EXERCICES DE DÉCONTAMINATION

No 136

SOMMAIRE

DOSSIER

08
EXERCICES DE DÉCONTAMINATION
Michaël La Chance

12
UNE PHILOSOPHIE DANS LE BOUDOIR DU GRAND CONFINEMENT
Martin Nadeau

16
CONFINS, CONFINEMENT : LA CRISE DE LA COVID COMME RÉVÉLATEUR
Jacques Donguy

24
PEUPLES DU MONDE, ENCORE UN EFFORT !
Raoul Vaneigem

32
DÉCONTAMINER ET DÉMASQUER : MODALITÉS ARTISTIQUES EN CONTEXTE DE CONFINEMENT
Silvio De Gracia

40
CE QUI NOUS EST PROPRE
Éric Madeleine

44
CONTES ET NOUVELLES DE LA GRANDE PESTE : BOCCACCIO ET CHAUCER RÉINVENTENT DES FORMES LITTÉRAIRES DANS UNE EUROPE EN CRISE AU XIVe SIÈCLE
Martin Nadeau

50
SUBSTRAT-ACTION DE CONFINEMENT
Dr François Courbe

56
NOUS DÉCONTAMINER DU MAL, QUEL QUE SOIT LE PRIX
Paul Ardenne

64
À LA TOMBÉE DU JOUR / NIGHTFALL PERFORMANCE
Laurence Beaudoin Morin

68
RÉSISTER SUR UN AMONCELLEMENT DE RUINES (OU ADOPTER LA POSTURE DE STEVE GIASSON DANS LES NOUVELLES PERFORMANCES INVISIBLES)
Entretien de Paul Kawczak avec Steve Giasson

78
CE QUE LA DÉMESURE M'A APPRIS
Marie-France Jacques

82
UNE EXPOSITION EXPÉRIMENTALE POST-COVID-19 : VESTIGE VERT
Corinne Feïss-Jehel et Pierre-Jérome Jehel

88
SANS-TITRE
John Boyle-Singfield

90
SCULPTURES ÉPHÉMÈRES POUR CRISE SANITAIRE : UNE SÉRIE PHOTOGRAPHIQUE EN CONTEXTE PÉDAGOGIQUE
Magali Uhl

94
SELFIES PERFORMATIFS
Alex-Ann Boucher
Amélie Laurence Fortin
André Du Bois
Annabelle Guimond Simard
Annie Baillargeon
Betty Pomerleau
Elyse St-Amour
Estela López Solís
Fabienne Letang
France Lareau
Francis O'Shaughnessy
Geneviève Roy
Giorgia Volpe
Gusztáv Üto
Johanne Chagnon
Katherine-Josée Gervais
Lawrence Caron-C.
Magali Uhl
Morgane Clément-Gagnon
Nathalie Côté
Sarah Trouche
Thierry Huard

Couverture
Élyse St-Amour, selfie performatif, 2020.

Intérieur de couverture
Margot Puyravaud-Alfonso

EXERCICES DE
DÉCONTAMINATION

TOPOS

136

SUR LE CHEMIN DU ROY,
QUE « CROIRE » ?
[9E BIENNALE NATIONALE
DE SCULPTURE
CONTEMPORAINE]

Guy Sioui Durand

142

SIMON-CLAUDE BEAUVREAU :
*LA CHARGE, FICTION ET
RÉALITÉ DRAMATIQUES*
AU MUSÉE DES BEAUX-ARTS
DE SHERBROOKE

Alexandra Tourigny Fleury

146

EMPREINTES ET ENTROPIE
[CHRISTIAN BOLTANSKI,
FAIRE SON TEMPS]

Paul Kawczak

152

LE FUTUR PROCHE
LE CERCLE D'ARCADIE
D'AMÉLIE LAURENCE
FORTIN

Nathalie Côté

156

(VERTEBRATA)
DIANE MORIN AU LIEU

Guy Sioui Durand

160

LA MUGA CAULA :
CHRONIQUES DE
L'INSISTANCE EN
MILIEU QUOTIDIEN

Michel Collet

BIOGRAPHIES

164

L'ART DOIT SE DO
PUISSANCE DE P
MÉMÉTIQUE, DEV
DE MUTATIONS S
NÉGOCIER DES T
IMMUNITAIRES, E
UNE GUÉRILLA C

Michaël La Chance

NNER UNE
ROPAGATION
ENIR UN LIEU
IGNIFIANTES,
RÊVES
NTRER DANS
ONTRE-VIRALE.

EXERCICES DE DÉCONTAMINATION

En cette époque de distanciation et de confinement, les artistes interrogent comment ils peuvent exercer une influence sur notre société sans passer par les canaux habituels : ils doivent renoncer aux expositions dans des espaces galerie, aux présentations d'objets surdimensionnés, aux installations destinées à des musées, etc. Plus fondamentalement, la situation de retrait dans laquelle nous sommes placés, pour éviter d'être contaminés par la COVID-19, est devenue une occasion de nous décontaminer de notre contexte culturel. La pandémie remet en cause la productivité de l'artiste. Pour beaucoup c'est le ralentissement, pour quelques-uns c'est l'arrêt total. La pandémie a provoqué un arrêt sur image qui permet de penser le fonctionnement du milieu artistique, qui permet de cristalliser notre critique de l'industrie culturelle : depuis deux ou trois décennies, la production des objets est totalement corrélée à une exigence de visibilité et, plus récemment, à la multiplication des traces numériques. Notre époque est caractérisée par une surexposition médiatique qui a provoqué une inflation artistique – donc une perte de la valeur des œuvres – et un vide relationnel – le droit à l'existence dépendant de la reconnaissance monnayée sur les bons circuits et les bons réseaux. Le contexte sanitaire a pour effet de nous expulser de l'espace trop plein de la culture pour nous faire vivre une certaine expérience du vide, nous confiner dans de petites poches de vacuité. L'occasion nous est donnée de quitter le canevas commun des petits bibelots artistiques qu'exige le milieu culturel, de nous désintoxiquer de notre dépendance envers celui-ci.

Nos circonstances entraînent des mutations de l'art contemporain : disparition du format muséal et des rassemblements mondains, du gigantisme des œuvres qui s'adressent au grand public. Les œuvres s'adressent désormais à l'individu isolé, et nous sommes contraints à ce que les artistes russes appellent *izolyashk*, l'« isolart ». Nous voyons apparaître des actions spontanées qui recyclent l'histoire de l'art à l'échelle humaine, une créativité alternative qui intègre les occupants de la maisonnée et qui mobilise le voisinage. Les microévénements déplacent les lieux et les moyens de diffusion de l'art, traduisant aussi une autre expérience du temps. Tout cela se fait dans une redéfinition du rôle de l'art : dédramatiser ou dénoncer la menace, la claustration, la surveillance, la promiscuité, la précarité, la dépendance envers le numérique. Certaines pratiques de la dérision peuvent être interprétées comme une contestation des mesures d'hygiène préconisées par les autorités ou, tout simplement, une façon de se distraire. Comment exprimer notre expérience de déréalisation quand notre réalité est maintenant « zoomée » ? La pandémie nous fait entrevoir une réalité autre, nous apprivoisons cette nouvelle normalité. Il apparaît que la mondialisation techno-économique était le virus. Alors, l'art n'est pas seulement une carnavalisation de la quarantaine, c'est une occasion de se réinventer devant l'insensé. Une occasion de se décontaminer des discours dominants et tout à la fois de tisser de nouvelles solidarités.

Pour nombre d'entre nous, depuis mars 2020, nous avons eu le sentiment que le temps devenait plus long, que notre vie était mise en suspens. Plusieurs artistes ont résolu d'assumer cet exil intérieur, de se faire plus discrets, anonymes s'il le faut, afin de retrouver le principe de la vie même. La cuisine est devenue l'atelier, la fenêtre la galerie, l'art un exorcisme de chambre. Dans ces nouveaux espaces et cette nouvelle temporalité, ils créent des œuvres inachevées et non cautionnées qui sont de véritables expériences de vie. La paupérisation culturelle des mesures sanitaires les oblige à trouver de nouvelles façons d'inscrire l'art, à se désintoxiquer de leur désir de paraître, à se libérer des idéologies qui dominent le milieu. En effet, une décontamination en profondeur est requise pour retrouver la radicalité d'une énergie première et collective, l'énergie d'une révolte libératrice. La COVID-19 serait alors une métaphore actualisée et concrète de la viralité du capitalisme débridé où, comme le dit Raoul Vaneigem, « le marché et ses gestionnaires sont le virus à éradiquer ».

Certains artistes, comme Monsieur Teste du recueil éponyme de Valéry, font des œuvres ou performances non pour le résultat, mais dans le souci de préserver leurs capacités. La création est devenue un rituel pour se rassurer sur ses capacités, les conserver intacts, chacun préoccupé davantage par « ce qu'il peut » que par le souci du public. Certains ont développé des rituels pour retrouver la force de liaison propre aux paroles et aux images, d'autres font de l'art une façon phatique de se dire des choses à eux, de se rappeler à eux qui ils sont. Parfois la création patentée, sortie de ses circuits, se confond avec le hobby de fin de semaine, le passe-temps du retraité ou le *selfie* de l'adolescent. Les artistes ont commencé à faire des œuvres pour eux-mêmes, loin des normes de pertinence imposées par les galeries et les centres d'artistes. Il semble que tout le monde s'est mis à peindre, à danser, à écrire, à photographier… pour enchanter son quotidien ou, plus radicalement, pour préserver sa santé mentale. Oscar Wilde l'a découvert dans la geôle de Reading en 1895 : il lui fallait écrire pour ne pas devenir fou.

Dans ce dossier d'*Inter, art actuel*, nous avons entrepris d'explorer ces nouvelles activités performatives, pour la plupart autodocumentées. Ce sont des chorégraphies de salon, des alpinismes de comptoir de cuisine, des micro-opéras de balcon. Il s'agit de proposer une réflexion entre l'expression (la voix, le geste, etc.) et l'exiguïté. Pour certains artistes, c'est une « appropriation de l'auto-isolement », comme le dit parfaitement Laurence Baudouin Morin. Le monde s'est arrêté, alors il faut le perpétuer par de petits gestes qui nous donnent le droit de jouer et d'improviser. Le kaléidoscope de l'horreur – appelé *spectacle* – tourne au ralenti, laisse place à de fines mutations : ce sont des glossolalies et des gymnastiques improvisées, des bricolages et des pantomimes, des performances confidentielles ou encore « invisibles » – selon un projet amorcé dès 2015 par Steve Giasson. Ce sont des micro-ouvertures, des signaux de connivence, mais aussi des exercices de réanimation poétique.

Enfin, pour conclure, nous ne pouvons manquer de noter l'ironie de notre situation : l'artiste chassé des galeries et des salles de spectacle est porté à investir des formes de diffusion virtuelles, à contribuer au paysage numérique de l'expression artistique, que ce soit par l'utilisation d'appareils mobiles, de la plateforme Instagram ou des vidéos YouTube. Or, s'il y a effectivement un espace de manipulation et de contagion aujourd'hui, c'est bien le numérique : de puissantes forces techno-économiques entreprennent de façonner nos consciences et sensibilités, de créer des dépendances et de déterminer notre être même. Le retrait des circuits traditionnels nous livre-t-il pieds et poings liés au pouvoir iconocratique de ces calibreurs de contenu ? Plus que jamais, nous sommes conscients que notre esprit et, finalement, tout notre être sont possédés par un système toxique, sont *addicts* de consommation-communication, sont contaminés par une certaine pratique du langage – « *Language is a virus* », disait Burroughs dans *The Ticket That Exploded* (1962) – et sont conditionnés par une saturation d'images. L'art doit se donner une puissance de propagation mémétique, devenir un lieu de mutations signifiantes, négocier des trêves immunitaires, entrer dans une guérilla contre-virale.

Michaël La Chance

UNE PHILOSOPHIE DANS LE BOUDOIR DU GRAND CONFINEMENT

MARTIN NADEAU

En intitulant son texte *Peuples du monde, encore un effort !*, Raoul Vaneigem a pu effectuer un clin d'œil à une brochure insérée dans un célèbre roman du marquis de Sade. « Français, encore un effort si voulez être républicains » est le titre de cette brochure qui est lue dans le cinquième dialogue de *La philosophie dans le boudoir*. Elle a pu être interprétée comme un détournement, avant la lettre, des discours ampoulés de la rhétorique révolutionnaire sur la vertu, les mœurs et la corruption, en particulier ceux de « l'Incorruptible » Robespierre qui venait tout juste de passer sous la lame de la guillotine lorsque Sade a publié ce roman en 1795[1].

Il est question de corruption également dans le texte que propose Vaneigem, plus précisément de celle émanant des miasmes marécageux du capitalisme, de cette dictature de la marchandise, de la valeur d'échange, du profit démesuré dans une planète Terre mesurable et, donc, limitée physiquement. L'anéantissement de ce système d'exploitation de la nature et du travail passe, selon cet auteur, par l'établissement d'une généralisation de l'autogestion conseilliste. Cette dernière implique aussi le réenchantement de la vie quotidienne par une créativité poétique, ludique et festive, laquelle doit être appliquée par toutes et tous à l'ensemble des *situations* inhérentes à l'activité humaine.

C'est un vif plaisir de retrouver la verve lyrique et incisive de Vaneigem, un des membres de l'Internationale situationniste (entre 1961 et 1970), qui est apparu avec fracas dans l'espace public le 30 novembre 1967 par la publication du *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*. Il y fixait les bases de ses perspectives critiques, aujourd'hui réitérées.

Peu après le brûlot de Mustapha Khayati *De la misère en milieu étudiant considérée sous ses aspects économique, politique, psychologique, sexuel et notamment intellectuel et de quelques moyens pour y remédier* par des membres de l'Internationale situationniste et des étudiants de Strasbourg en 1966, et aux côtés de *La société du spectacle* de Guy Debord publiée également en 1967, le *Traité* de Vaneigem constitue un détonateur intellectuel des événements de Mai 68. Même ton, même appel à la liberté libre, individuelle comme collective, et à la révolte ; même fougue en avril 2020 dans le texte *Peuples du monde, encore un effort !* avec cette fois comme prétexte le « choc » de la pandémie du coronavirus et de ce que celle-ci révèle de l'état de décomposition des sociétés actuelles.

Est-ce à dire que non seulement rien n'a changé quant au fond depuis les diagnostiques situationnistes, mais que les maux et l'aliénation qu'ils décriaient se sont amplifiés, intensifiés ?

Peu d'auteurs ont vu leurs livres être publiés sur les murs des villes, disait Debord en parlant des graffitis serpentant sur les façades de Paris en 1968 et qui étaient inspirés directement de *La société du spectacle*. Vaneigem fait partie de cette catégorie d'auteurs. Par exemple, cette phrase introductive du *Traité*, « Nous ne voulons pas d'un monde où la garantie de ne pas mourir de faim s'échange contre le risque de mourir d'ennui »[2], a été transposée dans la trame urbaine parisienne.

Dans un récent numéro d'*Inter* consacré au cinquantenaire de Mai 1968, Daniel Cohn-Bendit confiait en conclusion d'un entretien accordé à Michel Collet que « très peu, comme nous, avaient lu le situationnisme. Pour moi, les situationnistes avaient de l'influence, j'avais lu Raoul Vaneigem. *Le Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* m'a personnellement beaucoup influencé »[3].

Je souligne pour ma part l'actualité de ce dernier livre en ce qui concerne la question de la cybernétisation de la société caractérisant le troisième stade de « l'évolution du maître »[4]. Après le principe de domination propre au maître de la société féodale et celui d'exploitation lié à la société bourgeoise, depuis les années soixante se superpose le principe d'organisation des sociétés cybernétisées. Toute l'excitation technologique autour de l'intelligence dite artificielle se trouve aujourd'hui accentuée dans le contexte du « grand confinement » de la COVID-19, forçant le télétravail, sollicitant des applications de surveillance et accélérant ainsi ce processus de cybernétisation sociale décrié par Vaneigem et les situationnistes il y a plus de 50 ans.

Quoi que nous pensions de la possibilité des mots pour changer le cours de la survie afin de la métamorphoser en existence humaine, le texte que propose Vaneigem dans le présent numéro d'*Inter* invite à relire ses livres, dont *Adresse aux vivants sur la mort qui les gouverne et l'opportunité de s'en défaire*, publié en 1990. Et pourquoi pas, puisqu'il y est question de la crise écologique consécutive à la surproduction et à la surconsommation capitaliste, un court texte de Guy Debord, publié en 1971 et intitulé laconiquement *La planète malade* ?

Alors que les archives de ce dernier ont été intronisées comme « trésor national » par la Bibliothèque nationale de France, et ce, afin de les rescaper des griffes du mécénat privé de l'Université Yale aux États-Unis, il est pour le moins inspirant de voir encore être aussi active la plume de Raoul Vaneigem qui souffle ainsi sur les braises de l'insurrection contre tout ce qui outrage la volonté de savoir-vivre, humainement.

1 Cf. notamment Claude Lefort, « Sade : le boudoir et la cité », *Écrire à l'épreuve du politique*, Pocket, coll. « Agora », 1992, p. 91-111. Je rappelle que Sade a fréquenté de près Robespierre dans le cadre de ses actions et paroles politiques en 1793, en pleine Terreur, au sein de la section des Piques à Paris. Raoul Vaneigem écrit à propos de Sade : « L'effort désespéré qu'il tente pour abolir le pôle positif et le pôle négatif de l'aliénation le range d'emblée parmi les théoriciens les plus importants de l'homme total. Il est bien temps que les révolutionnaires lisent Sade avec autant de soin qu'ils en mettent à lire Marx. » (*Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, Gallimard, 1992 [1967], p. 267.)

2 R. Vaneigem, *op. cit.*, p. 20.

3 Michel Collet, « Entretien du 26 mars 2018 avec Daniel Cohn-Bendit », *Inter, art actuel*, nº 129, printemps 2018, p. 18-19.

4 R. Vaneigem, *op. cit.*, p. 269.

p. 14
Guy Debord et Raoul Vaneigem, 1962. Photo : Léo Dohmen.

CONFINS, CONFINEMENT : LA CRISE DE LA COVID COMME RÉVÉLATEUR

JACQUES DONGUY

Il y a ces images de la Terre vue de l'ISS, la station orbitale autour de la Terre, avec cette mince pellicule bleue, notre Terre dans l'espace hostile ; images qui soulignent la fragilité de notre biotope et surtout ses limites, ses confins. L'Antiquité grecque avait cette notion de mesure qu'elle opposait à la notion d'hubris, de démesure. Cette notion serait l'essence même du capitalisme que dénonce, comme idéologie dévastatrice, Raoul Vaneigem.

NO

l’homme n’est pas le maître
de la nature,

Raoul Vaneigem

ON

il est partie prenante
de la nature.

En 1969, dans le numéro 270 de la revue Critiques, Pierre Clastres a fait paraître un texte intitulé « La société contre l'État », repris ensuite aux éditions de Minuit. Ethnologue, ou plutôt anthropologue politique, il a fait des séjours dans les tribus d'Amazonie, en Amérique du Sud, qui vivent dans la forêt. Dans ce livre, il a écrit : « Les sociétés primitives sont des sociétés sans État. » Plus loin : « Un seul bouleversement structurel, abyssal, peut transformer, en la détruisant comme telle, la société primitive : celui qui fait surgir en son sein, ou de l'extérieur, ce dont l'absence même définit cette société, l'autorité de la hiérarchie, la relation de pouvoir, l'assujettissement des hommes, l'État. »

Angéline Neveu, seule femme parmi les onze Enragés de Nanterre, a décrit dans son livre comment Sébastiani, Enragé, a été coopté parmi les situationnistes pour avoir dit, dans une assemblée à la Sorbonne occupée, « À bas l'État ! » au lieu d'« À bas l'État policier ! » Et il est probable que le texte d'Angéline Neveu, qui a été l'occasion de son procès, développait la même idée.

Évidemment, le texte fondateur est celui de La Boétie, ami de Montaigne, le *Contr'un* ou le *Discours sur la servitude volontaire*, malheureusement détourné par les protestants contre l'autorité monarchique catholique ; texte qui a été, selon Michel Butor, à l'origine des *Essais*, et est paru à la Renaissance, au début de l'aventure hégémonique européenne.

L'idée constante de Raoul Vaneigem est de revenir à la Commune : commune autogérée, de base. Vaneigem est le seul de l'I. S. encore actif, fidèle à sa ligne de départ. En témoigne ce texte sur Stagiates, ce village du Pélion en Grèce où il y a une source (gratuite) et où le maire, représentant de l'État, veut imposer l'eau chlorée de Véolia ou son équivalent.

1 Cf. *Angeline Neveu, Angéline Neveu : Enragée de Nanterre*, Les presses du réel, 2019, 240 p.
2 Cf. Dany-Robert Dufour, *Baise ton prochain : une histoire souterraine du capitalisme*, Actes Sud, 2019, 180 p.
3 Bernard Mandeville, *La fable des abeilles*, Pocket, 2017 (1714), p. 136.
4 Sigmund Freud, *Névrose, psychose et perversion*, 1908, cité dans D. R. Dufour, *op. cit.*, p. 7.
5 Voir à ce sujet son très émouvant appel à l'action : Gustav Metzger, « Remember Nature » [en ligne], *Vimeo*, London Fieldworks, 2015, 2 min 24 s, www.vimeo.com/142691182.

p. 22
Le mince liseré bleu d'air qui permet la vie. Capture d'écran de la vidéo T*élescope intérieur* d'Eduardo Kac, l'auteur de *Genesis*, montage Eduardo Kac, production : Observatoire de l'Espace du CNES, 2017. T*élescope intérieur*, ici dans la coupole de l'International Space Station (ISS), représente en fait l'Homme.

Le tout-État, cela a donné les totalitarismes, bien analysés par Vassili Grossman dans *Vie et destin*, témoin en première ligne de ce qu'ont été le stalinisme et le nazisme, notamment pendant les purges de 1936-37 et les 5 millions de koulaks morts de faim en Ukraine. Dans son livre, la conversation entre Liss, le nazi, et Mostovskoï, le communiste, le confirme : « Nous sommes des formes différentes d'une même essence : l'État-parti. »

La COVID a été un choc pour le système du capitalisme, maintenant mondial, au même titre que divers chocs comme le krach boursier de 1929, qui a engendré le *New Deal*, les riches étant taxés à 70 %. Nous en sommes loin aujourd'hui. Autre choc : la Seconde Guerre mondiale qui a généré la Résistance, à l'origine de la sécurité sociale au moment de la Libération. Il y a aussi eu la Commune de Paris après la défaite de 1870 où, là aussi, quantité de mesures sociales, très en avance pour l'époque, dont l'autogestion par des coopératives de salariés, ont été prises. Nous savons comment tout cela s'est terminé.

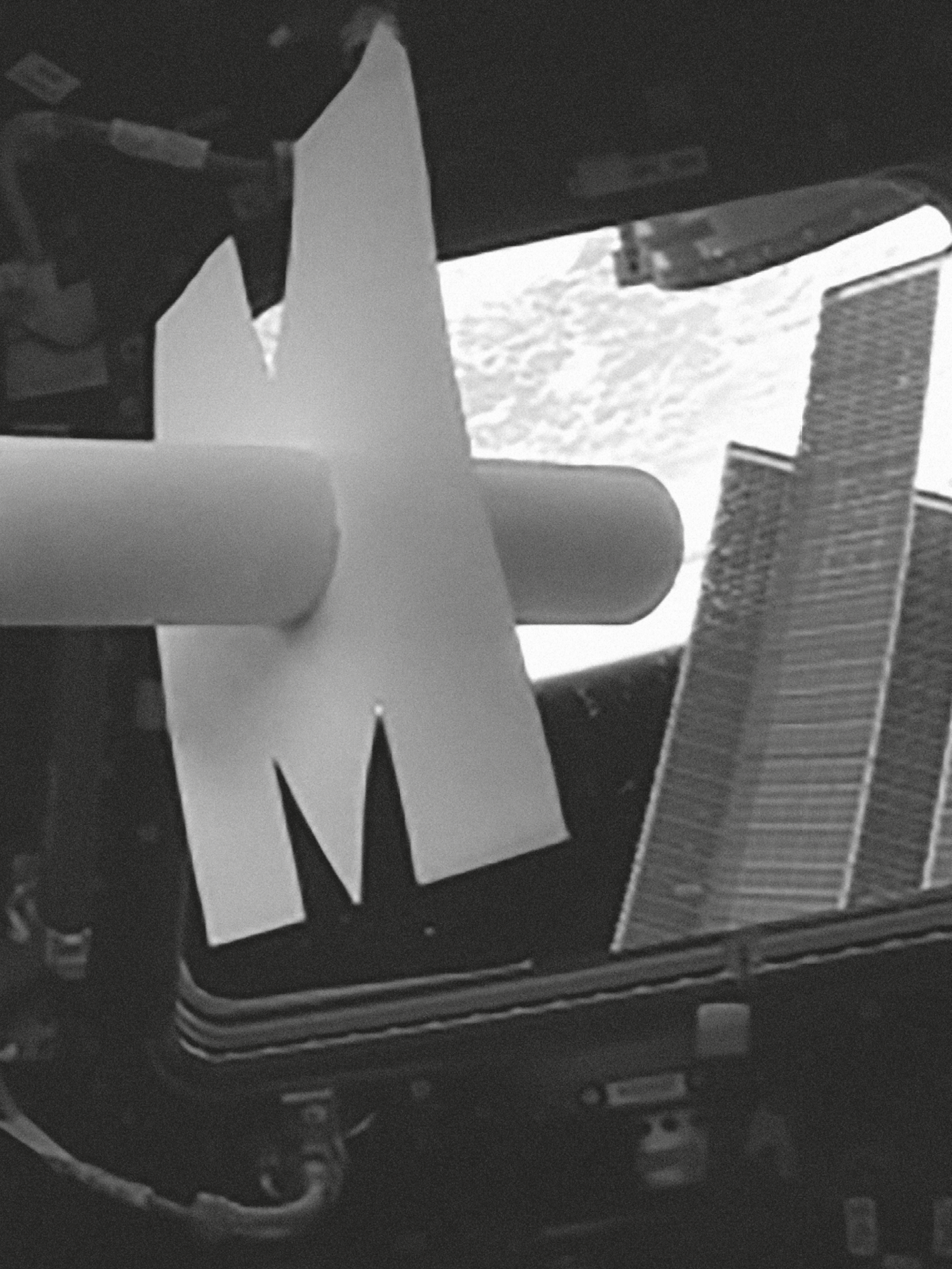
Nous pourrions également évoquer Mandeville en ce qui concerne les origines du capitalisme au XVIII[e] siècle en Angleterre, ce que propose Dany-Robert Dufour[2]. Dans *La fable des abeilles*, Mandeville, dont s'est entre autres inspiré Adam Smith, a écrit concernant l'origine du laisser-faire (le marché) et du « toujours plus » que « [l]e vice est aussi nécessaire dans un État florissant que la faim est nécessaire pour nous obliger à manger »[3].

En fait, ce que voulaient les situs et les Enragés, dont Angéline Neveu, poète par ailleurs, c'est bien : « À bas l'État ! » Donc, ils visaient l'inversion de la pyramide, une pyramide qui actuellement repose sur la pointe (les plus riches).

