel. Armand Vaillancourt, c'est aussi un conteur et toutes les histoires qu'il raconte, encore et encore, de l'écornage des bœufs à la tonte des moutons, évoquent une enfance sur la ferme de Black Lake où il a appris à travailler fort, comme la plupart de nos ancêtres ont dû le faire. Une expérience fondamentale pour son travail sculptural qui demeure toujours aussi physique, même à un âge vénérable.

L'histoire d'Armand Vaillancourt, c'est en outre l'histoire de l'affirmation du Québec qui s'exprime. Chaque apparition publique de l'artiste nous rappelle qu'il est un des monuments de l'histoire de l'art moderne du Québec, « une légende vivante », a dit le sociologue Guy Sioui Durand. Bien que lauréat du prix Paul-Émile-Borduas en 1993 et récipiendaire de l'Ordre national du Québec en 2004, Armand Vaillancourt n'a curieusement pas encore eu de grande rétrospective au Musée national des beaux-arts du Québec. ◀

Photo : Michaël La Chance.

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.

TIONNEMENT
PRIVÉ
EMORQUAGE À VOS FRAIS
P
Les Éditions Intervention
418-529-9680
Stations de poésie

QUAND LE COSTUME REVÊT UN CORPS

▶ BENJAMIN J. ALLARD

Que sont ces frontières créées entre notre corps et ce qui le couvre ? Vêtements, prothèses et costumes sont autant de lieux où le regard de l'autre s'accroche, de zones limitrophes que Belinda Campbell explore dans ses performances.

Ses premières œuvres conjuguent la grammaire des costumes, Nathalie Bachand décrivant d'ailleurs finement leur rôle pour « [détourner] notre attention car, parallèlement, ils cachent et camouflent le corps de la performeure : dans son effacement, celui-ci est transformé, protégé »[1]. L'aspect transformateur du théâtre est alors mis à profit : l'artiste disparaît derrière des déguisements et des accessoires pour y devenir autre. Sa série *Le boléro de bonnes boucles* est peut-être le meilleur exemple de cette métamorphose à travers le costume. Campbell revêt un accoutrement clownesque exagéré, presque abstrait : un cerceau déplace ses hanches, plusieurs nœuds papillon tournoient autour d'elle et des manches supplémentaires embrouillent sa silhouette. Sur l'air modifié du *Boléro* de Ravel, Campbell se déplace à travers le costume et se transforme en une créature de tissus, ou peut-être en est-elle prisonnière… Seules ses jambes émergent de l'étoffe, créant une image vacillant entre l'étrange, le comique et l'érotique, comme un french cancan cauchemardesque. Toutefois, d'une performance à l'autre, la place du costume dans sa pratique évolue. La série *Ossature* (2017-2018) marque ainsi une transition, un glissement de ce qui était vêtement vers ce qui devient marionnette. Le tissu qui déguisait et protégeait l'artiste prend désormais un corps qui lui est propre, projetant alors l'apparence d'un double inquiétant.

Ossature a comme objet de départ le survêtement de protection blanc (*coverall*) associé à la peinture industrielle ou à des travaux de construction légers. Belinda Campbell le revêt une première fois pour sa performance *Le décatalogue* (2016) sur l'invitation de Stéphane Gilot qui utilisait ce même habit dans sa vidéo *Les fantômes* (2014). Le survêtement est ensuite réapparu dans la performance *Le silence de mon habit comme un cérémonial, une élucidation d'idées claires, en mon pouvoir de femme* (2016). C'est alors comme costume que le *coverall* arrive dans la pratique de Campbell, à la distinction des performances précédentes, par le fait qu'il est exemplaire de simplicité. Il ne fait pas référence à un personnage ou aux clowns que l'artiste utilisait souvent, mais son apparence minimaliste rappelle plutôt le travail manuel et institutionnel au sens large, sans détermination plus précise quant à la fonction attribuée.

C'est ce potentiel d'ouverture que Campbell explore dans la série *Ossature*. Ici, elle utilise un *coverall* comme réceptacle pour d'autres combinaisons identiques, créant ainsi un bonhomme mou de grandeur humaine incapable de se tenir debout. Cette fois, le costume se donne forme par lui-même, sans référence à une personne, ce qui accentue son importance. Nous pouvons donc relever un premier contraste d'ordre textuel. Le titre de la performance, *Ossature*, fait référence à une structure, à un ensemble d'éléments de base. Les os sont en quelque sorte la charpente sur laquelle notre corps s'appuie. Cela dit, une ossature est justement ce qui semble manquer à cet habit flasque. Alors que le titre pointe à la solidité inhérente d'un corps, la marionnette créée porte notre attention vers une absence, un vide. Cette poésie est typique du travail de Campbell qui tisse un vocabulaire complexe entre actions et matières, ponctué par des oxymores, des contrastes et des paradoxes.

BELINDA CAMPBELL, SÉRIE OSSATURE, 2017-2018

Grâce à cette œuvre, nous pouvons voir apparaître avec une étrange netteté un ensemble de questions centrales à sa pratique : dans quels gestes et dans quels rôles sommes-nous enchevêtrés par le système d'autoréférence d'un costume ? La distinction entre le costume et le corps qui l'habite ne serait-elle pas fondée sur une absence ? Pouvons-nous séparer le corps de son costume ? Notre corps n'est-il pas toujours déjà une forme de costume ?

Ossature donne aussi à voir toute une poétique débordant de l'ordre linguistique et devant être saisie par le regard. Le bonhomme, cette enveloppe blanchâtre, prend son sens par sa manipulation et sa relation au corps de la performeure. À l'aide d'une caméra, Campbell chorégraphie ses performances en studio en portant une attention particulière au point de vue de l'auditoire. La documentation vidéo capture ce devenir-image, et nous en lisons alors les images comme une œuvre à part entière. Rattachée à la marionnette par la tête, la performeure est d'abord debout et porte le bonhomme sur elle. Son premier mouvement est fluide, épousant son contour comme une femme enceinte peut flatter son ventre pour ainsi caresser l'enfant qui fait partie d'elle. Le plan suivant marque un net contraste : le corps performant, penché sur la table où gît le bonhomme, ne semble plus en contrôle de ses mouvements. Ses gestes rappellent les soubresauts qui accompagnent la lutte contre un sommeil pesant ou encore des convulsions inconscientes. Dans cette violence tout en retenue, la tête de la performeure est attirée vers l'entrejambe de la marionnette. Ce contraste cinglant entre les deux séquences porte à un questionnement qui rappelle le paradoxe du titre mentionné plus haut : est-ce que ce bonhomme fait partie du corps performant ou est-il étranger ? Qui est en contrôle ? Sommes-nous dans un plaisir autoérotique ou est-ce un rapport sexuel à deux ?

Ces questions sont d'ailleurs accentuées par le fait que la marionnette est rattachée à l'artiste par sa tête. Le masque et le camouflage du visage sont des procédés que Campbell utilise souvent. Dans notre société basée sur la primauté de la vision, le visage est le lieu par excellence pour délimiter les subjectivités. Il devient le site privilégié pour la construction d'une image de soi autonome et, donc, l'organe par lequel nous pouvons nous identifier à l'autre. En priver l'accès au public demande à ce dernier de porter une attention renouvelée aux actions, au costume et au corps qui performe. Cela dit, *Ossature* se distingue des autres performances de Campbell dans le fait que la performeure n'est pas cachée à l'intérieur d'un costume, celui-ci se développant plutôt comme une excroissance d'elle. Les gestes du costume ne sont plus superposés à ceux de la performeure, mais prennent une indépendance déroutante. Si retirer l'accès au visage frustre l'empathie que le théâtre tente traditionnellement de produire, ce dispositif remet également en question la souveraineté du *je* à la base de l'anxiété provoquée par la figure du double. Le bonhomme n'est ni tout à fait objet ni tout à fait extériorité. Comme les deux côtés d'un ruban de Mœbius, le costume est ici en même temps habit et partenaire.

À la fois membre ankylosé et bourreau disloqué, il permet à cette performance d'explorer la charge poétique possible dans ce nouvel arrangement costume-corps, revisitant jusqu'à ses dimensions abstraites. C'est ainsi que les échos du dramaturge français Antonin Artaud semblent encore résonner avec la symbolique d'*Ossature*.

Les notes d'Artaud sur le théâtre balinais sont particulièrement informatives pour que nous puissions comprendre son théâtre de la cruauté et, ainsi, la rupture qu'il propose avec le théâtre traditionnel. Il commente, admiratif, que pour le théâtre balinais le « drame n'évolue pas entre des sentiments, mais entre des états d'esprit, eux-mêmes ossifiés et réduits à des gestes – des schémas »[2]. Cette qualité d'ossification exprime bien l'intensité de son théâtre, non seulement par sa référence au corps, mais aussi par ce caractère percutant de rigidité et de force. Il souhaitait rompre avec le caractère narratif du théâtre traditionnel en faveur de performances physiques et symboliques. Nous pourrions ainsi dire que Campbell développe également une « métaphysique du geste »[3] qui met à profit les éléments de base du théâtre, ce qui a une « densité dans l'espace […] : mouvements, formes, couleurs, vibrations »[4]. La pratique de Campbell poursuit donc cette étude des gestes mais, là où Artaud souhaitait pouvoir transcender la culture afin de rejoindre une pulsion à l'essence même de l'expérience humaine, la proposition de Campbell semble beaucoup plus humble, quoique non moins évocatrice.

En effet, la poésie des gestes de Campbell n'est pas constituée dans un vide ahistorique : elle est plutôt façonnée par un passé, une culture et des constructions sociales. Ses performances reprennent des gestes souvent subtils, parfois abstraits, que nous connaissons toutefois intimement. Ce sont des actions simples et familières que nous pourrions reproduire, mais dont elle déplace la signification habituelle. Pour comprendre ce rapport entre gestes et histoire, nous pouvons tirer inspiration des recherches de la philosophe américaine Judith Butler. Le genre, que nous simplifions trop souvent comme une binarité masculin/féminin, ne peut être connu que par ses performances. Plutôt que la manifestation d'une essence biologique intérieure, nous tentons de reproduire les gestes et les performances associés au genre auquel nous nous identifions. Ces gestes sont transmis, modifiés et régulés à travers le temps. Ils peuvent conséquemment être compris comme les sédiments de l'histoire, les résidus d'une longue progression dont nous héritons et que nous continuons à façonner[5]. La construction d'un genre est similaire à un script imparfait à jamais changeant et contextuel.

Depuis ses premières performances, Campbell prend justement la liberté d'outrepasser les normes sociales afin de questionner la manière d'être des corps et la dimension arbitraire du genre. Par exemple, de 2006 à 2010, le duo performatif Fesse et Crécelle (Caroline Dubois et Belinda Campbell) utilisait des personnages inspirés de leurs caractéristiques physiques. À travers leurs postures et leurs actions, elles exploraient les possibilités performatives de leur corps. Ce faisant, elles mettaient aussi à mal l'idée stéréotypée d'un corps féminin. C'est toutefois en mettant en scène un clown qui découvre sa sexualité, avec *La viande est un animal que j'aime* (2014-2015), que la recherche sur le genre de Campbell est la plus explicite. Or, dans chacune de ses œuvres, la sexualité des personnages crée une ambiguïté. Bien que nous reconnaissions des gestes de danse érotique ou de masturbation, ils sont abstraits dans une narration conventionnelle et tellement exagérés qu'ils en deviennent absurdes. Ces gestes transgressent nos notions de bon goût et, de ce fait, pointent aux limites de la performance de genre, troublant notre apprentissage de la manière dont nos corps doivent se comporter.

Pour revenir à *Ossature*, nous mentionnions plus haut que ses *coveralls* avaient des significations plus ouvertes et abstraites que les costumes utilisés par Campbell jusqu'à maintenant ; c'est également vrai pour les gestes de cette performance. La marionnette n'ayant pas la charge théâtrale d'un personnage, c'est sa physicalité qui est principalement exploitée. Campbell est ainsi en correspondance avec le bonhomme, à la fois cachée et révélée par lui. Leurs gestes nous rappellent vaguement la peur ou des jeux sexuels. Nous pouvons projeter sur le bonhomme des rapports de force, de contrôle et de désir. Toutefois, ces gestes sont minimaux et accentuent le dédoublement entre l'enveloppe blanchâtre et le corps de la performeure.

Grâce à cet artifice simple, Campbell remet ainsi en question le rapport même entre soi et l'autre. Corps inanimé demandant à être manipulé, la marionnette est un bon moyen d'expression pour aborder le rapport à autrui. Comme le clown, le bonhomme est un corps grotesque, une figure de la transgression qui invite à la remise en question. Le détournement d'un habit de sécurité est aussi particulièrement évocateur puisqu'il rappelle un site normatif et institutionnel, sujet à être contesté. Par contre, transformer le costume en lui insufflant la dynamique d'une marionnette permet à Campbell d'aborder la notion de l'autre d'une manière nuancée. À la fois extérieure, mais toujours reliée, cette disposition nous rappelle que notre accès à l'autre n'est jamais direct, sans cesse en fonction de nos perceptions et d'une matrice sociale intériorisée.

En quelque sorte, nous aimerions proposer que ce dépouillement du personnage représente une œuvre transitoire pour Campbell. Si le costume était déjà vu comme un objet social, ce sont les rapports entre soi et l'autre qui sont mobilisés dans cette performance. L'utilisation d'objets, de gestes et de postures est ici abordée de manière très minimale, mais elle multiplie les interprétations possibles. Le studio de photographie comme site pour la documentation de cette performance est aussi important, car c'est un laboratoire à images, un lieu où les images se forment. Nous pourrions ainsi dire que cette performance reprend le squelette du travail précédent, tout en assemblant une structure pour y rattacher ce qui est à venir. C'est une ossature construite à partir de matières sociales, de gestes sédimentés, là où le costume devient un écran, entre manipulateur et manipulé, pour les images abstraites que nous pouvons y greffer. ◀

Notes

1 Nathalie Bachand, « Le silence de mon habit comme un cérémonial, une élucidation d'idées claires, en mon pouvoir de femme » [présentation de la performance en ligne], *Belinda Campbell*, 2016, www.campbellbelinda.com/projets/performance/le-silence-de-mon-habit-comme-un-ceremonial-une-elucidation-didees-claires-en-mon-pouvoir-de-femme.

2 Antonin Artaud, « Sur le théâtre balinais » (1931), *Le théâtre et son double* (1938), Gallimard, 1964, p. 82.

3 *Ibid.*, p. 85

4 *Ibid.*, p. 86.

5 Cf. Judith Butler, « Performance Acts and Gender Constitution : An Essay in Phenomenology and Feminist Theory », *Theater Journal*, vol. XL, n° 4, décembre 1988, p. 523.

J'ai rencontré Belinda Campbell comme invitée à mon émission de radio *Atelier*, sur les ondes de CIBL. Ma maîtrise en arts visuels (Université de la Colombie-Britannique) et mon baccalauréat en communications (Université Concordia) m'ont encouragé à développer mon esprit critique, ce dont je suis reconnaissant. Mes projets ont notamment été réalisés en collaboration avec le Département des sciences humaines de l'Université Simon-Fraser, les galeries Morris et Helen Belkin (Vancouver), UBC AHVA (Vancouver) et Eastern Bloc (Montréal). Je suis né à Baie-Comeau, en territoire innu, et je réside présentement à Tiohtià:ke (Montréal), un territoire kanien'kehá:ka. Mes sources de revenus proviennent principalement du travail culturel, de l'organisation événementielle et de l'enseignement.

SYMBOLES ET SUPPORTS

▶ PAUL KAWCZAK

Alors qu'il revêt le costume de commissaire de la saison 2019-2020 du centre d'artistes Le Lobe à Chicoutimi, Emmanuel Galland proposait au printemps dernier un retour en tant qu'artiste sur deux « performances » photographiques saguenéennes, présentées dans la salle d'exposition du Centre des arts et de la culture de Chicoutimi. La série *L'homme-sandwich*, réalisée en 2013, a été éditée et imprimée en 2019 au Centre Sagamie d'Alma. Elle faisait face à *DE LAFONTAINE À RACINE, EN PASSANT PAR BOSSÉ ET TALBOT*, une série réalisée en 2008.