Et les artistes ? Nous pourrions parler de l'art financier, imposé par Pinault, avec Jeff Koons, ancien *trader*. Plus subtilement, nous pourrions revisiter l'urinoir de Duchamp, au début du XX[e] siècle, qui est, littéralement, une machine à produire de la pisse (*Fountain*) ou *Cloaca* de Wim Delvoye, une machine à produire de la merde, sans oublier Manzoni et sa *Merde d'artiste*. Le tout renvoie aussi au *Coca-Cola Cloaca* de Décio Pignatari et, selon Freud qui disait qu'« [i]l est bien connu que l'or, dont le Diable fait cadeau à ses adorateurs, se change en excréments après son départ »[4], au dieu Dollar, que le *Dollar Sign* de Warhol expose avec, sur le billet de banque, la formule « *In God We Trust* ». Simple – et peut-être seul – objet de croyance depuis la fin des accords de Bretton Woods en 1971 ?

Certains artistes résistent, comme Gustav Metzger avec son très beau *Remember Nature* à la fin de sa vie[5] ou, curieusement, Otto Muehl avec sa commune, utopie soutenue au début par le chancelier socialiste autrichien Bruno Kreisky et intéressante par sa conception de l'éducation basée sur le désir d'apprendre des enfants. Nous pourrions également mentionner Eduardo Kac avec l'installation *Genesis* à partir de cette phrase de la Genèse : « Qu'il soit [l'homme] le *maître* [l'italique est de nous] des poissons de la mer, des oiseaux du ciel, de toutes les bêtes sauvages qui vont et viennent sur la terre » ; phrase qu'il a codée et inoculée à une bactérie qui va se multiplier à l'infini.

Non, l'homme n'est pas le maître de la nature, il est parti prenante de la nature. Oui, « [l]e désir de vie est sans limite », comme le dit Raoul Vaneigem à la fin de son manifeste *Peuples du monde, encore un effort !*.



PEUPLES DU MONDE, ENCORE UN EFFORT !

RAOUL VANEIGEM

LE MONDE CHANGE DE BASE

Le choc du coronavirus n'a fait qu'exécuter le jugement que prononçait contre elle-même une économie totalitaire fondée sur l'exploitation de l'homme et de la nature.

Le vieux monde défaille et s'effondre. Le nouveau, consterné par l'amoncellement des ruines, n'ose les déblayer ; plus apeuré que résolu, il peine à retrouver l'audace de l'enfant qui apprend à marcher. Comme si avoir longtemps crié au désastre laissait le peuple sans voix.

Pourtant, celles et ceux qui ont échappé aux mortels tentacules de la marchandise sont debout parmi les décombres. Ils s'éveillent à la réalité d'une existence qui ne sera plus la même. Ils désirent s'affranchir du cauchemar que leur a asséné la dénaturation de la terre et de ses habitants.

N'est-ce pas la preuve que la vie est indestructible ? N'est-ce pas sur cette évidence que se brisent dans le même ressac les mensonges d'en haut et les dénonciations d'en bas ?

La lutte pour le vivant n'a que faire de justifications. Revendiquer la souveraineté de la vie est en mesure d'anéantir l'empire de la marchandise. Les institutions en sont mondialement ébranlées.

Jusqu'à ce jour, nous ne nous sommes battus que pour survivre. Nous sommes restés confinés dans une jungle sociale où régnait la loi du plus fort et du plus rusé. Allons-nous quitter l'emprisonnement auquel nous contraint l'épidémie de coronavirus pour réintégrer la danse macabre de la proie et du prédateur ? N'est-il pas manifeste pour toutes et tous que l'insurrection de la vie quotidienne, dont les gilets jaunes ont été en France le signe annonciateur, n'est rien d'autre que le dépassement de cette survie qu'une société de prédation n'a cessé de nous imposer quotidiennement et militairement ?

CE DONT NOUS NE VOULONS PLUS EST LE FERMENT DE CE QUE NOUS VOULONS

La vie est un phénomène naturel en ébullition expérimentale permanente. Elle n'est ni bonne ni mauvaise. Sa manne nous fait cadeau de la morille tout autant que de l'amanite phalloïde. Elle est en nous et dans l'univers comme une force aveugle. Mais elle a doté l'espèce humaine de la capacité de distinguer la morille de l'amanite, et un peu plus ! Elle nous a armés d'une conscience, elle nous a donné la capacité de nous créer en recréant le monde.

Pour nous faire oublier cette extraordinaire faculté, il a fallu que pèse sur nous le poids d'une histoire qui débute avec les premières cités-États et se termine – d'autant plus hâtivement que nous y mettrons la main – avec l'effritement de la mondialisation marchande.

La vie n'est pas une spéculation. Elle n'a que foutre des marques de respect, de vénération, de culte. Elle n'a d'autre sens que la conscience humaine, dont elle a doté notre espèce pour l'éclairer.

La vie et son sens humain sont la poésie faite par un comme par toutes et tous. Cette poésie-là a toujours brillé de son éclat dans les grands soulèvements de liberté. Nous ne voulons plus qu'elle soit, comme par le passé, un éclair éphémère : nous voulons mettre en œuvre une insurrection permanente, à l'image du feu passionnel de la vie, qui s'apaise mais jamais ne s'éteint.

C'est du monde entier que s'improvise un chant des pistes. C'est là que notre volonté de vivre se forge en brisant les chaînes du pouvoir et de la prédation. Des chaînes que nous, femmes et hommes, nous avons forgées pour notre malheur.

Nous voici au cœur d'une mutation sociale, économique, politique et existentielle. C'est le moment du *hic Rhodus, hic salta*, « ici est Rhodes, ici tu sautes ». Ce n'est pas une injonction à reconquérir le monde dont nous avons été chassés : c'est le souffle d'une vie que l'irrésistible élan des peuples va rétablir dans ses droits absolus.

L'ALLIANCE AVEC LA NATURE EXIGE LA FIN DE SON EXPLOITATION LUCRATIVE

Nous n'avons pas assez pris conscience de la relation concomitante entre la violence exercée par l'économie à l'encontre de la nature qu'elle razzie et la violence dont le patriarcat frappe les femmes depuis son instauration, il y a trois ou quatre mille ans avant l'ère dite chrétienne.

Avec le capitalisme vert dollar, le pillage brutal des ressources terrestres tend à céder la place aux grandes manœuvres de la subordination. Au nom de la protection de la nature, c'est encore la nature qui est mise à prix. Ainsi en va-t-il dans les simulacres de l'amour lorsque le violeur se pomponne en séducteur pour mieux agripper sa proie. La prédation recourt de longue date à la pratique du gant de velours.

Nous sommes à l'heure où une nouvelle alliance avec la nature revêt une importance prioritaire. Il ne s'agit pas, évidemment, de retrouver – comment le pourrions-nous ? – une symbiose avec le milieu naturel dans laquelle évoluaient les civilisations de la cueillette avant que vienne les supplanter une civilisation fondée sur le commerce, l'agriculture intensive, la société patriarcale et le pouvoir hiérarchisé. Mais, nous l'aurons compris, il s'agit désormais de restaurer un milieu naturel où la vie est possible, l'air respirable, l'eau potable, l'agriculture débarrassée de ses poisons, les libertés du commerce révoquées par la liberté du vivant, le patriarcat démembré, les hiérarchies abolies.

Les effets de la déshumanisation et des attaques menées systématiquement contre l'environnement n'ont pas eu besoin du coronavirus pour démontrer la toxicité de l'oppression marchande. En revanche, la gestion catastrophique du cataclysme a montré l'incapacité de l'État à faire preuve de la moindre efficacité en dehors de la seule fonction qu'il est à même d'exercer : la répression, voire la militarisation des individus et des sociétés.

La lutte contre la dénaturation n'a que faire des promesses et des louables intentions rhétoriques, qu'elles soient soudoyées ou non par le marché des énergies renouvelables. Elle repose sur un projet pratique qui mise sur l'inventivité des individus et des collectivités. La permaculture renaturant les terres empoisonnées par le marché des pesticides n'est qu'un témoignage de la créativité d'un peuple qui a tout à gagner à anéantir ce qui a conjuré sa perte. Il est temps de bannir ces élevages concentrationnaires où la maltraitance des animaux a notamment été la cause de la peste porcine, de la grippe aviaire, de la vache rendue folle par cette folie de l'argent fétichisé que la raison économique va une fois de plus tenter de nous faire ingurgiter, sinon digérer.

Ont-elles un sort si différent du nôtre, ces bêtes de batteries qui sortent du confinement pour entrer dans l'abattoir ? Ne sommes-nous pas dans une société qui distribue des dividendes au parasitisme d'entreprise et laisse mourir hommes, femmes et enfants faute de moyens thérapeutiques ? Une imparable logique économique allège ainsi les charges budgétaires, imputables au nombre croissant de vieilles et de vieux. Elle préconise une solution finale qui les condamne impunément à crever dans des maisons de retraite dénuées de moyens et d'aides-soignants. Il s'est trouvé à Nancy, en France, un haut responsable de la santé pour déclarer que l'épidémie n'était pas une raison valable pour ne pas supprimer plus de lits et de personnel hospitalier. Personne ne l'a chassé à grands coups de pied aux fesses. Les assassins économiques suscitent moins d'émoi qu'un malade mental courant les rues en brandissant le couteau de l'illumination religieuse.

Je n'en appelle pas à la justice du peuple ; je ne préconise pas de septembriser les pouacres du chiffre d'affaires : je demande seulement que la générosité humaine rende impossible le retour de la raison marchande.

Tous les modes de gouvernement que nous avons connus ont fait faillite, délités par leur cruelle absurdité. C'est au peuple qu'il appartient de mettre en œuvre un projet de société qui restitue à l'humain, à l'animal, au végétal, au minéral, une unité fondamentale.

Le mensonge qualifiant d'utopie un tel projet n'a pas résisté au choc de la réalité. L'histoire a frappé la civilisation marchande d'obsolescence et d'insanité. L'édification d'une civilisation humaine n'est pas seulement devenue possible, elle fraie l'unique voie qui, passionnément et désespérément rêvée par d'innombrables générations, s'ouvre sur la fin de nos cauchemars.

Nous allons prendre

Tim

mor

qui est le temps de

Raoul Vaneigem

ne is

ney,

Le désespoir a changé de camp, il appartient au passé. Il nous reste la passion d'un présent à construire. Nous allons prendre le temps d'abolir le time is money, qui est le temps de la mort programmée.

La renaturation est un bouillon de cultures nouvelles où nous aurons à tâtonner entre confusion et innovations dans les domaines les plus divers. N'avons-nous pas accordé trop de crédit à une médecine mécaniste qui souvent traite le corps comme un garagiste le ferait de la voiture confiée à son entretien ? Comment ne pas nous défier d'un expert qui nous répare pour nous renvoyer au travail ?

Si longtemps martelé par les impératifs productivistes, le dogme de l'anti-nature n'a-t-il pas contribué à exaspérer nos réactions émotionnelles, à propager panique et hystérie sécuritaire, en exacerbant en conséquence le conflit avec un virus que l'immunité de notre organisme aurait eu quelque chance d'amadouer ou de rendre moins agressif, si toutefois elle n'avait été mise à mal par un totalitarisme marchand, auquel rien d'inhumain n'est étranger ?

On nous a bassinés à satiété avec les progrès de la technologie. Pour aboutir à quoi ? Les navettes célestes vers Mars et l'absence terrestre de lits et de respirateurs dans les hôpitaux.

Assurément, il y aura plus à nous émerveiller des découvertes d'une vie dont nous ignorons tout, ou presque. Qui en douterait, hormis les oligarques et leurs larbins, que la diarrhée mercantile vide de leur substance et que nous allons confiner dans leurs latrines ?

EN FINIR AVEC LA MILITARISATION DES CORPS, DES MŒURS, DES MENTALITÉS

La répression est la dernière raison d'être de l'État. Lui-même la subit sous la pression des multinationales imposant leurs diktats à la terre et à la vie. La prévisible mise en cause des gouvernements répondra à cette question : le confinement eût-il été pertinent si les infrastructures médicales étaient demeurées performantes, au lieu de subir le délabrement que nous savons, décrété par le *devoir de rentabilité* ?

Dans l'attente – force est de le constater –, la militarisation et la férocité sécuritaire n'ont fait que prendre le relais de la répression en cours dans le monde entier. L'ordre démocratique ne pouvait souhaiter meilleur prétexte pour se prémunir contre la colère des peuples. L'emprisonnement chez soi, n'était-ce pas le but des dirigeants, inquiets de la lassitude qui menaçait leurs sections d'assaut de matraqueurs, d'éborgneurs, de tueurs salariés ? Belle répétition générale que cette tactique de la nasse employée contre des manifestants pacifiques, réclamant entre autres la réhabilitation des hôpitaux.

Au moins sommes-nous prévenus : les gouvernements vont tout tenter pour nous faire transiter du confinement à la niche. Mais qui acceptera de passer docilement de l'austérité carcérale au confort de la servilité rafistolée ?

Il est probable que la rage de l'enfermé aura saisi l'occasion de dénoncer le système tyrannique et aberrant qui traite le coronavirus à la façon de ce terrorisme multicolore dont le marché de la peur fait ses choux gras. La réflexion ne s'arrête pas là. Pensez à ces écoliers qui, dans le pays des droits de l'homme, ont été contraints de s'agenouiller devant la flicaille de l'État. Pensez à l'éducation même où l'autoritarisme professoral entrave depuis des siècles la curiosité spontanée de l'enfant et empêche la générosité du savoir de se propager librement. Pensez à quel point l'acharnement concurrentiel, la compétition, l'arrivisme du « pousse-toi de là que je m'y mette », nous ont confinés dans une caserne.

La servitude volontaire est une soldatesque qui marche au pas. Un pas à gauche, un pas à droite ? Quelle importance ? L'un et l'autre restent dans l'ordre des choses.

Quiconque accepte qu'on lui aboie dessus, ou par en-dessous, n'a dès à présent qu'un avenir d'esclave.

SORTIR DU MONDE MORBIDE ET CLOS DE LA CIVILISATION MARCHANDE

La vie est un monde qui s'ouvre et elle est ouverture sur le monde. Certes, elle a souvent subi ce terrible phénomène d'inversion où l'amour se change en haine, où la passion de vivre se transforme en instinct de mort. Pendant des siècles, elle a été réduite en esclavage, colonisée par la fruste nécessité de travailler et de survivre à la façon d'une bête. Cependant, nous ne connaissons pas d'exemple d'un enfermement, en cellules d'isolation, de millions de couples, de familles, de solitaires, que la faillite des services sanitaires a convaincus d'accepter leur sort, sinon docilement, du moins avec une rage contenue.

Chacun se retrouve seul, confronté à une existence où il est tenté de démêler la part de travail servile et la part de désirs fous. L'ennui des plaisirs consommables est-il compatible avec l'exaltation des rêves que l'enfance a laissé cruellement inaccomplis ?

La dictature du profit a résolu de tout nous ôter à l'heure même où son impuissance s'étale mondialement et l'expose à un anéantissement possible. L'absurde inhumanité qui nous ulcère depuis si longtemps a éclaté comme un abcès dans le confinement auquel a mené la politique d'assassinat lucratif, que pratiquent cyniquement les mafias financières.

La mort est la dernière indignité que l'être humain s'inflige. Non sous l'effet d'une malédiction, mais en raison de la dénaturation qui lui a été assignée.

Les chaînes que nous avons forgées dans la peur et la culpabilité, ce n'est ni par la peur ni par la culpabilité que nous les briserons : c'est par la vie redécouverte et restaurée. N'est-ce pas ce que démontre, en ces temps d'oppression extrême, l'invincible puissance de l'entraide et de la solidarité ?

Une éducation serinée pendant des millénaires nous a enseigné à réprimer nos émotions, à briser nos élans de vie. On a voulu *à tout prix* que la bête qui demeure en nous fasse l'ange.

Nos écoles sont des repaires d'hypocrites, de refoulés, de tortionnaires ratiocinants. Les derniers passionnés de savoir y pataugent avec le courage du désespoir. Allons-nous, en sortant de nos cellules carcérales, apprendre enfin à libérer la science du carcan de son utilité lucrative ? Allons-nous nous employer à affiner nos émotions, non à les réprimer ? À réhabiliter notre animalité, non à la dompter comme nous domptons nos frères dits inférieurs ?

Je n'incite pas ici à la sempiternelle bonne volonté éthique et psychologique : je pointe du doigt le marché de la peur où le sécuritaire fait entendre son bruit de bottes ; j'attire l'attention sur cette manipulation des émotions qui abrutit et crétinise les foules ; je mets en garde contre la culpabilisation qui rôde en quête de boucs émissaires.

Haro sur les vieux, les chômeurs, les sans-papiers, les SDF, les étrangers, les gilets jaunes, les en-dehors ! C'est le mugissement de ces actionnaires du néant qui font boutique du coronavirus pour propager la peste émotionnelle. Les mercenaires de la mort ne font qu'obéir aux injonctions de la logique dominante.

Ce qui doit être éradiqué, c'est le système de déshumanisation mis en place et appliqué férocement par ceux qui le défendent par goût du pouvoir et de l'argent. Il y a longtemps que le capitalisme a été jugé et condamné. Nous croulons sous la pléthore de plaidoiries à charge. Cela suffit.

L'imagerie capitaliste identifiait son agonie à l'agonie du monde entier. Le spectre du coronavirus a été, sinon le résultat prémédité, du moins l'illustration exacte de son absurde maléfice. La cause est entendue. L'exploitation de l'homme par l'homme, dont le capitalisme est un avatar, est une expérience qui a mal tourné. Faisons en sorte que sa sinistre plaisanterie d'apprenti sorcier soit dévorée par un passé dont elle n'aurait jamais dû surgir.

Il n'y a que l'exubérance de la vie retrouvée qui puisse briser du même coup les menottes de la barbarie marchande et la carapace caractérielle qui estampille dans la chair vive de chacun la marque de l'économiquement correct.

LA DÉMOCRATIE AUTOGESTIONNAIRE ANNULE LA DÉMOCRATIE PARLEMENTAIRE

Il n'est plus question de tolérer que, juchés à tous les étages de leurs commissions nationales, européennes, atlantiques et mondiales, les responsables viennent nous jouer le rôle du coupable et du non coupable. La bulle de l'économie, qu'ils ont enflée de dettes virtuelles et d'argent fictif, implose et crève sous nos yeux. L'économie est paralysée.

Avant même que le coronavirus révèle l'étendue du désastre, les « hautes instances » ont grippé et arrêté la machine, plus sûrement que les grèves et les mouvements sociaux qui, si utilement contestataires qu'ils fussent, n'en demeurèrent pas moins peu efficaces.

Assez de ces farces électorales et de ces diatribes de pacotille ! Que ces élus, emmanchés par la finance, soient balayés tels des immondices et disparaissent de notre horizon comme a disparu en eux la parcelle de vie qui leur prêtait figure humaine.

Nous ne voulons pas juger et condamner le système oppressif qui nous a condamnés à mort. Nous voulons l'anéantir.

Comment ne pas retomber dans ce monde qui s'effondre, en nous et devant nous, sans édifier une société avec l'humain qui demeure à la portée de nos mains, avec la solidarité individuelle et collective ? La conscience d'une économie gérée par le peuple et pour le peuple implique la liquidation des mécanismes de l'économie marchande.

Dans son dernier coup d'État, l'État ne s'est pas contenté de prendre les citoyens en otage et de les emprisonner. Sa non-assistance à personne en danger les a tués par milliers.

L'État et ses commanditaires ont bousillé les services publics. Plus rien ne marche. Nous le savons en toute certitude : la seule chose qu'il réussit à faire fonctionner, c'est l'organisation criminelle du profit.

Ses membres ont mené leurs affaires au mépris du peuple, et le résultat est déplorable. Au peuple de faire les siennes en achevant de ruiner les leurs. À nous de tout faire repartir sur des voies nouvelles.

Plus la valeur d'échange l'emporte sur la valeur d'usage, plus s'impose le règne de la marchandise. Plus nous accorderons la priorité à l'usage que nous souhaitons faire de notre vie et de notre environnement, plus la marchandise perdra de son mordant. La gratuité lui portera l'estocade.

L'autogestion marque la fin de l'État dont la pandémie a mis en lumière et la faillite, et la nocivité. Les protagonistes de la démocratie parlementaire sont les croque-morts d'une société déshumanisée pour cause de rentabilité.

Nous avons vu en revanche le peuple, confronté aux carences des gouvernements, faire preuve d'une solidarité indéfectible et mettre en œuvre une véritable *autodéfense sanitaire*. N'est-ce pas là une expérience qui laisse augurer une extension des pratiques autogestionnaires ?

Rien n'est plus important que de nous préparer à prendre en charge les secteurs publics, jadis assumés par l'État, avant que la dictature du profit les envoie à la casse.

L'État et la rapacité de ses commanditaires ont tout mis à l'arrêt, tout paralysé, sauf l'enrichissement des riches. Ironie de l'histoire, la paupérisation est désormais la base d'une reconstruction générale de la société. Celui qui a affronté la mort, comment aurait-il peur de l'État et de sa flicaille ?

Notre richesse, c'est notre volonté de vivre.

Refuser de payer taxes et impôts a cessé d'appartenir au répertoire des incitations subversives. Comment seront-elles en mesure de s'en acquitter, ces millions de personnes qui vont manquer de moyens de subsistance, alors que l'argent, chiffré en milliards, continuera d'être englouti dans l'abîme des malversations financières et de la dette creusée par celles-ci ? Ne l'oublions pas, c'est de la priorité accordée au profit que naissent et les pandémies, et l'incapacité de les traiter. Allons-nous en rester à l'enseigne de la vache folle sans en tirer de leçon ? Allons-nous admettre enfin que le marché et ses gestionnaires sont le virus à éradiquer ?

Le temps n'est plus à l'indignation, aux lamentations, aux constats du désarroi intellectuel. J'insiste sur l'importance des décisions que les assemblées locales et fédérées prendront « par le peuple et pour le peuple » en matière d'alimentation, de logement, de transport, de santé, d'enseignement, de coopérative monétaire et d'amélioration des environnements humain, animal et végétal.

Allons de l'avant, même en tâtonnant. Mieux vaut errer en expérimentant que régresser et réitérer les erreurs du passé. L'autogestion est en germe dans l'insurrection de la vie quotidienne. Souvenons-nous que ce qui a détruit et interrompu l'expérience des collectivités libertaires de la révolution espagnole, c'est l'imposture communiste.

Je ne demande à personne de m'approuver, et moins encore de me suivre. Je vais mon chemin. Libre à chacune et à chacun d'en faire autant. Le désir de vie est sans limite. Notre vraie patrie est partout où la liberté de vivre est menacée. Notre terre est une patrie sans frontières.

Merci à Raoul Vaneigem de nous autoriser la publication de ce texte récent publié dans *L'insurrection de la vie quotidienne*, Caen, Grevis, 2020.

Nous ne voul
juger et cond
le système op
qui nous a co
à mort.

Nous voulons

Raoul Vaneigem

ons pas
amner
pressif
ndamnés

l’anéantir.

DÉCONTAMINER ET DÉMASQUER : MODALITÉS ARTISTIQUES EN CONTEXTE DE CONFINEMENT

SILVIO DE GRACIA

Le sujet du technopatriarcat néolibéral produit par la COVID-19 n'a pas de peau, est intouchable et n'a pas de mains. Il n'échange pas d'objets physiques, ne touche pas à l'argent, paie par carte de crédit. Il n'a pas de lèvres, n'a pas de langue. Il ne parle pas en personne, laisse des messages vocaux. Il ne se rassemble pas avec les autres, ne se collectivise pas. Il est radicalement individu. Il n'a pas de visage, porte un masque[1].

Paul B. Preciado

Dans l'actuel contexte dystopique provoqué par la COVID-19, nous nous faisons imposer en guise de prévention une distanciation sociale ainsi qu'un confinement obligatoire. La normalité de nos vies s'est effondrée et elle a été remplacée par ce scénario profondément irréel. En expérimentant cette existence diminuée, délimitée à l'intérieur de nos maisons, plongée dans la solitude et traversée par la peur, nous sommes obligés de repenser nos vies et nos rapports aux autres. Dans ce protocole de survie, l'isolement réveille en nous le besoin urgent de retrouver des mécanismes rendant possible le contact avec l'autre. Dans le milieu des arts, il s'agit d'un défi particulier qui met à l'épreuve la capacité des artistes à activer de nouveaux dispositifs de visibilité.

Il ne nous reste que l'existence incorporelle et *online* pour libérer les pratiques artistiques de la frustration et de l'apathie écrasantes. Une nouvelle réalité est en train de se construire sur les réseaux sociaux où les corps se parlent et interagissent en mode téléprésence grâce à de multiples projets qui ont trouvé naissance dans l'espace virtuel. Récemment redécouverts, de tels environnements deviennent des lieux de médiation indispensables. Cependant, ils peuvent aussi se muter en une véritable fontaine de Narcisse : nous risquons de plonger dans le cyberespace uniquement pour nous regarder nous-mêmes. Dans ce milieu dominé par les discours optimistes, par la suppression des différences et par les « j'aime », le défi des différentes formes de diffusion en direct est de dépasser la superficialité plate des écrans afin de proposer un véritable art critique, réflexif et déstabilisant. L'art en contexte numérique se doit de produire un déchirement, un étonnement, une certaine forme d'altérité pour s'opposer aux écrans de contrôle et à l'abolition des divergences.

DISCIPLINE

DÉMASQUER PAR LES MASQUES

Une photographie quotidienne, un parcours performatif de 56 prises photographiques, un témoignage, un regard critique, un jeu de masques à portée activiste et dissidente concernant le confinement obligatoire pendant la pandémie : ce sont les éléments qui composent le projet de l'artiste sarde Chiara Mulas, présenté sur son mur Facebook entre le 17 mars et le 11 mai 2020. Se retrouvant seule et éloignée, elle a fabriqué pendant 56 jours une série de masques-manifestes dénonçant les iniquités, les incongruités et les défauts de nos sociétés, plus particulièrement ceux de la société française. La série photographique *Coronamask* est, selon l'artiste, une tentative pour s'exorciser quotidiennement. Dans les mots de Serge Pey, il s'agit d'« un dialogue malin qu'elle entretient avec le virus »[2]. Avec un grand parcours en poésie action, l'artiste se sert de son habileté poétique pour démasquer, par les masques, les injustices sociales, les mécanismes de contrôle du gouvernement néolibéral ainsi que l'hygiénisme du contrôle. En ce sens, ses masques deviennent des outils de résistance et des « objets de conscience »[3] dont l'objectif est de lancer un contre-discours.

Le texte de présentation de chaque photographie prend la forme d'une litanie commençant toujours par cette phrase : « Il est désormais impossible d'acheter des masques en pharmacie. Pas de souci ! » Chaque masque est accompagné d'un commentaire ironique, cinglant ou activiste à propos de la réalité, d'une dénonciation ou d'un souhait. L'humour des phrases nous permet de rire et de vivre un moment de relâchement devant le danger de la mort et l'imposition du confinement. Le projet nous rappelle que toute maladie est avant tout un fait social, l'artiste ayant comme rôle de rester attentif et d'être capable de mener des critiques lucides et pertinentes. En plus de rendre le sens des masques plus intelligible, chacun des commentaires surprend par son pouvoir critique.

SELFIE-PERFORMANCE : DE PETITES SUBVERSIONS À CHAQUE CLIC

Le dictionnaire Oxford de la langue anglaise définit le mot *selfie* comme « une photographie prise de soi-même, généralement avec un *smartphone* ou une webcam, et fréquemment publiée sur les réseaux sociaux ». Souvent critiqués ou banalisés, les *selfie*s ou égoportraits parlent beaucoup de notre société et de notre époque[4]. Contrairement aux autoportraits des maîtres comme Van Gogh ou Rembrandt, ceux symboliques de l'âge numérique n'essaient pas d'exprimer l'essence du personnage photographié ; ils fonctionnent plutôt, dans la plupart des cas, comme une construction de la façon dont nous désirons être perçus. Il ne s'agit pas d'une approximation de qui nous sommes vraiment. La fascination pour les *selfie*s vient de la possibilité de gérer notre propre image. Chacun de nous se recrée des environnements, des styles de vie, une certaine apparence. La possibilité d'expérimenter avec l'identité, de mettre en œuvre le « je », de transgresser l'espace privé, le mensonge, le montage et la spontanéité artificielle, ce sont tous des mécanismes continuellement employés par l'égoportrait. Ce qui importe dans ces images, ce n'est pas ce qui est représenté, mais l'information que nous recevons du contexte.

De quelle façon le *selfie* va-t-il au-delà de la simple capture d'un instant ? Où se retrouve la possibilité de rompre avec l'esthétique du faire-semblant, propre à notre société et perpétuée par le clic qui capture le portrait ?

1 Notre traduction. Paul Preciado, « Aprendiendo del virus » [en ligne], *El País*, 28 mars 2020, www.elpais.com/elpais/2020/03/27/opinion/1585316952_026489.html.
2 Serge Pey, « Les masques de Chiara Mulas », *Coronamask* [portfolio de l'artiste], à paraître.
3 Les *objets de conscience* sont des productions dont le but est d'attirer l'attention et de promouvoir la réflexion sur les conflits quotidiens. Il s'agit d'un terme employé par le groupe d'art action argentin Escombros pour quelques-unes de ses œuvres.
4 En 2017, Nugel Hurst, directeur général de la galerie Saatchi, a organisé la première grande exposition mondiale dont le but était d'analyser l'autoportrait en tant qu'expression artistique, *From Selfie to Self-Expression*. Les autoportraits caractéristiques de l'ère numérique, reflétant beauté, perversion ou danger, ont été exposés aux côtés d'œuvres d'artistes reconnus comme Kutluğ Ataman, Christopher Baker, Juno Calypso, Tracey Emin, Viencent van Gogh, Mohau Modisakeng, Rembrandt, Cindy Sherman, Gavin Turk et Diego Velázquez.

p. 34-35
Chiara Mulas
Jour 21 : *Masque-Reine à la sucette*, 2020.
Le peuple réclame la Chloroquine ?
Dans le stock d'Etat il nous reste que du Clonazépam.. ça ira ?
Jour 51 : *Masque-Pause Évasion*, 2020.
Il y a les confinés et ceux qui ne sortent jamais. 72 600 détenus en France au mois d'avril 2020. La garde des Sceaux ouvre les portes des prisons à 11 500 personnes en fin de peine. Sauf George Ibrahim Abdallah, le plus vieux prisonnier politique d'Europe, enfermé depuis 36 ans dans la prison de Lannemezan... puis il y a les Basques, les Corses, les Catalans, les Gilets jaunes, pas de 11 mai pour eux.

p. 38
Isabel Leon (accompagné de son conjoint Lorch Talavera), série *Quarantaine*, image vidéo « Dia 18 – bolsa plastico grande », 2020.

Depuis plusieurs années, l'artiste mexicain Aaron Flores mène une recherche sur le langage des *selfies*. Il est un des pionniers de l'art postal dans son pays, et c'est probablement la raison pour laquelle il a rapidement compris que le *selfie* est un moyen de communication valable, au même titre que les envois postaux traditionnels. Sa pratique artistique consiste en la prise quotidienne d'un autoportrait qu'il publie sur son mur Facebook. Mais ses photos vont à l'encontre de ce que nous retrouvons dans ce type de publication : il ne sourit jamais, le fond de l'image est toujours le même, il ne se soucie pas de la mise en scène et il ne tente pas de s'inventer une identité. Son processus consiste à transformer son visage en une sorte de toile sur laquelle il intervient à l'aide de différents objets, de façon ludique et irrévérencieuse. Le résultat est un renversement total des caractéristiques d'un selfie ordinaire : il ne se rend pas beau, se moque de lui-même et met en évidence ses traits les plus laids. Au lieu de se fabriquer une identité quelconque, il joue avec un collage de déguisements, qui compose ainsi sa véritable identité créatrice. En s'exprimant par cette technique où la beauté est obligée et la pensée, anodine, Aaron Flores fait du bruit. Il crée une contradiction et rappelle que les médias sociaux ne font que nous distraire de la vie réelle, qu'il s'agit d'un monde d'apparences. Les portraits où il lève la main pour cacher son visage et ceux où il met en évidence la grosseur de son nez sont particulièrement emblématiques.

Ses *selfies*, ou plutôt *antiselfies*, ont évolué dans le contexte actuel de la pandémie : ils sont devenus une représentation ironique des masques de protection. L'artiste déconstruit les égoportraits, car le visage que nous voyons n'est pas un visage embelli ou un déguisement numérique, mais bien un masque.

MINI-VIDÉO-PERFORMANCE EN QUARANTAINE

Le confinement que nous vivons actuellement a eu un grand impact dans le milieu de la performance. Ce contexte nous a permis de redécouvrir les possibilités de rapprochement que la performance peut nous offrir. Les divers événements présentés par diffusion en continu se multiplient à échelle mondiale. Il s'agit de multiples tentatives, souvent désespérées, pour maintenir en vie la pratique performative et pour diminuer les répercussions liées à la distanciation physique sur cette forme d'art. Ce n'est pas grave si le contact se fait à distance, si le corps devient un corps virtuel ; ce qui est important, c'est que la rencontre soit possible, que les liens puissent avoir lieu, même si ce ne l'est pas d'une manière physique ; ce qui est important, c'est que nous puissions nous retrouver face à face.

L'artiste espagnole Isabel Leon fait partie des nombreux artistes qui se sont réfugiés sur Internet pour garder leurs projets performatifs en vie. Elle a opté pour la modalité asynchrone et, contrairement à la plupart des performeurs, elle a développé sa propre stratégie sans passer par le *streaming*. Son projet consiste en la production quotidienne de ce qu'elle nomme des mini-vidéo-performances. Il s'agit d'actions d'une durée de moins d'une minute qu'elle réalise devant la caméra et qu'elle partage chaque semaine sur sa chaîne Vimeo et sur son compte Facebook. Étonnamment, ce processus n'a pas trouvé naissance avec la pandémie : il existe depuis quelques années. En 2016, elle s'est rendu compte qu'elle se retrouvait artistiquement éloignée dans sa ville. Sans un public pour sa pratique performative et ayant pris conscience que les réseaux sociaux étaient son principal moyen de communication, elle a développé sa série de mini-vidéo-performances et l'a partagée régulièrement sur Internet.

Ses œuvres lui permettent de briser l'éloignement et de rejoindre un public plus large. Elle sait très bien que, sur le Net, les gens consacrent très peu de temps à regarder ou à lire. C'est pourquoi ses vidéos sont de courte durée (toujours moins d'une minute). Cette contrainte de temps est l'un des défis créatifs guidant son travail. Une autre contrainte est l'utilisation minimale de production (objets trouvés ou très bon marché). Ses vidéos naissent du plaisir de la création spontanée. Elles revendiquent l'action créatrice en tant que cérémonie du plaisir, un appel à la légèreté et au détachement de l'excessive réflexion planificatrice. Ses productions sont le fruit de l'intelligence et de l'intuition. En ce sens, elles se caractérisent par leur instantanéité, leur spontanéité et leur simplicité.

Dans sa plus récente série, *Quarantaine*, créée pendant le confinement, elle reprend ce contexte pour construire des œuvres qui jouent le rôle de véritables exutoires de la crise. Accompagnée de son conjoint Lorch Talavera, elle se donne à un exercice de création conjointe où elle explore l'absurde, le ludique et la quotidienneté. Ses jeux performatifs mettent en évidence les difficultés de la convivialité dans un contexte de distanciation physique en utilisant un humour subversif et bienfaisant.

DES CORPS AVEC DES VISAGES, DES PRÉSENCES DÉCONTAMINÉES

La situation actuelle de la pandémie nous a montré que les espaces virtuels sont légitimes lorsqu'il s'agit de créer des liens et de proposer des interventions artistiques. Cependant, il est fondamental d'aller au-delà de la superficialité des réseaux sociaux et de nous poser les bonnes questions. Il faut devenir des usagers avertis et conscients afin de pouvoir bien profiter des avantages de cette technologie, d'être capables de la mettre à notre service. Établir des rapports non présentiels est une démarche valable pour la pratique artistique actuelle, mais nous ne pouvons devenir de simples usagers ou de simples données se promenant aléatoirement dans l'« espace social » de l'Internet. Il est nécessaire pour les artistes de réfléchir à la façon d'activer les espaces virtuels, à ce qui y sera projeté et à la manière dont les rapports seront tissés.

Certains artistes comme Chiara Mulas, Aaron Flores et Isabel Leon ont décidé de travailler dans les marges de l'environnement virtuel en créant des bifurcations critiques, dissidentes, et en renforçant l'autonomie de leur présence numérique. À partir de différentes plateformes, ces artistes contribuent à briser le confinement physique, faisant appel à une réflexion sur la réalité immédiate et les mascarades qui dirigent nos liens matériels et virtuels.

Traduit de l'espagnol par Karla Cynthia Garcia Martinez.

CE QUI NOUS EST PROPRE

ÉRIC MADELEINE

Un dessin et une action vidéo ont été réalisés autour de la salive (contaminatrice) pendant le confinement. Pour l'anecdote, la vidéo a été tournée deux jours avant que je ne tombe malade de la COVID.

p. 41
Cracher au travers, dessin, 2020.

p. 42
Ce qui nous est propre, vidéo, 2020.

CONTES ET NOUVELLES DE LA GRANDE PESTE : BOCCACCIO ET CHAUCER RÉINVENTENT DES FORMES LITTÉRAIRES DANS UNE EUROPE EN CRISE AU XIV E SIÈCLE

MARTIN NADEAU

L'espace médiatique culturel à l'occasion de la crise de COVID-19, dite du « grand confinement », a offert un large écho aux œuvres d'Albert Camus *La peste* (1947) et de Gabriel García Márquez *L'amour au temps du choléra* (1985). Celles plus anciennes, contemporaines de la peste dite noire de 1348-1351, issues de la plume de Giovanni Boccaccio et de Geoffrey Chaucer ont moins souvent été revisitées. Dans quelle mesure le contexte de la peste noire a-t-il pu nourrir l'inspiration de Boccace dans le *Décaméron* et, un plus tard au XIV^e^ siècle, celle de Chaucer dans les *Canterbury Tales* ?

Il peut être périlleux d'effectuer des parallèles entre la récente crise pandémique et la grande peste (*Black Death*) qui a fauché en quelque trois ans entre le tiers et la moitié de la population européenne (30 à 50 millions de personnes, déjà affligées par un autre cavalier de l'Apocalypse, soit de récurrentes famines, tandis que pour les Français s'ajoutait un troisième cavalier avec la guerre de Cent Ans) ; en termes de taux de mortalité, la COVID-19 (environ 1 million de morts mondialement, en septembre 2020) n'a que peu à voir avec la grande peste.

CONTRIBUTION À LA RENAISSANCE EUROPÉENNE

Le *Décaméron* est un manuscrit diffusé, « publié » entre 1350 et 1353 – je rappelle que l'imprimerie de Gutenberg n'apparaît qu'un siècle plus tard. Tout comme les courts récits qui composent le *Décaméron*, les *Contes de Canterbury*, rédigés vraisemblablement à partir de la décennie 1370-80 et publiés en format imprimé en 1526, ne parlent pas, ou presque pas, de maladie.

Toutefois, c'est bien cette dernière qui offre l'occasion pour Boccace, soit un exil forcé afin de fuir la peste dans les monts de la Toscane, d'écrire le *Décaméron* et de fonder ainsi la prose littéraire italienne. Boccace aurait, rien de moins, aux côtés de deux autres poètes florentins, Dante et Pétrarque, fait de Florence et de la langue italienne, toscane, respectivement un foyer et un instrument de la Renaissance européenne.

Le *Décaméron* représente en outre une innovation formelle d'envergure : celle de la *novella*, caractérisée par la brièveté, au contraire de genres fleuves tels que l'épopée. Le contexte de la grande peste a pu sans doute, comme aujourd'hui, altérer le rapport au temps, s'allongeant ou se rétrécissant selon les impressions, et ainsi inspirer à l'auteur l'idée de réaliser de courts récits. En ce moment, dans un autre contexte, le monde des arts vivants préconise également de courtes pièces de théâtre, de courts concerts, de courts spectacles de danse.

Chaucer, quant à lui, avait à peine dix ans lorsque la *Black Death* a sévi en Angleterre, en particulier dans les grandes villes comme Londres. Avec une population attestée de 75 000 habitants en 1550, nous pouvons l'estimer à 30 000 ou 40 000 deux siècles plus tôt. Celle-ci évoluait dans des conditions hygiéniques difficilement concevables.

Lui aussi grand voyageur bourgeois, Chaucer avait traversé la France et l'Italie dans le contexte de la guerre de Cent Ans pour diverses missions offertes par son mécène Jean de Gand, duc de Lancastre. Chaucer a ramené dans ses bagages le nouveau style de la *novella* développé par Boccace, qu'il a appliqué ou transposé pour son propre chef-d'œuvre relatant, lui aussi, un long chemin à cheval lors d'un pèlerinage à Canterbury. Lieu de culte du martyr Thomas Becket, Canterbury est la destination qu'ont choisie une galerie de personnages anglais pittoresques cherchant à tuer le temps de parcours en composant et en racontant des contes.

INSTRUMENTALISATION DES CRISES

Outre l'isolement dans le trajet et le confinement forcé dans un château comme contexte, il est possible de tracer au moins deux autres parallèles avec la pandémie de COVID-19.

D'une part, sur le plan socioéconomique, il y a l'idée que les riches privilégiés, comme Boccace et Chaucer, peuvent se claquemurer dans leurs châteaux, comme ceux d'aujourd'hui dans leurs jets privés, leurs hélicoptères et leurs yachts en rade dans les paradis fiscaux, tandis que les pauvres en bavent à six dans les quatre pièces insalubres de Montréal ou dans les taudis londoniens de toute époque.

D'autre part, il y a le phénomène de l'instrumentalisation d'une pandémie par les élites à l'époque surtout religieuses, aujourd'hui surtout technologiques avec le GAFAM (Google, Apple, Facebook, Amazon, Microsoft) : la pandémie de COVID-19 a fait de Jeff Bezos, PDG d'Amazon, un triple milliardaire ; les actionnaires d'Apple et de Microsoft peuvent aussi se réjouir du télétravail et du mot d'ordre « La technologie à la rescousse » lancé par les apôtres de l'idéologie du messianisme technologique.

S'il y a bien encore aujourd'hui quelques télévangélistes aux États-Unis pour récupérer la COVID-19, ce n'est rien en comparaison du XIVe siècle. À l'époque de la grande peste, les moines, les nonnes et le clergé, à commencer par le pape, pouvaient instrumentaliser celle-ci comme châtiment divin exigeant de pieux repentirs et sacrifices de la part du peuple, alors même que ces clercs, nombreux parmi la classe aristocratique, pouvaient se vautrer dans le luxe et la luxure. L'incontinence sexuelle des moines et des sœurs compose d'ailleurs une part importante des thématiques des *novellas* du *Décaméron* et des contes de Chaucer, en particulier celui intitulé « The Friar » (Le conte du frère).

L'historien de l'art Jacob Burckhardt écrit à ce sujet : « Quand on lit le *Décaméron* et les *Nouvelles* de Franco Sacchetti, on dirait, à voir ces attaques violentes contre les moines et les nonnes, que le sujet est épuisé. Mais vers l'époque de la Réforme, la virulence des écrivains grandit encore. [...] L'exploitation des masses populaires par de faux miracles, jointe à la conduite scandaleuse du clergé, a de quoi révolter le spectateur qui raisonne[1]. »

Le moine Savonarole, un peu plus tard dans la capitale de la Toscane, a interprété et instrumentalisé une autre catastrophe, soit la descente militaire du roi de France, Charles VIII, à Florence en 1494, qui a renversé le gouvernement princier des Médicis, comme un châtiment divin exigeant également de pieux renoncements. Il justifiait ainsi les autodafés où étaient brûlés des luths, des harpes, des masques de théâtre, des objets de luxe et de vanité, des parfums, des miroirs, des échiquiers, des tableaux, des portraits de femmes (beautés de l'Antiquité ou celles du jour), des œuvres littéraires, poétiques et philosophiques, dont celles de Boccace[2].

Le vide artistique et culturel que nous percevons actuellement s'explique bien entendu d'une autre manière : interdiction, en raison de distanciation sociale, de fréquenter les musées, les bibliothèques, les salles de concert, de spectacle, de théâtre, de performance et d'installation, tous fermés entre les mois de mars et de juin 2020 au Québec. Ce n'est pas de la morale puritaine ou de la tartufferie, mais de la sécurité publique dont il est question maintenant pour comprendre la désertification et la désertion des espaces public, culturel et artistique ainsi que leur réinvention dans des espaces publics virtuels et privés ; les effets peuvent néanmoins être comparables, comme les possibles ripostes. Heureusement pour les héritiers et émules de Boccace, l'épisode singulier du moine Savonarole, ce sursaut gothique médiéval en pleine Renaissance, était un feu de paille, et l'effervescence des arts a repris son cours de plus belle.

Davantage en phase avec la situation d'aujourd'hui, l'instrumentalisation de la pandémie se manifeste avec les thèses conspirationnistes, sans compter d'innombrables escrocs plus ou moins mafieux. Ceux-ci profitent de la situation et exploitent, grâce aux vols de données informatisées et au piratage informatique, les largesses et souplesses soudaines des États s'appliquant à maintenir la société en place.

Revenons à Boccace. Burckhardt remarque que ce dernier, s'il avait écrit le *Décaméron* en langue vulgaire, en italien, n'aurait pas moins recouru au latin. Dans un recueil intitulé *De genealogia deorum gentilium* (*La généalogie des dieux des gentils*), Boccace discute des *Studia humanitatis*, soit de l'activité des poètes philologues dont il combat farouchement les ennemis qualifiés ici d'ignorants frivoles : « [I]l en veut à ces ignorants frivoles qui ne songent qu'à faire bonne chère et à mener joyeuse vie ; à ces théologiens sophistes pour qui l'Hélicon, la fontaine de Castalie et le bois sacré de Phébus ne sont que folie pure ; à ces jurisconsultes avides d'or, qui regardent la poésie comme une chose superflue, puisqu'elle ne mène pas à la fortune ; enfin aux moines mendiants (désignés aux moyens de périphrases assez transparentes) qui se plaisent à accuser le paganisme et à tonner contre l'immoralité du siècle[3]. »

Les vices de l'hypocrisie, de l'hypocondrie, de l'avarice, de la pédanterie, ont notamment été châtiés dans des pièces de théâtre, dont celles de Molière, et ils forment des caractères humains intemporels nourrissant l'inspiration des poètes, auteurs et autrices encore aujourd'hui. Ce ne sont pas les seuls aspects du *Décaméron* et des *Canterbury Tales* qui peuvent entrer en résonance avec une actualité polémique en 2020.

1 Jacob Burckhardt, *Civilisation de la Renaissance en Italie*, H. Schmitt (trad.), Plon, 1958 (1860), vol. III, p. 63-64.
2 Cf. *ibid.*, p. 95.
3 *Ibid.*, vol. II, p. 58-61.
4 *Ibid.*, vol. II, p. 321.
5 Cf. Baldassare Castiglione, *Le livre du courtisan*, G. Chappuys (trad.) et A. Pons (rév.), Gérard Lebovici, 1987 (1528), Introduction.
6 Geoffrey Chaucer, *Les contes de Canterbury*, Gallimard, 2000 (1937), p. 217.
7 *Ibid.*, p. 224.
8 Asger Jorn, *La genèse naturelle : sur la situation singulière qu'occupent dans l'humanité les mâles*, Allia, 2001 (1980), p. 66.
9 J. Burckhardt, *op. cit.*, vol. II, p. 224.
10 Cf. Jean-Noël Biraben, « Le nombre des hommes, XVIe-XVIIIe siècles », *Le grand livre de l'histoire du monde*, Hachette, 1986, p. 188-189.
11 Denis Goulet, « De la résignation à l'organisation sanitaire : le modèle magico-religieux qui s'est manifesté lors des grandes épidémies de peste est toujours présent », *Le Devoir*, 4-5 avril 2020, p. B12.

p. 46
Dürer, gravure *Les quatre cavaliers de l'Apocalypse*, 1498.

LES REPRÉSENTATIONS DE FEMMES

Un autre aspect, peut-être plus inattendu chez des poètes du XIVe siècle, est la place accordée aux femmes. D'une part, chez Boccace, ce sont des femmes qui président les réunions de conteurs : « Les sociétés réunies par hasard et pour un temps limité seulement acceptaient volontiers les lois éphémères de la dame la plus considérable. Tout le monde connaît le début du *Décaméron* de Boccace et considère l'empire de Pampinéa sur la société comme une agréable fiction ; il est certain que ce n'est là qu'une fantaisie de l'auteur ; mais c'est une fantaisie qui repose sur une pratique aussi réelle que fréquente[4]. »

Baldassare Castiglione dans *Le livre du courtisan* (1528) a théorisé cette pratique culturelle où ce sont les femmes qui arbitrent les discours, par exemple dans les salons littéraires en France. Le concept de *sprezzatura*, traduit parfois par « désinvolture », consiste en l'art d'exprimer ses connaissances avec élégance et modestie, de laisser deviner et entendre, de suggérer. Or, pour juger de cette qualité primordiale du courtisan, selon Castiglione, ce sont les femmes qui sont les mieux placées[5]. Ainsi, de Boccace aux salons de Mme de La Fayette, de Mme de Tencin et de plusieurs autres, la Renaissance en Europe se caractérise par l'apparition des femmes dans l'espace public littéraire.

Par ailleurs, chez Chaucer, le conte intitulé « The Wife of Bath » (Le conte de la bourgeoise de Bath) a été analysé par plusieurs comme un récit cryptoféministe dénonçant l'institution patriarcale du mariage ainsi que les agressions sexuelles. Il y est question d'un viol commis par un « jeune frétillant », lequel est condamné à mort pour ce crime par le roi Arthur. La reine obtient sa grâce, mais en échange demande au chevalier violeur de lui dire ce que « les femmes désirent par-dessus tout ». Elle ajoute de faire attention toutefois, car « le billot n'est pas loin ». Une vieille « plus répugnante qu'on ne saurait dire » donne la solution au chevalier qui se fait un plaisir de répondre ainsi à la reine :

> Gracieuse suzeraine, dit-il en général
> Les femmes désirent le pouvoir sans partage,
> Et sur leur mari et sur leur amant,
> Dont elles attendent parfaite obéissance.
> Tel est votre désir, et maintenant
> Tuez-moi : je suis à votre merci[6].

La vieille dame lui rappelle alors sa promesse d'obéir à ses vœux s'il obtenait la grâce de la reine, et ce souhait est de l'épouser : « [V]ous ajoutez que je suis répugnante. Ne craignez donc pas de devenir cocu. » Ultimement, comme dans les contes de fées, la vieille se métamorphose en beauté ravissante :

> Je les laisse ici vivre une vie entière
> De parfait bonheur. Que Jésus nous donne
> Des maris dociles, jeunes, actifs au lit,
> Et la grâce de pouvoir surenchérir.
> Veuille Jésus, aussi, raccourcir la vie
> Des maris rebelles au règne de leur femme.
> Quant aux vieux grincheux, lents à la dépense,
> Que Dieu leur fasse vite attraper la peste[7].

Plus près de nous, le situationniste Asger Jorn a eu en 1963 ces mots ironiques, pour le moins critiques, à propos du mariage : « Entre celles qui se vendent par la prostitution et celles qui se vendent par le mariage, la seule différence consiste dans le prix et la durée du contrat[8]. » Quoi qu'il en soit, bien qu'elle ait évolué, la situation des femmes dans les sociétés, en général, n'est pas réglée partout selon le principe de l'égalité.

Concluons par la question de l'amour chez Boccace. Burckhardt estime que ses sonnets sont trop négligés car, selon lui, l'auteur du *Décaméron* peint les sentiments amoureux « d'une manière saisissante au plus haut degré ». Au sonnet 22, il y est question du « plaisir de revoir des lieux sanctifiés par l'amour », au sonnet 33 de « la beauté mélancolique du printemps » et au sonnet 65, des « regrets du poète vieillissant ». Dans l'*Ameto*, dit toujours Burckhardt, Boccace dresse l'éloge de « la puissance de l'amour, de cette passion qui ennoblit et qui transfigure, avec un enthousiasme qu'on n'attendrait guère de l'auteur du *Décaméron* »[9].

Au-delà des contextes de la grande peste et du grand confinement lié à la COVID-19, l'actualité de ces textes anciens de la Renaissance s'exprime ainsi en termes de rapports sociaux et affectifs.

ÉPILOGUE

Outre la grande peste de 1348-1351, nous pouvons retenir pour la période moderne le bilan suivant qui est loin d'être exhaustif :

- 1517. Variole en Haïti et au Mexique : un tiers de la population disparaît.
- 1531, 1545, 1564, 1576-77. Variole qui se répand dans d'autres pays en Amérique et s'accompagne de rougeole, de typhus et de diphtérie : choc microbien consécutif aux grandes découvertes.
- 1563. Épidémie générale de peste en Europe.
- 1582-83. Terribles famines et épidémies au Soudan sahélien.
- 1588. Famine et épidémie dans presque toute la Chine.
- 1628-31. Épidémie de peste en Allemagne, en France et en Italie du Nord.
- 1648-51. Peste qui fait plus d'un million de morts en Espagne.
- 1709-10. Famine, peste et variole qui enlèvent la moitié de la population dans le nord de la Pologne, la Prusse orientale et la Lituanie : ces régions doivent être repeuplées.
- 1720. Peste à Marseille[10].

Ajoutons les XIXe, XXe et XXIe siècles :

- 1832, 1834, 1847 et 1849. Pandémies de choléra et de typhus qui frappent l'Europe et l'Amérique. La thèse aériste selon laquelle les maladies sont engendrées par la corruption de l'air fait en sorte qu'« [à] Québec, on tire des salves de canon pour modifier l'air ambiant, espérant ainsi réduire son intensité ».
- 1918. Irruption de grippe espagnole. « Appelée faussement grippe espagnole, elle provient des États-Unis et se répand en Europe et sur tous les continents lors de la démobilisation massive des troupes. [...] La recherche de boucs émissaires constitue une autre constante dans toutes les pandémies. La théorie du complot (fabrication de virus en laboratoire) est une explication toujours présente. Ainsi, le sida proviendrait des Soviétiques ; la grippe asiatique et le H1N1 des Chinois, la COVID-19 des Chinois ou des Américains. Enfin, la dénégation et la culpabilité sont d'autres réactions suscitées par ces grandes pandémies[11]. »
- Aujourd'hui. Pandémie de COVID-19, aussi dénommée « virus chinois » ou encore « virus de Wuhan » ; maladie d'Ebola, nommée à partir d'un fleuve congolais ; quant à la « grippe de Hong Kong », datant de 1968 et ayant fait au moins un million de morts dans le monde (principalement en Asie) en une année, il n'en est pratiquement plus question aujourd'hui.