> Emmanuel Galland, *DE LAFONTAINE À RACINE, EN PASSANT PAR BOSSÉ ET TALBOT*, impression numérique, 57,15 x 38,10 cm ch, 2009-2012. Extrait de la série de 28 photographies. Photo : Emmanuel Galland

UNIFORME

Deux séries, donc, se font face dans la petite salle du Centre des arts et de la culture de Chicoutimi. D'un côté sont exposées 200 impressions numériques de dimensions variables, toutes représentant JMER[1], un cinéaste saguenéen, de dos ou de face dans une pose identique, arborant différents t-shirts promotionnels ornés de logos, de symboles graphiques et de noms. Les photographies sont affichées sur deux murs perpendiculaires, inversées de l'un à l'autre selon un effet miroir de dédoublement et de prolifération. Les groupes de musique dominent la collection, toutefois nous y trouvons également plusieurs t-shirts à l'effigie du festival Regard (Festival international du court métrage au Saguenay) et de *comics* américains. Les photos sont disposées selon une courbe oscillante rappelant la forme d'une onde sonore, évocation symbolique – et peut-être trop iconique, trop artificielle – des sons signifiés par la multitude de logos de groupes rock : Daniel Johnston, Alice Cooper, Bloodshot Bill, Motörhead, Run-DMC, Radio Radio, Charlebois… Nous serions tentés, dans l'esprit de l'écriture non créative de Kenneth Goldsmith, d'exploiter ce langage comme matière, de l'extraire, à la manière d'un Matt Siber retirant toute écriture de ses photographies, pour l'afficher tel quel sur fond blanc, le faire circuler. Or, tous ces signes semblent inséparables du tissu sur lequel ils sont imprimés, ne circulant que de torse en torse, se rencontrant à la faveur des hasards de la rue et des festivals.

Dans cette profusion dédoublée de signifiants culturels, seul le modèle, l'homme-sandwich, demeure identique, immobile dans sa pose de magazine de mode, et nous l'imaginons finalement, dans une foule elle aussi sandwich, perdre son individualité. L'homme-sandwich est le support d'une forêt de signes, et jamais il n'est nu. Ce n'est pas sa chair qui importe ici, mais l'uniforme de promotion qu'il a acquis et qu'il revêt, celui l'intégrant à un cercle culturel et social précis, celui attestant de sa présence aux divers festivals et concerts dont il arbore les noms. Ou peut-être que chacun des t-shirts n'a aucun lien réel avec la vie de celui qui les porte, peut-être qu'il les porte comme un leurre… Quelle vérité accorder aux signifiants dont les autres se parent ? Plus l'image de JMER se répète, dans sa pose identique, comme affirmée, imposée, matraquée – pour utiliser le langage publicitaire –, plus l'appréciation du personnage nous échappe, glissant sous la variation des symboles, se figeant en support, confisquant le secret de ses particularités à l'abri de ses yeux bleus, clairs et transparents, dont la lumière vivante contraste avec la mise en scène froide privilégiée par Galland.

GRAND SIÈCLE

Le second projet exposé a été réalisé au cours d'un trajet en voiture effectué avec JMER au cours duquel l'artiste a photographié 28 enseignes lumineuses de Chicoutimi. Le titre, *DE LAFONTAINE À RACINE, EN PASSANT PAR BOSSÉ ET TALBOT*, outre le fait qu'il nomme les rues dans lesquelles ont été prises les photographies, rappelle et applique sur ces paysages consuméristes et commerciaux nord-américains une dose de classicisme français, rapprochant ainsi l'« écriture »[2] du Grand Siècle des logos ludiques du capitalisme roi. Deux royautés, deux écritures. Prises de face sur un fond de ciel bas, entre documentation et esthétisation des formes contemporaines, les photographies évoquent le travail de Bernd et Hilla Becher, à l'opposé, pour un sujet similaire, du romantisme mystérieux des photographies de bâtiments commerciaux saguenéens, abandonnés, de l'artiste almatois Gabriel Fortin[3]. Le boulevard Talbot est ici érigé en *strip* saguenéen, un Vegas banal comme il en existe plein en Amérique du Nord et dans le monde – seuls les noms propres figurant sur les enseignes possèdent une couleur locale –, pratique et ludique. C'est une orfèvrerie populaire de lumière – l'un des clichés représente un diamant lumineux, l'enseigne d'une bijouterie, l'or vernaculaire du faux éclat suburbain – s'affichant dans les boulevards vides et froids

> *L'Homme-sandwich*, installation, impressions numériques, dimensions variables, 2019. Photos : Emmanuel Galland.

de l'hiver. Pensons à *L'enseignement de Las Vegas* de Denise Scott Brown et Robert Venturi, à *Twentysix Gasoline Stations* d'Edward Ruscha, à l'engouement postmoderne de l'Amérique pour l'esthétique de ses boulevards et de ses centres commerciaux.

Or, les photographies d'Emmanuel Galland, volontairement floues, désinvoltes, prises sur le vif un soir de neige, intègrent une dimension déceptive à cette figure désormais classique du paysage commercial. Les Trente Glorieuses ont laissé place à quarante années de néolibéralisme, et les visions froides et pauvres de cette fausse opulence obsolète, de cette fête du vide, sont hantées par une tristesse et une angoisse que nous ne sentons pas chez Scott Brown, Venturi ou Ruscha, un sentiment de solitude à chercher du côté de certains tableaux d'Edward Hopper représentant *diners* et stations d'essence.

CÉRÉBRAL

Si aucun titre unique ne les unit, les deux projets dialoguent assez pour que nous puissions établir une certaine cohérence qui constitue la plus-value de cette double exposition. Il existe entre *L'homme-sandwich* et *De Lafontaine* à *Racine*… un rapport évident de complémentarité : l'une des séries ne présente qu'un seul humain dans un décor vide sur fond blanc, l'autre présente des décors de lumière vides et abandonnés à la nuit tombée ; l'une présente des photos de qualité moyenne imprimées sur un support de qualité, l'autre des photos de bonne qualité imprimées sur un papier peu coûteux ; l'une est disposée en vague, l'autre en ligne droite. Ces différences et compléments, comme autant de creux et de pleins, s'attirent et tissent ensemble les projets, révélant leur ressemblance, le travail de la différence dans le même univers cher à Emmanuel Galland : la variation de symboles, que ce soit sur des vêtements ou des panneaux commerciaux. Ce dialogue demeure toutefois très cérébral, et il aurait été bon de lier plus affectivement ces deux projets qui *a principio* et *in fine* demeurent indépendants. Certes, une liste musicale joue dans la salle d'exposition, mais elle ne fait pas mouche, étant plus thématique qu'affective.

S'il fallait trouver le lien le plus fort entre les deux œuvres, ce serait du côté de la mise en scène du geste photographique, de sa dimension performative que nous ressentons de par les contrastes de qualité, qui révèlent le processus technique et ses aléas, en plus des informations contextuelles concernant les séances photographiques. Emmanuel Galland a photographié une jungle de signes dans laquelle nous cherchons l'humain. C'est dans l'acte photographique qu'il le fait réapparaître. ◀

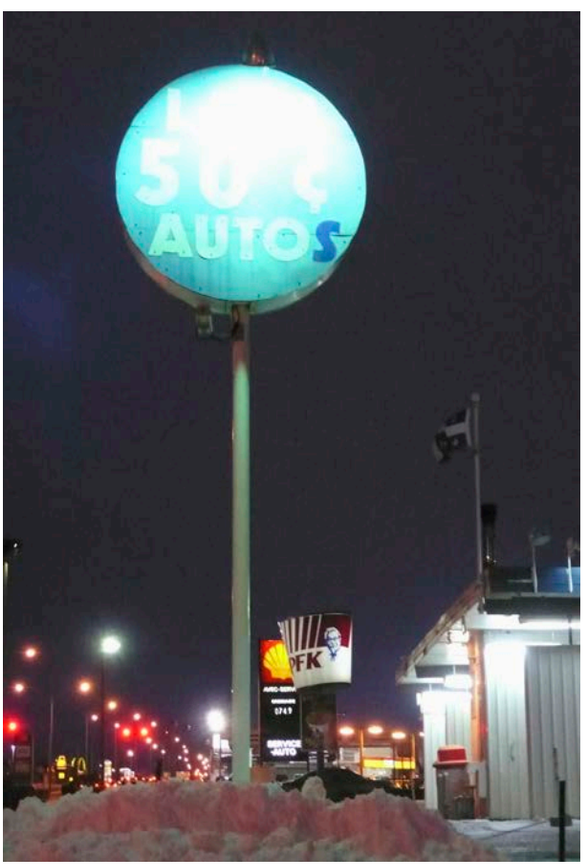
Notes

1 C'est ainsi que l'artiste le nomme dans le programme de présentation du projet.

2 La notion d'écriture fait référence à celle que développe Barthes dans *Le degré zéro de l'écriture* (Seuil, 1953) : « [E]lle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée ainsi aux grandes crises de l'Histoire. »

3 Triptyque « Série noire », extrait de l'exposition collective *Confidences*, Gabriel Fortin, Galerie L'Œuvre de l'Autre – UQCM, 2018. www.uqac.ca/galerie/confidences

Paul Kawczak est éditeur aux éditions La Peuplade et chargé de cours au Département des arts et lettres de l'UQAC. Il est l'auteur de *L'extincteur adoptif* (Moult Éditions, 2015) et d'*Un long soir* (La Peuplade, 2017). Il publiera à l'hiver 2020 *Ténèbre*, un roman d'aventures. Il a également écrit pour les revues *Nuit Blanche*, *Spirale*, *Zone occupée*, *Estuaire*, *Lettres québécoises* et *Mœbius*.



> Emmanuel Galland, *DE LAFONTAINE À RACINE, EN PASSANT PAR BOSSÉ ET TALBOT*, impression numérique, 57,15 x 38,10 cm ch, 2009-2012. Extrait de la série de 28 photographies. Photos : Emmanuel Galland.

ARTS VISUELS OU PHOTOGRAPHIE : FEUILLETER LE VISIBLE

▶ SYLVAIN CAMPEAU

> *Archipel*, Occurrence – Espace d'art et d'essai contemporains, Montréal, 2018.

La dernière exposition de Serge Clément, *Archipel*[1], sort un peu de l'ordinaire : il s'agit ici d'exhiber les projets photographiques que l'artiste a réalisés en livres. Nous savons très bien que la question du livre photographique est un enjeu qui a intéressé et quelque peu mobilisé le milieu récemment. Ce n'est pas d'hier que l'idée de soutenir la production de publications substantielles existe. C'est au tournant des années quatre-vingt-dix que certaines galeries ont commencé à ressentir le besoin de ne plus se limiter aux seules expositions pour s'investir en sus dans la mission de diffuser par le biais de la publication. Cet impératif, associé à celui d'assurer une meilleure diffusion des créations, se fait ressentir avec encore plus d'acuité de nos jours.

Certes, avant de faire l'expérience de cette exposition, nous pourrions éprouver un certain scepticisme, dire qu'une galerie est un lieu de présentation d'œuvres, pas de livres. Mais force est de constater que le livre expose encore mieux que le tirage unique, pièce un peu trop détachée de ses sœurs voisines, l'essentiel de ce qui fonde l'esthétique de l'artiste. Oui, dans le cas de Serge Clément, le livre-photo semble obéir à une sorte de nécessité organique. Il supporte mieux, à mon avis, le fait que cet artiste aime multiplier les images retenues dans ses projets. La succession effeuillée de ces images retient notre attention par ce qu'elle suppose de différence dans notre réception de celles-ci. Il est facile de nous en convaincre en parcourant cette exposition si singulière d'œuvres en livres.

Nous sommes effectivement frappés, dès l'entrée, par la singularité sculpturale de « Chassé-croisé », un projet de 2015. Il s'agit de 41 images unies par une reliure du type leporello, c'est-à-dire se déployant en accordéon. Pour une fois, Serge Clément a privilégié, pour ses saisies réalisées sur une période de six ans, la photographie numérique couleur. Les images y sont d'ailleurs différentes, sans réelle commune mesure avec ce qu'il fait d'ordinaire. C'est qu'il a su s'adapter à la fois au numérique et à la forme qu'il comptait donner à cette publication particulière.

Pour le reste, nous trouvons exposés tous les livres dont il a été l'auteur au cours de ses années de pratique. Il y a là autant des travaux de nature un peu expérimentale, à exemplaire unique, ouvrages de jeunesse parfois, que des œuvres plus connues, plus diffusées, de conception plus élaborée.

VOIR L'ESPACE DU LIVRE

D'un livre à l'autre, la même impression nous gagne. Dans cette surenchère d'images, il y a quelque chose qui fait du livre l'expression première du travail du photographe. Ce constat ne reposerait-il pas sur le fait qu'il aime tant le palimpseste naturel ? Serge Clément semble en effet adorer ce sentiment de chevauchement. Tout d'abord, retenons qu'il est un photographe de l'urbain, donc d'un certain chaos. Dans l'espace restreint de la ville, c'est comme si les êtres et les choses, ce carnaval des vivants et du bâti, se télescopaient les uns dans les autres. Il existe évidemment quelque chose dans la ville qui sent la cohabitation difficile, l'enchevêtrement. Dans un espace où tant d'êtres paraissent condensés en un même lieu, tant d'impressions le sont

elles aussi. Cet empilement de personnes et de lieux, dans la circulation effrénée à laquelle le photographe participe par ses déambulations, semble le séduire. Il y erre, l'œil à l'affût, pour nous prouver que la photographie peut tout capter de ces embrouillaminis, qu'elle est le moyen d'expression par excellence pour ce faire. Il en résulte des images que je décrirais en palimpseste, alors qu'une couche semble s'imprégner par-dessus une autre. Assez souvent, il s'agit de réflexions, d'images prises à travers des vitres ou des vitrines, saisies depuis l'autre côté d'une pièce de verre.

De plus, Serge Clément aime saisir les lieux où l'avant-plan empiète sur la scène plus lointaine, qui semble une autre de ces strates, tout près, une couche sédimentaire – une autre ! – de la réalité. C'est un peu comme si de nombreuses images avaient été prises les unes après les autres sur la même portion du celluloïd. L'œuvre résultante nous apparaît comme un cumul d'autres, une superposition de ce que peut la photographie, création bidimensionnelle qui nous fait croire à sa capacité de représenter la tridimensionnalité. Or, cette tridimensionnalité, Serge Clément en fait une sorte de feuilleté d'aires surimposées.

Voilà sans doute pourquoi le livre convient si bien à l'exposition de sa manière de faire.

De 1979 à 1995, ce sont surtout des livres à exemplaire unique qui dominent sa production. Ils s'exposent comme des maquettes, des moments d'essais et d'expérimentation. En eux, Serge Clément élabore des suites, tente des séquences narratives. Puis suivent ses œuvres majeures, l'artiste ayant gagné en assurance, trouvé sa manière propre. Naissent, entre autres, « Fragrant Light » (2000-2003), « Sutures » (2003), « Courants ~ contre-courants » (2007) et « Dépaysé » (2014).

TOUCHER L'IMAGE

En faire l'expérience en galerie, celle de les consulter, d'en tourner les pages lentement ou avec plus de vélocité, permet de constater combien nous gagnons à les ausculter ainsi. Puisque le photographe s'adonne déjà en chaque image à une forme de surimposition, l'acte de faire suivre une image d'une autre sur la page subséquente, puis de continuer ainsi, encore et encore, décuple cet effet de stratification. Nous en venons à comprendre que le livre est une démultiplication de ce qu'une image peut arriver à faire en elle-même. Nous en venons à ne pouvoir concevoir autrement l'expérience de détailler ces œuvres.

Il y a enfin cette expérience du toucher qui semble devenir un moment privilégié pour expérimenter ces images. À les manipuler ainsi, à faire glisser les pages les unes sur les autres, les unes après les autres, nous semblons faire là, en spectateurs étonnés, le travail même que Serge Clément a fait avant nous, tâtant la matière même de la photographie. ◀

Note

1 Commissaire : Zoë Tousignant. Galerie Occurrence, du 16 novembre au 21 décembre 2018.

Sylvain Campeau collabore à de nombreuses revues canadiennes et européennes. Il est aussi l'auteur des essais *Chambres obscures : photographie et installation*, *Chantiers de l'image* et *Imago Lexis*, de même que de sept recueils de poésie dont le tout récent *Dire encore après…* En tant que commissaire, il a à son actif une trentaine d'expositions.