SUBSTRAT-ACTION DE CONFINEMENT

DR FRANÇOIS COURBE

Depuis environ 25 ans, j'ai parcouru ces lieux chargés d'histoires et de légendes celtiques pour la plupart. Seule l'île de Sein, située dans le Finistère, en Bretagne, a été l'objet d'une action artiologique jusqu'à ce jour.

L'île de Sein, Enez-Sun en breton, serait le lieu de naissance de Merlin l'enchanteur. Cette île serait entourée de Marie Morgane (sirènes bretonnes). Les 1, 2, 3 et 4 juin 2001, j'allais vêtu de ma camisole de force opérer ma première action, *Que la camisole de force soit avec moi*, opération que j'allais réitérer à Québec les 6 et 7 septembre 2001 lors du festival Arts d'attitudes organisé par Le Lieu, centre en art actuel.

16 mars 2020 : annonce officielle du confinement à 20 heures. Ayant quitté Paris dès le midi, chargé à bloc pour une durée indéterminée, je suis en exode sur la route, direction Béganne (Morbihan, Bretagne). Pas de télévision, pas de radio – mais une connexion Internet –, je me retrouve avec ma compagne et mon fils dans notre petite maison avec comme voisins de proximité dans notre jardin jouxtant la forêt – et s'y prolongeant – des salamandres, des martres, des canards sauvages, des vipères, des orvets, divers amphibiens, des lézards, des insectes en tous genres, des chevreuils et nombre d'espèces d'oiseaux.

Je commence par réaliser des dessins de cerveaux en utilisant le chou, fleuron de la culture potagère bretonne, lui associant l'encre de Chine pour dessiner, actualité oblige. Cette déclinaison de pensées cérébrales mixe en effet le confinement en Bretagne (feuilles de chou) et l'actualité portant sur la pandémie de la COVID qui a fait, et continuera à faire, couler beaucoup d'encre… de Chine.

Puis, je grave mon heaume de style François 1er, chiné aux Puces de Saint-Ouen en 2018 : gravures du symbole héraldique de Béganne, d'une boîte crânienne, d'une partie du cerveau et des inscriptions « COVID-19, mars 2020 », « Dr François COURBE, artiologue » ainsi que « HEAUME SWEET HOME ».

Je pars ensuite dans les bois choisir parmi les arbres de quoi confectionner arc et flèches.

Mon kit de protection fait maison est enfin prêt. Tel un chevalier je vais pouvoir combattre cette chose invisible comme l'homme invisible, sortie des enfers de la nature ou de la génétique, qui n'avait pas de nom car inexistante il y a encore quelques mois et sur laquelle tout le monde a son mot – et son contraire – à dire aujourd'hui… Nous sommes tous virologues, tous médecins pour ce virus, cette entité qui altère notre perception, cet acaryote qui nous renvoie le « toucher » (premier des cinq sens à se développer chez le fœtus humain) comme la notion abstraite d'une fonction concrète, ce germe répliquant qui se propage plus vite que les réseaux sociaux et qui se diffuse gratuitement au fil de ses rencontres, cette chose hors de contrôle… qui cherche son hôte.

Tel un cheval
pouvoir com
chose invisib
l’homme invi

Dr François Courbe

ier je vais
battre cette
le comme
sible.

HEAUME SWEET HOME

Action de confinement 2020 dans ma forêt de Béganne (Morbihan, Bretagne). Je chasse avec mon heaume de protection, mon arc et mes flèches le virus, du latin *virus :* « venin », « poison », proprement « suc des plantes ». Je ne suis pas virologue, mais artiologue, et décide de me pencher, tout en gardant mes distances de sécurité, sur le problème. Je choisis donc d'aborder le sujet de façon locale, confinement oblige, l'aspect druidique s'avérant une évidence. Les épopées sont pleines de guérisons par les plantes, de rituels, d'incantations et de breuvages magiques. La science est exclusivement du ressort des druides.

LA POTION ! LA POTION !!!

Action où je saisis la serpette dans le jardin que nous avons dès le début choisi comme nouvel espace de culture… du potager. Je subtilise le plaid en « peau de mouton » de la maison et me métamorphose en druide.

COVID DRUIDE

Action de confinement 2020 dans les ruines de la chapelle de Cado – la COVID, bien que gratuite, n'en est pas un – à Béganne (Bretagne).

COVID DRUIDE, ÉPISODE 2

Action de confinement 2020 au dolmen de Béganne (Bretagne).
À suivre, tout en gardant ses distances.
3 juin 2020 : retour à Paris.
Dr François Courbe, artiologue

Sites celtiques et mégalithiques visités au cours de ma vie, liés à mon lieu de confinement et à ma réflexion durant cette période :

- Giant's Ring et son dolmen en Irlande du Nord
- Brocéliande et sa forêt mythique liée à la légende arthurienne (Merlin l'enchanteur, les fées Morgane et Viviane, certains chevaliers de la Table ronde, Lancelot du Lac) en Bretagne
- Carnac et ses 2934 menhirs en Bretagne
- L'île de Sein, lieu de naissance de Merlin l'Enchanteur en Bretagne
- Newgrange (Tumulus) en Irlande
- Stonehenge en Angleterre
- La Roche-aux-Fées et son dolmen en Bretagne
- Saint-Just, deuxième site mégalithique de Bretagne après Carnac

p. 55
Dr François Courbe, action *Heaume Sweet Home*, Morbihan, Bretagne, 2020.

NOUS DÉCONTAMINER DU MAL, QUEL QUE SOIT LE PRIX

PAUL ARDENNE

« Réchauffer au soleil les pierres froides »

Extrait du roman *L'ami du Bien*, paru cet automne 2020 aux éditions La Muette/BDL.

Pendant ma promenade, j'ai ce réflexe de bonté, mettre au soleil les cailloux qui sont à l'ombre. Je l'avais à dix ans, ce réflexe de bonté, je l'avais à quinze ans et je l'ai toujours. On 'se refait pas. Je regarde le soleil, l'angle des rayons sur le ciment de la cour. Va savoir pourquoi il y a sans arrêt des petits cailloux, dans cette foutue cour. C'est balayé chaque matin, on l'entend depuis ma cellule, le balai qui râpe le ciment, tchi, tchi, va-et-vient régulier de la brosse sur le sol dur mais 'y a des cailloux, toujours.

Je vois un caillou dans la cour et je fais quoi ? Si le caillou est à l'ombre, je le replace dans la lumière. C'est beau et bon, non ? C'est ça vois-tu être un « autriste », comme on dit, nous. Autriste, ben oui, quoi ? 'Faut penser à autre qu'à soi, point final. Tu trouves une fourmi coincée dans ton évier de cuisine et quoi que tu fais ? Tu l'aides à remonter les flancs de l'évier, son Everest à elle, c'est tout. Touches a dit : « C'est vrai oui, nous, on peut se débrouiller tout seuls, on torche nos petits culs merdeux avec nos petits doigts agiles mais crois-tu que tout le monde 'i peut faire pareil, torcher son cul merdeux si ses doigts i' sont pas agiles ? » On est bien au SSA ici oui ou non, vous et moi, Enquêteur ? SSA, Service de Santé des Armées, j'invente rien. Si je vous dis « Votre vie, notre combat », ça vous parle ? Je vous la fais en long et en latin si vous préférez, ton martial et levée du caducée au-dessus du drapeau de la Nation et de toutes les nations du monde. *Mari transve mare, hominibus semper prodesse*. On vous a appris quoi, à l'ESA Bordeaux ? Tu vois un cul sale qui 'peut pas se débarbouiller tout seul, eh bien tu te jettes là-dedans, dans le cul sale, et tu le débarbouilles. Jusqu'à la mer comme au-delà des mers, elle te précise, la devise latine. Toujours au service de l'homme, de la femme et des chiards, hein. *C'est dit*.

Dling!

Paul Ardenne

Dling!

De l'homme, de la femme et des chiards donc de la fourmi donc du caillou, pardi. Toujours ce réflexe, oui. Je vois un caillou dans le sombre et quelque chose me sonne dans le ciboulot. Dling ! Dling ! C'est la même rengaine joyeuse, toujours, je suis en joie, « Fais-lui du bien, à ce misérable caillou », « Fais-lui du bien, Ami du Bien avec la majuscule que tu es ». Pour sûr ce caillou préférerait être dans la lumière, il aime stocker de la chaleur, tous les cailloux aiment stocker de la chaleur. Vous avez tenu un caillou froid dans votre main, Enquêteur de mes-deux-couilles du Service de santé de notre armée, notre secourable SSA ? C'est froid comme le gel, on dirait que ça le fait souffrir. Maintenant, tenez un caillou chaud dans votre main. C'est juste l'inverse, pas vrai ? Ça brûle presque, ça irradie. Je me dis, moi Georgeo l'ami du Bien, le prétendu grand salaud de la Bande des Quatre : plus il y aura de cailloux chauds et plus la bonne chaleur irradiera sur nous tous, plus nos corps seront benèzes jusqu'à nos entrailles. Je me dis ça plus fort que moi. Tous les cailloux sur le ciment de la cour de cette foutue taule, les uns comme les autres. Les voilà bientôt dans le soleil, dans la lumière, et chauds comme des poussins au creux de ta paume. Un à un je les positionne dans la lumière du soleil. J'attends la chauffe. J'attends d'être bien. J'attends que tout le monde soit bien et mieux que bien, cailloux y compris !

D'où nous vient notre manie de déplacer les cailloux ? Je dirais : j'en sais foutre rien. *Notez bien : « Le prévenu 'en sait foutre rien. »* Un jeu mais pas qu'un jeu.

On faisait ça avec Rudine, le Touches et la Frite sur les chemins autour du Gué-d'Allereau, une sorte d'instinct. Comme les tisserands, tiens. Va pour l'instinct. Ces zoziaux-là, ils cousent leurs nids depuis que le monde est monde et tant que le monde il contient des oiseaux de l'espèce tisserand ils coudront, ces zoziaux habiles du bec. Ils font en prestes couturiers de l'univers des arbres et de l'air, ces tisserands, et quoi argumenter ? On était encore en culottes courtes et en robe rose à fleurs que déjà on mettait des cailloux au soleil, voilà, tous les quatre, comme un seul. Débrouillez-vous pour l'explication. Que dire ? Elle aussi elle avait dû nous démangeaisonner, l'envie de chauffer des cailloux frais.

Après la phase chemins, nous v'là passant à la phase grand-route. Le bitume ça chauffe mieux. Mettre le caillou bien à plat sur un chouette macadam surchauffé par l'été, ô le cadeau. C'est devenu plus stratégique, dans nos têtes. Plus organisé. On quitte l'enfance, à un moment donné, c'était un jeu, ça devient un devoir. Un beau jour, le Touches se pointe avec une bagnole, une Trans Am achetée aux Surplus américains d'Angoulins. On s'est cotisés pour payer l'essence de la caisse – un vieux 7 litres à l'américaine, culbuté, tout en fonte, lourd, lourd, un gouffre à carburant – et là-dessus on se met à humer les bons *spots*. Il y a des coins privilégiés où la développer à cœur joie et, si je puis dire, de façon systémique, notre entreprise de déplacement de cailloux. C'est utile, une bagnole, dans ce cas, mon colon. On se porte plus vite sur le périmètre d'intervention !

Tiens, le canal Rompsay et sa voie de macadam tout du long [...], *peut-être vous l'avez vu Enquêteur ?* Au feu, prendre la branche droite de la fourche jusqu'au pont de chemin de fer, passer dessous, garer la Trans Am, vous y êtes. Le canal Rompsay, eh ! Pas un canal bas, à la Belge, large, aplati comme un *sniper* dans un champ de patates. Non, non. Un canal profond style canal de Corinthe avec un filet d'eau tout au fond et des flancs presque à la verticale. Pas large, *nein*. Une péniche 'y passerait pas. À quoi sert ce canal ? On l'appelle l'*antichar*. Creusé pendant la guerre par les gars du coin, un gros chantier décrété par les Schleus pour protéger la poche de Rochelle... Si vous voyez un jour une embarcation voguer dessus avec des partisans Àdes FFI aux commandes, prévenez-moi, 'y a menace, *Achtung !*

Il se dore au soleil, toujours, ce canal. On le croirait fait pour le soleil. Vois-le flanqué d'une voie goudronnée pas large, genre chemin de halage, gorgée de soleil comme une orange de Murcie. Sur cette voie 'y en a plein, des cailloux, 'y en a ! Des pas ronds, des pas galets. Que des avec des parties saillantes. De la tête de chat, dans le coin c'est comme ça qu'on appelle ce genre de pierres mal fichues, elles portent les cicatrices de la terre en mouvement permanent, tiens. De la caillasse calcaire, blanche, tu en fais de la craie en la frottant. Tu peux t'en servir pour écrire tes mémoires sur le macadam, si ça te chante. Franchement c'est pas les pierres à chauffer qu'on préfère, nous les autristes, nous les fixeurs, le calcaire il 'chauffe jamais beaucoup. Trop de trous dedans, des trous microscopiques qui laissent passer l'air, à la pierre de tuffeau, oui. On a beaucoup œuvré là, nous le club des Amis du Bien avec majuscule. Avec les têtes de chat et le soleil.

Si c'est devenu un rite, comme vous dites, un rite collectif ? Tous les clubs ont leurs rites bien à eux ou je me trompe ? Comme les francs-maçons avec leur tablier de cuir et leur casque de carnaval des zébus sur la tronche... Comment dites-vous ? Faire du bien aux pierres parce qu'on ne nous faisait pas de bien à nous, les Amis du Bien ? Parce qu'on était des pauvres gosses de la cambrousse, des merdeux perdus pour la civilisation ? Une compensation, ah ? On crée des clubs parce qu'on se sent différent ? Ah bon. Et pourquoi pas une société secrète, tant qu'on y est ! Vous auriez dû voir l'organisation de notre chantier, le long du chemin. Chaque caillou avec son espace à lui, à l'écart des autres, chacun sa dose bien partagée et bien équitable de calories, histoire de chauffer benèze. Comme un bout de charbon dans une forge. Placé sur le goudron et pas sur la berne, ah non. Mettre le caillou sur de l'herbe c'est un manque de tact, nous on trouve. Parce que c'est l'herbe qui vole la chaleur, 'de dieu. Elle s'accapare le rayonnement solaire, la salope d'herbe et notre caillou, mon derche, plus rien pour sa gueule ! Frais ! Frais, pas chaud ! Frais !

Frais !

Frais,
pas chaud !

Frais !

À LA TOMBÉE DU JOUR
/
NIGHTFALL PERFORMANCE

LAURENCE
BEAUDOIN MORIN

Pendant quatorze jours, je me suis synchronisée avec l'heure du coucher du soleil depuis mon appartement. Par des gestes performatifs furtifs de soustraction, j'ai exprimé le moment où le jour tombait. Le soleil prend cinq minutes entre son premier contact avec l'horizon et sa disparition. Ce temps était investi par la contemplation et l'appréhension d'une seule prise de vue photographique qui tenterait de retenir l'action.

La thématique de travail performatif du *site-specific* apparaît de prime abord insoutenable, voire provocante en temps de confinement planétaire. Qu'en est-il d'une recherche qui s'intéresse au lieu et au geste en réaction aux caractéristiques spatiotemporelles de l'espace lorsque les corps sont confinés à l'intérieur ? Alors que l'immobilisation n'a pas lieu d'être transgressée puisqu'il en va de la santé publique, nous comprenons qu'il est impératif de contenir nos pratiques. Cette temporalité inédite nous force à entrer dans une période introspective, à accorder une attention particulière à notre santé mentale et à notre environnement immédiat.

Dans nos pièces, la diminution journalière de la clarté naturelle rend compte de la temporalité de la crise et symbolise une progression en elle. La performance *À la tombée du jour / Nightfall Performance* (2020) s'est ainsi orientée en choisissant la luminosité du confinement comme un point de chute commun dans l'espace investi. Plus précisément, la série d'actions quotidiennes a pris place au coucher du soleil, soit lorsque les corps relâchent la pression de la journée. Ce texte s'attarde sur quatorze jours de quarantaine volontaire, temps consacré à une démarche d'appropriation de l'auto-isolement comme possibilité de connexion dans ce moment précis. Le cadre d'analyse de cette série est réfléchi en trois étapes composant la pratique de la chute, soit la contemplation, le lâcher-prise et le relèvement.

Chaque jour, je me suis synchronisée avec l'heure du coucher du soleil, que je ne vois pas de mon appartement, et ce, pour éprouver, par une gestuelle performative et furtive, le moment où le jour *tombe*. Je m'installais sous l'escalier face à la caméra avec dans une main un déclencheur pour tenter de capter la chute quotidienne qui prenait forme dans ces actions. Je m'intéressais à expérimenter ma connexion avec l'espace extérieur, dont nous étions privés, en synchronisme avec le phénomène de soustraction du soleil comme représentation symbolique de ce moment de bascule. Des gestes simples étaient choisis en fonction de la mécanique corporelle de soustraction d'un état que je maintenais pendant cinq minutes : baisser les épaules en partant d'une posture maintenue exagérément droite, cligner des yeux sur un globe oculaire asséché par l'effort, lancer un sacre après avoir contemplé ce mot comme moyen salvateur aux idées noires... Les minutes à visualiser le mouvement représentaient les plus longues parties de l'action. Cette attente active était dédiée à l'interconnexion entre mon pouce posé sur le retardateur, la partie de mon corps qui allait se commettre au geste et le repère mental avec le temps du coucher du soleil.

Étant donné l'attente, l'incertitude et la tension véhiculées par cet instant, nous retrouvons les éléments de la première phase de la chute, soit celle de sa contemplation[1]. La contemplation, soit la suspension entre la résistance et le laisser-aller, est l'intérêt de ces actions éclair. Elle accueille la surprise. Dans l'exécution de ce protocole précis, par la répétition quotidienne de la chute, je cherchais alors à laisser place à la surprise. Les cinq minutes où le soleil se couchait étaient investies par l'appréhension d'un geste différent chaque soir où, en m'appuyant sur cette différenciation, je cherchais à laisser place à l'imprévu. Le moment de suspension était ainsi réellement ressenti dans le lâcher-prise induit par l'immobilité de mon corps. Bien que complémentaires puisque évoluant dans une thématique commune et un cadre général fixe, les actions choisies m'amenaient dans des états mentaux différents et forçaient des attentions nouvelles chaque soir. La chute ne pouvait pas être répétée, étant donné que « ses contours kinesthésiques et métaphoriques doivent être constamment redécouverts »[2]. Ainsi, les tombées se renouvelaient dans une authenticité quotidienne.

Alors, le geste était posé ; parfois, le cliché ne parvenait pas à le capter. Mais la contemplation s'était perdue dans la seconde où le geste s'était introduit, où mon corps, physique et mental, avait lâché prise sur la tension. Il était conséquemment impossible de refaire la photo : l'œil s'était humecté ou la salive que j'avais accumulée pendant cinq minutes était déjà expulsée. Cette deuxième phase, sur laquelle toute l'œuvre reposait, ne durait qu'un instant, mais ce lâcher-prise avait un grand impact sur la dernière phase : le relèvement.

La pratique de la chute est aussi envisagée par l'acceptation de l'échec. L'échec ne réside pas dans la résultante physique d'une chute. En ce sens, il n'était pas pressenti dans la série *À la tombée du jour / Nightfall Performance* par l'épreuve photographique ayant raté la capture de l'action à quelques reprises. L'échec résidait plutôt dans l'évocation symbolique de l'actualité politique et humaine de la pandémie qui rendait la présence psychologique fluctuante, mettant ainsi en tension la proposition d'auto-isolement.

Il est à noter que certains artistes prennent des risques importants dans leur pratique de la chute, ce qu'explique Pia Brezavšček[3], mais leurs actions dépassent leur corps qui en appelle à un « brouillage identitaire » entre artiste et public. Ce brouillage responsabilise les personnes qui remarquent la gravité métaphysique et politique du moment. Nous sommes confrontés à la peur, à l'incertitude et à la réalisation que le sentiment de soi émerge avec l'environnement et mène à l'abandon d'une identité fixe[4], le temps de traverser le processus de la chute ensemble. L'effondrement est un processus, non un événement. Donc, les gestes de soustraction de ma série comme descendre mes épaules, desserrer ma mâchoire, avaler, détacher mes cheveux et retirer mes lunettes sont liés entre eux. Toutes ces actions sont symboliques aux conditions d'effondrement des repères collectifs, dans lesquelles ces derniers se situent. Ainsi, le dépassement de mon portrait était visé dans la réception de la performance.

L'effacement induit par l'instant du lâcher-prise est également salutaire au relèvement. C'est de cette manière que la chute est appréhendée par les danseurs modernes pour faire place au renouveau. De même, les musiciens utilisent le point d'orgue au milieu d'une phrase musicale pour la laisser en suspens, permettant à la musique de se détacher de la partition et de faire raisonner le lieu avant le redépart.

Les gestes de soustraction quotidiens de la performance *À la tombée du jour / Nightfall Performance* ont raisonné jusqu'aux suivants, mais aussi jusqu'à la fin de la série. Plusieurs moments de découragement ont ponctué le processus, que j'ai pensé abandonner à quelques reprises. La solitude était la plus grande épreuve, et le regard extérieur sur la globalité du projet a mis un temps à prendre forme en raison de sa conceptualisation en simultané avec l'expérience. Les relèvements m'informaient graduellement des prochaines précautions à mettre en place pour chaque microchute. Ils m'informaient quant au projet, m'amenant à comprendre que ce celui-ci n'était pas une série de quatorze chutes, mais bien une seule : celle du treizième jour, lorsque j'ai retiré mes lunettes. Ce geste vulnérabilisant s'est en effet avéré le déclencheur d'un lâcher-prise de la contemplation et de l'identité fixe des douze précédents. La vue brouillée a entraîné l'indéfini, l'incontrôlé, et a placé le moment en suspension. C'était un espace d'engagement mutuel et un site de potentialités. Retirer ses lunettes est un geste qui suppose une volonté de vulnérabilité face à l'autre, un point d'orgue, alors que le corps performatif laisse raisonner l'épreuve de la chute collective.

Finalement, cette confiance en la liaison avec l'extérieur s'est traduite au quatorzième jour, où j'ai baissé les talons et dévoilé cette position de résistance que j'avais maintenue les treize jours précédents. En m'exposant, en incorporant et en acceptant la chute comme un moyen de création d'existence, j'ai permis à l'espace catalyseur à la création d'existence de se retrouver en outre dans ce terrain vague.

De ce fait, un parallèle entre les espaces interstitiels artistiques, sociaux et urbains était suggéré en relation avec le microgeste de soustraction quotidien de la performance *À la tombée du jour / Nightfall Performance*. À partir de la thématique de la transgression retrouvée dans le bris de la tension du performeur, de l'ordre de la partition musicale ou des frontières des terrains vagues, ces gestes ont transgressé la raideur du corps immobilisé. Ils se sont ouverts au lâcher-prise et à la liberté l'accompagnant, ils ont suspendu la performance de l'ego, ils ont résisté à son contrôle dans l'actualité de la chute où nous étions tous confrontés à l'incertitude, à la perte du soi empirique et à celle du temps linéaire. Cette vulnérabilisation sacrificielle tendait vers le brouillage de l'individu pour se lier au nombre.

Cette performance cyclique évoquait ainsi l'inévitable chute journalière du soleil en mettant en tension la temporalité et la distance imposées par la crise. La connectivité, prenant ancrage dans l'évocation d'un phénomène commun, en appelait ici à se raccorder par ce dehors. Elle agissait de fait pour marquer une progression dans ces étapes collectives.

19.04.20 19hH40 - 19h45
contempler la chute, baisser les épaules ; photo 1.
20.04.20 19h41 - 19h46
contempler la chute, déserrer la mâchoire ; photo 2.
21.04.20 19h42 - 19h 47
contempler la chute, avaler ; photo 3.
22.04.20 19h44 - 19h49
contempler la chute, crier ; photo 4.
23.04.20 19h45 - 19h50
contempler la chute, cligner des yeux ; photo 5.
24.04.20 19h46 - 19h51
contempler la chute, cracher ; photo 6.
25.04.20 19h48 - 19h53
contempler la chute, penser laisser tomber ; photo 7.
26.04.20 19h49 - 19h54
contempler la chute, penser à elles, penser à eux ; photo 8.
27.04.20 19h50 - 19h55
contempler la chute, détacher les cheveux ; photo 9.
28.04.20 19h51 - 19h56
contempler la chute, sacrer ; photo 10.
29.04.20 19h53 - 19h58
contempler la chute, penser à elles, penser à eux ; photo 11.
30.04.20 19h54 - 19h59
contempler la chute, penser à elles, penser à eux ; photo 12.
01.05.20 19h55 - 20h00
contempler la chute, retirer les lunettes ; photo 13.
02.05.20 19h56 - 20h01
baisser les talons ; photo 14.

1 Cf. Ann Cooper Albright, « Falling », *Performance Research*, vol. XVIII, n° 4, 2013, p. 36-41.
2 « [...] *its edge (kinaesthetic and metaphoric) must be continuously re-discovered.* » Notre traduction. Blakeley White-Mcguire, « Re-examining the Inevitable Rise », *Performance Research*, *op. cit.*, p. 42.
3 Cf. Pia Brezavšček, « Three Falls and the Event: Yves Klein, Bas Jan Ader and Tehching Hsieh », *Performance Research*, *op. cit.*, p. 56-62.
4 Cf. Emilyn Claid et Ric Allsopp, « Editorial: On Falling », *Performance Research*, *op. cit.*, p. 1-3.

p. 66
Laurence Beaudoin Morin, *À la tombée du jour / Nightfall Performance*, 2020. Performance réalisée dans le cadre du cours en ligne « Site-specific performance » du Performance Art Studies.

RÉSISTER SUR UN AMONCELLEMENT DE RUINES (OU ADOPTER LA POSTURE DE STEVE GIASSON DANS LES NOUVELLES PERFORMANCES INVISIBLES)

ENTRETIEN
PAUL KAWCZAK AVEC
STEVE GIASSON

Alors que la première vague pandémique forçait progressivement l'annulation pour l'année à venir d'une bonne partie des présentations artistiques, l'artiste conceptuel québécois Steve Giasson[1] inaugurait un nouveau corpus d'actions furtives. En mai 2020, à la suite de sa série *Performances invisibles* soutenue par le centre de diffusion d'art multidisciplinaire DARE-DARE et comportant 130 performances basées sur des énoncés conceptuels, exécutées sans auditoire du 7 juillet 2015 au 7 juillet 2016 et relayées avec documentation (photos de Daniel Roy et Martin Vinette, vidéos, textes, dessins, etc.) deux fois par semaine sur le site performancesinvisibles.com et les réseaux sociaux, il entamait les *Nouvelles Performances invisibles* en collaboration avec le centre en art actuel Le Lieu à Québec, selon un protocole similaire[2]. Quelques-unes de celles-ci ont déjà été réalisées en 2018, mais l'essentiel du projet sera effectué de mai 2020 à mai 2021. Ce nouveau projet ne perd pas sa dimension participative puisque le public virtuel est toujours invité à interpréter lui-même les énoncés conceptuels et à envoyer sa documentation afin qu'elle soit ajoutée sur le site Web dédié.

S'il ne fallait choisir qu'un mot pour qualifier l'entreprise des *Performances invisibles*, ce serait peut-être *baroque* tant elle replie son sujet principal, une certaine histoire de l'art conceptuel, sur lui-même, jouant de mises en abîme, de ramifications et d'illusions, le creusant en une réflexion spiralée qui ne se satisfait d'aucun universalisme. Cette nouvelle série augmente encore le vertige initié tout en tendant vers une épure nouvelle.

P. K. : La série des *Performances invisibles* adoptait une stratégie de citation de l'histoire de l'art et de l'histoire individuelle quotidienne, faisant écho à la conception de l'histoire de Walter Benjamin qui voit l'histoire non comme un absolu, mais la (re)construction d'un passé en forme de catastrophe continue dont il faut pouvoir dire l'existence des vaincus. Depuis la 130e performance de 2016, entre autres événements majeurs, des milliers de migrants se sont noyés dans la Méditerranée, Donald Trump et Jair Bolsonaro, deux personnalités populistes et haineuses, ont été élus présidents de deux grandes puissances, l'Australie a été dévastée par des incendies sans précédent dus aux changements climatiques, le Parti communiste chinois a réduit la démocratie hongkongaise à peau de chagrin, l'ordre néolibéral du monde a facilité une pandémie mondiale sans précédent dont l'issue sociale est extrêmement incertaine… Walter Benjamin disait de l'Ange de l'Histoire qu'un souffle de paradis le poussait vers l'avenir en dépit de la catastrophe passée. Est-ce ce souffle qui t'a poussé vers les *Nouvelles Performances invisibles* alors que la situation mondiale s'aggrave ? Ton travail étant éminemment politique, y a-t-il eu un événement en particulier qui t'a conduit à poursuivre les *Performances invisibles* ?

S. G. : On peut se demander, en effet, pourquoi j'ai ressenti le besoin de concevoir de *Nouvelles Performances invisibles*, puisque la première itération de ce projet en renfermait déjà un grand nombre. La première raison est la plus simple : j'ai la chance de pouvoir me laisser porter par ma curiosité et le plaisir de poursuivre mes recherches. C'est pourquoi je n'ai jamais vraiment cessé de créer des *Performances invisibles*. Certaines *Nouvelles Performances invisibles* ont ainsi été énoncées et exécutées alors que le premier projet avait cours[3].

La deuxième raison est autoréflexive. En effet, les *Performances invisibles* ont connu un bel écho populaire et médiatique[4]. En réaction, j'ai proposé de créer de *Nouvelles performances invisibles* au Lieu, afin de poser avec elles un regard critique sur ma pratique conceptuelle et performative. Avec ce nouveau corpus, je tente ainsi de déconstruire mon travail, afin de mieux saisir les postulats et les omissions qui le sous-tendent et potentiellement le minent, mais aussi les structures de pouvoir qui le régissent. Tu remarqueras, par ailleurs, que je cherche désormais à épurer mes actions et à les radicaliser en pratiquant une certaine ascèse conceptuelle et formelle qui se ressent notamment dans leur documentation, mais qui n'en mobilise pas moins la pensée, selon moi.

Enfin, et comme on a pu le lire dans le communiqué de presse des *Nouvelles Performances invisibles*, je désire, avec elles, « redire les bruits et la fureur de [notre] époque et propos[er] d'autres manières d'envisager l'engagement citoyen, en marge de l'activisme traditionnel ». Les motivations (micro)politiques et historiques à la base de ce projet n'ont donc pas changé depuis 2015, mais elles ont gagné en urgence, dans l'incroyable tumulte qui nous entoure et que tu décris fort bien.

Au milieu d'un tel « amoncellement de ruines », comme dirait peut-être Benjamin, on pourrait se demander : pourquoi performer encore ? Selon Sven Lütticken, l'art performance – et sa logique « événementielle », reposant sur son *unicité* prétendue et sa *dématérialisation* de principe – aurait été « absorbé » par le marché et intégré à un « vaste spectacle performatif », contaminant au passage toutes les sphères de la vie quotidienne[5]. Dans le « théâtre néolibéral » que serait devenue notre société, nous serions ainsi appelé.e.s, selon l'auteur, à « *reperformer* sans cesse des rôles scénarisés par d'autres »[6], voire à devenir nous-mêmes des marchandises – voilà pourquoi je réinterprète, dans le cadre de la plupart de mes actions, des œuvres d'autres artistes ; à la suite de l'appropriationnisme (*Appropriation Art*), je tente ainsi, avec mes *reenactments*, de « générer de la *différence* à partir de *répétitions parfois extrêmement littérales* », comme autant de « défis anachroniques au présent »[7].

De fait, c'est précisément en raison de cette « tournure performative » du spectacle que l'art performance me semble nécessaire pour dire quelque chose de notre temps et, en particulier, pour répondre à la fulgurante remontée des fascismes et des populismes que nous connaissons actuellement, à des degrés divers, de Washington à Québec, en passant par Brasília.

Mon choix de pratiquer des interventions légères et discrètes s'explique, en ce sens, par mon désir de ne pas répliquer – complètement – les mécanismes spectaculaires et abrutissants exploités par la droite, mais de leur résister, dans un premier temps, ou de les mettre en lumière autant que faire se peut – en les partageant ensuite sur les médias sociaux, par exemple[8] – « dans l'espoir, à terme, de provoquer des fissures, d'introduire des porosités, d'entrebâiller des situations »[9], même à une échelle microscopique ou interstitielle, pour citer Pascal Nicolas-Le Strat. Voilà une autre motivation de taille pour poursuivre ce projet.

P. K. : Dans la *Performance invisible n° 141* du nouveau corpus, tu proposes comme énoncé conceptuel : « Faire semblant (ou adopter la posture d'Ai Weiwei reproduisant celle du petit Alan Kurdi noyé sur une plage). » En associant la notion de « faire semblant » à cette image impossible de violence qui a cristallisé l'horreur et l'absurdité de la « crise migratoire » des années deux mille dix, n'admets-tu pas une limite absolue à cette idée d'une histoire qui ne serait pas absolue ? La mort et la souffrance incarnées n'échappent-elles pas en définitive à l'histoire et à l'art ?

S. G. : Georges Didi-Huberman, dans *Images malgré tout*, a bien répondu, il me semble à cette question de l'« inimaginable » et de l'« indicible » en suggérant que, comme le résume Isabelle Décarie, « l'image est toujours déjà dans un "travail dialectique", entre montrer et voiler »[10]. Parce qu'elle appartient à l'histoire – comme les photos prises à Auschwitz qu'analyse le philosophe –, l'image du cadavre d'Alan Kurdi nous engage, il me semble, à *imaginer* la mort et la souffrance *malgré tout* ; malgré ce qui, en elle, se dérobe et nous échappe nécessairement, ne serait-ce que pour « [l']assumer, tenter d'en rendre compte »[11]. Cela n'implique pas pour autant qu'on puisse en faire n'importe quoi.

De fait, la *Performance invisible n° 141* est le fruit de ma douleur et de ma révolte face à la mort en mer de milliers de personnes tentant de fuir la misère et la guerre pour des vies qu'elles rêvaient meilleures[12]. Mais c'est aussi un aveu d'impuissance. En effet, je cherchais, en vain, un moyen d'évoquer décemment cette situation désespérante, lorsque la photographie du petit Alan a ému le monde et moi-même, lors de sa parution. Dans la foulée, le célèbre artiste et militant chinois Ai Weiwei a réinterprété cette photographie en mimant la posture du bambin sur une plage de Lesbos, devant l'objectif de Rohit Chawla pour l'*India Today*.

Sa performance est vite devenue virale, saluée par les uns pour son engagement humaniste et dénoncée par les autres qui y voyaient un « coup de publicité » malsain. J'ai alors supputé que ce qui posait problème dans l'action d'Ai Weiwei était qu'il « faisait semblant » d'être mort, qu'il allait se relever ensuite et gagner en notoriété, même si ce n'était vraisemblablement pas son intention.

En faisant semblant à sa suite, en adoptant la posture d'Ai Weiwei reproduisant celle d'Alan Kurdi, j'ai ainsi pointé une limite possible de l'engagement en art, qui ne va pas, parfois, sans certaines compromissions – puisqu'à mon tour, je me relèverais et gagnerais un certain « capital symbolique ». En réalisant mon action à Rimouski, je voulais également rappeler le fait que la famille du petit Alan souhaitait se réfugier au Canada. J'ose espérer qu'elle aurait trouvé ici une terre d'accueil…

P. K. : *La Performance invisible n° 149*, (Faire (confiance au) silence), cite des œuvres de John Cage et Donald Burgy, mais s'accompagne également d'un extrait de l'Acathiste à la Mère de Dieu, « Réjouis-toi tu nous mènes à la confiance dans le silence ». Dans cette performance, tu présentes un électrocardiogramme de ton cœur, une exploration intérieure silencieuse où le son est représenté par un graphique. Cet Acathiste a été composé en un temps de guerre, en 626, pendant le siège de Constantinople. Cet appel au silence intérieur en temps de crise, cette dimension spirituelle et mystique, est-ce une possibilité de lutte et de résistance ? À l'historique, à l'artistique et au politique, très présents dans les *Performances invisibles*, faut-il désormais ajouter le *mystique* ?

S. G. : Je vois l'art comme une « activité dialogique », une conversation avec les autres artistes et leurs travaux, avec la ou le commissaire, les collaborateur.trice.s passé.e.s, présent.e.s ou à venir, vivant.e.s ou mort.e.s ; mais aussi comme un dialogue primordial et amical avec celles et ceux qui recevront les œuvres et les compléteront alors – comme tu le fais aujourd'hui, par exemple – et avec celles et ceux qui ne les recevront pas.

La Performance invisible n° 149 est le fruit de l'un de ces dialogues silencieux. Et il s'agit probablement de l'une de mes œuvres les plus intimes. La référence à John Cage – dont les travaux furent fondamentaux pour les artistes associé.e.s à la nébuleuse Fluxus, notamment – provient d'une anecdote : « À la fin des années 1940, John Cage visite la chambre sourde [anéchoïque] de l'université de Harvard. "J'entendis deux bruits, un aigu et un grave. Quand j'en ai discuté avec l'ingénieur en charge, il m'informa que le son aigu était celui de l'activité de mon système nerveux et que le grave était le sang qui circulait dans mon corps." De l'impossibilité à trouver le silence surgira le célèbre *4 minutes 33 secondes*, un Tacet en trois mouvements [soi-disant silencieux] dont la création par David Tudor fit littéralement grand bruit[13]. »

À la lumière de l'expérience de John Cage, « faire […] silence » n'est donc possible qu'à la condition que le cœur cesse de battre. Tu remarqueras, à ce propos, que le résultat de mon électrocardiogramme indique que j'ai possiblement fait un infarctus à une date indéterminée. On qualifie justement ce type d'infarctus de « silencieux », parce qu'aucun des symptômes classiques ne s'est manifesté…

L'énoncé « Faire (confiance au) silence » provient, quant à lui, de l'Acathiste à la Mère de Dieu. Cette référence à un hymne très ancien (un chant d'action de grâce à la Vierge Marie, destiné à être récité debout, à la suite d'un péril évité) fait de mon exécution, comme tu l'as deviné, l'expression d'une espérance, une performance en forme de prière, sincère et muette, s'élevant parmi les cris du monde et le fracas des armes ; un *credo*, aussi, face à ma propre finitude.

Cette œuvre témoigne également de mon vif intérêt pour penser un art qui soit à la fois *religieux* et/ou inspiré par la religion – catholique, en ce qui me concerne – et *actuel* – adressé à un monde de plus en plus séculier ; un art dont je retrouve certains de ses plus beaux achèvements en musique, justement[14], chez des compositeurs minimalistes comme Steve Reich – qui est juif – et, bien sûr, Arvo Pärt – qui est orthodoxe –, souvent qualifié de « mystique » lui aussi…

P. K. : *Les Performances invisibles* ont été l'objet également pour toi d'un long travail de recherche doctoral dont tu as récemment terminé la rédaction de la thèse. Tu interroges, contextualises et analyses les stratégies artistiques, historiques et politiques mises en œuvre dans le projet. Ce regard réflexif tourné sur toi-même a-t-il influencé les *Nouvelles Performances invisibles* ? *Les Performances invisibles n° 147*, (Rester seul (un moment)), et *n° 149*, (Faire (confiance au) silence), évoquent directement se retournement vers soi. Dans l'une, tu pastiches le célèbre face-à-face de Marina Abramović et Ulay, *Imponderabilia* (1977), mais sans alter ego pour te faire face. Tu tiens le déclencheur de l'appareil photo que tu actionnes à distance, seul observateur de toi-même. Dans l'autre, tu suis en partie les consignes de Donald Burgy, qui dans *Check Up* (1969-1970) invite à s'observer jusqu'à l'ordre de l'atome, et présente un électro-cardiogramme de ton cœur. Il me semble, à l'orée de cette nouvelle série performative, qu'elle aborde un questionnement de soi plus aigu.

S. G. : Rédiger une thèse doctorale[15], pendant près d'une décennie, est, bien entendu, un exercice solitaire qui a laissé sa marque sur ma pratique, comme en témoignent les actions que tu évoques, qui ont été conceptualisées et exécutées en parallèle.

Au-delà de ces considérations, il faut savoir que la plupart des théoricien.ne.s qui ont tenté de définir l'art performance ont insisté sur la présence du corps du ou de la performeur.euse qui agit en son nom propre, en un lieu et en un temps donnés, devant et parfois avec la complicité d'un public. Si je voulais critiquer mon travail performatif, comme je l'ai mentionné plus haut, je devais donc nécessairement en revenir à mon propre corps, à la place prépondérante et ambiguë, à plusieurs égards, qu'il occupe dans ma pratique conceptuelle.

À ce titre, les *Performances invisibles n° 136*, (Attirer (inévitablement) les regards), et *n° 147*, (Rester seul (un moment)), sont de bons exemples, puisqu'elles désignent le caractère paradoxal de ce projet. Dans la première, je me montre nu, devant l'objectif de Daniel Roy, la tête dissimulée dans un sac conçu par Lawrence Weiner, sur lequel on peut lire l'un de ses *Statements* : « OUT OF SIGHT » (À L'ABRI DES REGARDS), que mon propre énoncé « Attirer (inévitablement) les regards » vient contredire. Dans la deuxième, je me photographie moi-même en train d'actionner la caméra à distance tandis que mon corps, dénudé et – légèrement – provoquant[16], bloque partiellement la porte d'une galerie, à la suite d'Abramović et d'Ulay, parodiant ainsi – peut-être pour mieux me leurrer ? – l'inquiétude existentielle, la quête d'identité et l'affirmation du pouvoir de l'artiste démiurge que mettrait à jour tout autoportrait, selon Christian Loubet[17]…

Ces images cocasses soulignent, de la sorte, le fait que je ne suis pas le « seul observateur de moi-même », malgré les apparences, et que je suis conscient que, pour exister, ces actions devront nécessairement être perçues par un public, ne serait-ce qu'en différé via leur documentation partagée sur Internet – ce qui en nuance, bien sûr, l'« invisibilité ».

P. K. : Parallèlement à ce questionnement de soi, il semble que les *Nouvelles Performances invisibles* jouent parfois du mécanisme de *reenactment* critique contre elles-mêmes. *La Performance invisible n° 146*, (Être remplaçable), s'inspire de la *n° 138*, « Perdre la face », toutes deux également inspirées des masques de John et Yoko de George Maciunas et du masque de Maciunas de Peter Moore. *La Performance invisible n° 136*, (Attirer (inévitablement) les regards) fait écho à la *n° 133*, (Rester dans l'ombre), dans laquelle tu es dans l'ombre autoritaire et indiscrète d'un mur du musée de la Stasi à Berlin. Tu te situes en position d'autorité, « monument à démonu-mentaliser », au même-titre que Maciunas, John et Yoko, pour mieux te désacraliser. Il semble donc qu'il y ait toujours un risque d'autorité, de faire autorité via l'auctorialité d'une œuvre, même antiautoritaire. L'« autorité » grandissante de tes *Performances invisibles* influe-t-elle leur poïétique au cours du temps ?

S. G. : Je me livre, dans ma thèse, à une critique assez sévère de l'art performance, entrevu comme une pratique beaucoup trop autocentrée, « cédant trop facilement aux appâts du spectacle, à la mythification du "direct" et à la fétichisation excessive du corps du performeur et de son geste auratique », ayant fréquemment donné naissance à des « reliques », encore empreintes de celui-ci.

Bien entendu, cette critique devait également prendre mon propre travail pour cible. Il me fallait tenter de déboulonner la statue que je m'étais érigée, même sans le vouloir. Les *Nouvelles Performances invisibles* – que j'entrevois notamment comme un exercice de reformulation – en tirent les conséquences, et les exemples abondent d'énoncés et d'actions qui se désamorcent ou se dénoncent eux-mêmes, à mesure qu'ils s'exposent, notamment par l'humour.

En plus des œuvres que tu as citées – qui, très littéralement, mettent bas les masques ! –, je songe à la *Performance invisible n° 137*, (Faire l'idiot (incognito)), pour laquelle j'ai réinterprété un autoportrait énigmatique d'Emilio Prini, qui le représente en clown triste, intitulé *Senza titolo (Alieno)* (1968). J'ai réalisé cette performance dans le cadre d'une exposition intitulée *Tout contexte est art*, qui a été présentée au printemps 2018 à la Galerie UQO. Le commissaire Jean-Michel Quirion m'avait invité à créer de *Nouvelles Performances invisibles* qui prendraient en compte le contexte d'exposition aux points de vue physique, géographique et symbolique. Comme la Galerie UQO est une galerie rattachée à une université – un haut lieu du savoir, donc –, il me semblait pertinent de montrer que mon travail en performance se résume bien souvent à cela : « faire l'idiot (incognito) ».

La *Performance invisible n° 165*, (Faire l'artiste), dans laquelle je m'approprie une photographie du facétieux William Wegman, est son corolaire. On m'y voit en peintre – « l'artiste par excellence », autrement dit ! – terrassé ou censuré par son outil… à moins que ce soit le photographe, Martin Vinette, qui ne « [fasse] l'artiste » en prenant – à ma demande, il est vrai – un cliché particulièrement léché ? Disons, pour faire court, que, comme Sherrie Levine, « j'aime [moi aussi, parfois] le cheveu sur la soupe, la tarte [lancée] au visage. J'aime le territoire du *slapstick*, où au milieu des rires généralisés ni la mort ni le crime n'existent »[18].

P. K. : Tu as reçu de nombreuses contributions de personnes qui ont performé les énoncés des *Performances invisibles* et des *Nouvelles Performances invisibles*. Quelles possibilités politiques vois-tu à ces implications artistiques ?

S. G. : Je suis heureux d'aborder cette question avec toi car, comme je l'ai dit ailleurs, s'il y a une part d'utopie dans ce projet, elle lui revient. Comme tu le sais, l'idée de reprise est au cœur des *Performances invisibles* et des *Nouvelles Performances invisibles*. Les énoncés, aussi bien que mes exécutions, citent ou évoquent un grand nombre d'œuvres d'autres artistes. Réciproquement, et en toute logique, j'invite leur public virtuel à interpréter cette fois mes énoncés et à m'envoyer des images, afin qu'elles soient ajoutées sur le site Web dédié.

Justement, dans un essai particulièrement éclairant, intitulé *Entre site et site, l'image photographique comme point de passage : les* Performances invisibles *de Steve Giasson*, la professeure Suzanne Paquet remarque à ce propos : « Tous les énoncés, toutes les images ainsi créées sont libres de circuler et peuvent être repris encore par d'autres. Il y a certes là une façon d'envisager l'art qui tient peu compte des comportements traditionnels, la protection des droits d'auteurs notamment, tout en suggérant qu'une œuvre d'art puisse être largement partagée ou collectivement exécutée, ce qui rappelle les propositions des premiers artistes conceptuels qui avaient cherché […] à contourner les règles du marché de l'art[19]. »

OPAGANDA

À ce titre, la mise en commun démocratique d'un certain nombre de connaissances relatives à l'histoire de l'art – relevant donc d'une culture dite « savante » – qu'impliquent nécessairement mes *reenactments* d'œuvres passées via Internet – un média populaire et accessible – me semble pertinente au point de vue politique.

Enfin, j'aime à penser que cette invitation lancée à mes contemporain.e.s de se réapproprier mes *(Nouvelles) Performances invisibles* et leurs contributions en retour, venues d'un peu partout sur le globe, font justement partie de ces « signaux amicaux » et inclusifs que Guillaume Adjutor Provost nous propose de voir dans les œuvres d'art, à la suite de Peter Sloterdijk[20]. À l'instar des micro-interventions qu'ont analysées Luc Lévesque et Patrice Loubier dans *Inter*, peut-être pourraient-elles même représenter « des ouvertures, des possibles, des lueurs, des *malgré tout* », face au « nouveau visage du fascisme à l'ère du spectacle et de la surexposition médiatique »[21], qui sait ?

1 www.stevegiasson.com/fr.

2 Pendant une période d'un an (mai 2020-mai 2021), les énoncés et documents des *Nouvelles Performances invisibles* sont partagés, chaque mardi et chaque jeudi, sur le site dédié performancesinvisibles.com et les réseaux sociaux Facebook, au www.facebook.com/inter.lelieu, et Instagram, au www.instagram.com/nouvellesperfinvisibles.

3 Certaines *Nouvelles Performances invisibles* ont été conçues dans le cadre de deux expositions collectives, soit *Tout contexte est art* (commissariée par Jean-Michel Quirion à la Galerie UQO, Gatineau, du 2 mai au 8 juin 2018) à la suite d'une résidence chez Daïmôn et *Le cabinet des censuré.e.s* (commissariée par Julia Roberge Van Der Donckt, chez Folie/Culture, Québec, du 19 au 29 septembre 2019).

4 La revue de presse des *Performances invisibles* se trouve au www.performancesinvisibles.com/fr/revue-de-presse.

5 Lütticken cite à titre d'exemples les émissions de téléréalité et leur lot de « quasi-vedettes banales ». L'une d'entre elles, Donald Trump, est tout de même parvenue à se faire élire à la tête du « pays le plus puissant du monde », après avoir animé *The Apprentice* entre 2004 et 2015, ceci expliquant peut-être cela... Notre traduction. Cf. Sven Lütticken, *Life, Once More : Forms of Reenactment in Contemporary Art*, Witte de With, Center for Contemporary Art, 2005, p. 19 ; *id.*, « Performative Striptease », dans Amelia Jones et Adrian Heathfield (dir.), *Perform, Repeat, Record : Live Art in History*, Intellect, 2012, p. 187-198.

6 Notre traduction. *Id.*, *Life, Once More : Forms of Reenactment in Contemporary Art*, *loc. cit.*

7 Nous paraphrasons Sven Lütticken. *Ibid.*, p. 59.

8 Ces médias, comme l'a démontré notamment Shoshana Zuboff dans *The Age of Surveillance Capitalism : The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power* (Public Affairs, 2019, 704 p.), nous gardent sous haute surveillance...

9 Pascal Nicolas-Le Strat, « Arts de faire micro-politiques », *Inter, art actuel*, nº 120, printemps 2015, p. 4.

10 Isabelle Décarie, « Imaginer pour comprendre : *Images malgré tout* de Georges Didi-Huberman, Minuit, "Paradoxe", 235 p. », *Spirale*, nº 205, novembre-décembre 2005, p. 37.

11 Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Minuit, 2003, p. 11.

12 En mars 2020, l'Organisation internationale pour les migrations estimait le nombre de morts en mer Méditerranée à 20 014 depuis 2014. Cf. Nation Unies, « La barre des 20.000 migrants morts en Méditerranée franchie après un naufrage au large de la Libye » [en ligne], *ONU Info*, 6 mars 2020, www.news.un.org/fr/story/2020/03/1063431.

13 Centre Pompidou, « 4'33", après J.C » [communiqué en ligne], *Spectacles et concerts*, 25 mars 2010, www.centrepompidou.fr/cpv/agenda/event.action?param.id=FR_R-bb28c47d428beb5d5661874565b3e27f&param.idSource=FR_E-c1ea102e137697232d1616ec416a2acb.

14 Mentionnons que la pensée et la pratique de John Cage ont, quant à elles, été largement influencées par le bouddhisme.

15 Cf. Steve Giasson, *« Affaire de routine » ? Des œuvres-partitions et de leurs exécutions* [thèse], P. Loubier (dir.), Université du Québec à Montréal, 2020. À paraître.

16 Mon début d'érection témoigne, à sa façon, de l'« ardeur tout onanique » qui anime le genre de l'autoportrait, selon Paul Ardenne, un autre jeu solitaire... (Paul Ardenne, *L'image corps : figures de l'humain dans l'art du 20e siècle*, Du Regard, 2001, p. 268.)

17 Cf. Christian Loubet, « La représentation de l'image de soi dans la peinture occidentale de Léonard à Rembrandt », *Cahiers de la Méditerranée*, nº 66, 2003, p. 137-150 ; [en ligne] 25 juillet 2005, www.journals.openedition.org/cdlm/108 ; [doi] www.doi.org/10.4000/cdlm.108.

18 Notre traduction. Sherrie Levine, Kay Heymer *et al*, *Sherrie Levine : After All. Werke 1981-2016*, Neues Museum, Staatliches Museum für Kunst und Design et Hirmer Verlag Museum, 2016, p. 134.

19 Suzanne Paquet, « Entre site et site, l'image photographique comme point de passage : les *Performances invisibles* de Steve Giasson » [en ligne], *Sens public*, 15 décembre 2017, www.sens-public.org/article1260.html ; [doi] www.doi.org/10.7202/1048848ar.

20 Cf. Guillaume Adjutor Provost, « De l'utilité des artistes » [en ligne], *Vie des arts*, nº 259, été 2020, www.viedesarts.com/dossiers/dossier-en-suspens-lart/de-lutilite-des-artistes. Je souligne qu'au fil des années, les *Performances invisibles* ont donné naissance à plusieurs amitiés qui me sont très chères, ce qui est certainement l'un de leurs plus beaux fruits.

21 Luc Lévesque et Patrice Loubier (dir.), « Micro-interventions », *Inter, art actuel*, nº 120, printemps 2015, p. 3.

p. 70
Steve Giasson. *Performance invisible nº 141 (Faire semblant (ou Adopter la posture d'Ai Weiwei reproduisant celle du petit Alan Kurdî noyé sur une plage))*. D'après Rohit Chawla. *Ai Weiwei in Lesbos for* India Today. 2016. Performeur : Steve Giasson. Photo : Martin Vinette. Retouches photographiques : Daniel Roy. Rimouski, 4 octobre 2018.

p. 74
Steve Giasson. *Performance invisible nº 184 (_____ (Rester sans voix))*. D'après Mladen Stilinović. *Kineska propaganda.* 2001. Performeur : Steve Giasson. Photo : Martin Vinette. Retouches photographiques : Daniel Roy. 25 août 2020.

p. 75
Steve Giasson. *Performance invisible nº 177 (Faire son cirque (sans prévenir))*. Reenactment de Charles Ray. *Plank Piece II*. 1973. Performeur : Steve Giasson. Photo : Martin Vinette. Retouches photographiques : Daniel Roy. AXENÉO7, Gatineau. 4 novembre 2019.

p. 77
Steve Giasson. *Performance invisible nº 165 (Faire l'artiste)*. Enactment de William Wegman. Artist. 1971. Performeur : Steve Giasson. Photo : Martin Vinette. Retouches photographiques : Daniel Roy. GHAM & DAFE, Montréal, 15 août 2019.