> *Archipel,* vue de l'installation, Occurence – Espace d'art et d'essai contemporains, Montréal, 2018.

> Livre *Dépaysé (*éditeur Kehrer, Heidelberg, Allemagne, 2014), couvert du livre, image numérique, 24,5 x 37 cm, extrait de l'installation *Archipel*, Occurrence – Espace d'art et d'essai contemporains, Montréal, 2018.

TRAVERSER LES COULISSES DE LA VIE PRIVÉE TRANSFIGURÉE

▶ CYNTHIA FECTEAU

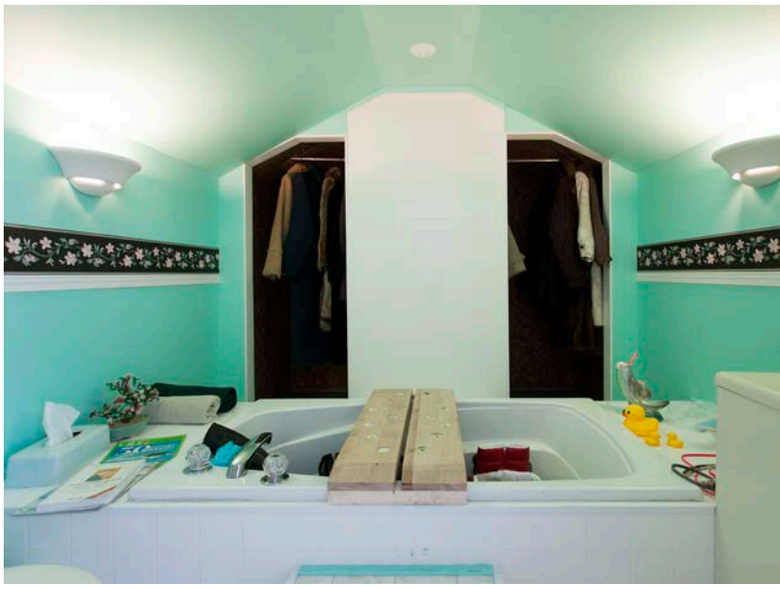
Rassemblement familial, la plus récente exposition de Ludovic Boney, marque le commencement d'un tout nouveau cycle de recherche sculpturale, commencé à Montréal, à Oboro, à l'occasion de l'exposition *Afin d'éviter tous ces nœuds*, en 2017. Dans la foulée de ses dernières réalisations, l'artiste a conçu des installations sensorielles et immersives, composées de mécanismes industriels et d'assemblages de matériaux rudimentaires, en contraste avec une impression d'équilibre précaire, incitant le spectateur à la vigilance autant qu'à la contemplation. Il profite désormais de son retour à Québec pour développer une réflexion approfondie sur la mutation des sphères privées et publiques, où la sphère de l'art ne semble plus former un monde en soi, nettement délimité de la vie quotidienne.

Conçue spécifiquement pour tracer une imposante structure horizontale dans la Galerie des arts visuels, la principale pièce sculpturale de cette exposition se profile tel un abri monumental qui scinde l'espace en deux parties distinctes. Il s'agit d'une maison longue, multisegmentaire, recouverte d'une armature métallique et d'une opaque toile de plastique blanche. Revêtant l'apparence d'un abri pour voiture, l'installation fait écho à la blancheur de l'espace d'exposition, générant un espace où « la notion de relation prime sur le concept d'objet, dont la ligne d'horizon se situe au-delà du visible »[1]. Bien plus qu'une simple citation stylistique aux habitations traditionnelles de la communauté huronne-wendat, cette maison longue interroge la présence des savoirs et des architectures vernaculaires forgés par les Premières Nations et leur influence sur notre patrimoine matériel.

Chacune des pièces de la maison longue est dotée d'une caméra de sécurité dont les images sont transmises dans un autre abri, en périphérie. À l'intérieur, un écran multiplie les images des visiteurs qui circulent dans les espaces domestiques de l'installation, matérialisant l'utopie moderne de la société de surveillance et de contrôle évoquée par Michel Foucault et réfléchie par le sociologue français Christian Laval, « une société où l'essor des technologies permet de lire directement les intentions et les intérêts des individus ; une transparence qui serait au fond le moyen idéal de s'assurer de l'authenticité des personnes, afin de les conduire dans leurs actions, leur fonctionnement social et psychique »[2].

De hautes palissades comme celles qui entouraient les villages hurons-wendat au XVII[e] siècle enserrent la maison longue de Boney et nous rappellent que des frontières nettes existaient autrefois entre les espaces de la vie familiale et des échanges communaux. Ce faisant, dans la Galerie des arts visuels, les palissades délimitent une aire de circulation précise, indiquant le chemin pour accéder à l'intérieur de l'habitation. De plain-pied, nous y entrons par une étroite chambre réfrigérée, où gisent des dizaines de pâtisseries et de somptueuses pièces montées, constituées d'objets colorés en plastique incorporés dans la résine. L'opulence baroque de cette scène rappelle la théâtralité de la représentation de soi à l'intérieur des limites physiques d'une habitation, une notion inspirée de la réflexion du sociologue canadien Erving Goffman dans son ouvrage *La mise en scène de la vie quotidienne*.

Par l'entremise d'un jeu scénographique où la vie privée se transforme pour graduellement emprunter les codes de la vie publique, *Rassemblement familial* entremêle une multitude de régimes d'expériences. Imprégnés de différentes qualités esthétiques et olfactives, le placard, le grenier et la salle de bain ouvrent à de nouvelles sensations. Ces étapes du parcours s'apparentent à une collection d'archives muséales, témoins d'un mode de vie familier qui, en regard de



l'omniprésence des images satellitaires et des technologies facilitant l'intrusion dans la vie privée, est devenu insoutenable et irréaliste. Les artefacts entreposés (trousse de toilette, jeux de société, patins à roulettes, manteaux et mallettes) revêtent un caractère foncièrement intemporel, comme figé dans les coulisses d'une mémoire personnelle transfigurée en expérience publique. Cet appareillage symbolique, qu'Erving Goffman appelle communément la « façade »[3], compose une fiction afin que les diverses pièces de *Rassemblement familial* nous apparaissent comme des décors illusoires.

Entendre la présence invisible des convives d'un repas auquel nous n'avons pas été invités, c'est l'expérience déconcertante que propose la dernière scène du parcours de Boney, une tablée aménagée à l'extérieur de la maison longue, à laquelle s'intègre une œuvre sonore du musicien Yannick Plamondon. En continu, des sons ambiants et feutrés, des tintements de verres qui s'entrechoquent, vont et viennent dans l'espace, insufflent un effet de réel à cette scène de repas habituellement couverte par les rires et l'effervescence des convives. Ultimement, le malaise provoqué par notre présence indiscrète disparaît, les postures se délient, les corps se rapprochent, gravitent autour du mobilier, sondant chaque détail de la coutellerie. Seule dans l'exposition, je me surprends à vouloir m'asseoir à la table, à toucher afin d'éprouver la véracité des aliments que je devine façonnés dans une matière plastique. Mes gestes demeurent cependant teintés de retenue, anticipant la venue d'autrui qui viendrait perturber l'ordre établi de la mise en scène. L'artiste révèle l'ambivalence de l'intrusion : entre voir et être vus, les rôles que nous adoptons en société peuvent s'inverser à tout moment.

Au fil de la traversée de cette succession d'univers émerge une représentation de la vie contemporaine, passant de la naissance de notre société de surveillance jusqu'à la mise à nu des espaces intimes de nos maisons, débouchant sur cette scène ambiguë du repas qui exige une révision perpétuelle de notre *rôle* en tant que visiteur. Entre spectateurs passifs, acteurs et voyeurs, nous vivons de l'intérieur un large horizon d'espaces hétérogènes qui ajourne toute la variabilité de notre présence au monde et de notre patrimoine matériel. ◀

Photos : CFO.

Notes

1 Anne Cauquelin, *Fréquenter les incorporels : contribution à une théorie de l'art contemporain*, PUF, coll. « Lignes d'art », 2006, p. 83.

2 Christian Laval, « Surveiller et prévenir. La nouvelle société panoptique », *Revue du MAUSS*, n° 40, 2012, p. 47.

3 Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne*, A. Accardo (trad.), Minuit, vol. I, 1973, p. 59.

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'*écosophie*, 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.

CÉRAMIQUES EN MÉTAMORPHOSE

▶ MARTIN NADEAU

Le titre de cette installation de céramiques créée par l'artiste sculpteur Marko Tonich[1] pose d'emblée une question de logique philosophique qui semble issue des sédiments du fleuve d'Héraclite[2].

Les céramiques sont aussi anciennes que les amphores de la plus lointaine Antiquité, voire de la Préhistoire, dès la maîtrise du feu. Elles étaient destinées à des usages domestiques pour conserver les aliments. L'amphore, rappelle Tonich, partage une étymologie avec la métaphore, désignant un contenant (*phore*) qui a été déplacé ailleurs (*méta*), ce qu'expriment les formes en métamorphose générées ici par la démarche du céramiste.

La ménagerie que composent ces étranges céramiques – près d'une centaine d'une taille moyenne de 40 centimètres – est issue de l'attente et de l'attention sérendipitienne accordée aux formes qu'offre l'argile pétrie par les mains, puis frappée par le feu. Hiboux prédateurs (première série) et lapins chassés par les hiboux (deuxième série) caractérisent la thématique animalière de cette installation. D'autres bêtes rescapées apparaissent dans cette arche où les céramiques sont disposées en forme de nuées ou d'escadrilles, donnant ainsi l'idée d'une façade hérissée d'appuis pour l'apprentissage de l'escalade. Des pièces « hibouesques » sont juchées sur trois socles dans l'espace de la galerie.

Parfois informes, convexes ou concaves, les hiboux sont reconnaissables à leur tête et à leurs pattes qui rappellent celles griffées des rapaces. Les lapins s'élèvent de quelques degrés dans l'abstraction, hormis certaines oreilles disproportionnées qui s'élancent comme les antennes d'un magma de céramique évoquant un cœur palpitant. Des truies, des piranhas, des vautours, des mâchoires de requin rappelant des ouvre-bouteilles, constituent également quelques-unes des formes qui surgissent à la fois des caprices de la cuisson et de l'éveil de l'imagination engendrant ces monstres. Des clous, un poignard, les trucident parfois, comme si l'artiste sculpteur avait voulu faire taire ces figures polissonnes et insolentes issues de l'abduction de circonstances fortuites.

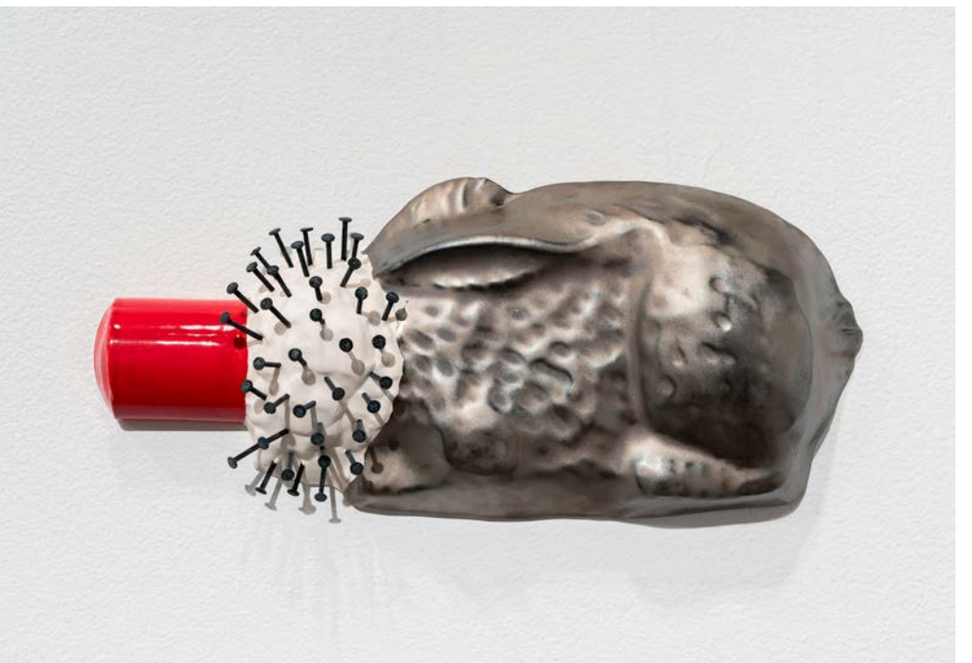
La dimension kaléidoscopique propre à cet archipel de céramiques est accentuée par une palette de couleurs vives et lustrées, polies, lissées, donnant l'impression d'une matière de verre verni réfractant la lumière comme un prisme.

UNE INSTALLATION DISPERSÉE PAR LES VENTES

L'artiste ajoute que les arts performatifs et les *ready-mades*, comme ceux de Marcel Duchamp, jouent également sur la distance, le déplacement métaphorique en question entre la représentation et la réalité ou la matière première. Les *Fontaine*(*s*) en céramique que sont les urinoirs du dadaïste français, lequel a métamorphosé son identité en R. Mutt – sans doute une forme d'acronyme pour « *ready-made* eût été » – afin de persifler les organisateurs de la Société des artistes indépendants de New York ainsi que les éventuels collectionneurs, n'auraient pu fonctionner en image, souligne-t-il.

Opérant sur les codes du design industriel, tels des objets de décor pop décomposant l'environnement des boutiques de plastique (Dollarama, Ikea, etc.), les céramiques de l'installation *Ou ! Et ?* sont assemblées dans un ensemble prémédité d'une forte et belle cohérence, dont nous pouvons regretter toutefois qu'elle soit rompue par les ventes de pièces individuelles. Faudrait-il penser à une vente unique de l'ensemble ? Le produit, telle une multiplication face à une addition, offre plus que la somme de ses parties. L'art n'a pas qu'une valeur économique, et il faudrait un dossier entier pour épuiser la question du marché des biens symboliques ; la valeur de l'art est aussi esthétique et sociale, et ces céramiques vendues à l'emporte-pièce dispersent chacune à leur tour les lueurs chatoyantes dans la grisaille d'un hiver glacé hors saison. ◀

Photos : Jean-Michael Seminaro.



Notes

1 Marko Tonich (markotonich.com) est titulaire d'une maîtrise en arts visuels de l'Université Laval. Il a réalisé également des études en philosophie (baccalauréat, UQAM) et en design industriel (mineure, UQAM). Outre à la galerie Eastern Bloc (7240, rue Clark, Montréal), ses œuvres ont été exposées notamment à la galerie du Roulement à billes à Québec. Il a aussi participé à une soirée de performance au Lieu en 2018 : *Seal a Piece of Art*.

2 Sa pratique et son mémoire de maîtrise, intitulé *Nature humaine*, sont inspirés également par la philosophie existentialiste (Sartre) ainsi que par la phénoménologie de Heidegger. À l'image de l'alternative du livre *Ou bien… Ou bien…* de Kirkegaard, Marko Tonich conçoit la vie de l'artiste en tant que projet éthique et esthétique, l'art en tant que décor pour réinventer cette vie (cf. *Nature humaine*, p. 7).

RiAP 2018
NOS TERRITOIRES / INDIAN LAND

▶ RICHARD MARTEL EN DIALOGUE AVEC GUY SIOUI DURAND

> Jessie Ray Short

La première soirée de cette RiAP 2018, intitulée *Nos territoires / Indian Land*, proposait des performances d'artistes des Premières Nations, soit Soleil Launière, le collectif Odaya, Jessie Ray Short, Dayna Danger, Clayton Wyndatt et Raven Davis, sous le « commissariat » de Guy Sioui Durand, Wendat originaire de Wendake. Sous une chaleur accablante en cette soirée du samedi 15 septembre 2018, des spectateurs nombreux, peut-être même trop, ont envahi le centre d'artistes autogérés La chambre blanche, associé pour l'occasion au Lieu, centre en art actuel, et au Rassemblement internations d'art performance autochtone (RIAPA), tenu les jours précédents à Wendake. Il est intéressant de noter à quel point ce corpus spécifique peut considérer plusieurs types de public, y compris la délégation des organisateurs de festivals de performance. Nous pouvons ainsi dire que la situation artistique autochtone en provenance de plusieurs territoires du Kanata (Canada) a été ici bien affirmée.

SOLEIL LAUNIÈRE

La première prestation est une action de longue durée. L'artiste pekuakamilnuatsh originaire de Mashteuiatsh (Pointe-Bleue, Lac-Saint-Jean) Soleil Launière est immobile dans l'espace, la bouche ouverte, sans son, et ce, tout le long de la soirée. Vêtue d'une robe faite à la fois de sacs de poubelle en plastique et d'une longue traînée de chemises d'hommes d'affaires cousues ensemble, elle paraît figée, mais pas tout à fait : ses jambes et ses pieds sont tachés d'huile à moteur qui dégouline dans le bac du visqueux liquide polluant… Elle est à la fois captivante et intrigante !

ODAYA

S'ajoute à cette action la prestation sonore et en mouvement du collectif de femmes aux tambours Odaya, composé d'Anik Sioui (Huronne-Wendat), Nahka Bertrand (Dénée) et de Dayna Danger (Métisse-Ojibwée). Ces trois femmes jouent de leur tambour en énonçant des phrases, disons plutôt des hymnes, des chants. Elles sont ludiques sur fond de traditionalisme.

JESSIE RAY SHORT

La performeure Jessie Ray Short de la nation métisse des Prairies livre ensuite un témoignage qui devient une occasion de se positionner politiquement. En fait, devant un miroir, elle installe un dispositif scénographique lui offrant de se transformer au moyen de maquillage. Une photo au mur est accrochée, celle du chef de la rébellion des Métis de 1885, Louis Riel. En fait, elle transforme son visage en celui de Louis Riel : elle se « masculinise », revêtant des vêtements d'homme et insistant sur le métissage et ses conséquences historiques.

DAYNA DANGER

Masquée, Dayna Danger, artiste multidisciplinaire métisse-ojibwée originaire de Winnipeg mais œuvrant à Tiöhtià:ke (Montréal), réalise une performance brouillant les frontières entre art performance et rituel, se métamorphosant en un « être aux deux esprits » (*Two-Spirit*). Agenouillée, elle met le feu aux herbes cérémonielles de purification (tabac, sauge, foin d'odeur),

puis l'attise avec une plume… Elle enlève ensuite son masque pour le reporter plus tard, faisant encore brûler de l'herbe, et se sert par la suite d'une sorte de fouet qu'elle agite au sol, un tambour l'accompagnant.

CLAYTON WINDATT

Avec Clayton Windatt s'installe un autre type de relation avec le public. Flamboyant performeur métis de North Bay, sur les rives du lac Nipissing en Ontario, il arrive, malgré la chaleur, habillé d'une salopette orange de travailleur de rue et de lunettes jaunes. Dynamique, Windatt simule un karaoké pour introduire une lecture, une certaine dérision, une relation avec les gens présents, un rapport à la culture populaire. Il s'agit d'une osmose entre le protagoniste et une destination possible de ses énoncés, le tout fait avec humour.

RAVEN DAVIS

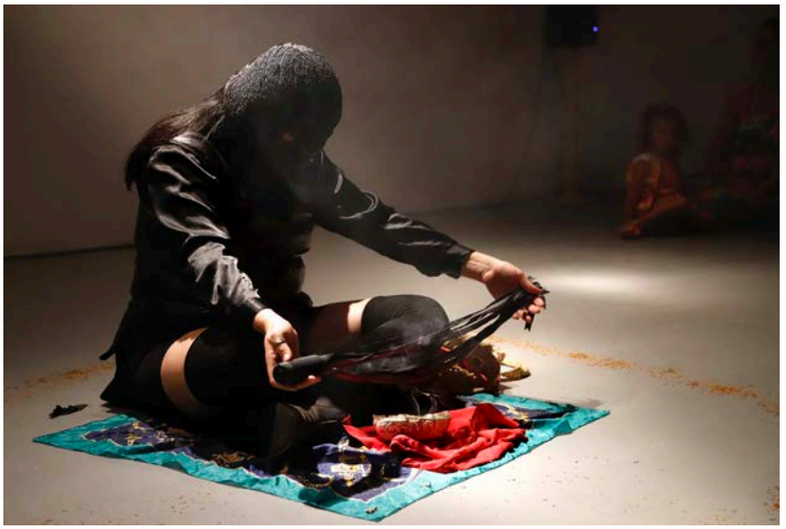
La dernière action est celle de Raven Davis. Membre de la nation anishinabée au Manitoba, elle œuvre entre Halifax et Toronto. Cette intense créatrice autochtone multidisciplinaire, commissaire, activiste, est aussi très impliquée sur le plan de la transmission aux jeunes générations dans la communauté. Ses performances, profondément politiques, ne laissent personne indifférent. Ici, au début de son action, elle demande aux gens présents d'écrire sur un bout de papier une émotion après qu'ils aient visionné une vidéo où il est question, à l'écrit, de la violence faite aux femmes autochtones et d'autres considérations sur la difficulté de vivre dans des contextes de violence, avec drogue et alcool. Ces petits bouts de papier sont accrochés sur le vêtement de l'artiste par la suite. D'autres phrases apparaissent à l'écran, notamment « *En* l'honneur de toutes les femmes autochtones disparues, assassinées ou abusées ». Puis, vêtue de son *regalia* (costume à clochettes que portent les femmes lors des pow-wow), elle prend un drapeau canadien qu'elle met au sol avec grande attention pour, calmement, avec un marteau, le clouer au sol. S'installe alors un bruit de marteau préoccupant – nous en devinons la signification – puis, après avoir enlevé ses mocassins, l'artiste remonte sa jupe et verse un liquide rouge sur ses jambes et ses pieds. Enfin, reprenant les pas de danse traditionnels des femmes protectrices, elle sautille sur ce drapeau avec une constance régulière, y dansant pendant quelques minutes. Le propos politique et satirique « saute aux yeux », à vrai dire !

Ce n'est qu'à ce moment que Soleil Launière termine son action de longue durée : elle pousse un cri strident et sort dehors sur la rue, les traces de ses pas marquant le plancher, entraînant avec elle l'assistance nombreuse de cette soirée torride, dont la chaleur est difficile à endurer.

Nous pouvons le voir, les performances autochtones s'effectuent dans un réel où prévalent une conscience politique et une cohérence situationnelle. ◀

Photos : Anorak Studio.

> Raven Davis



Dans l'ordre : Dayna Danger, Odaya, Soleil Launière, Clayton Windatt, Raven Davis. Photos : Anorak Studio & Dany Massicotte.

> Serge Olivier Fokoua

LA PERFORMANCE A-T-ELLE UNE FONCTION ?

▶ NATHALIE CÔTÉ

Serge Olivier Fokoua, artiste canadien originaire du Cameroun, a agi à titre de commissaire pour la soirée de performances africaine de la RiAP 2018, à laquelle il a également participé. Ses invitées, la Camerounaise Ruth Belinga et la Montréalaise d'origine malienne Kamissa Ma Koïta ont complété le tableau.

Inaugurant la soirée avec éclat, Serge Olivier Fokoua a mis un tablier blanc, se transformant en chef cuisinier pour inviter chacun à porter des gants de plastique et à venir déposer dans le moulin à viande manuel divers aliments à broyer. Sur une table : saucisses, poulet, yogourt, lait, muffins, œufs à la coque, chocolat, biscuits, crème glacée, fromage, bacon, pain, coca et boîtes de conserve. La seule énumération des ingrédients de cette « recette » donnait un avant-goût du résultat pour le moins rebutant qu'allait produire l'artiste avec l'aide du public.

De cette pâte a rapidement émané une odeur nauséabonde, difficile à supporter pour les spectateurs s'y approchant. À cet égard, l'action était très réussie, produisant une sensation intense, un effet qui resterait en mémoire, l'odorat étant un sens rarement sollicité dans l'art action.

L'artiste s'est manifestement amusé à ce jeu, aidé par quelques volontaires heureux de broyer tous ces aliments. Le processus ludique et la participation du public, fort à propos, peuvent être envisagés comme une sorte de défouloir collectif pour broyer l'excès, les aliments de trop, la surabondance, la bouffe industrielle. Une spectatrice a d'ailleurs quitté la salle en dénonçant haut et fort le gaspillage alimentaire dont elle était témoin.

La suite était plus narrative. De cette pâte concoctée, l'artiste a formé de petites boules avec une poche à pâtisserie, des formes qu'il a déposées sur des socles blancs, telles des sculptures, tels des produits de son travail de création. Ce processus reproduisait ainsi mécaniquement le processus de digestion et son résultat équivoque.

Il rappelait d'emblée la *Cloaca* (2000), machine à merde sophistiquée, gérée par un logiciel, de l'artiste belge Wim Delvoye. La performance d'aujourd'hui en était une expression artisanale, manuelle : une version de fortune, plus symbolique que mimétique. L'œuvre de Serge Olivier Fokoua posait non seulement la question du gaspillage alimentaire, mais aussi celle du fétichisme de l'objet d'art. Il y a, en même temps, un regard posé sur la société d'abondance dans laquelle nous vivons.

Ainsi, en broyant divers aliments pour en faire de petites sculptures, l'artiste questionnait autant le gaspillage alimentaire que l'objet d'art et son processus de création. L'utilisation de nourriture est d'ailleurs centrale dans sa démarche. « Tous les

> Ruth Belinga

jours dans les pays développés, les gens gaspillent de la nourriture. On déverse des tonnes et des tonnes de nourriture chaque jour dans des poubelles », rappelle-t-il. « Pourtant, dans certains coins du monde, il y a des gens et même des enfants qui meurent de famine. Mais, depuis que je vis au Canada, mon point de vue sur le gaspillage alimentaire a franchi un cap puisque, dans mes performances, je gaspille de la nourriture. Je détruis, je déverse par terre, je fais des mélanges nauséabonds. »

L'artiste est aussi préoccupé par la qualité de ce que les gens consomment comme nourriture issue de l'industrie agro-alimentaire : « J'ai fini par qualifier ce phénomène de tragédie nord-américaine. Ensuite, ceci est devenu l'objet de ma démarche artistique. » Or, l'utilisation de nourriture que fait Serge Olivier Fokoua n'est ni du gaspillage alimentaire ni une perte totale. La nourriture prend un autre sens : elle devient art, si éphémère soit-il ; elle devient objet de réflexion…

L'ART CLASSIQUE DE RUTH BELINGA

Avec présence et charisme, Ruth Belinga a maintenu en haleine les spectateurs venus assister à sa performance. Vêtue d'une petite robe noire et de chaussettes blanches, l'artiste, historienne de l'art et peintre a fait une performance théâtrale, concentrée, classique.

Pendant de longues minutes, elle s'est assise au sol et a décousu patiemment des formes d'arbre préalablement brodées sur différents drapeaux que nous devinions confectionnés par l'artiste. Le retrait des feuilles, plantes et autres végétaux figurant sur divers drapeaux, comme celui du Liban et du Canada, illustrent les problèmes de déforestation dans différents pays de la planète.

Elle a ensuite lavé les drapeaux et les a épinglés sur une corde avant d'amorcer une partie plus dramatique de son action, où elle s'est laissée tomber au sol. Le récit devenait plus mystérieux. En enlevant les formes végétales des drapeaux, c'est en effet de l'exploitation de la nature et de sa disparition qu'il s'agissait. Mais il y avait plus.

Selon le commissaire, la performance de Ruth Belinga avait un lien direct avec sa vie personnelle, son enfance et ses origines. Il rappelle qu'elle a fait une performance « pleine d'émotions, qui chaque fois la pousse aux larmes ». Après la scène où un ventilateur dévoilait sa petite culotte rouge, évoquant Marilyn Monroe, l'artiste est entrée dans une sorte de transe, terminant sa performance renversée au sol.

KAMISSA MA KOÏTA EN JEUNE INSTITUTRICE

Des chaises au milieu de l'espace représentaient les places dans un bus, les spectateurs invités à s'y asseoir. L'artiste y a collé deux affiches avec l'inscription « *For color only. No white allowed* », rappelant la période de ségrégation aux États-Unis. L'utilisation de l'anglais, ici, ancrait la situation dans la société états-unienne. Kamissa Ma Koïta rendait ainsi hommage à Rosa Park, la première femme noire à avoir refusé de céder sa place dans un bus aux États-Unis. L'artiste a toutefois mis en scène la situation inverse, sans doute pour faire comprendre au public les injustices qu'ont vécues les Noirs américains jadis. La leçon commençait ainsi.

Pendant cette scène où des volontaires du public occupaient les chaises d'école, elle a écrit des noms sur des cartons et demandé au public de les identifier : sportifs, écrivaines, scientifiques, inventeurs, acteurs, femmes et hommes noirs réputés. Naomi Osaka, joueuse de tennis japonaise dont le père est haïtien, ou encore Jesse Owens, premier athlète noir reconnu internationalement, ont notamment été identifiés par les spectateurs, se prêtant volontiers au jeu. Les réponses fusaient, certaines personnes utilisant leur téléphone et Google pour identifier les personnalités, d'autres répondants spontanément.

Kamissa Ma Koïta tentait de « sensibiliser » son public par une forme, avouons-le, plutôt scolaire. Les cartons, les chaises, l'attitude de l'artiste : tout évoquait l'école. L'artiste, en figure d'autorité, tentait par cette action de vérifier les connaissances du public de Québec.

L'objectif politique était donc sans équivoque. Même si le discours dominait la dimension esthétique, il y avait cependant une cohérence entre le propos pédagogique et la forme élémentaire et transparente où aucun élément ne venait opacifier le discours. Cette performance, avec ses allures d'examen scolaire ou de quiz, peut être envisagée comme une expression actuelle de l'anti-art. Ainsi que le rappelle la philosophe Carole Talon-Hugon dans son essai *L'art sous contrôle : nouvel agenda sociétal et censures militantes* (PUF, 2019), l'art n'est pas que contenu, il est contenu mis en forme : « Vouloir transmettre non seulement des messages mais des informations, des sentences, c'est jouer le jeu de la communication dans lequel l'art s'abîme. » ◀

Photos : Dany Massicotte

> Kamissa Ma Koïta

HISTOIRE DE L'ART, HISTOIRES PERSONNELLES

▶ NATHALIE CÔTÉ

> Sandra Corrigan Breathnach

Avec leur approche personnelle, marquée par un souci esthétique, les artistes de l'Irlande du Nord ont offert un des beaux moments de la RiAP 2018. Réunis dans la galerie de La chambre blanche, ils se sont succédés avec, comme point d'orgue, Elvira Santamaria Torres, Irlandaise d'adoption aux origines mexicaines. La performeure, dont le travail a pu être apprécié plusieurs fois à Québec, a déjoué la lumière d'une projection laser et fait participer le public d'une manière inédite.

Sur une table, un laser, comme ceux utilisés sur les chantiers de construction, un bol de savon et une paille : tels sont les outils utilisés par l'artiste. Penchée sur la table, elle a produit des interférences avec de simples bulles de savon, troublant la ligne droite du laser. L'interruption de la ligne rouge créait des vagues semblables à des flammes illuminant l'obscurité. L'effet était spectaculaire, de surcroît dans une galerie bondée, la petite foule s'étant pressée autour de l'artiste.

QUI A NOMMÉ JÉSUS ?

En faisant des bulles, Elvira Santamaria Torres a commencé à énumérer différents grands noms de la performance pour ensuite inviter le public à en faire autant. Moment exquis que cet inventaire de performeurs. Instant de partage où le public a contribué à cette écriture de l'histoire. Façon pour les spectateurs, à l'instar de l'intervention de l'artiste qui modifiait la ligne droite du laser, d'en enrichir le répertoire. L'énumération des noms faisait elle-même partie de la performance, créant une mise en abyme.

Il est inutile d'en retranscrire ici tout le palmarès. De Joseph Beuys à Julie André T, en passant par Yves Klein et consort, le public composé en grande partie d'artistes était généreux, chacun y allant de son propre répertoire, de sa culture, pour s'adonner à un exercice ludique à souhait. Qui a d'ailleurs nommé Jésus comme performeur ? L'exploration des limites corporelles est au cœur du travail de la performance, faut-il le rappeler…

Cette histoire collective de la performance était d'autant plus pertinente qu'elle faisait écho aux dizaines de conférences qui ont marqué cette 20e édition de la RiAP, dont l'ambition était de faire le portrait actuel de l'art action. Elvira Santamaria Torres a réussi à la fois à faire participer le public et à considérer la thématique spécifique de cette édition de la Rencontre.