CE QUE LA DÉMESURE M'A APPRIS

MARIE-FRANCE JACQUES

Malgré l'impact que la crise de la COVID-19 a eu sur mes activités en tant qu'artiste en danse contemporaine, elle m'a aussi permis de trouver le temps et l'espace de développer un projet qui m'habite depuis longtemps. C'est dans ce contexte que j'ai créé *Ce que la démesure m'a appris* (CQLDMA), qui a été diffusée en direct le 25 mai 2020 via la plateforme Instagram et commissionnée par le Centre de création O Vertigo (CCOV). La même performance s'est faite sur deux comptes Instagram en simultané, chaque diffusion utilisant différemment la matière première artistique. Le public pouvait s'amuser à choisir son point de vue préféré.

Avec cette œuvre, mes collègues et moi avons exploité la performance, l'art visuel et la diffusion en direct. Le concept et le texte originaux étaient de Marie-France Jacques, la performance de Simon Renaud, les recherches technologiques et la captation en direct de Pierre-Olivier Cadieux, l'art vidéo de Marie Lambin et la voix d'Ines Talbi.

Mon projet consistait donc à explorer les possibilités d'amalgamer la danse et la projection d'images via des outils numériques dans une performance dansée en direct. Il m'a permis de me familiariser avec la force de ces moyens d'expression comme véhicules de l'émotion humaine. Dans ma démarche, je souhaitais intégrer et mettre en valeur la technologie au même titre que la danse afin que la performance soit évocatrice et génératrice de fortes impressions émotives et intellectuelles.

Mon équipe et moi souhaitons désormais que ce projet se développe à plus grande échelle dans le futur et, éventuellement, produise du nouveau matériel multidisciplinaire. Ayant toujours considéré la sensibilité comme une force, je désire la laisser transparaître dans mes créations.

Nous avons, pour la présente performance, utilisé l'application NDI HX Camera, qui transforme un appareil mobile iOS en une source vidéo en direct. Elle nous a permis d'utiliser plusieurs points de vue pour la captation de la performance. Nous avons aussi travaillé avec le logiciel OBS Studio, qui capture et mixe l'audiovisuel en temps réel. Il amalgame les images projetées et la diffusion du travail en direct sur Instagram.

À mon avis, la danse contemporaine véhicule cette sensibilité qui m'est chère, en plus d'offrir un rendement hautement esthétique, ce qui représente des atouts privilégiés quant à son alliage avec les outils numériques. Je ne suis pas de celles qui diabolisent l'impact des nouvelles technologies, car je crois qu'elles peuvent permettre à cette humanité si précieuse aux arts vivants de fleurir davantage au lieu de l'éteindre. C'est du moins de cette façon que je souhaite utiliser la technologie dans mes performances en direct. Je m'intéresse donc à la faculté qu'a la technologie de souligner la sensibilité et de lui donner encore plus d'ampleur.

Dans la performance présente, elle nous a donné le loisir de varier les projections d'images et les angles, jouant ainsi avec la perception. Je souhaite, dans ma démarche, continuer à contribuer au paysage du réseau numérique des lieux culturels québécois en danse contemporaine.

p. 80-81
Marie-France Jacques, extraits de la vidéo *Ce que la démesure m'a appris* (CQLDMA), 2020.

UNE EXPOSITION EXPÉRIMENTALE POST-COVID-19 : VESTIGE VERT

CORINNE FEÏSS-JEHEL ET PIERRE-JÉROME JEHEL

VESTIGE VERT OU L'ACTE MILITANT

L'exposition expérimentale *Vestige vert* est une occupation de l'espace public de Beaussais-sur-Mer, en Bretagne, dans l'ouest de la France. La pandémie de la COVID-19 a paralysé les activités « non essentielles ». Le confinement nous a retiré l'espace du dehors et a restreint notre temps dans l'espace public. Les municipalités ont dû annuler toutes leurs manifestations et expositions jusqu'au mois d'août. La municipalité de Beaussais-sur-Mer s'est lancée dans la proposition du collectif d'artistes Les Balissades qui dès la première phase du déconfinement proposait une expérimentation artistique sur les panneaux d'affichage de la ville.

Protégés dans leur aquarium, des vestiges verts nous interpellent. Des entrées et sorties de ville, ils se diffusent dans l'espace public à travers des panneaux d'affichage comme autant d'amers d'un monde en question. Sans musée ni galerie, les œuvres jalonnent la route. Nous n'allons pas voir l'expo : elle nous côtoie au quotidien. L'espace commun urbain offre sa proximité, un hors-les-murs citoyen. *Vestige vert* est avant tout pour tous, sans porte à franchir, de jour comme de nuit, en roulant ou en marchant.

Cette exposition distend l'art contemporain dit écologique. Né à la fin du XX^e^ siècle en s'inscrivant au regard des problèmes environnementaux contemporains (pollution, déforestation, réchauffement climatique…), celui-ci est issu lui-même du mouvement précurseur du Earth Art de la fin des années soixante aux États-Unis. L'intérêt de la recherche universitaire comme des critiques pour le rôle de l'art dans la cause environnementale ne fait que s'accroître. L'art écologique et ses différentes « appellations restent en effet constamment discutées depuis la première exposition »[1] en 1992 au Queens Museum, *Fragile Ecologies*, par Barbara Matilsky.

La difficulté de saisir cette exposition tient peut-être à sa vocation de sortir du champ *stricto sensu* de l'art en associant les termes *art*, *participation* et *action*. Lucy R. Lippard, dans son ouvrage *The Lure of the Local : Senses of Place in a Multicentered Society*, posait déjà la question de l'impact de l'art dans l'écologie : « *Local landscapes reflect global crises. Nothing is more local than ecology* […][2]. » *Vestige vert* double cette question des répercussions de l'art dans ce temps particulier de la COVID-19.

Les artistes s'impliquent par leur éthique, leurs prises de position dans l'espace public et les liens étroits qu'ils entretiennent avec le politique, la gouvernance et la science. Les œuvres de ces dix artistes succèdent à l'information sur la COVID-19 placardée sur les panneaux d'affichage.

D'une information nationale urgente, unique, dominante, monopolisatrice, douze visuels ouvrent un nouvel espace dans la ville : apartés poétiques et regards entre l'artiste et le passant. Ils donnent à voir quand l'œil se replie sur lui-même ; ils ouvrent sur le hors-champ pour que les repères s'élargissent.

Alors que l'art des années deux mille dix intègre la notion d'anthropocène, « [n]otre représentation du monde évolue ainsi vers une sorte de coprésence avec des sphères autrefois séparées dans la pensée occidentale : le minéral, l'animal, le végétal, la machine et l'humain, qui semblent échanger sans cesse leurs propriétés »[3]. Qu'en sera-t-il de l'art des années deux mille vingt post-COVID ? L'idée sera peut-être celle d'un développement durable culturel où l'artiste fera corps avec le territoire. Songeons à Joan Miró qui de la terre de Mont-roig se sentait « comme un végétal » : « Ailleurs, tout se mesure par rapport à Mont-roig. L'artiste doit être lié à sa terre, [aux] racines de son sol, [à la] la terre qui fait pousser[4]. »

Alors, *Vestige vert* nous interroge. La nature n'est-elle devenue qu'un vestige idéalisé, un espace en voie de disparition ? L'histoire et la structure des villes imposent une place à la nature. Du Moyen Âge, avec la cité dans ses remparts et la campagne autour, à la ville, jusqu'à l'urbanité proliférant des mégalopoles du XXI^e^ siècle, en passant par la révolution industrielle avec ses faubourgs et ses banlieues, la nature est contrainte spatialement. L'humain assigne une place à la nature, et cet espace se réduit non seulement comme peau de chagrin, mais les termes de son libre arbitre sont de plus en plus contrôlés. La nature a d'abord été chassée, extériorisée des murs, contenue dans les jardins, puis maîtrisée dans les parcs, encore paysagée dans les villes et manipulée dans les campagnes.

La nature en ville du XXI^e^ siècle est de plus en plus « aménagée » et intègre les processus contemporains de fabrication de l'urbain. Elle est considérée comme une « infrastructure ». Les espaces en requalification peuvent certes donner lieu à de nouvelles pratiques d'agriculture urbaine. Néanmoins, elles s'appuient le plus souvent sur la mobilité, comme l'élevage ovin itinérant pour la tonte des espaces verts publics, et le « hors-sol » (apiculture, culture en bac…) car, finalement, ces pratiques ne nécessitent que peu ou prou d'emprise foncière. Elles restent à leur place sans effet sur l'extension urbaine. L'instauration des trames vertes et bleues, c'est-à-dire un réseau formé de continuités écologiques terrestres et aquatiques comme outil d'aménagement du territoire par le Grenelle de l'environnement, modifie les principes de planification au sens où le végétal devrait être pris en considération de l'échelle supranationale à celle du local, mais admet finalement la vision d'un espace global géré par l'urbain. Les notions de connectivité, de réservoir de biodiversité et surtout de multifonctionnalité ont pris leur essor. Le végétal est analysé, disséqué. Il requiert des indicateurs scientifiques pertinents qui doivent permettre d'évaluer les services procurés par le végétal. La question qui se pose maintenant est de savoir comment transcrire, en valorisant leurs services, les espaces verts publics non plus comme un décor, mais comme un équipement urbain multifonctionnel.

D'une mauvaise conscience est née l'idée d'un espace de nature à la biodiversité préservée, sélectionnée à des fins de gestion écologique et de renaturation. Réserves naturelles nationales, parcs nationaux et réserves biologiques apparaissent comme des scènes de nature. Des capsules homéopathiques contre la prolifération urbaine se manifestent ensuite sous forme de *patches* : trame verte, îlot, corridor écologique… La nature mute peu à peu en agent de marketing urbain. Nous glissons vers la *commodification*[5] de la nature…

Devenue valeur économique, la nature acquiert un statut pécuniaire, donc monnayable, ce qui introduit l'ère de la compensation écologique. Si l'idée que nous pouvons compenser ailleurs la dégradation, voire la destruction de tel ou tel élément de biodiversité est acceptable, alors nous acceptons la monétisation des espaces naturels et, pourquoi pas, leur cotation en bourse. Autrement dit, la biodiversité devient un élément de la performativité politico-économique.

De l'espace bucolique, champêtre, arcadien, de l'âge d'or des espaces pâturés et néanmoins harmonieux de l'Antiquité grecque, que reste-t-il ? Ne demeure-t-il de ce pays que les *Bucoliques* de Virgile et les *Fastes* d'Ovide ? L'idée même semble avoir déserté nos sociétés. La nature ne se consommera-t-elle plus que comme un vestige idéalisé et fantasmé ? Aurons-nous chacun notre casque de réalité virtuelle comme les vaches russes à qui sont projetés des champs bien verts et fleuris afin qu'elles produisent plus de lait ? De combien de temps disposerons-nous dans ces nouveaux paradis artificiels ? Qui diffusera les programmes ?

Les passe-te
visuels font o
d'anxiolytiqu
où les paysa
du divertisse
deviennent d
décors rassu

Corinne Feïss-Jehel et Pierre-Jérome Jehel

mps
ffice
es
ges
ment
es
rants.

LE VERT CONTRE LES NOUVEAUX ENJEUX DU DIVERTISSEMENT

Le divertissement, notait déjà Hannah Arendt en 1972, sert « le processus vital de la société » parce qu'il sert « à passer le temps, [...] le temps vide [...] qui est un hiatus dans le cycle biologique conditionné du travail »[6]. Les temps vides de la COVID-19 ont été largement captés par les fleurons de l'industrie du loisir, la télévision, les plateformes de *streaming* et les jeux vidéo. La télévision française a enregistré un record avec une moyenne quotidienne de 4 heures 40 minutes par personne en avril, selon les données de Médiamétrie du 4 mai. Or, ce média, comme le précisait Patrick Le Lay, ex-PDG de TF1, est destiné à la consommation : « [P]our qu'un message publicitaire soit perçu, il faut que le cerveau du téléspectateur soit disponible. Nos émissions ont pour vocation de le rendre disponible : c'est-à-dire de le divertir [...]. Ce que nous vendons à Coca-Cola, c'est du temps de cerveau humain disponible[7]. » Les Français y ont consommé de l'information et des spectacles de divertissement avec la même appétence, comme si le contenu du premier induisait la dose du second. Les passe-temps visuels font office d'anxiolytiques où les paysages du divertissement deviennent des décors rassurants.

Le deuxième groupe américain de télécom, Verizon, a enregistré une augmentation en une semaine de 75 % du trafic lié aux jeux sur ses réseaux. Les consommateurs ont téléchargé 35 % de jeux mobiles de plus par semaine, par rapport au mois de janvier, selon les chiffres d'App Annie. Ils ont dépensé près de 50 % de plus sur les appareils iOS à l'échelle mondiale, et les dépenses mobiles ont aussi augmenté, établissant un record de 23,4 milliards de dollars au premier trimestre[8]. L'immobilité astreinte par la COVID-19 de plus de 3,38 milliards de personnes, selon le dernier décompte effectué par l'AFP, a aiguisé les convoitises. Le vert ne sera-t-il plus qu'une offre dans les cocktails numériques ?

La nature en réalité augmentée est finalement peut-être plus pratique. Le paysage, la nature traversée, deviennent une argutie visuelle. Albert Borgmann a montré que nombre de visiteurs du parc Yellowstone préféraient les films Imax projetés à l'entrée où tout est bien montré, expliqué, au parc lui-même où, finalement, ils voyaient bien moins les animaux[9]. Que pourrait-il alors nous manquer ? La nature nous sera présentée dans ses stéréotypes où le paysage voyagé virtuellement se superposera exactement à celui que nous souhaiterons.

Voilà pourquoi les œuvres sont descendues dans la rue : elles ont intégré la voie d'affichage public. Il s'agit de dire, de revendiquer, parce qu'une œuvre « ne peut pas ne pas avoir un contenu », qu'elle relève du « monde poétique » comme du « monde intellectuel et moral »[10]. L'œuvre est expérimentatrice face à une culture et, en ce sens, elle prend position. Il faut parler de lutte pour une nouvelle culture, c'est-à-dire pour une nouvelle vie morale. L'art est notre œil interne. Il devient une évidence dans une société arrêtée, cloîtrée.

Guy Debord, dans *La société du spectacle* (1967), a écrit que « [t]out le temps consommable de la société moderne en vient à être traité en matière première de nouveaux produits diversifiés qui s'imposent sur le marché comme emplois du temps socialement organisés »[11]. Comment dès lors consommer du temps qui rapporte ? Quand l'espace du dehors est restreint, le temps se joue en huis clos. Il devient la quantité à valoriser.

Bioy Casares, dans *L'invention de Morel*, projetait une duplication de notre monde. Dans sa nouvelle, un homme évadé échoue sur une île déserte et assiste à l'apparition quotidienne d'un monde disparu, peuplé de personnages et de décors aux apparences réelles. Cette société qui revit devant ses yeux est en fait créée grâce à une machine dont l'énergie est inépuisable. Un rêve qui garantit l'éternité. La « machine à images » provoque chez le fugitif une mise en abîme de la réalité. Elle questionne autant la réalité que la façon dont nous vivons le présent. L'immatérialité serait-elle une dissolution du réel dans un monde clos où les écrans composent les frontières des nouveaux espaces ?

Nos espaces internes et le temps que nous y passons ne sont pas à vendre. Nos errances vertes doivent pouvoir rester libres. Les œuvres crient et scandent sur la voie/voix publique : « Non au virtuel vert ! » L'exposition est un élan pour voir au-delà du divertissement, de l'illusion.

1 Bénédicte Ramade, « L'art écologique aux prises avec ses stéréotypes », *Perspectives*, n° 1, 2015, p. 184.

2 « Les paysages locaux sont le reflet des crises mondiales. Rien n'est plus local que l'écologie. » Notre traduction. Lucy R. Lippard, *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society*, New Press, 2014 (1997), p. 111.

3 Nicolas Bourriaud, Crash Test : la révolution moléculaire [catalogue d'exposition], Les presses du réel, 2018, 4e de couverture. Bourriaud a été le curateur de cette exposition ayant eu lieu au centre d'art La Panacée-MoCo à Montpellier, du 6 février au 10 mai 2018.

4 Joan Miró, entrevue par George Charbonnier, « Couleurs de ce temps », *Les nuits de France Culture*, France Culture, 19 janvier 1951.

5 Ce concept peut être traduit par « marchandisation » et est associé à la transformation en marchandise. Cf. Arjun Appadurai, « Introduction : Commodities and the Politics of Value », *The Social Life of Things: Commodities in a Cultural Perspective*, Cambridge University Press, 1986, p. 3-63 ; *id.*, « Definitions: Commodity and Commodification », dans Martha Ertman et Joan C. Williams (dir.), *Rethinking Commodification: Cases and Readings in Law and Culture*, New York University Press, 2005, p. 34-45.

6 Hannah Arendt, *La crise de la culture*, P. Lévy (trad.), Gallimard, 1972, p. 263-265.

7 Patrick Le Lay, cité dans Les associés d'EIM, *Les dirigeants face au changement : baromètre 2004*, Huitième jour, 2004 ; repris notamment dans « Nous vendons du temps de cerveau », *Le Nouvel Observateur*, 11 septembre 2004, p. 22.

8 Cf. App Annie, « Weekly Time Spent in Apps Grows 20% Year Over Year as People Hunker Down at Home » [en ligne], *Market Data*, 2 avril 2020, www.appannie.com/en/insights/market-data/weekly-time-spent-in-apps-grows-20-year-over-year-as-people-hunker-down-at-home.

9 Cf. Albert Borgmann, *Holding onto Reality: The Nature of Information at the Turn of the Millennium*, University of Chicago Press, 1999, 274 p.

10 Antonio Gramsci, *Cahiers de prison*, vol. III, NRF Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1983, p. 272.

11 Guy Debord, *La société du spectacle*, Buchet/Chastel, 1967, paragr. 151.

p. 87
Douze visuels de 10 artistes (K. Berth, S. Chedeville, F. Crabit, E. Darras, A. Dauchez, G. Faupin, P. J. Jehel, J. M. Haslay, B. Klene, N. Lefeuvre), installation *Vestige vert*, Beaussais-sur-Mer, Bretagne, 2020. Photos : P. J. Jehel.

DÉCONFINEMENT
2020

CHAOS
2019

HOUSE, THE FORBIDDEN GREEN
2020

ARBRES ROUGES
2020

DANS LA GROTTE AUX FÉES,
EXPÉRIENCES
2019

SITE C
2020

CONFINEMENT, JOUR INCONNU
2020

DANSER SOUS L'ARBRE
2020

FRACTURES
2020

I am a Tree.
I dance.
Vestiges.
Exposition expérimentale
Vestiges Vert

SANS-TITRE

JOHN BOYLE-SINGFIELD

Sans-titre est une œuvre conceptuelle de financement participatif sur le site Patreon.

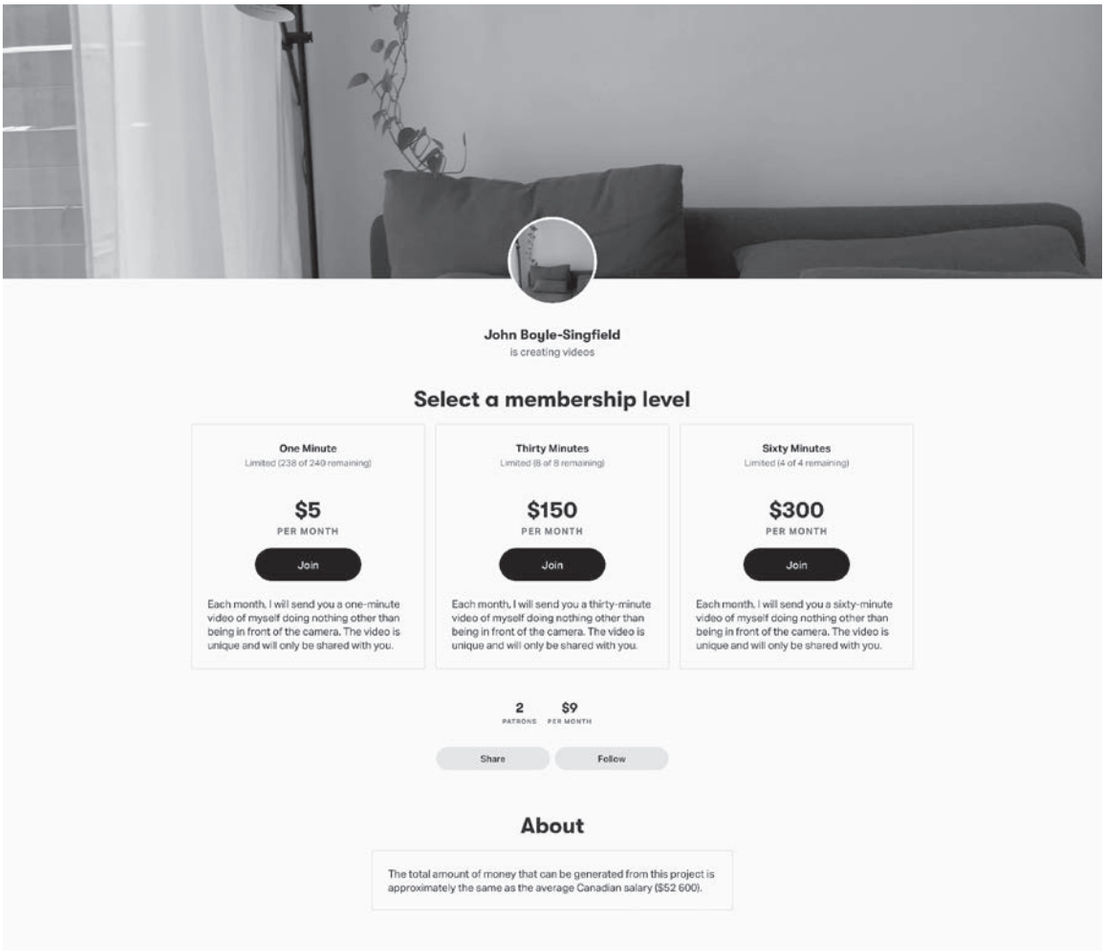
Chaque mois, j'envoie à une personne une vidéo de moi ne faisant rien d'autre que d'être en face de la caméra. La vidéo est unique et est partagée seulement avec l'individu en question.

Le montant total pouvant être généré par ce projet est approximativement égal au salaire canadien moyen de 2019 (52 600 $), selon Statistique Canada. La performance dure 12 heures par mois et laisse participer 252 personnes au total. Avec un temps de gestion d'environ 15 minutes par individu, le projet prend approximativement 75 heures de mon temps par mois, c'est-à-dire environ 15 heures par semaine.

Étant donné la pression écrasante de professionnalisation dans les arts conjuguée à un revenu d'intégration à la société toujours aussi insignifiant, il m'est apparu naturel de créer cette œuvre qui est en fait une sorte de dédoublement conceptuel. En d'autres mots, il s'agit d'un travail à temps partiel ayant la fonction de combler un revenu de base tout en protégeant le reste de ma pratique de toute professionnalisation excessive et neutralisante.

Le double standard de la figure de l'artiste, entre entrepreneur et crève-la-faim romantique, est le représentant par excellence d'un capitalisme culturel ayant épuisé toute autre raison pour justifier son existence. *Sans-titre* montre la coexistence de la création avec un contexte socioéconomique latent, trop souvent ignoré par l'artiste et l'histoire de l'art. En ce sens, j'ai voulu réaliser une œuvre intimiste qui ne manque pas de souligner l'espace de transaction des corps à l'intérieur du marché sémiotique contemporain.

p. 89
John Boyle-Singfield, *Sans-titre*, vidéo, performance, web, 2020. Photo : capture d'écran par l'artiste



SCULPTURES ÉPHÉMÈRES POUR CRISE SANITAIRE : UNE SÉRIE PHOTOGRAPHIQUE EN CONTEXTE PÉDAGOGIQUE

MAGALI UHL

Cet été, dans le cadre des enseignements virtuels, j'ai enseigné à l'UQAM la sociologie de l'art à un groupe de 60 étudiant.e.s de baccalauréat, toutes disciplines confondues[1]. Afin de faire connaissance malgré la distance, je leur ai demandé de composer, depuis leur espace domestique – nous étions alors début mai, en pleine période de confinement –, une sculpture performée sur le modèle des *One Minute Sculptures* (1997-98) de l'artiste autrichien Erwin Wurm[2].

Hommage ludique à l'actionnisme viennois, cette série de 48 photographies, prises et exposées en contexte muséal, a pour point de départ un protocole – préalablement rédigé et testé par l'artiste – liant une personne à un objet, qui doit en faire un usage inusité. Cet exercice à la fois critique et amusant renverse la position de domination face aux objets qui deviennent, durant la minute performée, les maîtres du jeu. Variations autour du passage de la sculpture à la performance, puis de la performance à sa fixation médiatique, les *One Minute Sculptures* de Wurm peuvent être vues comme la chambre d'écho de nos pratiques du quotidien. Difficile en effet de demeurer digne, plié.e en deux, la tête dans un tiroir de commode, dans un seau de ménage ou dans une poubelle de recyclage ; de ne pas être crispé.e, allongé.e sur un sol d'oranges mouvantes ou avec un pied de chaise en équilibre sur la paupière… Comment ne pas éprouver, par ailleurs, une certaine gêne en regardant une personne écrasée au sol sous sa propre valise ou ne pas s'amuser des usages détournés que subissent chandails, pulls et autres textiles emballant les corps pour mieux les tordre dans des positions absurdes ?

Reprenant et adaptant les instructions de l'artiste, les 60 étudiant.e.s inscrit.e.s ont proposé leur propre sculpture performée dans laquelle la perspective de l'artiste était déclinée de diverses manières : les équilibres précaires entre personnes et dispositifs ; les objets et artefacts disponibles, choisis sans discrimination ; la malléabilité des corps et leur inscription toujours fragile dans l'espace ; le sentiment de catastrophe imminente, inscrit dans ces positions intenables où tout peut s'effondrer en une fraction de seconde… Tout y était !

Mais, à la différence des sculptures de Wurm, la charge dramatique et la tonalité ironique se sont déplacées des objets vers les lieux. En effet, du détournement des objets du quotidien pris dans des interactions incongrues avec les corps environnants, la tension narrative a migré vers l'espace domestique, devenu le thème et la scène de la performance corporelle. Cet écart, aussi subtil fût-il, a opéré un renversement et marqué, par sa tragique lucidité, la situation de crise que nous vivions, inscrite dans nos corps, mais à même nos lieux de réclusion volontaire.

1 Je tiens à remercier l'ensemble des étudiant.e.s pour cet échange instructif et amusant.

2 Cf. notamment « Erwin Wurm's *One Minute Sculpture* Are Refreshing » [en ligne], *Public Delivery*, 16 août 2012, www.publicdelivery.org/erwin-wurm-one-minute-sculptures ; Jérôme Sans (dir.), *Erwin Wurm* : One Minute Sculpture [catalogue d'exposition], INOVA, University of Wisconsin, 1998.