> Brian Patterson

LAISSER SA TRACE

Brian Patterson, également commissaire de cette soirée d'artistes irlandais, a fait une proposition empreinte de sobriété. Il s'est étendu au sol pour dessiner le contour de son corps, comme s'il s'agissait d'un corps dont la mort serait suspecte. L'artiste a effectué le tour d'une des poutres située au centre de la galerie, faisant ainsi plusieurs dessins de son corps en noir et blanc, évoquant la figure de l'artiste en être sacrifié. Il a ensuite complété ses dessins à la craie rouge. Tableau minimaliste, sans un recours à la narration, le sens émergeait de cette action dans le geste de l'artiste, sa signature, ses dessins, comme volonté de durer.

Aussi directeur du centre Bbeyond de Belfast, il a utilisé un minimum d'artifice afin de donner un sens à la performance et de rappeler que l'art s'inscrit dans une histoire millénaire. Depuis les premières mains dont les contours ont été tracés dans l'art pariétal de la grotte de Lascaux, l'art permet de défier la mort, de transcender la condition humaine. Baudelaire écrivait à ce propos dans son poème « Enivrez-vous » (1864), édité dans *Le spleen de Paris* (1869) : « Il faut être toujours ivre. Tout est là : c'est l'unique question. Pour ne pas sentir l'horrible fardeau du Temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre, il faut vous enivrer sans trêve. Mais de quoi ? De vin, de poésie ou de vertu. À votre guise. Mais enivrez-vous. »

MARCHER SUR DU CHARBON

Dans une performance empreinte de mystère, la photographe et performeure Sandra Corrigan Breathnach a déplacé à même sa bouche des morceaux de charbon d'un cercle à un autre, les baignant au passage dans un bol d'eau. Vêtue d'une longue robe blanche rapidement noircie par le bois brûlé, elle a marché sur les morceaux de charbon, puis les a écrasés un à un, à coups de gobelet.

> El Putnam

La gravité de sa proposition n'avait rien de théâtral, mais relevait davantage d'un rituel, à la fois puisé dans une tradition ancienne et une invention de l'artiste. Une proposition à la fois énigmatique, mais pourtant compréhensible de façon intuitive. Les matières naturelles, une constante chez l'artiste, sont utilisées pour leur pouvoir évocateur, au-delà de leur matérialité.

Tel le rituel d'une sorcière, la performance avait une consonance presque spirituelle, sacrée. L'artiste nous confiait d'ailleurs par la suite à quel point la maladie de sa grand-mère l'avait touchée juste avant son départ vers le Québec.

LE MONDE INTÉRIEUR

La performance d'El Putman, artiste et historienne de l'art, témoignait de l'investissement physique qui anime les artistes dans l'art action. Enlevant un à un ses vêtements noirs, l'artiste s'est dénudée méthodiquement pour ensuite s'enduire tout le corps de miel, assise à genoux sur un coussin contenant à notre insu des milliers de plumes d'oie. Le contenu est libéré quelques minutes plus tard, les plumes virevoltant et se collant sur son corps. Elle est finalement sortie de scène en enfilant un t-shirt blanc, mis à sa disposition sur un cintre suspendu depuis le début de la prestation.

Cette action n'était pas sans lien avec le statut de jeune maman de l'artiste, mais elle témoignait également des liens, presque inévitables, entre la vie personnelle des artistes et leurs œuvres. Tout dans les matières et les gestes parlait ici d'intimité, de vie intérieure, de féminité.

La performance, parce qu'elle demande un investissement du corps, matériau privilégié de l'art action, puise souvent dans l'histoire personnelle des artistes, l'inconscient collectif, voire les rituels anciens. Les œuvres de ces artistes irlandais en ont témoigné, portées par une esthétique remarquable, chaque artiste explorant des éléments plastiques sensuels. L'utilisation de matières telles que le charbon, le miel, les plumes d'oie, la craie, ou de procédés plus sophistiqués comme le laser a conféré une résonnance esthétique forte aux prestations et une noblesse aux actions. ◀

Photos : Dany Massicotte

> Elvira Santamaria Torres

> Jin Sup Yoon

QUAND LE PUBLIC DEVIENT PERFORMANCE

▶ ALAIN-MARTIN RICHARD

LA CAMÉRA ET KOLATT, MYANMAR[1]

Dans un cube blanc, le performeur peint en blanc. Les yeux obstrués, aveugle, il exécute une corrida contre les murs et sa cécité. Déchiquette une pomme, la mangera en finale. Verres de lait, d'encre. Tracés, lignes, jets de couleurs. Il se retrouve à tâtons dans l'espace malgré l'aveuglement. Il y a des sauts dans le temps, des interventions invisibles de la part de complices ou du performeur lui-même : impossible à déterminer. Nous le comprenons, c'est une vidéo d'art qui triche avec le temps réel et intègre un montage. Le public est composé uniquement de spectateurs.

LE PUBLIC ET CHRIS BRADDOCK, NOUVELLE-ZÉLANDE

À la demande de l'artiste, les spectateurs se disposent en un cercle plutôt irrégulier, admettons-le, et, pendant qu'ils s'interrogent sur leurs propres intentions, certains décident illico de ne rien dire, puisqu'il leur semble que cette distribution dans l'espace est irrémédiablement artificielle et que, de toute façon, ils n'ont pas vraiment le goût d'ajouter d'autres anecdotes à toutes celles qu'ils ont déjà lues sur Facebook pendant la journée. Alors, le silence, chose bien simple et si immense pourtant que plusieurs ne peuvent s'y tenir et que, puisque l'artiste l'a demandé, ils vont donc dire quelques petites histoires anodines, de l'ordre du chemin parcouru, pas depuis la naissance, mais seulement aujourd'hui avec, comme première hypothèse, celui emprunté pour venir ici ce soir, alors le silence ne peut être tenu. J'entends quelqu'un dire que « les policiers… », avec bien sûr désapprobation publique spontanée, non pas tant pour le récit lui-même, il va sans dire, mais pour le mot *policier*, cela va de soi. Le processus dure un certain temps, jusqu'au relâchement du désir. Et d'autres voix font concert, mais sans consensus, avec toutefois une lente montée de la conscience où, par bribes, se développe presque un dialogue, avec une crainte que cela ne soit pas dans les règles du jeu, le dialogue, bien qu'elles ne soient pas précises, les règles. Mais bon, sans doute que nous pouvons prendre la parole pour confier une peur atavique ou un moment disgracieux de notre enfance dont nous pouvons enfin ici nous délester. Le cercle ondule un peu, n'osant ni se disloquer ni se souder. Après un temps indécis dans la tête même du performeur silencieux, épiant des propos qu'il ne comprend pas, le cercle se transforme en particules aléatoires, qui vers une bière, qui vers un coin du plancher, qui pour bavarder, qui pour se maintenir dans son silence. Pendant tout ce temps, l'artiste coréen parle à voix haute avec quelqu'un qui lui répond par chuchotement.

LE PUBLIC ET ZONCY PHYU, MYANMAR

Nous sommes plus ou moins agglutinés alors qu'au micro elle distribue des consignes simples : se déchausser, toucher son voisin, lui dire peut-être bonjour et poursuivre une forme d'échanges discrets. Chacun s'exécute avec son voisin ou sa voisine. Joyeux brouhaha. Pour ma part, je n'ose pas encore mettre le doigt dans le lobe béant d'un grand géant qui a retiré son anneau, ni non plus suivre du doigt les sinuosités d'un tatou impudique qui glisse du cou vers la poitrine. Pendant que l'artiste fredonne une brève chanson traditionnelle – peut-être –, je me demande ce qu'elle dit, cette chanson, parce que mon birman est trop primitif, mais elle évoque une mélopée ancienne. En parlant d'elle à la troisième personne, elle affirme que la performeure ne s'opposera pas à quiconque voudrait entonner une

chanson au micro, ce que plusieurs feront, interprétant des chansons traditionnelles françaises que tous connaissent, sauf bien sûr les allophones, mais les allophones se prêtent aussi au jeu. Je n'ai toutefois détecté aucun signe d'approbation du Chinois, ou du Coréen, ou du Néo-Zélandais au programme, ni bien sûr du Birman retenu dans son pays, enfermé dans un cube blanc. Puis, la performeure lance des billes au sol entre les jambes des spectateurs-chanteurs-auditeurs ancrées en différents endroits de L'Œil de Poisson, peut-être atteintes par une bille, les jambes. Pendant ce temps, le Coréen bouscule l'artiste birmane et continue de s'exprimer librement à voix haute sur, me semble-t-il, un sujet qui n'est pas en lien avec la présente action. Mais je puis me tromper, mon coréen est très primitif.

LE PUBLIC ET JIN SUP YOON, CORÉE

L'artiste choisit au hasard quelques spectateurs consentants et les dispose dans une répartition faisant tableau. Trois d'entre eux tiennent à la verticale des madriers qui représentent autant d'arbres dont l'essence est impossible à déterminer. C'est qu'il n'y a pas d'épinettes au pays de Manet, car les autres figurants assis au sol qui mangent calmement tout en discutant, comme dans un pique-nique, sont bien les protagonistes du fameux *Déjeuner sur l'herbe* du peintre impressionniste. Cette toile a créé un scandale que nous ne pouvons comprendre aujourd'hui, quoiqu'avec la rectitude politique qui s'étend comme une marée moire, nous ne pouvons affirmer que cela soit impossible, pensons d'ailleurs aux toiles de Christian Messier pour nous en convaincre[2]. Après quelques ajustements dans les positions des protagonistes, qui semblent d'emblée très à l'aise dans une toile qui a marqué l'histoire d'un autre ébranlement des mœurs, le lymphatique performeur signale le démembrement du tableau. Pendant ce temps, le public délétère s'effrite encore plus. La tension est disparue, l'expectative déçue. Les porteurs de madriers semblent mécontents, les dîneurs plutôt satisfaits. Le performeur me semble plutôt indifférent, puisque ce sont les volontaires qui ont fait le boulot.

LE PUBLIC ET CAI QING, CHINE

Le public s'est encore amenuisé. Dans le dispositif que l'artiste construit, nous voyons une cuvette remplie de neige dans laquelle est fiché un drapeau… canadien ! Puis il étale des revues sur la performance, prend et découpe des empreintes de pieds dans ces revues, ce qui donne des semelles qu'il distribue dans le public pour fin de lecture. Le public performeur s'exécute dans une troublante cacophonie. Autre distribution d'affiches de performances et épinglage au mur de ces mêmes affiches. Après cette mise en place, il poursuit sa performance avec des briques, sur lesquelles il calligraphie un mot. L'apparition des briques déclenche une frénésie chez le performeur qui ne sait plus où donner de la tête, les manipulant comme des traîneaux qu'il frappe contre le mur, glisse de part et d'autre. Son matériel est polymorphe et ambitieux, il faut tout montrer, tout explorer. La chose devient une conférence-démonstration, sans autre finalité que sa propre démultiplication. Le public discute, poursuit ses rencontres intimes, certains de ses membres dorment, d'autres branchés à leur iPhone s'isolent sous leurs écouteurs. La conférence sans discours, mais construite sur des artefacts, se polarise sur la dernière publication du performeur, un grand livre qu'il pose sur sa tête, ouvert à la première page. Répondant à l'invitation, le public tourne les pages une à la fois, puis quelqu'un, excédé par cette dérive sans fin, vient tourner d'un coup les dernières pages. Il n'y a presque plus personne dans la salle. Dans la zone dévastée, une dispersion de documents, de briques, de matériel épars. Et l'artiste coréen continue de parler de ses préoccupations à voix haute.

> Cai Qing

REDISTRIBUER LA ZONE PERFORMATIVE

En entrevue, Chris Braddock me confie qu'il travaille depuis quelque temps sur le dialogue. Il tente de saisir où se trouve la ligne entre échange, discussion et dialogue, ce dernier lui semblant la forme la plus efficace pour assurer un vivre-ensemble d'où seraient exclus le débat, la colère, l'argumentation, la rhétorique. Bref, une sorte de degré zéro de l'expression. Un espace où il n'y a pas tentative pour l'un de confronter ou de convaincre l'autre. Il s'agit de créer un moment où chacun peut exprimer ce qu'il veut, sans réaction en chaîne des vis-à-vis. Il expérimente pour la première fois cette hypothèse avec un grand groupe. Emportés par la stratégie du Néo-Zélandais, les autres artistes ont adopté cette stratégie de retrait du performeur derrière le public, qui devient le protagoniste principal d'une soirée où l'action lui est confiée.

Braddock forme un cercle de la parole, Zoncy par l'échange interrelationnel entre les spectateurs, Jin Sup Yoon avec son tableau vivant, Cai Qing avec ses actions interactives. Les quatre performances entre public et performeur s'articulent selon quatre seuils de pouvoir. Braddock donne une seule consigne, puis se retire de l'action, laissant la place au public. Il s'agit d'un abandon extrême, dont il sortira plutôt ébranlé, n'ayant pu déterminer le type d'intervention, ni les interrelations entre les protagonistes du cercle. Zoncy procède subtilement par la négative, alors qu'elle propose des actions auxquelles elle ne s'opposera pas. Jin Sup Yoon y va d'une direction d'acteurs, le performeur gardant le pouvoir, plaçant les figurants, intervenant même pour corriger leur posture en montrant le tableau original. Cai Qing joue entre les deux postures : interaction directe, sollicitation de lecture, invitation à tourner les pages de son livre posé sur sa tête. Le pouvoir de l'artiste s'exprime selon des modalités variables qui vont de l'ordre péremptoire à l'invitation, en passant par le jeu de la suggestion.

En réponse à Pierre Restany qui disait détester l'égocentrisme des performeurs, cette soirée fournit un éventail très représentatif des attitudes qui tissent l'art action depuis ses débuts : le public comme acteur principal dans une certaine mise en scène (Kaprow), comme otage (Arbo Cyber), comme protagoniste indispensable à la réalisation de l'action (Eric Andersen[3]), comme figurant volontaire ou forcé (*Nombre*[4]), comme matériau de base, comme jury et juge avec mise en jeu de la vie du performeur (Max Dean[5]), etc.

Dans tous les cas, il est plutôt étonnant de constater que cette attitude relationnelle s'est imposée pour une soirée dont les artistes viennent de territoires aussi différents et éloignés. Il semble qu'à partir de Braddock, la tension relationnelle ait contaminé les autres performeurs. C'était particulièrement évident dans le cas de Cai Qing qui, manifestement, improvisait à partir de son matériel initial. En une sorte de dialogue agi, il a tout fait, illustrant performance, interaction, invitation, puis prise en otage du public.

La question de la présence et de la fonction des spectateurs-acteurs fait partie des arts de la scène et de la performance. Entre l'instrumentalisation du public par l'artiste et la disparition de celui-ci derrière un dispositif émotivement acceptable, l'art action, le théâtre, les jeux numériques, explorent une gamme exponentielle de stratégies communautaires. Cette soirée asiatique en a offert un certain éventail. Mais la question reste ouverte entre la participation commandée et l'appropriation souhaitée du désir de l'autre. ◀

Photos : Baptiste Guillemin.

Notes

1 Le performeur du Myanmar, n'ayant pas obtenu son visa à temps, n'a pu se rendre à l'invitation du Lieu. À la demande de la RiAP, il a soumis cette vidéo pour visionnement public.

2 En mars 2017, les toiles de Christian Messier sont retirées des murs de la salle André-Mathieu, à Ville de Laval, après contestation de quelques visiteurs. Cf. Jérôme Delgado, « Commotion pour quelques nus à Laval » [en ligne], *Le Devoir*, 22 mars 2017, www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/494480/censure-laval.

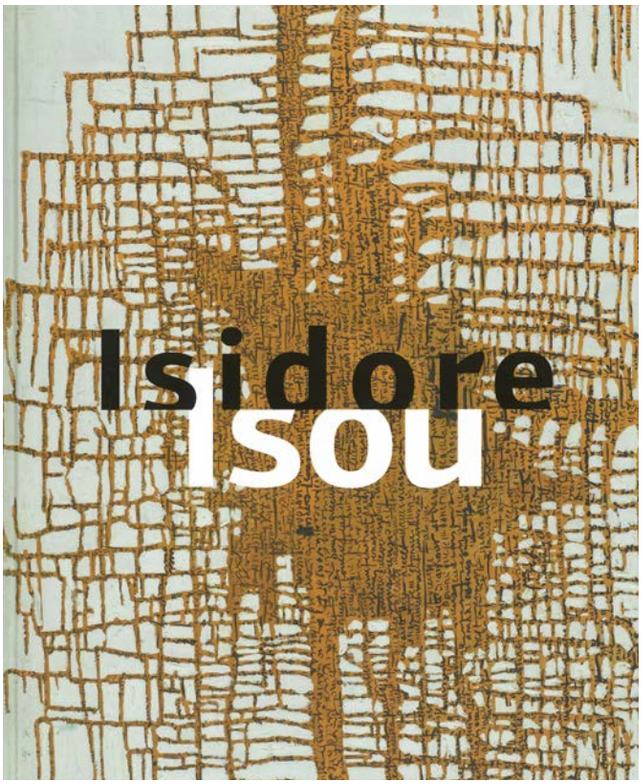
3 Dans une œuvre publique, Eric Andersen invitait le public à faire marcher un mur en le déplaçant brique par brique. Le projet s'est réalisé sur plusieurs jours.

4 La pièce *Nombre* manipule le public à l'aide de consignes très précises dans un dispositif qui joue sur le hasard. Le tableau final offrira des confidences très intimes. Cf. Alain-Martin Richard, « *Nombre* : domestiquer la multitude » [en ligne], *Jeu, revue de théâtre*, 29 mai 2018, www.revuejeu.org/2018/05/29/nombre-domestiquer-la-multitude.

5 Dans une performance au Musée des beaux-arts de Montréal en 1978, Max Dean, attaché par les pieds, est tiré vers le plafond selon le silence ou le bruit dans la salle. Il y aura débat dans le public pour le pendre ou stopper l'action.

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.

> Zoncy Phyu



Isidore Isou
Frédéric Acquaviva

Dans le journal *Combat* du 5 juillet 1946 paraît un article intitulé « Naissance du lettrisme », et dans le numéro 28 du *Littéraire*, septembre 1946, nous pouvons lire : « Les lettristes se réclament les pionniers d'un âge atomique de la Poésie. » Comment, jeune, inconnu, venant de Roumanie, Isidore Goldstein – Isu est un prénom – peut-il, dès son arrivée en France, être si vite reconnu, lui et son mouvement, par la presse ? Et comment a-t-il pu quitter la Roumanie, avec l'instauration du rideau de fer ? Staline avait installé les communistes au pouvoir, avec Ana Pauker. En réalité, en Roumanie, Isou était communiste et sioniste, même s'il a pris ses distances avec le communisme en France. Et c'est en partie grâce à Ana Pauker, elle-même juive et ayant des relations avec sa famille, qu'il a pu quitter la Roumanie. Il avait d'ailleurs hésité entre l'Israël et la France. Autre question : comment a-t-il pu avoir deux livres publiés chez Gallimard en 1947 ? La réponse est dans mon entretien avec Isou du 17 novembre 1998 : « J'ai fait un scandale au Vieux Colombier, ça a marché. » Lors de la soirée consacrée à la pièce *La fuite* de Tristan Tzara le 21 janvier 1946, il monte sur scène pour parler du lettrisme. Or, il y avait dans la salle Gaston Gallimard et Louis Aragon. Aragon était communiste comme Isou et, à l'époque, tout puissant chez Gallimard – à cause de la compromission de Gallimard avec Drieu La Rochelle, qui dirigeait la NRF, collabo notoire. Normalement, Gallimard aurait dû être nationalisé, comme Denoël, et c'est Louis Aragon qui a fait pression sur le CNE, dont il faisait partie avec Jean Paulhan, pour « blanchir » Gallimard : il avait tout pouvoir.

C'est ce que j'écrivais, un an après sa mort, dans un article de deux pages du numéro 98 de la revue *Inter, art actuel*. J'insistais sur le témoignage de Robert Estivals, ayant fréquenté Isou dès 1948, même s'il n'a été officiellement lettriste que six mois en 1957 dans le premier numéro de sa revue *Grâmmes*, sous-titrée « Revue du groupe lettriste et hypergraphique ». Avec lui, j'ai parcouru le quartier de Saint-Germain-des-Prés sur les traces d'Isou, filmant par exemple la salle de journalisme où il y a eu une réunion entre les surréalistes de la dernière génération, Isou et les lettristes, ainsi que Debord, présent par un magnétophone. Puis, parcourant le boulevard Saint-Germain, nous avons fini rue de l'Hirondelle et rue Gît-le-Cœur, où il y avait l'imprimeur, celui dit des Escaliers de Lausanne, qui imprimait à la fois des livres sous le manteau et des livres de création, comme *Le soulèvement de la jeunesse*, les premiers finançant les seconds. Ce document a été édité sur DVD Son@rt, n° 052, sous le titre *Hommage à Isidore Isou*, où Frédéric Acquaviva est intervenu. Estivals est important parce qu'il a été le premier, dès 1962, à écrire sur les avant-gardes, autrement dit le lettrisme et le situationnisme, dans un livre intitulé *L'avant-garde culturelle parisienne depuis 1945*, livre dont Debord allait discuter, dans une longue lettre adressée à Estivals (*Correspondance*, vol. 2, n° 174, Fayard), de manière curieusement plutôt élogieuse, tout simplement parce que c'était le premier livre à présenter l'IS, et le lettrisme, comme mouvements d'avant-garde. Cette thèse est reprise par Bernard Girard en 2010 dans son livre *Lettrisme : l'ultime avant-garde*.

Frédéric Acquaviva, l'auteur de cette monographie sur Isou orientée il est vrai sur les arts plastiques, est musicien, collectionneur, auteur de la revue *CRU* et organisateur d'expositions, comme celle de Gil Wolman au MACBA à Barcelone. Nous pouvons le créditer aussi de l'exposition sur le lettrisme – il en a rédigé le catalogue – au Passage de Retz, à Paris, en 2012 et d'une exposition monographique sur Isou à La Plaque Tournante, à Berlin, en 2017. Il a réalisé également, en tant que musicien, deux symphonies avec Isou, qu'il a fréquenté de son vivant à partir de 1998, avec sa voix et son souffle. Il n'existe de ces symphonies, *La guerre* et la *Symphonie Juvénal*, que des partitions écrites. Quand j'ai posé la question de cette dernière symphonie à Isou dans l'entretien réalisé avec lui en 1998, il m'a répondu : « Je l'ai écrite simplement. J'espère qu'on va la jouer. » C'est dire l'importance de cette réalisation musicale par Acquaviva.

Ce livre sur Isidore Isou (1925-2007), prenant le relais du projet de livre sur Isou de Lemaître en 1954 (plaquette titrée *Isou : introduction à une biographie créatrice*), est une somme considérable d'informations nouvelles et de documents inédits, comme cette photo de l'affiche pour l'*Exposition d'art infinitésimal* à l'Atome, à Paris, en mai 1960, avec des illustrations somptueuses pour les tableaux. Ce que ce livre montre bien, c'est la volonté d'Isou, dès son arrivée à Paris, d'être constamment à l'avant-garde. Très vite, il déborde le lettrisme pour élargir sa réflexion au signe, à travers la métagraphie et l'hypergraphie, comme le montre le titre de l'exposition de 1961 (avec, outre lui-même, Lemaître, Pomerand, Spacagna et Wolman) à la galerie Weiller, *L'école du signe*. Il était proche en cela de toute la réflexion des années soixante sur la sémiotique, le lettrisme étant à l'époque pris en main par Michel Tapié de Céleyran et la galerie Stadler (son heure de gloire). Puis, il a dépassé ce domaine par l'art infinitésimal, proche de l'art conceptuel et du Concept Art de Henry Flynt (*An Anthology*, 1963) pour devenir enfin, selon Éric Fabre, « l'artiste des artistes », comme a pu l'être pour Fluxus un Robert Filliou.

Curieusement, ce qui l'intéressait à l'origine était plutôt la politique. Il a très bien expliqué dans notre entretien comment il avait été frappé par la disparition du Parti communiste allemand avec l'arrivée du nazisme, qu'il devait y avoir une troisième force autre que le prolétariat, une force « qui avance, qui crée tout le temps » : la jeunesse. Mais il n'a pu se présenter à une élection qu'une fois acquise sa nationalité française en mars 1992.

Le livre d'Acquaviva, très bien mis en page, est une mine d'informations, notamment sur les publications érotiques d'Isou, comme ses traités d'*Érotologie mathématique*, parus chez Éric Losfeld. Suivant un ordre chronologique, le recueil se lit comme un véritable feuilleton de l'époque, parfois avec beaucoup d'humour. Il montre ainsi qu'en 1960, Isou, jusqu'alors assez isolé dans l'avant-garde et se trouvant confronté sur ce terrain à une concurrence avec l'immatériel d'Yves Klein, la machine *Métamatic 17* de Tinguely et les éditions MAT de Spoerri, tente de réagir au salon Comparaisons avec un oiseau vivant dans une cage collée à la toile. Succès de scandale.

Acquaviva insiste par ailleurs sur l'année 1961, avec la série des *Réseaux*, l'un des tableaux faisant

d'ailleurs la couverture du livre. Une correspondance s'établit avec Dick Higgins et Robert Filliou, à laquelle il ne répond pas. Mai 68 est aussi évoqué, avec ses problèmes de santé et son projet de fresque hypergraphique. Une photo émouvante d'Isou et de Pomerand au vernissage de l'exposition *Aujourd'hui le lettrisme et l'hypergraphie* à la galerie Stadler, en 1969, est à signaler (p. 167).

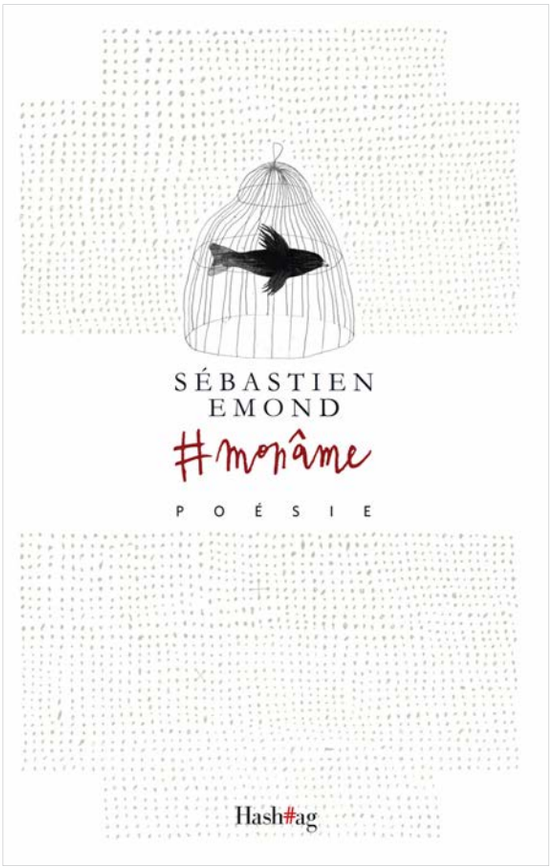
Isou se présente ensuite à un jury de thèse en 1976, à Paris VIII, et est reçu avec la mention « Très honorable ». Toujours en 1976, il donne un récital à la salle Gaveau, qui est diffusé sur France Musique.

Quant à la fin de sa vie, il faut insister sur le rôle joué par Francesco Conz, l'éditeur de Vérone, et Éric Fabre à la Galerie de Paris, grâce à qui des œuvres sont reconstituées, comme ce téléviseur dont l'écran est recouvert d'un papier découpé. En 2003, Isou participe à l'exposition *Après la fin de l'art*, organisée par Yan Ciret au Musée de Saint-Étienne, qui regroupe lettrisme, situationnisme et affichisme, ce qui lui accorde donc une reconnaissance institutionnelle. Nous ne pouvons d'ailleurs pas dire que le lettrisme ait été ignoré, comme le montrent entre autres en 1964 le numéro 31 de la revue *Encres vives*, « Spécial lettrisme », le numéro 5-6 de la revue napolitaine *Linea Sud* consacré au lettrisme en 1967 et, plus tard en 1972, le livre *Lettrisme et hypergraphie* de la collection Bibli-Opus.

Postérité d'Isou ? Les jeunes qui l'ont entouré ont pris le parti de la création, selon sa propre théorie du soulèvement de la jeunesse : Dufrêne avec la poésie sonore, Wolman avec le mégapneume et l'Internationale Lettriste, Debord avec le situationnisme – il a dit dans notre entretien qu'il tenait beaucoup à lui. Et après ? Il semble qu'Isou n'ait pas pris en compte le numérique, l'ordinateur, ni d'ailleurs ce que McLuhan appelait la galaxie Marconi, et qu'il soit resté du côté de la typographie, au sens élargi du terme. Mais, comme il l'a précisé dans notre entretien, « dans le pire des cas, je serai un Léonard de Vinci », son ambition étant de défendre la création, sous toutes ses formes.

Jacques Donguy

www.editionsdugriffon.com



#monâme

Sébastien Emond

Sébastien Emond nous livre son premier recueil sous la forme d'un hybride entre poésie et récit, où narration et lyrisme poignant s'entremêlent pour créer un véritable métissage littéraire. C'est dans une langue franche, authentique et actuelle qu'iel nous fait entrer, presque en intrus, dans ce monde trouble de l'adolescence, de la désillusion, où « [n]ous laissons derrière nous un monde de branches emmêlées, et quelques contes de fée » (p. 47). Sa poésie nous frappe, peut nous choquer, mais finit certainement par nous émouvoir par sa sincérité bouleversante. Se dévoile alors, au fil des mots et des pages, le parcours identitaire de cet·te adolescent·e queer profondément habité·e d'un monde violent, sexuel et apocalyptique. Nous accompagnons cette recherche de soi encombrée par l'assaut du doute, de la honte et de la désolation.

Ce cheminement s'effectue en trois parties. La première aborde une découverte du sexe, celui que l'adolescent·e possède, celui qu'iel s'approprie, celui qu'iel désire. Le rapport au corps y prend une place colossale, plaçant ce dernier au centre de cette exploration physique, psychologique et identitaire. La deuxième partie, quant à elle, aborde une esthétique plus *trash*, « 16+ / bizarre & hardcore violence / sexual content » (p. 25). Nous plongeons alors dans une horreur, une brutalité se rapprochant plus des instincts primaux, bestiaux. La dernière partie aborde plus directement la mort, celle d'une amie, celle qui se traduit en douleur, mais qui laisse place à une nouvelle vision du monde. S'installe ainsi une profonde réflexion sur le temps, la mort, la vie, la perte. L'adolescent·e a grandi, a obtenu une sagesse nouvelle de ses expériences.

Emond nous laisse dans un émoi singulier, celui d'avoir suivi le parcours de cet Autre, pour finalement se retrouver face à un questionnement qui semble aussi être le nôtre. L'ouvrage passe du spécifique au collectif, nous permettant de comprendre, voire de nous identifier à la personne suivie tout au long du récit.

Julia Caron Guillemette

Éditions Hashtag
304-3475, rue Ridgewood
Montreal (Québec)
Canada H3V 1B4
info@editionshashtag.com

Qu'est-ce que la pop'philosophie ?

Laurent de Sutter

Nous connaissons l'intérêt de Laurent de Sutter pour les icônes de la culture pop : l'inspecteur Clouseau et la Panthère rose dans *Quand l'inspecteur s'emmêle de Blake Edwards : paradoxes sur le désordre* (Yellow Now, 2016), Jeff Koons et la Cicciolina avec la série *Made in Heaven*, point de départ de son *Pornographie du contemporain* (La lettre volée, 2018), Jack Sparrow qui lui a inspiré un *Manifeste pour une linguistique pirate* (Impressions nouvelles, 2019) ainsi qu'Iron Man et ses acolytes avec les *Vies et morts des super-héros*, ouvrage collectif paru en 2016 dans la collection Perspectives qu'il dirige aux PUF. Ajoutons à cette liste des événements « pop'philosophiques », dont la Semaine de la pop philosophie. Chez ce penseur prolixe – pas moins de quatre livres écrits ou publiés ces derniers mois – à la plume vive et élégante, point d'académisme condescendant, de diktat du jugement, de dichotomie « basse/haute culture » ; ce qui compte d'abord, c'est le mode d'appropriation proposé de l'objet choisi et, ultimement, le degré d'« intensification de notre rapport au monde et à nous-mêmes » que cette étude-expérience produit.