Intérieur de couverture
Margot Puyravaud-Alfonso, Bacc. Action culturelle

p. 92
Jean-Pierre Cloutier, Bacc. Design de l'environnement

AKI SHIMAZAKI

SELFIES PERFORMATIFS

Je ne peux

x pas arrêter ce que mes dents (me) font

TROP DE
FEMMES

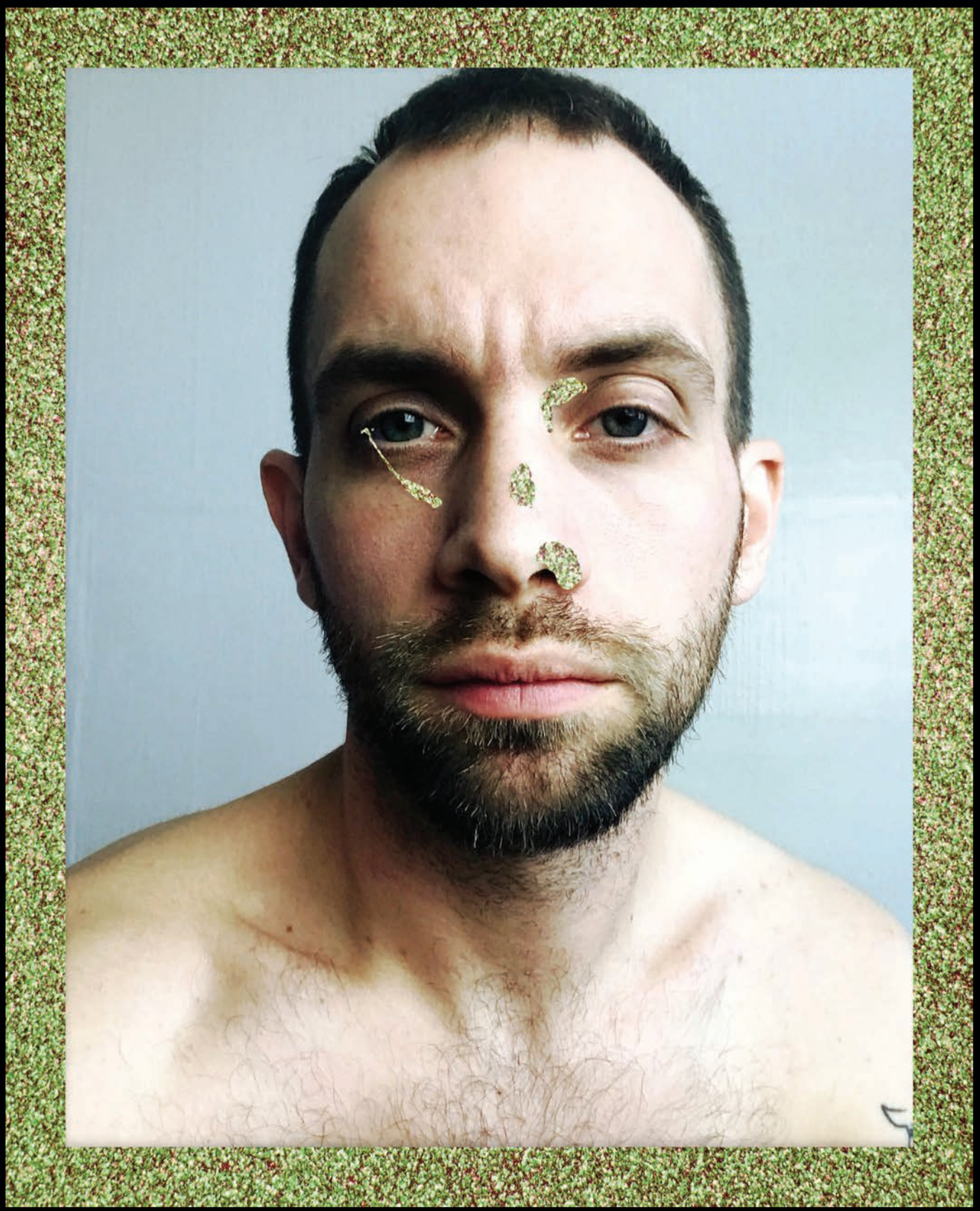
TROP DE
TEMPS

N° 1908
METER
40
10
30

21.2020

J'ai hâte de

her



Couverture
Élyse St-Amour

p. 96
Alex-Ann Boucher

p. 98-99
Amélie Laurence Fortin, série *Light Exercices*

p. 100
André Du Bois

p. 102
Annabelle Guimond-Simard,
Interconfinée

p. 104-105
Annie Baillargeon,
Les soins des Amazones

p. 106
Betty Pomerleau

p. 108
Estela López Solís

p. 110
Fabienne Létang,
To be or not to be scared... Extrait du livre à paraître *Chambre froide* (collection Al Dante, les presses du réel) portant sur une série de performances photographiques de Fabienne Létang, confinée dans son studio, avec des textes de Liliane Giraudon, Amandine André et A.C. Hello.

p. 112-113
France Lareau

p. 114-115
Francis O'Shaughnessy,
photographies Collodion humide,
technique datant de 1851,
Caméra Kodak Folding 3A (1903).

p. 116
Geneviève Roy

p. 118-119
Giorgia Volpe,
série *Autoportraits avec masque*

p. 120-121
Gusztáv Üto

p. 122-123
Johanne Chagnon

p. 124-125
Laurence Caron-C.,
Chasse aux sorcières

p. 126-127
Morgane Clément-Gagnon

p. 128
J'ai hâte de frencher.
Photo : Nathalie Côté

p. 130-131
Sarah Trouche

p. 132-133
Thierry Huard,
Blair Toles ; *David Courteau*

p. 134
Katherine-Josée Gervais,
Je devrais me laver les mains

Sur le chemin du Roy, que « Croire » ?

Guy Sioui Durand

« Croire », thème incontournable dont l'art a tour à tour fait l'éloge avant de s'affranchir, au point de s'en attribuer les atours de sacralisation, mais pour des fins matérialistes. Les commissaires Dominique Laquerre et Julie Alary Lavallée, responsables de la sélection[1] de la Biennale nationale de sculpture contemporaine (BNSC) 2020 (www.bnsc.ca) le revisitent. Elles écrivent : « Tout dépend de ce à quoi nous croyons. [...] Croire porte à réfléchir sur soi et sur la valeur du nous en ce monde[2]. »

Justement, comme jamais depuis 20 ans, malgré l'hégémonie de la pensée scientifique et le maintien de l'accusation laïque sur « la religion comme opium du peuple » (Marx), le nouveau siècle est-il en proie à de multiples croyances fragmentées ? Ce phénomène s'observe entre guerres de religion, crise morale des églises officielles et résurgence à la carte de croyances jadis refoulées comme paganisme et barbarie, allant du chamanisme autochtone aux pouvoirs des sorcières féministes, en passant par les prêches New Age. De ce magma, un tourisme exotique enrobe de réels efforts de décolonisation spirituelle, lesquels se veulent une option aux savoirs officiels. De tels entrechocs de civilisations ont cependant un côté très sombre, violent.

À cet égard, l'entrée dans le nouveau siècle est marquée par une suite ininterrompue de mises à mal d'icônes : conflits tantôt religieux, tantôt militaires, sur fond de terrorisme ; catastrophes naturelles ; nouvel iconoclasme de destruction et de censure des représentations, des monuments et des architectures historiques[3]… En contrepartie, nous assistons au triomphe de la diffusion généralisée de nouvelles idoles issues de la culture des nouveaux très riches (le 1 %), dont l'acronyme GAFA (Google, Apple, Facebook, Amazon) s'est substitué à l'INRI du Fils de l'homme en croix, pour des versions en aluminium et en bronze du biblique veau d'or. Elles forment un art public et un art du marché de superhéros médiatiques et d'émojis numériques du culte de soi sur les plateformes Facebook, Instagram et TikTok.

Avec ces pensées en tête, j'ai adopté l'attitude du pèlerin et pris le chemin du Roy de Québec vers Trois-Rivières. C'est là qu'il fallait « croire ». Non pas par la religion ou la politique, mais par l'art. Les œuvres, pour utiliser un néologisme populaire en ces temps de confinement dû à la pandémie, étaient *présentielles*, et non virtuelles, comme la plupart des manifestations artistiques. Sur place, j'y ai passé avec plaisir, sens critique à l'affût, une formidable expérience, en-deçà de la transcendance, mais hors de la seule matérialité sculpturale.

QUATRE MIRAGES

Dans les cosmogonies autochtones et chrétiennes, le nombre *quatre* est un repère commun au sein des récits sacrés. Il y a les quatre directions qui sont autant de couleurs, de temporalités, d'orientations dans la vision circulaire holiste et animiste autochtone, auxquelles nous attachons le bas et le haut pour compléter la roue de médecine chamanique. Il y a aussi les quatre évangélistes et les quatre cavaliers de l'Apocalypse chez les chrétiens. Ajoutons à cela, pour mon propos, les rois mages, dont nous n'avons jamais su le nombre exact…

À la Biennale, un quatuor d'œuvres a nourri, pour reprendre l'appellation du miracle de la statue de la Vierge qui aurait ouvert les yeux en 1888 au Cap-de-la-Madeleine, le « prodige des yeux », dynamisant l'ensemble du symposium : 1) *Migration*, l'arche spirituel faisant passer de la terre au ciel les chimères animalières miniatures de Janet Macpherson ; 2) *Antropé*, le dispositif éclectique assemblant les ambiguïtés de la représentation artistique face aux capacités de « surhomme technologique », installé par Patrick Bérubé ; 3) *Ce que le feu m'a apporté*, un assemblage sculptural de morceaux d'une église incendiée, reconstitué par Joanne Poitras ; 4) *Panorama d'un cycle pop*, les généreux subterfuges pour « faire accroire » du trio BGL.

MIGRATION

Dès l'entrée dans la pièce, la lumière irradie. Toute la croyance chrétienne se fonde, du Verbe du commencement aux encycliques et prêches d'aujourd'hui, sur le combat de la lumière contre les ténèbres et de la marche des fils de Dieu du paradis perdu (la nature) jusqu'aux cieux lors du jugement dernier (le paradis ou l'enfer éternels).

En diagonale entre les murs immaculé, l'élégante courbe en arche supporte cette horde de petites chimères, ces bêtes fabuleuses qui parsèment les récits bibliques, miniaturisées une à une à la main. Toutes blanches elles aussi, certaines figurines de cet étonnant bestiaire ont les cornes dorées – ce qui donne à penser au veau d'or – et d'autres, les yeux bandés. À l'émerveillement de la vue d'ensemble se greffe vite une inquiétude lorsque l'œil scrute le détail de ces petits animaux étranges, créant une aura magnifique.

Une belle photographie nous montre Janet Macpherson moulant une des figurines. Son sourire s'harmonise, rayonne, même. Catholique, l'artiste a puisé dans les manuscrits enluminés, les versions de l'Ancien et du Nouveau Testament ainsi que les livres sur la vie des saints, des martyrs et des monstres du Moyen Âge pour en reproduire son bestiaire. Il y a osmose.

L'arche fait le pont entre toutes les marches de migrants et la procession religieuse, en route vers un quelconque destin autre : un monde meilleur ou le ciel. L'artiste explique : « Un pont peut évoquer un passage indéfini à travers l'espace et le temps[4]. » Ses chimères miniatures sont fabriquées à partir de jouets démontés, réassemblés, recouverts de fines couches de porcelaine et moulées. Elles possèdent un caractère volontairement hybride : « La frontière entre l'humain et l'animal, le fabriqué et le naturel, le spirituel et le viscéral est bien délimitée, mais perméable […]. »

À partir de la référence animalière, Janet Macpherson, d'une part, rappelle le dédoublement de la croyance religieuse avec la soumission en troupeau des fidèles ou la diabolisation de certaines bêtes comme le loup. D'autre part, elle évoque la résurgence de formes hypermodernes comme les arts numériques de fiction et l'idéologie végane de l'esprit mythologique autochtone des interrelations, dialogues ainsi que protocoles de remerciement et de respect envers l'esprit des animaux – par exemple l'ours (*maku*) avec ses connaissances du territoire et des médecines, célébré comme *makushams* – ou le statut affectueux et économique acccordé aux bêtes domestiques dans le Moyen Âge agraire.

À cette œuvre lumineuse se joignent, de manière à esthétiser l'envers d'un endroit matérialiste de facture irréprochable, deux autres propositions : la série de sculptures des graphiques statistiques mesurant l'économie du monde, intitulée *Measures of Inequity* du duo Richard Ibghy et Marilou Lemmens, ainsi que l'aristocratique décorum du repas *Creatura Dada*, un court métrage de cinq minutes par la vidéaste anichinabée Caroline Monnet.

ANTROPÉ

Comme si le grand cimetière longeant l'autre côté de la route qui mène au campus et à la nouvelle galerie d'art R3 était un présage, l'éclectique exposition *Antropé* que Patrick Bérubé a déployée confronte l'usure des choses et des êtres à leur immortalité. C'est assurément un espace-temps fort de Croire.

C'est comme si Zarathoustra, le dernier homme, personnage central de l'ouvrage célèbre de Nietzsche *Ainsi parlait Zarathoustra* (1885) dont un exemplaire paraît dans l'installation à côté d'une petite sculpture figurant un chou, aurait échappé au cimetière et à ses monuments de commémoration pour inspirer l'entière occupation artistique du grand cube blanc. Surtout que l'œuvre commence dehors.

En effet, le dialogue premier de son dispositif confronte nature et technologie. Devant la grande fenêtre vitrée de la galerie se trouve une réplique de ruche d'abeilles. Elle symbolise le système organisé en société de ces insectes autour d'une reine pour produire le miel et polliniser les plantes. Nous attribuons d'ailleurs à Einstein cette inquiétante phrase : « Si les abeilles disparaissaient, l'homme n'aurait plus que quatre ans à vivre. » De fait, lorsque nous nous approchons et ouvrons le couvercle, la ruche se métamorphose en classeur rempli de dossiers bureaucratiques. Si nous levons la tête vers la vitre qui nous renvoie notre image déformée, une imprimante lui faisant face apparaît à l'intérieur.

Le regard d'entrée balayant l'espace capte une organisation spatiale d'îlots éloignés et, *a priori*, sans fil conducteur formel ou thématique. Bien qu'immédiatement orienté vers les trois grands monolithes noirs au fond, déjà, il se pose sur un écran télécommandé par un capteur de présence qui descend devant lui. Le plafond scintille de lumières comme dans une discothèque pour une courte projection numérique, puis l'écran se relève. Là, il y a des marches avec au-dessus une grande photographie numérique et la projection colorée d'un ancien jeu, Pac-Man. De l'autre côté est déposé en tapis au sol un « écran vert » qui place les effets spéciaux de séquences cinématographiques. Et bien sûr se trouve à l'entrée cette photocopie conventionnelle, comme l'envers de l'endroit de la ruche. Des objets délicats semblent en sortir tandis que, dans le coin derrière les trois grands casiers surdimensionnés remplis de sculptures, l'œil attentif retrace une pile où s'entassent des journaux.

C'est la raison de l'importance du guide sur place. Complice de l'artiste, ce dernier « humanise » *Antropé*, si je puis dire. Il possède les clés pour expliquer cette fascinante proposition sculpturale issue de notre âge hypermoderne technologique. Patrick Bérubé y confronte tous les paradoxes figurant dans les étapes de sa pensée de sculpteur. Ce faisant, sa réflexion s'inscrit dans la vision d'un McLuhan sur le cannibalisme du média par la nouvelle génération de médias et, par là, les désuétudes et innovations dans l'art actuel.

Dès lors, les composantes paradoxales, mi-humaines, mi-machines, surgissent çà et là. Sur la photocopieuse traditionnelle face à la ruche, nous apercevons des alvéoles d'abeilles reproduites délicatement par une imprimante 3D. Au-dessus du livre de Nietzsche, la grande photographie numérique est celle d'une anomalie – l'adaptation est chaque fois la résultante d'une dissidence, d'une différence – et, si nous la regardons trop longtemps, elle modifie notre vision. Sur l'écran vert au sol, une des premières sculptures de l'artiste semble déjà un débris. Quand nous nous approchons des trois imposants casiers surdimensionnés au grillage noir, c'est le choc des civilisations : les casiers contiennent, bien rangées, des centaines de sculptures et images que l'artiste a créées quotidiennement pendant un an, formatées pour l'atelier, la collection, le musée ou les publications. Voilà que le nouvel ordre planifié par l'intelligence artificielle des superordinateurs du stockage, appelé familièrement le *cloud*, gère désormais la mémoire et la diffusion numérisée des imaginaires. Désuétude ? C'est ce que semble témoigner, dans le coin derrière, un vestige de l'époque des papetières de la Mauricie, jadis productrices de la pâte à papier : une pile de journaux avec, comme contenu imprimé, le premier chapitre de l'ouvrage de Nietzsche ! De technicienne, la société est désormais technologique.

Est-ce le retour de l'artiste philosophe pour les créateurs d'objets d'art ? Bérubé nous dit : « Je tente de démontrer notre fragilité et notre vulnérabilité devant l'inéluctable. » Nous comprenons que, par la lecture philosophique, l'artiste a fait un voyage dans le temps l'ayant mené aux débuts de la modernité industrielle urbaine qu'ont alors analysée Marx et Nietzsche, revisitant les forces productives du capitalisme matérialiste, mais aussi les illusions spirituelles, icônes, idoles et images. Tel Zarathoustra devant sa société, il en vient au constat d'être le créateur de ses valeurs comme surhumain (surhomme), « de nature égale au divin. Il est au-dessus des hommes et plus au-dessus des hommes que ceux-ci ne le sont du singe »[5]. Et les grands monolithes noirs semblent ce clin d'œil voulu à l'une des scènes mythiques du film *2001, l'odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick.

Avec *Antropé*, Bérubé court-circuite et replace en œuvres le débat au présent, 20 ans après le passage au XXIe siècle. Nous sommes passés de la modernité au postmoderne, puis à l'hypermodernité d'une société capitaliste mondiale intégrée par la technologique numérique et les avancées exponentielles de l'intelligence artificielle et des algorithmes. L'actualité ne cesse guère de déifier ce 1 % de « surhommes », ces très riches humains et leurs entreprises dont l'acronyme GAFA traduit bien les tendances totalitaires qui transforment nos conduites et situations quotidiennes. Œuvre complexe et importante.

1 Treize artistes québécois, canadiens et internationaux aux œuvres réparties en huit lieux étaient de la BNSC : Galerie d'art du Parc (Trois-Rivières) : Moridja Litenge Banza, ATSA, Richard Ibghy et Marilou Lemmens, JR, Janet Macpherson, Caroline Monnet ; Musée POP (Trois-Rivières) : la famille Plouffe ; Atelier Silex (Trois-Rivières) : Joanne Poitras, Charlene Vickers ; Centre d'exposition Raymond-Lasnier (Trois-Rivières) : BGL ; Galerie R3 de l'UQTR : Patrick Bérubé ; Centre d'innovation agroalimentaire (Trois-Rivières) : JR ; Centre d'art Jacques-et-Michel-Auger (Victoriaville) : André Fournelle, JR ; CIRCA art actuel (Montréal) : Krishnaraj Chonat.

2 Dominique Laquerre et Julie Alary Lavallée, « Croire » [en ligne], « Thématique 2020 », *Biennale nationale de sculpture contemporaine*, 2020, www.bnsc.ca/7019-thematique_2020. Dominique Laquerre est directrice du Centre d'art Jacques-et-Michel-Auger, artiste et commissaire indépendante. Julie Alary Lavallée est coordonnatrice générale du Studio XX, commissaire indépendante et historienne de l'art.

3 C'est entre autres le cas des sept plaies de l'Égypte pharaonique ayant tenu en esclavage le peuple élu juif. Le XXIe siècle commence avec une série d'épidémies (SRAS 2001, H1N1 2009, Ebola 2013, COVID 2019). S'y joignent, tels des *acts of God*, des cataclysmes dits « climatiques » (ouragans, tremblements de terre, tsunamis, éruption volcanique…) comme au Sri Lanka (2004), en Louisiane (2005), en Haïti (2010), au Japon (2011) et au Népal (2015). Mais c'est l'activité de pouvoir des humains qui se dessine contre les croyances. Elle débute avec la destruction terroriste des grands Bouddhas à Bâmyân, en Afghanistan, en 2000 et se poursuit en 2001 quand la destruction des tours jumelles du World Trade Center à New York, aux États-Unis, raccroche l'Amérique du Nord aux conflits ailleurs. Des attentats meurtriers au nom de l'interdiction de représenter en images le visage d'un prophète ont lieu au magazine *Charlie Hebdo* et dans une salle de spectacle, le Bataclan, à Paris, en France (2015), pendant que le Moyen-Orient, l'Afrique, l'Amérique latine et l'Australie – où la multinationale Rio Tinto détruit des sites archéologiques autochtones sacrés en 2020 – s'embrasent dans des microconflits. L'ébranlement en la bonté des dieux est aussi marqué dans ses institutions et représentations : crise d'un empire pédophile dans l'Église catholique romaine – il faut lire à ce sujet *Sodoma : enquête au cœur du Vatican* de Frédéric Martel (Robert Laffont, 2019, 631 p.) ; incendies des cathédrales Notre-Dame-de-Paris et de Nantes ; reconversion de la basilique Sainte-Sophie, symbole de la fusion historique de l'Occident et de l'Orient, en une mosquée (2020)… À cela s'ajoute la violence de dénonciation, d'appels à la censure d'œuvres – par exemple *SLAV* et *Kanata* en 2018 au Québec – et de déboulonnage de monuments dans les villes par des mouvements de protestation urbaine contre les tenants de l'ordre et de la loi postcoloniaux aux États-Unis, en Europe et au Québec – comme pour la statue de John A. Macdonald à Montréal, à la fin de l'été 2020. Pendant que Netflix diffuse une mini-série sur les deux papes, le slogan héraldique demeure, aux États-Unis, « *In God We Trust* », alors que le Canada « sait porter l'épée, il sait porter la croix ».

4 Les citations des propos de tous les artistes de ce texte proviennent de la brochure officielle de la Biennale qui peut être consultée au www.bnsc.ca/7186-bnsc_5_brochure webofficielle.pdf.

5 Richard Roos, « Nietzsche et Épicure : l'idylle héroïque », dans Jean-François Balaudé et Patrick Wotling (dir.), *Lectures de Nietzsche*, LGF, coll. « Livre de poche », 2000, p. 283.

p. 138
BGL, *Panorama d'un cycle pop*, Biennale nationale de sculpture contemporaine (BNSC), 2020. Photo : Jean-Michael Seminaro.

CE QUE LE FEU M'A APPORTÉ

La croyance chrétienne a fait du feu l'élément de purification par excellence. Des flammes de l'enfer aux lampions, en passant par les bûchers de l'Inquisition, le feu nettoie l'âme des impuretés des corps. Mais qu'en est-il d'une église qui brûle, ne laissant que des débris plus ou moins calcinés au regard d'une sculpteure pour qui l'amoncellement est la méthode de création et qui est, de surcroît, croyante ?

De son Abitibi natale, Joanne Poitras a développé un original sens sculptural lié aux reliefs géographique et culturel, un attrait pour les monticules, les amas, les buttes et, par extension, ce qui s'élève vers les nuages et le ciel, dont les imposantes cathédrales et églises ayant cimenté la colonisation régionale autour du clocher et de la paroisse. Sa participation au Symposium d'Amos (1997) a été remarquée. Un peu comme dans la visée obsessive pour la forme du stūpa, cette structure bouddhiste reprise par l'artiste Richard Purdy qui a dynamisé jusqu'en 2012 le Département des arts de l'Université du Québec à Trois-Rivières, Johanne Poitras accorde elle aussi une valeur spirituelle aux amoncellements. Elle écrit : « Les quêtes, les croyances et les désirs humains s'incarnent dans les différents empilements de matières accompagnés d'une projection. »

Dans la première des deux salles de l'Atelier Silex, la pénombre nous accueille. Un amoncellement de débris, que nous devinons ayant survécu à l'incendie de l'église d'une communauté, reprend vaguement la forme d'un clocher. Contrairement aux installations d'un Jean-Marc Mathieu Lajoie, elles aussi composées de reliquats d'églises, de monastères et de couvents que nous avons pu voir à Québec à La chambre blanche et au Lieu, Johanne Poitras « compacte » les artefacts et indices, mettant en évidence tous les types de vitalité qui ont habité le lieu de culte : « [L]es débris d'une église détruite par les flammes forment une butte/montagne de reliques calcinées, d'objets issus de la collectivité et de la culture populaire », sous-jacente mais complémentaire dans son empilement rituel répétitif à ce qu'elle appelle bellement « l'histoire d'un territoire et d'une communauté, et, plus largement, celle des convictions humaines envers l'éternité ». Pensons aux chorales, aux bingos, aux réunions, aux funérailles… Une vidéo surélevée présentant un ciel et quelques nuages éclaire ce que le feu a apporté à croire.

D'une église réduite en cendres et débris comme essence du projet de Johanne Poitras dans la première salle, je ne peux que saluer la seconde œuvre dans l'autre salle chez Silex, soit la sculpture *Sleepwalking* de l'artiste anichinabée Charlene Vickers. Utilisant elle aussi la pénombre, elle a formé un cercle de chaises sur lesquelles se trouvent des couvertures et des mocassins aux motifs typiques des Algonquiens, dont la Première Nation Abitibiwinni est toujours en Abitibi-Témiscamingue. Dans l'actuelle mouvance des femmes autochtones appelant à la résilience des aînées et à la cicatrisation des blessures du colonialisme, l'artiste, originaire des terres boisées de l'Ontario et vivant actuellement à Vancouver, a reformé le cercle, entre couvertures traditionnelles et chaises coloniales, y ajoutant des boules de boue, le territoire. Une spiritualité autochtone exposant l'envers de l'autre, de la christianisation.

LE PANORAMA D'UN CYCLE POP

Le panorama d'un cycle pop est l'exposition de 25 sculptures concoctées par le trio BGL et occupant les trois salles du Centre d'exposition Raymond-Lasnier. Quasiment un symposium en soi !

Tels des rois mages, Jasmin Bilodeau, Sébastien Giguère et Nicolas Laverdière y étalent un « faire accroire » ludique et très matérialiste, transformant le bois en bronze et la peinture liquide en couleur solide. Fidèles à leurs canons d'« esthétique bricolée-figurative », ils mentionnent que, « pour la Biennale, notre intention [a été] de poursuivre une recherche entamée avec des répliques de bâtons de *popsicle* en bronze [offrant] la solidité du matériau et l'efficacité du faux-fini qui crée l'illusion de vrais bâtons de pops ».

Jadis, le décorum des cérémonies, la splendeur des icônes et des statues ainsi que l'effet d'imposition de l'au-delà sur le terre-à-terre des humains, des temples et des églises ont outrageusement utilisé les trompe-l'œil, les porte-à-faux de même que les matériaux riches comme l'or, le bronze et les diamants pour renforcer la croyance. BGL renverse cet ordre symbolique des matériaux au profit des joies du quotidien : la collation d'une sucette glacée, l'usage d'un râteau pour ramasser les feuilles, l'emploi d'un *rack* pour faire sécher le linge, l'écoute de la télévision montrant le centre-ville de Toronto ou l'appartenance à la faune d'un party. Mieux : le fait de se sentir parmi la confrérie des artistes en herbe, dans une classe d'été, dehors, sur des tables de pique-nique ou à l'atelier du groupe.

La salle d'entrée nous accueille par une série d'objets familiers se métamorphosant en *popsicles* tel le « Râteau de l'art contemporain » et « Le patin le plus solide de la ligue » entourant l'intrigante silhouette assise du mécène d'art Marc-André Bellemare.