C'est donc dans cet esprit animé par une certaine volonté de « régler les comptes » – ce qu'il réussit à faire positivement, sans attaquer directement les uns ou les autres, grâce à une argumentation précise et à une énergie communicatrice qui irrigue, plus généralement, son œuvre – que, pour lui, la pop'philosophie – l'apostrophe et le syntagme, suivant l'orthographe d'origine, sont soulignés pour se distinguer d'une approche multiphilosophique des différentes formes de culture pop (mode, cinéma, rock, *entertainment*…), décriée par les gardiens de la pensée dominante voilà il n'y pas si longtemps, mais qui, selon le niveau de ceux et celles qui s'y aventurent, peut être autant rafraîchissante que complaisante – se définit comme « la pratique philosophique de transformation de n'importe quoi en quelque chose ».

Dans son brillant et stimulant petit essai se dévorant comme la plupart de ses écrits, il s'appuie sur la pensée de Gilles Deleuze qui, après l'avoir utilisée dans ces cours, l'avait couchée sur papier, en 1973, dans la lettre en postface du livre que l'essayiste et journaliste Michel Cressole lui avait consacré.

Pour le coauteur de *L'anti-Œdipe* qui voulait sortir des champs spécialisés, la pop'philosophie était « la combinaison d'une stylistique du n'importe quoi, d'une pragmatique du branchement, d'une ontologie de l'intensité et d'une théorie du livre » mais, plus encore, un moyen de sortir d'une asphyxiée et asphyxiante philosophie, et ce, par elle-même ou plus exactement par son « dehors » en l'« étrangeant », en la ravivant et en la connectant à l'expérience de toutes les réalités.

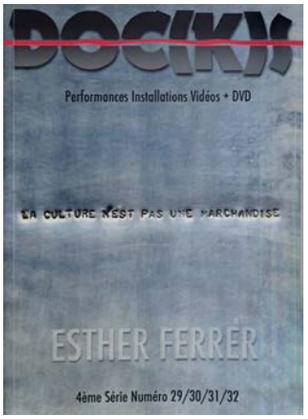
La pop'philosophie n'est pas, à proprement parler, une méthode, mais une opération – celle du branchement – dont l'intensité serait le marqueur. L'auteur renvoie aussi à l'excellent essai de son camarade Tristan Garcia, *La vie intense : une obsession moderne* (Autrement, 2016), dans lequel le romancier et philosophe montre que l'intensité est devenue un idéal – parfois aussi un piège – pour l'homme depuis l'invention de l'électricité.

Si, comme nous le savons, la philosophie pour Deleuze est la création de concepts, la pop'philosophie, en déduit Laurent de Sutter, est quant à elle « la création d'affects pour autant que ceux-ci sont des concepts », transis par leur dehors, intensifiés par leur branchement.

Dans le chapitre – comme dans nombre de ses autres essais condensés, ils sont tous courts – joliment intitulé « Le sens de l'apostrophe », l'auteur rappelle que le terme *pop'* n'est pas nécessairement *hype*, *funky* ou *glamour* ; il peut être tout le contraire, « pauvre » ou « zen », comme le disait Deleuze, mais, dans tous les cas, jamais « réglé ». Il est le bruit que fait la boîte – plus précisément, Laurent de Sutter pointe l'importance des usages libérés de cette boîte normative qui a trop souvent été chérie par les mandarins universitaires – lorsque son couvercle saute. Il est aussi celui d'une postphilosophie qui ouvre des horizons de métamorphose et de singularisation jubilatoires.

Philippe Franck

Presses universitaires de France
www.puf.com
ISBN 978-2-13-081634-8



Doc(k)s

4e série, numéros 29, 30, 31, 32
Hommage à Esther Ferrer

La 2e de couverture de ce numéro est d'emblée explicite, « ce chantier ayant été pour nous l'occasion de vérifier (encore) que les médias ne se remplacent pas mais s'ajoutent en se spécifiant ». La revue *Doc(k)s*, fondée en 1973 par le poète Julien Blaine, puis dirigée depuis 1990 par le duo Akenaton, composé du poète Philippe Castellin et du plasticien Jean Torregrosa, est certes une revue de poésie contemporaine. Mais elle dépasse toutefois le mot ou l'écrit et touche au son, à la vidéo, à l'image. Le brouillement des frontières entre les médias devient ainsi un des traits caractéristiques de la publication : les travaux qu'elle présente expérimentent avec la forme, avec la manière de dire et de représenter.

L'ouvrage de plus de 400 pages et accompagné d'un DVD comporte le travail de quelque 80 artistes et poètes, regroupés au sein des sections « Open », « Open vidéo » et « Open son ». L'ensemble possède une envergure considérable, si bien que l'immense variété des propositions peut rendre quelque peu difficile le commentaire général de ce corpus. Toutefois, retenons la qualité et la diversité : des "Martingales" de Bruno Lemoine aux "Fragments" de Mathilde Roux, en passant par la "Poésie du drone" d'Hortense Gauthier et les "Poèmes tournants" de Thomas Dufeu Lamouroux, nous touchons aux thèmes de la violence, des relations humaines, de la poésie en elle-même. La différence entre les propositions dresse un portrait de la discipline qui met l'accent sur l'expérimentation, ce qui peut surprendre, ce qui sort des sentiers habituels de la poésie pour s'aventurer chez les autres arts : l'ouvrage devient certainement un lieu qui provoque, qui touche le lecteur, qui le déroute.

Le croisement intermédiatique entre la poésie et les autres disciplines trouve probablement en Esther Ferrer une de ses représentantes les plus accomplies et respectées. Il convient alors tout à fait que cette édition de la revue lui rende hommage. Le dossier lui étant consacré se donne pour tâche de présenter l'imposante carrière de l'artiste, parcours qui touche l'installation, la performance, la poésie, la photographie… Pour ce faire, la revue présente divers documents de sa pratique en art action, en poésie et en installation : partitions, archives photographiques et vidéographiques, essais, poèmes… De même, plusieurs de ses collègues, notamment Charles Dreyfus, Michèle Métail et Julien Blaine, présentent des œuvres lui rendant hommage, témoignage de l'impact monumental que Ferrer a pu avoir sur ses contemporains. Le numéro devient ainsi à la fois une source documentaire importante et un aperçu de cette pratique artistique fondamentale.

Finalement, la section « Humeurs, critiques, réflexions » complète le numéro avec des essais de Demosthène Agrafiotis, de Fernando Davis, de Boris Nieslony, de Clemente Padín et d'Álvaro Terrones, mettant en lumière les préoccupations théoriques de la publication par rapport à la discipline. Bref, la revue s'avère un lieu multiple : lieu d'expérimentation et de création, lieu d'appréciation et de documentation, lieu de réflexion et d'ouverture.

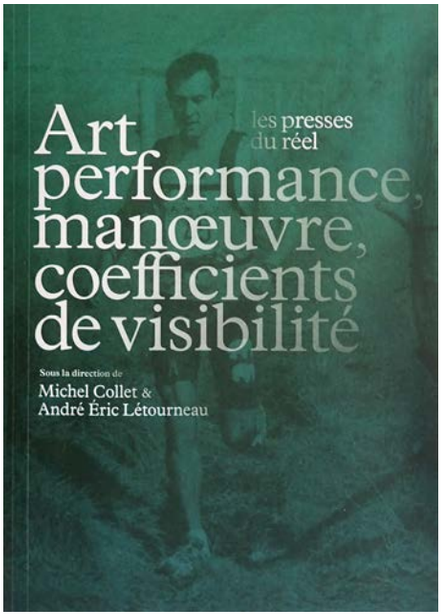
Raphaël Ouellet

Édition Akenaton
www.akenaton-docks.fr

Urgent !!, volume 3

Urgent !! se décrit comme un « tryptique d'édition musicale et littéraire constitué à partir de captations et de créations *in situ* réalisées lors de 3 festivals-rencontres d'improvisation pluridisciplinaires ». Alors que les deux premiers volets se sont produits en 2001 et en 2008, le troisième volume correspond à une ultime réunion s'étant déroulée les 14, 15 et 16 août 2013 dans le cadre de Dialogue des arts contemporains, lors du festival Destination Ailleurs. L'île de Vassivière, où se trouve le Centre international d'art et du paysage, a accueilli artistes visuels, poètes et musiciens œuvrant selon les principes d'une création improvisée et spontanée.

L'ensemble comprend un disque vinyle présentant les œuvres sonores, poétiques



comme musicales, et un livre sur les œuvres textuelles et visuelles – notons que le livre fait aussi mention d'un site Web, urgent!!.fr, qui doit diffuser les archives de l'événement, mais qui semble malheureusement inaccessible.

Nous retenons en premier lieu l'importance que l'ouvrage accorde à la mixité des médias, à leur interdépendance, à leur complémentarité. Chacun des modes artistiques agit de pair : leur coïncidence permet de les faire sortir de leur allée respective pour les amener ailleurs, leur faire explorer de nouveaux sentiers. À cet égard, le principe d'*Urgent* !! se rapproche des grandes utopies artistiques du XX^{e} siècle : le même désir de déclassifier, d'universaliser l'art à travers le décloisonnement.

Les thèmes de la Terre, de notre présence au monde, du rôle humain en son sein et de la relation à l'autre au cœur de cet univers semblent constamment revenir dans les œuvres. Soulignons par exemple les « Cartes postales de Mars », créées par Fabrice Caravaca, Julien Blaine et Pierre Soletti, écrites sur scène et distribuées aux membres du public pendant le concert ayant eu lieu lors du séjour des artistes. Qui plus est, l'île en elle-même semble avoir marqué les participants de l'expérience : mentionnée à de nombreuses reprises, elle apparaît, dans le cadre de l'activité poétique et artistique, comme un symbole plus grand qu'elle-même. L'endroit précis devient le *lieu* du possible, un espace séparé de la vie quotidienne pour produire l'*expérience* de la création.

Le souci de rendre justice à cette expérience nous semble donc central : l'ouvrage textuel, visuel et sonore devient document de l'événement. S'il demeure impossible au lecteur de revivre en totalité ce séjour de création, *Urgent !!*, volume 3, met en lumière son esprit : plus qu'un simple document d'archives ou une documentation, l'ouvrage donne un aperçu de la rencontre, permettant d'en imaginer l'ambiance, d'en apprécier le résultat.

Raphaël Ouellet

Dernier Télégramme / l'Oreille Électrique
27, rue Aigueperse
87000 Limoges
France
www.derniertelegramme.fr
ISBN 979-10-97146-07-8

Art performance, manœuvre, coefficients de visibilité

Sous la direction de Michel Collet et André Éric Létourneau

Sortie en mars 2019, cette publication traite de divers aspects du performatif avec un nombre impressionnant de collaborateurs et d'auteurs. Il m'est difficile de faire un résumé ou une critique de tous ces traitements concernant le performatif. En effet, il y a 32 textes portant sur un nombre important d'approches, tant dans les rapports disciplinaires que la recherche-création, ce qui démontre des conditions et des relations principalement pédagogiques, plusieurs auteurs étant en effet professeurs universitaires.

Je renvoie plutôt à ces mots tirés de l'avant-propos de Michel Collet et André Éric Létourneau : « [C]es textes ne séparent pas toujours la théorie de la pratique. Nous tentons de repérer, de nommer ces réalités expérientielles en utilisant des méthodes de recherche non conventionnelles pour en présenter les aspects les plus vivants. Par exemple, les textes que signent ici Louis-Claude Paquin, Cynthia Noury, Tagny Duff, André Éric Létourneau (en dialogue avec ces trois auteurs ainsi qu'avec José Luis Castillejo), Michel Collet, Hubert Renard, Yann Toma, Peter Hüttner, Christian Xatrec, Rainer Oldendorf, Sandeep Bhagwati, Marianne Villière et Jean-Baptiste Farkas s'éloignent des modèles traditionnels de la distanciation théorique et proposent des constats d'actions issus d'écritures performatives ou à performer. Armando Meniccaci, Barbara Clausen, Valentine Verhaeghe et Valerian Maly livrent quant à eux des récits réflexifs sur l'expérience de l'art en acte. Dans une veine semblable, Démosthène Agrafiotis, Christopher Salter et Laurent Devèze proposent un examen de la genèse sociohistorique de l'art action en lien avec le patrimoine culturel immatériel qui donne naissance aux gestes performatifs. Le présent ouvrage tente également le dépassement des affirmations disciplinaires et des arborescences qui tendraient à fixer des origines et un schéma de pensée à la performance. Olivier Lussac, Richard Martel, Michel Giroud et Jean Décarie (Victor Fitrof) précisent ainsi les repères qui jalonnent cet art sans contours et en décèlent les nouveaux voisinages. Chez François-Joseph Lapointe, Christian Mollet-Viéville et Sophie Lapalu, il est question des régimes de perception et d'existence de l'art performatif *in socius*, tandis que François Coadou, Valérie Da Costa et Corinne Melin distinguent, dans les expérimentations proches mais déjà inscrites dans une histoire contemporaine de l'art action, lignes et intensités à l'œuvre dans cette constellation de pratiques expérimentales. »

Beaucoup de sujets comme d'approches y sont donc traités. Le texte « Coécriture à trois voix… », qui prend 20 pages dans cette publication, contient notamment 117 notes. Tradition universitaire oblige ? À propos des notes, mentionnons qu'il aurait fallu une typo plus facile à lire…

Il est question de théorie, d'historicité, de positionnement dans les interstices sociales avec des exemples, comme Kaprow qui s'avère un protagoniste important car, dans cette publication, sont traités autant l'art action que la performance et la manœuvre.

Richard Martel

Les presses du réel
avec la collaboration de l'Institut supérieur des beaux-arts de Besançon (ISBA) et du Réseau international dédié à la recherche-création en arts médiatiques, design, technologie et culture numérique (Hexagram)
ISBN 978-2-37896-024-7

inter
ART ACTUEL

ACCÈS À TOUTES LES REVUES *INTER, ART ACTUEL*
EN FORMAT NUMÉRIQUE ET PAPIER.

INTER-LELIEU.ORG

Acte 1 L'antichambre : conditionnement de l'humain par l'Humain mandaté par la Machine

J'entre dans la salle principale avec la volonté de m'adapter tout entière au dispositif, tout en maintenant en moi l'œil ouvert de la sémiologue prête à recueillir la signification de mon regard aiguisé. La pièce est noire, les murs noirs, et de nombreuses personnes qui semblent déjà se connaître échangent entre elles. Je ressens un malaise, il faut attendre. Je m'assieds dans l'espace prévu à cet effet. Sur une petite table de salon sont disposés des livres qui attirent mon attention. *Nostradamus. L'avenir n'est pas écrit. L'homme et son corps. La mémoire. Son et enregistrement.* Ces titres se mêlent en mon esprit, colorant le noir de mon expérience non encore advenue. Je les feuillète sans réelle attention, en surveillant les autres qui occupent les postes d'ordinateurs. La position assise me calme. On m'appelle : un poste est libre. Enfin.

Acte 2 Le questionnaire : conditionnement de la Machine par l'humain

Je m'assieds devant la Machine. Elle m'interroge en parlant parfois de moi à la première personne. Habituée aux questionnaires en ligne, je suis blasée par avance. Je réponds mécaniquement.

« J'ai de la facilité à me confier à autrui. » Je réponds « Oui » et clique sur « Suivant ». « Avez-vous vécu récemment un événement troublant ? » Cette question suscite en moi une envolée d'images, de souvenirs, dont certains sont inavouables. Je souris. Je réponds « Oui » et clique sur « Suivant ». « Cet événement impliquait : amour / amitié / travail / santé / finances ? » Cette question me semble infiniment complexe. Je ne sais qu'y répondre. Je ne sais plus ce que j'ai répondu. Je clique sur « Suivant ». « Nommez l'émotion qui vous a le plus submergé. » Je prends un instant pour réfléchir et je saisis « L'empathie », terme assez flou mais signifiant pour moi. Pour moi seule. Je clique sur « Suivant ». « Seriez-vous prêt à en parler ? Oui / Non. » Je suis prise d'une angoisse. Non, je ne veux pas en parler. J'en aurais peut-être parlé si on ne m'avait pas invitée à parler demain. Je me serais alors livrée comme prise d'ivresse, enthousiaste comme à mon habitude, mais ici je refuse. Ce n'est ni le lieu ni le moment. Je réponds « Non » et mon angoisse disparaît. Je clique sur « Suivant », me demandant si la Machine allait respecter ma volonté ou au contraire pointer par cette réponse négative la sensibilité de ce souvenir propre à être publiquement dévoilé pour mieux m'asservir. Non, les Concepteurs ont une morale, c'est certain. Que vais-je devoir inventer le cas échéant ? Sueurs froides.

Vient la dernière question : « Avez-vous menti en répondant à ce questionnaire ? » Elle me laisse dubitative. Simplifier, est-ce mentir ? Se tromper, est-ce mentir ? Ment-on par précipitation ? On me presse. Moi qui ne supporte pas le mensonge, je suis bien obligée de mentir en toute sincérité en répondant « Non ». Questionnaire terminé. Avec l'étrange sensation d'avoir livré mon intimité entre les maillons d'une grille de façon un peu précipitée en raison du collectif plus opérationnel que moi, je me lève, et on m'accueille. On me départit des dernières traces de mon identité sociale (mon manteau, mon sac à main, mon

inter
ART ACTUEL

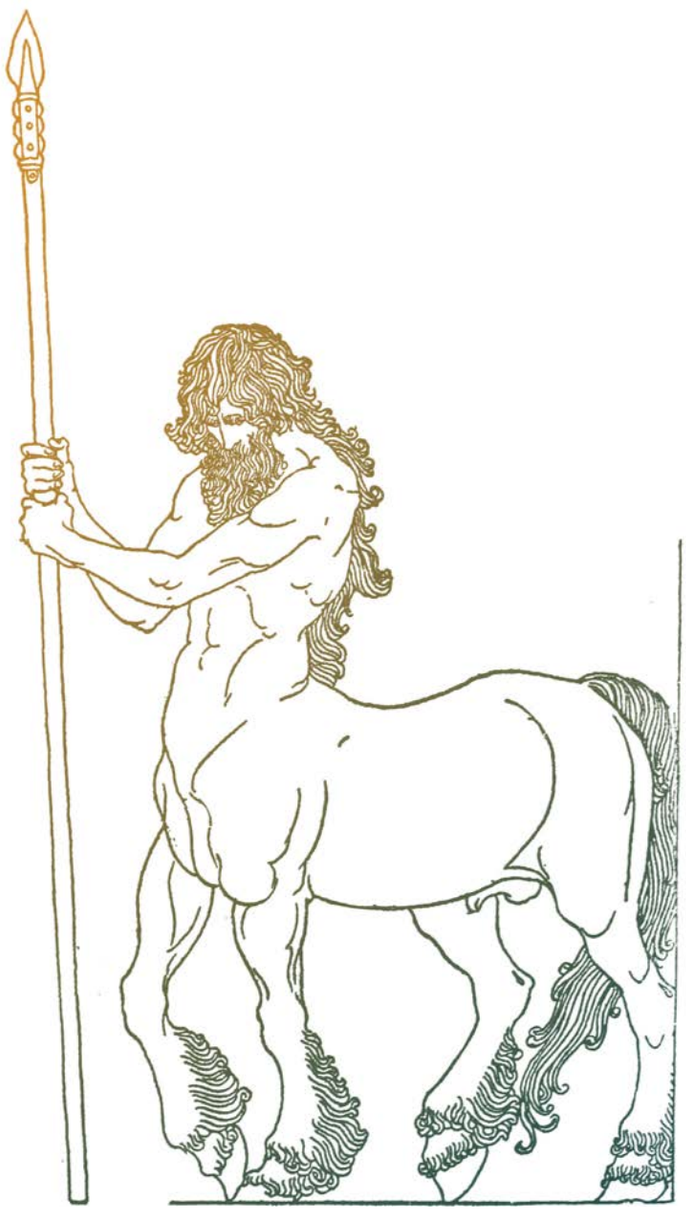
NUMÉRO 135 /// APPEL AUX TEXTES

Métamorphoses et fluidité

Face à la censure des *Suppliantes* d'Eschyle par des militants qui se revendiquent antiracistes, le metteur en scène Philippe Brunet explique : « Le théâtre est le lieu de la métamorphose, pas le refuge des identités. Le grotesque n'a pas de couleur. Les conflits n'empêchent pas l'amour. On y accueille l'Autre, on devient l'Autre parfois le temps d'une représentation. Eschyle met en scène à l'échelle du monde. » En cette époque de crispation identitaire, où l'individu est réduit à son appartenance à un groupe, à son allégeance à une idéologie, il faut envisager la métamorphose comme une fluidité entre soi et l'autre, mais aussi entre l'original et la copie, entre le vrai et le faux. À l'ère de la technologie de fabrication des images (*deep fake*) et de certains médias (*fake news*), les procédures d'authentification ne sont plus adéquates. On craint d'une part la falsification du réel, mais on peut d'autre part assister à de nouvelles fluidités : de nouveaux contenus émergent sur les réseaux, sans auteurs ou dont les auteurs sont fictifs ; ils se métamorphosent afin d'acquérir une plus grande puissance de diffusion et de contamination. Ce contenu viral connaîtra des mutations qui lui permettront de contaminer le plus grand nombre d'individus et de réquisitionner leur temps-cerveau. Ainsi, tous les contenus, signes, images, gestes, ont pour mode d'être une métamorphose sans fin, ne connaissant plus d'origine.

Metamorphosis and fluidity

In response to the censorship of Aeschylus' *The Suppliants* by anti-racist activists, theatre director Philippe Brunet explained: "Theatre is a place of metamorphosis, not a refuge of identities. The grotesque has no colour. Conflicts do not prevent love. We welcome the Other, and we sometimes become the Other for the duration of a performance. Aeschylus wrote on a real-world scale." In these times when identities are becoming more rigid and when each individual is reduced to their affiliation with a group, their allegiance or their ideology, metamorphosis should be seen not only as the expression of fluidity between one's self and others, but between the original and the copy, between the true and the false. In an era when technology allows the manufacturing of images ("deepfake") and of certain media ("fake news"), existing authentication procedures are no longer adequate. On one hand, we fear the falsification of reality, but on the other hand, we can participate in new metamorphoses: new content by unknown or fictitious authors appears on the different networks and then transforms, allowing it to be distributed more widely and to contaminate more powerfully. This viral content undergoes mutations so that it may infect a maximum number of people, requisitioning their useful brain time. Hence, all content, signs, images and actions are destined to endless metamorphosis, through which their origins are effaced.



Format des textes/Article format : 3500 mots au maximum/words maximum. Format des images/Image format : 300 dpi, format JPEG ou/or TIFF, minimum 46 x 30 cm

Consultez la section « Proposer un article » sur notre site Web afin de connaître tous les détails concernant l'envoi de vos soumissions./Consult the "Call for Proposals" section of our website for details on submitting an article. www.inter-lelieu.org • redaction@inter-lelieu.org

Date limite/Deadline : 6 janvier 2020/January 6nd, 2020
Date de parution/Publication date : printemps/Spring 2020

LE LIEU
centre en art actuel

2019
PROGRAMMATION
AUTOMNE

Ludovic Boney
6 au 29 septembre
Vernissage le 6 septembre, 17h
Visite guidée en compagnie de l'artiste
le 28 septembre de 12h à 17h,
dans le cadre des Journées de la culture

Art Nomade et VIVA! Art action
2 octobre
Présentation de la vidéo de la RiAP 2018,18h
Soirée de performances, 19h
Helge Meyer, Alejandra Herrera Silva,
Jamie McMurry, Seiji Shimoda

ORLAN
8 octobre au 10 novembre
Performance déambulatoire le 8 octobre, 18h
Vernissage de l'exposition, 19h

Performances de fin d'atelier
15 et 16 novembre, 19h
avec les participants des ateliers d'ORLAN et d'Helge Meyer

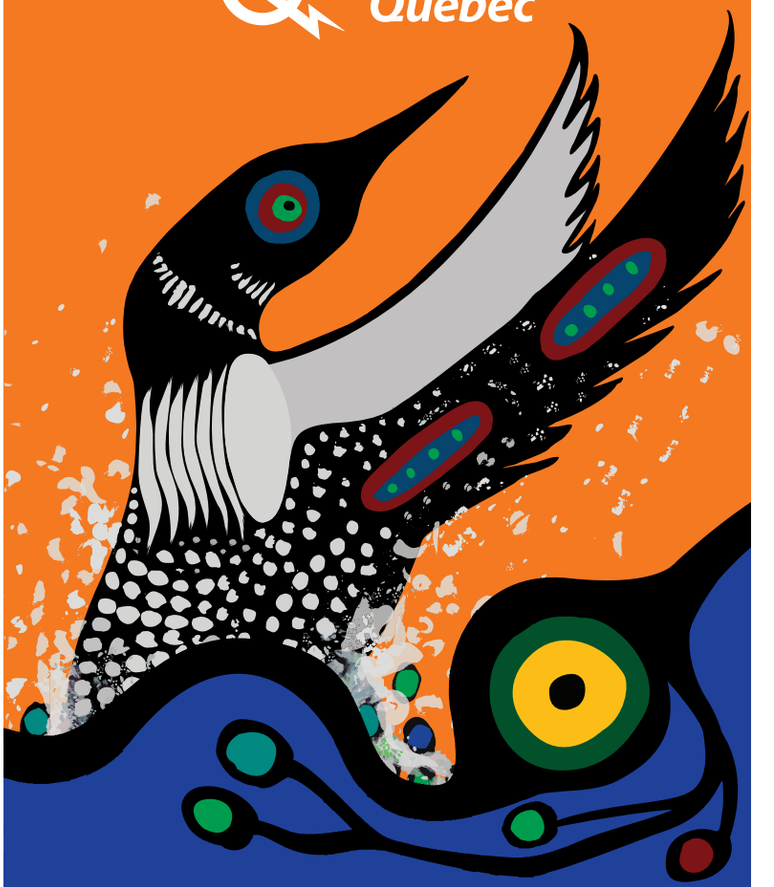
Morgane Duchêne Ramsay et Anne-Marie Ouellet
22 novembre au 15 décembre
Vernissage le 22 novembre, 17h

CALQ · Conseil des arts du Canada · Canada Council for the Arts · Entente Québec Québec · VIVA! art action · art nomade · Les Journées de la culture · Consulat général de France à Québec

LE LIEU
centre en art actuel
INTER-LELIEU.ORG • INFOS@INTER-LELIEU.ORG
345, RUE DU PONT, QUÉBEC (QC) G1K 6M4 CANADA

38E FESTIVAL DU CINÉMA INTERNATIONAL
EN ABITIBI-TÉMISCAMINGUE

Présenté par
Hydro Québec



ROUYN-NORANDA
DU 26 AU 31 OCTOBRE 2019

FORFAITS DISPONIBLES
FESTIVALCINEMA.CA

TELEFILM CANADA · Québec

LE SITE WEB DES ÉDITIONS INTERVENTION FAIT PEAU NEUVE !
RENDEZ-VOUS AU INTER-LELIEU.ORG POUR TROUVER TOUTES LES INFORMATIONS CONCERNANT :

- le Lieu, centre en art actuel
- la revue Inter – art actuel
- la Rencontre Internationale d'Art Performance (RiAP)

UN ESPACE OUVERT SUR L'ART, LA CULTURE ET LA CONNAISSANCE

ÉDITIONS INTERVENTION

art nomade PROGÉNITURE

RENCONTRE INTERNATIONALE D'ART PERFORMANCE DE SAGUENAY

03-06 octobre 2019

HELGE MEYER_ ALLEMAGNE
ALEJANDRA HERRERA SILVA_CHILI
JAMIE MCMURRY_ ÉTATS-UNIS
JOHN G. BOEHME_ COLOMBIE-BRITANNIQUE
RACHEL ECHENBERG_ QUÉBEC
L'EAU DU BAIN_QUÉBEC
MARILOU DESBIENS_ SAGUENAY
SEIJI SHIMODA_JAPON
SERGE OLIVIER FOKOUA_ CAMEROUN/QUÉBEC
RUTH FEUKOUA_ CAMEROUN/QUÉBEC
FRANÇOIS MORELLI_ QUÉBEC
DIDIER MORELLI_ ÉTATS-UNIS
JEAN-PAUL QUÉINNEC_ SAGUENAY

RENDEZ-VOUS AU
LOBE
114 rue Bossé
Chicoutimi

Pour plus d'informations
Facebook : Art nomade
artnomadeperformance.ca

Photographie : Rachel Echenberg

CALQ · Conseil des Arts du Canada · Canada Council for the Arts · Ville de Saguenay · LOBE · LE LIEU · esse · FOLIE CULTURE · bang · ViVA ! · cem

.(LA SOCIÉTÉ DE CONSERVATION DU PRÉSENT)
(1985-1994)

(D'ailleurs, ceux qui viendront après ne s'en souviendront pas non plus).

http://www.agencetopo.qc.ca/SCP

Monographie + Web

TOPO
LABORATOIRE D'ÉCRITURES NUMÉRIQUES

IL Y A TOUJOURS DE L'ACTION AU MUSÉE D'ART DE JOLIETTE

Plusieurs expositions par année

Des résidences et des performances de danse

Une tonne d'activités culturelles inspirantes

museejoliette.org

Chloë Lum et Yannick Desranleau

Performance le 5 octobre 2019

Dans le cadre du vernissage des expositions d'automne

Gratuit et ouvert à tous !

Chloë Lum et Yannick Desranleau, photo de production tirée de la série *Stills From a Non-Existant Performance*, 2019. Interprète : Déborah Dunn.

Culture et Communications Québec · Canada · Joliette · Conseil des Arts du Canada · Fondation J.A. DeSève · Desjardins Caisse de Joliette et du Centre de Lanaudière · Diffusion Hector Charland · Ville de Notre-Dame-des-Prairies · Musée d'art de Joliette

Du 18 septembre
au 26 octobre 2019

Sarah Wendt
Pascal Dufaux
Quelque part dans l'inachevé

axeneo7.com

Alexis Bellavance
Compressions

AXENÉO7

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 - MŒBIUS - 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

Photo originale : Orlova Maria - unsplash.com
Graphisme : gregpriscdesign.com

automne 2019

REGART
CENTRE D'ARTISTES EN ART ACTUEL

5956 rue Saint-Laurent | Lévis
centreregart.org | 418.837.4099

CALQ Conseil des arts et des lettres du Québec
Ville de Lévis
RECTO VERSO
rhizome
CEGEP de LÉVIS LAUZON

13.09 - 31.10
L'OPÉRA D'OR
GENEVIÈVE & MATTHIEU

13.09 - 27.10
MARÉES
MARTIN CORMIER

08.11 - 15.12
AU MILIEU DES BUREAUX EMPILÉS
ANOUK VERVIERS

08.11 - 15.12
indexE
SARAH CHOUINARD POIRIER

SPUNKT ART NOW

[À VENIR]

ART ACTION

1998-2018

20 ANS D'ART ACTION

65 COLLABORATEURS

60 PAYS REPRÉSENTÉS

16 ARTISTES INTERNATIONAUX

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

CALQ Conseil des arts et des lettres du Québec
Conseil des arts du Canada Canada Council for the Arts
ENTENTE DE DÉVELOPPEMENT CULTUREL Ville de Québec Québec
LE LIEU centre en art actuel

Paul Ardenne
Milan Bernard
Viviana Birolli
Marc-Antoine Blais
Camille Bloomfield
Sylvain Campeau
Collectif NAO
(Alexis Denuy et
Catherine Poulain)
Nathalie Côté
Cynthia Fecteau
Claudelle Houde Labrecque
Benjamin J. Allard
Paul Kawczak
D. Kimm
Michaël La Chance
Auréliane Macé
Richard Martel
Maxime Milhorat Gusteau
ORLAN
Alain-Martin Richard
Simon Tremblay-Pepin

11,95 $

7 72006 58700 6 33

ISBN 978-2-924298-47-3 imprimé
ISBN 978-2-924298-48-0 PDF