La salle centrale expose un singulier « Rack à linge ». Elle regroupe principalement d'authentiques tables de pique-nique en bois transformées en atelier d'artistes avec crayons, pinceaux et feuilles colorées. Y sont juchés des agencements sculptés avec des répliques en bronze de bâtons de *popsicle* ou de bâtonnets à café aux motifs peints, qui vont notamment du précaire équilibre de « La table qui veut s'asseoir » au clin d'œil à l'histoire de l'art avec « Les bâtonnets constructivistes », en passant par un prodige de l'œil, « Télévision », un grand cadrage donnant à voir des bâtonnets colorés en point de fuite formant le centre-ville de Toronto !

La troisième salle propose toujours des tables de pique-nique en bois comme socles de grandes sculptures. Là, des personnages comme le « Break Danseur » et le « Trompettiste » donnent des allures de soirée festive qui se prolonge en ombres dansantes sur le mur.

Si la facture de chacune des 25 sculptures en bronze peut faire impact sur le marché de l'art, que le trio a infiltré en association avec des galeristes comme la Galerie 3, cette participation à la Biennale nationale de sculpture contemporaine confirme l'ancrage québécois d'une vision de l'art, d'une joie collective, d'un souffle créatif porteur de culture ouvrière et populaire depuis 1996. La continuité sculpturale du collectif établi dans le quartier Saint-Sauveur en basse-ville de Québec rayonne partout. De Toronto à Venise, de Saint-Jean-Port-Joli à Baie-Saint-Paul, en passant Québec, Montréal, Trois-Rivières et Chicoutimi, dans les réseaux des centres d'artistes et des événements d'art, dans le circuit des musées et des foires, j'ai envie de dire : « BGL… issimo ! »

QUE FAIRE ? QUE CROIRE ?

Le XX^{e} siècle a été scientifique, technicien, capitaliste et communiste, moderne et postmoderne, contre la foi et les philosophies idéalistes. La religion, l'art et la philosophie sont-ils encore au rang des illusions qui détournent du réel ? La question stratégique du siècle passé a été : « Que faire ? »

Posée au nom d'un horizon réaliste du bonheur, l'actuelle société anthropocène et capitaliste, mondialement intégrée par les technologies numériques et la culture hypermoderne branchée, mais écologiquement toxique, exige de la reformuler : « Que croire ? »

Simon-Claude Beauvreau : *La charge, fiction et réalité dramatiques* au Musée des beaux-arts de Sherbrooke

Alexandra Tourigny Fleury

En 1970, au Gésu, avait lieu la première représentation de *La charge de l'orignal épormyable*, fiction dramatique écrite par Claude Gauvreau en 1956. Cinquante ans plus tard, l'artiste multidisciplinaire Simon Beaudry actualise l'héritage de la pièce et de son auteur dans le cadre d'une exposition présentée au Musée des beaux-arts de Sherbrooke du 20 février au mois de septembre 2020. À travers images fixes, sculptures, jeux vidéo, œuvres interactives et performances d'art action mettant en scène une habile mise en abyme de l'époque du poète dans la nôtre, l'artiste traite d'aliénation et d'émancipation. Les identités des deux artistes se sont d'ailleurs amalgamées, le temps de l'exposition, en un personnage nommé Simon-Claude Beauvreau.

La salle d'exposition est densément habitée par une esthétique criante de liberté. Les portes et les têtes sont des symboles forts et récurrents, faisant directement référence au personnage principal de la pièce de théâtre qui tente de s'échapper d'un asile psychiatrique en défonçant des portes avec sa tête. *La charge de l'orignal épormyable* raconte l'histoire d'un poète maudit qui devient le cobaye de quatre pseudo-psychiatres qui n'hésitent pas à user de torture physique et psychologique pour nourrir leur cruauté. Pour l'artiste, l'histoire se présente comme une trame narrative idéale afin d'aborder les thèmes de la liberté et de la transgression. Les différentes surfaces de l'exposition sont taguées de mots qui évoquent la structure et l'encadrement : « histoire », « frontière », « langue », « économie »... Les œuvres se présentent comme une occasion de penser et de réinventer ces thèmes. Entre approche conceptuelle et esthétique punk, les métaphores poétiques et politiques se multiplient, offrant à penser les potentiels subversifs de l'art et du quotidien.

CONDUITE MUSÉALE AFFRANCHIE

Le visiteur commence son parcours par un face-à-face avec Gauvreau, dont la tête trône au bout d'un grand bélier devant la porte d'entrée. La sculpture imposante est entourée de portes à défoncer. L'image est forte et sans équivoque. Le reste de la salle est habité par divers ouvrages de l'homme, des photos, des plaques commémoratives, des articles de journaux et des objets évoquant son œuvre et la culture québécoise : camisole de force, crânes humains, antenne parabolique, casque de hockey, panache d'orignal... Les chemins de la réalité dûment documentée et de la fiction s'entremêlent en un récit complexe et riche de sens.

L'ambiance est électrique et les habitudes de conduite muséale traditionnelles sont rendues caduques par les œuvres qui appellent à des comportements qui seraient usuellement jugés comme dérangeants en contexte d'exposition. La station à cris donne les directives suivantes : « Avancez, parlez, criez, chargez... » Elle invite le visiteur à hurler ses états d'âme sur une plateforme située au centre de la galerie et clôturée pour rappeler la mort tragique du poète. La charge des voix fait réagir le visage de Gauvreau modélisé en trois dimensions sur l'écran faisant face au microphone. Celui-ci se distord et se pare de différents maquillages prévus pour les personnages de la pièce de théâtre. De l'expérience résulte une étrange et abstraite interaction entre le crieur et le défunt homme.

Les visiteurs peuvent également jouer à un jeu vidéo modifié par l'artiste : « Le but du jeu est de saisir l'épée, terrasser les méchants psychiatres à tête de mort, boire les potions, affronter les épreuves sans s'empaler et, ultimement, se délivrer soi-même. J'ai aussi changé le visage du combattant et de la princesse qui doit être sauvée par celui de Gauvreau[1]. » Les paramètres d'interactivité que nous propose Beaudry assouplissent considérablement le décorum habituel dans une logique tout à fait analogue au thème de la subversion qui caratérise tout le projet.

HYBRIDE ALTER EGO

Le processus de création de Simon Beaudry est singulier et exigeant. Depuis 2014, il s'immerge totalement dans l'univers du dramaturge, lisant, étudiant et analysant la vie de celui-ci, allant même jusqu'à la création d'un hybride alter ego : Simon-Claude Beauvreau. Inspiré de la démarche de sa directrice de maîtrise Hélène Doyon, Beaudry souhaite « mélanger l'art et la vie »[2] par son approche multidisciplinaire et performative. Deux performances ont particulièrement marqué la création de l'exposition. La première, réalisée en 2014, consistait pour l'artiste à défoncer une porte avec sa tête armée d'un casque de hockey, rappelant les malheurs du personnage principal de la pièce. Une commotion cérébrale en a découlé. La seconde était une mise en scène de la mort de Gauvreau devant – ou plutôt sur – la clôture où il a perdu la vie en s'empalant en 1971. Beaudry s'est fracturé la côte en se « déposant » sur ladite clôture à l'issue de la performance. Des vidéos documentant les actes, le casque de hockey et les radiographies prouvant les blessures font d'ailleurs partie de l'exposition. L'artiste se promène ainsi habilement entre différentes identités : la sienne, celle du dramaturge, mais aussi celle du personnage fictif de l'orignal épormyable. Sous les yeux du spectateur, ces trois identités se répondent l'une et l'autre en un récit déconstruit, mais rempli de sens et de convictions.

L'approche résolument corporelle et personnelle de l'artiste ne s'arrête pas là puisque, pour rappeler les potions que le personnage de la pièce de théâtre doit ingérer, il expose différents fluides produits par son corps dans de petites fioles de verre. Il se présente également au vernissage vêtu et coiffé à la manière de Gauvreau, sa chemise suffisamment déboutonnée pour laisser paraître le tatouage de l'orignal épormyable sur sa poitrine : un crâne humain portant des bois d'élan d'Amérique.

L'investissement est grand et le résultat, tout aussi saisissant. Beaudry parvient à actualiser l'héritage du signataire du *Refus global* dans une installation dynamique et déstabilisante. Malgré l'abondance d'informations que présente l'exposition, celle-ci est tout à fait cohérente et bien structurée. L'intensité de l'artiste se reflète dans le foisonnement esthétique de sa production, et le résultat en est captivant. L'identité et la culture québécoises sont au cœur de la démarche de Simon Beaudry, qui nous invite à poser un regard critique sur les habitudes d'aliénation de soi comme d'autrui. Il parvient à nous parler de transgression, d'émancipation et de liberté en cette époque où il est difficile, mais nécessaire, de le faire. L'artiste dit souhaiter que les générations futures s'inspirent de son œuvre comme lui s'est inspiré de celle de Gauvreau. Nous l'espérons aussi.

1 Simon Beaudry, cité dans « Visite virtuelle de l'exposition » [vidéo en ligne], *Simon-Claude Beauvreau*. La charge, fiction et réalité dramatiques, Musée des beaux-arts de Sherbrooke, www.mbas.qc.ca/simon-claude-beauvreau-la-charge-fiction-et-realite-dramatiques.

2 *Id.*, « Démarche artistique » [en ligne], *Simon Beaudry*, www.simonbeaudry.quebec/#/dmarche.

p. 144
Simon-Claude Beauvreau, *La charge, fiction et réalité dramatiques*, Musée des beaux-arts de Sherbrooke, 2020. Photo : François Lafrance.

VANCEZ
PARLEZ
CRIEZ
CHARGEZ
SB. Station de cris, 2020

Empreintes et entropie

Paul Kawczak

Trente-cinq ans après la première rétrospective qui lui avait été consacrée au Centre Pompidou, Christian Boltanski a réinvesti le lieu avec l'exposition *Faire son temps.* L'artiste y a exposé sur 200 mètres carrés une sélection d'œuvres qui retracent sa carrière suivant un parcours chronologique. *Faire son temps* est, comme c'est souvent le cas avec les titres de Boltanski, à entendre selon plusieurs sens. Il y a bien sûr l'idée, pour un artiste obsédé par la mort et qui se dit « dans le temps additionnel »[1], de l'imminence de la fin. L'absence et la disparition, qui ont toujours été au centre du travail de Boltanski, deviennent de moins en moins celles des autres et de plus en plus la sienne. L'espace d'exposition, dont le centre est plongé dans l'obscurité et au sein duquel l'œuvre « Cœur » (2005) relie les battements du cœur de l'artiste à l'allumage d'une petite ampoule, est le mausolée d'un homme qui s'apprête à ne vivre plus que par le souvenir.

Mais, Faire son temps, c'est aussi, littéralement, « fabriquer son temps », le manipuler, le mettre en espace, le bricoler, ce que fait Boltanski en mettant en scène la chronologie de son travail en une exposition immersive qui se replie sur elle-même pour faire se rencontrer les mots départ et arrivée. L'artiste ne présente pas tant une rétrospective qu'une œuvre unique en forme de monument à sa fin prochaine, y déployant l'espace-temps de sa disparition. La mort y rôde, refondant des œuvres issues des périodes différentes de la vie créatrice de Boltanski en une poétique unique de l'empreinte et de la mémoire.

Quant à une troisième interprétation du titre, celle qui voudrait que faire son temps signifie devenir obsolète, disparaître, elle ne tient pas. En effet, ainsi pensée, l'exposition Faire son temps préparerait un avenir de souvenir et de mémoire à l'artiste.

Trois grands moments de la carrière artistique de Boltanski se télescopent dans l'exposition : celui des débuts, qui tourne autour de l'enfance et de ses restes, y compris les pièces matérielles de la vie quotidienne, photos, œuvres, remodelages, relevant ainsi d'un réalisme concret ; un deuxième grand moment fait d'œuvres fabriquées et démontables, imposantes parfois, transportées en divers lieux d'exposition, moment correspondant à une maîtrise de l'espace et à un sens de la théâtralité développé ; un troisième enfin, duquel l'œuvre est absente, où il n'y a qu'à savoir qu'elle existe pour qu'elle génère rêveries et mythes. *Faire son temps*, ce labyrinthe tant fermé sur des pièces sombres et mystérieuses qu'ouvert sur l'extérieur parisien, ce parcours allant, comme le dit Boltanski, vers « la disparition de l'œuvre en tant qu'objet fini et la suppression de moi en tant que personne »[2], dévoile une poïétique générale de l'empreinte articulant trois piliers de ces 50 ans et plus de carrière : l'être, la matière et le temps.

LA VIE EST LÀ

Une affirmation traverse son œuvre, celle de la présence du monde. Que ce soit par le travail de photographies déjà existantes, issues du Club Mickey, de l'album photos d'un ami, du journal suisse *Le Nouvelliste du Valais* ou encore de la revue *Détective*, que ce soit encore par l'inclusion de vêtements, l'utilisation du vent ou celle de la position des étoiles, le travail de Boltanski a toujours fait amplement déborder le réel dans l'œuvre, dans la perspective d'une mise en avant du banal qui peut rappeler l'Arte Povera, le Kaprow de *L'héritage de Jackson Pollock* ou certaines pratiques d'art brut. Or, l'humilité de certains de ces éléments, issus de la « petite mémoire »[3], n'en cache pas moins l'immensité du réel dont ils relèvent. « J'utilise de vraies photographies de vraies personnes, et l'émotion naît du fait que ce sont de vraies personnes »[4], confie l'artiste à Catherine Grenier. L'affirmation du réel participe ici d'un ancrage émotif, fondamental et religieux dans l'existence, à la manière de ce vers de Verlaine : « Mon Dieu, mon Dieu, la vie est là[5]. » C'est la vie qui prime finalement dans *Faire son temps*, que l'art a rendue plus intéressante que lui, selon l'adage de Filliou. Boltanski le dit : « Une chose qui m'énerve, c'est qu'une grande partie de l'art actuel ne parle pas de la vie, mais parle de l'art[6]. »

Cette sublimation de l'art par la vie, il la travaille en maintenant son jeu avec le réel dans l'ordre du bricolage, de la contingence manuelle et technique. *Théâtre d'ombre* (1984-1997), par exemple, qui projette des silhouettes enfantines et macabres, ne cache ni ses mécanismes de fils de fer et de carton ni le bruit de son petit moteur dérisoire. C'est un folklore naïf qui se déploie selon une technique destinée aux enfants – la lanterne magique –, de la famille des « peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires »[7] privilégiés par Rimbaud. Le geste artistique de Boltanski laisse toujours percevoir une marque artisanale comme une humble empreinte dans l'existence, rieuse d'elle-même et toujours un peu, également, de la mort.

L'EMPREINTE

La disparition et le souvenir traversent la production de Boltanski à travers les années. La perspective qu'offre *Faire son temps* permet de saisir la dimension évidente et concrète de ce travail de mémoire des individualités, celui d'une lutte contre l'entropie. Boltanski est un artiste de l'entropie, qui la poétise et s'en sert comme génératrice d'émotions.

Toute empreinte est analogue à une zone de basse entropie condamnée par les principes de la thermodynamique à s'effacer. *Faire son temps* met en scène ce processus qui touche autant les œuvres de Boltanski que leurs sujets : si son geste artistique, nous l'avons dit, souligne son caractère d'empreinte dans l'existence, les éléments du réel avec lesquels il opère sont autant d'empreintes laissées par les êtres dans le monde. Les photographies sont des traces de lumière, les os de baleine de « Misterios » (2017) sont des vestiges de structures biochimiques, les tickets de train, lettres et autres papiers mis en scène dans « La vie impossible de C.B. » (2001) sont autant de traces mécaniques et chimiques, les vêtements du « Terril Grand-Hornu » (2015) en sont d'autres, tous témoignant de l'existence d'individus.

Les agrandissements photographiques caractéristiques de la pratique de Boltanski, que nous retrouvons dans plusieurs œuvres de *Faire son temps*, mettent visuellement en scène cette dégradation irréversible des individus. Dans des photographies de visages très agrandies comme « Regards » (2011), « Après » (2016) ou encore « Les fantômes de Varsovie » (2001), les êtres deviennent des ectoplasmes, des galaxies de grains de lumière se dispersant lentement, à la manière des ensembles célestes qui paraissent immobiles à l'œil humain, alors qu'ils se démantèlent à des vitesses impensables. Au sujet d'une photographie de lycéens viennois, Boltanski confie à Catherine Grenier : « [E]n photographiant et en agrandissant leurs visages, ils ressemblaient tous à des têtes de mort[8]. »

La charge émotionnelle devient parfois immense, comme dans « La dernière danse » (2004), agrandissements des derniers clichés de scènes heureuses de juifs roumains ayant fui le régime fascisme avant le torpillage de leur bateau. Les empreintes de Boltanski montrent des vies, le plus souvent anonymes, perçues par-delà le temps, par-delà l'entropie, par-delà les horreurs humaines, dans leur humanité vibrante. Des objets en pâte à modeler dégradés d'« Essai de reconstitution » (1970-1971) à la position des étoiles qui s'éloignent irrémédiablement selon un temps infini, marquées par des clochettes dans « Animitas Chili » (2014) et « Animitas blanc » (2017), Boltanski pose la question de la mémoire humaine comme résistance à l'entropie générale.

TRANSMISSION

La pratique de Boltanski résonne à merveille avec cette phrase de Barthes qui veut que « dans la photographie, je ne puis jamais nier que *la chose a été là* »[9]. Dans ce *là*, qui est aussi celui de Verlaine, « la vie est là », réside l'effarante présence de l'existence. Or, la photographie est en contact différé avec cette présence : « D'un corps réel, qui était là, sont parties des radiations qui viennent me toucher, moi qui suis ici[10]. » *Faire son temps*, rapprochant en son espace photographies et installations, réunit donc un *là* ostentatoirement différé, celui des photographies, à un *là* en apparence évident et immédiat, celui des archives, des vêtements et autres présences du réel ; un *là* dans leur immédiateté réelle, mais en contact aussi avec d'autres *là* plus lointains ; un *là* dans leur lien avec un ou des êtres – le cas par exemple des archives manuscrites – et un *là* dans leur réalisation. Photographies ou installations, chaque œuvre possède un ancrage, direct ou indirect, dans l'espace-temps d'un souvenir.

Le jeu de l'empreinte, dans *Faire son temps*, organise ainsi une multiplicité de perspectives spatiotemporelles, toutes menacées par l'entropie du monde, toutes tournées vers un point unique : la mort et la disparition. « C'est, écrit Barthes, parce qu'il y a toujours en elle ce signe impérieux de ma mort future, que chaque photo, fût-elle apparemment la mieux accrochée au monde excité des vivants, vient interpeller chacun de nous [...][11]. » Ainsi fonctionne également la poïétique de Boltanski.

Faire son temps souligne toutefois dans l'évolution du travail de son créateur une possibilité de prolongation de l'empreinte du souvenir, ainsi qu'il le pointe lui-même : « Dans ma vie, il y a eu plusieurs périodes : une, où les œuvres ont existé ; une autre, où elles étaient détruites mais refabriquées ; et puis, maintenant, il n'est plus question de voir les œuvres mais de savoir qu'elles existent[12]. » Les œuvres « Animitas Chili », « Animitas blanc » et « Misterios » sont de la dernière catégorie. Trop lointaines pour être visitées, elles se transmettent par l'idée, au point où elles pourraient théoriquement encore exister après leur disparition physique et l'oubli même d'avoir jamais existé. Elles ont le potentiel de devenir des histoires, des contes, des mythes. « Il est possible, dit Boltanski au sujet de *Misterios*, que dans plusieurs années courra la rumeur qu'un homme fou est venu – mon nom sera oublié – et qu'il aura essayé de parler aux baleines[13]. » Si cette histoire se transmet et dure, ce ne sera pas tant pour une quelconque utilité qu'en raison d'une plus-value de poésie et de sens. Inversement, à l'origine de nos contes et histoires, il y a certainement eu des présences réelles, vibrantes, humaines et émouvantes.

Toute présence dans sa disparition peut devenir l'objet d'une transsubstantiation poétique. De l'événement éphémère à la vibration diffuse du souvenir, *Faire son temps* réunit les trajets d'existence et de mémoire qui ont parcouru l'œuvre de Boltanski et qui ne peuvent pas ne pas nous toucher, tant ils abordent en profondeur la temporalité de la présence humaine.

1 Christian Boltanski, cité dans « Christian Boltanski et Bernard Blistène : entretien », dans Bernard Blistène, C. Boltanski et Annalisa Rimmaudo (dir.), *Christian Boltanski : Faire son temps* [catalogue d'exposition], Centre Pompidou, 2019, p. 20.
2 *Ibid.*, p. 28.
3 Gaëlle Périot-Bled, « Christian Boltanski. Petite mémoire de l'oubli » [en ligne], *Images re-vues*, nº 12, 2014, en ligne le 4 avril 2015, www.journals.openedition.org/imagesrevues/3820.
4 C. Boltanski et Catherine Grenier, *La vie possible de Christian Boltanski*, Seuil, 2010, p. 151.
5 Paul Verlaine, « Le ciel est, par-dessus le toit », *Sagesse*, 1880, partie III, poème 6.
6 C. Boltanski et C. Grenier, *op. cit.*, p. 185.
7 Arthur Rimbault, « Délires II : alchimie du verbe », *Une saison en enfer*, 1873, poème 6.
8 C. Boltanski et C. Grenier, *op. cit.*, p. 154.
9 Roland Barthes, *La chambre claire : note sur la photographie*, Gallimard, 1980, p. 119.
10 *Ibid.*, p. 126.
11 *Ibid.*, p. 151.
12 C. Boltanski, cité dans « Christian Boltanski et Bernard Blistène : entretien », *op. cit.*, p. 28.
13 *Ibid.*, p. 31.

p. 150
Christian Boltanski, *L'Album de la famille D. 1971*. Dépôt de l'Institut d'art contemporain, Villeurbanne/Rhône-Alpes. Yves Bresson/Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole. © Adagp, Paris

Le futur proche *Le cercle d'Arcadie* d'Amélie Laurence Fortin

Nathalie Côté

En mars 2020, alors que le coronavirus commençait à occuper tous les esprits, la visite de l'installation d'Amélie Laurence Fortin à la Galerie des arts visuels a été un moment esthétique salvateur, un moment où seule l'expérience d'être au cœur du monde fictif compte. Nous ne nous doutions pas alors que la galerie d'art allait fermer précipitamment quelques jours plus tard pour cause de confinement.

Dans cette installation colorée à souhait, il est question du futur et de notre manière de l'envisager. Une grande tapisserie géométrique donne le ton à l'ensemble. Elle est visuellement le prolongement de la tuyauterie industrielle de la galerie. Images de volcans, d'éclairs et autres motifs futuristes sont répétées. L'artiste s'inspire de recherches concernant les voyages sur Mars et ses volcans – le cercle d'Arcadie est le nom de l'un d'eux. Mais surtout, l'énergie est au centre de ses préoccupations, comme elle l'explique :

> Dans ces futurs que j'anticipe, je ne cherche pas à nommer les résultats des actions humaines passées sur notre environnement (les changements climatiques). Je m'intéresse plutôt à notre responsabilité humaine dans la recherche de solutions pour développer une gestion efficace de l'énergie. Ma recherche *in situ* s'accommode très bien de concepts d'efficacité énergétique. Avant de développer les pièces de cette exposition, j'ai pris le temps nécessaire pour observer l'espace de la galerie, en portant une attention particulière sur ses forces et ses faiblesses, ses zones de tension, la distribution de l'air, son architecture particulière, le parcours imposé par son aménagement, etc. Chaque œuvre a ainsi été pensée pour maximiser les angles morts énergétiques de cet espace, en explorant ses possibles, en intégrant tout ce qui a été le plus souvent nié dans l'histoire des expositions de la galerie[1].

Dans cette installation, sorte d'éloge des circuits courts, l'espace d'exposition participe aux sens des œuvres en mettant en valeur les origines industrielles des lieux, la Galerie des arts visuels de l'Université Laval étant située dans une ancienne manufacture textile du quartier Saint-Roch. La ventilation est utilisée pour faire se mouvoir lentement des cheveux synthétiques suspendus au plafond. À cet égard, il s'agit de l'objet sculptural le plus intelligent et le plus poétique de l'ensemble. L'œuvre *in situ* par excellence apparaît comme une excroissance de la galerie. Elle ne pourrait être nulle part ailleurs…

Un ventilateur industriel, déposé au sol, tourne au ralenti. Il est plus sculptural que fonctionnel, comme l'indique le néon encastré dans la boîte circulaire faisant office d'astre éclairant l'espace.

Faite de matériaux de construction, une structure rouge évoque la forme d'un drapeau. C'est un objet à la fois ouvert et fermé sur lui-même, un espace dans lequel nous entrons physiquement. La forme rouge réfère au drapeau utilisé par les navires pour indiquer qu'ils chargent ou déchargent des matières dangereuses. Elle a une présence sans équivoque.

Tout ici évoque l'ancienne manufacture, nous rappelant par le fait même que ces espaces transformés en espaces culturels de la société postindustrielle, que nous apprécions tant, témoignent aussi d'un déplacement de l'exploitation des travailleuses et des travailleurs de l'industrie manufacturière loin des regards, en Chine ou au Bangladesh. Mais ce n'est pas manifeste tant ce sont les qualités plastiques de l'ensemble qui nous intéressent d'abord.

LE CHANT QUI TRANSPORTE

L'expérience prend son envol lorsque nous entendons un chant féminin provenant d'une ouverture dans un des murs de la galerie, derrière une petite porte, où est installé l'enregistrement. C'est la voix de la chanteuse d'opéra France Bellemare que l'artiste a rencontrée il y a une dizaine d'années alors qu'elle voyageait régulièrement entre Québec et Montréal et qu'elle accueillait des passagers. Les deux femmes se sont liées d'amitié à ce moment-là. Devenue soprano à l'Opéra de Montréal, France Bellemare a accepté d'enregistrer un extrait d'opéra du compositeur russe Rachmaninov pour Amélie Laurence Fortin.

Celle-ci décrit ainsi l'apport de France Bellemare à son installation :

> Son interprétation, mêlant la tragédie, l'espoir, l'amour et la solitude à la fois, a agi comme un déclencheur important dans ce qui deviendra la trame sonore de l'exposition *Le cercle d'Arcadie*. Une fois la méthodologie et l'impression globale recherchée trouvées, nous sommes passées à l'enregistrement en studio où nous avons travaillé sur de courtes phrases sonores sans texte. De cette heure d'enregistrement, j'ai sélectionné sept courts fragments qui ont été édités pour laisser des temps de silence permettant de mettre de l'avant le son naturel du système d'aération de la galerie[2].

ET IN ARCADIA EGO

Le titre de l'installation, *Le cercle d'Arcadie*, réfère à la fois au nom d'un volcan de la planète Mars et au tableau *Les bergers d'Arcadie* du peintre français du XVII^e^ siècle Nicolas Poussin. Mais c'est après avoir terminé son installation que l'artiste a fait le lien entre celle-ci et le tableau du XVII^e^ siècle.

Le tableau dépeint un groupe de trois jeunes bergers découvrant, pendant leur promenade, une épitaphe sur laquelle sont gravés ces mots : « *Et in Arcadia ego* » (Même en Arcadie, j'existe). Cela pourrait ainsi signifier que « même ici, dans ce lieu paradisiaque, la mort existe ». La scène pastorale s'inspire du récit du poète Virgile sur l'Arcadie mythique des Grecs anciens, que l'historien de l'art Erwin Panofsky décrit comme un lieu où règnent « végétation luxuriante, printemps éternel, inépuisable loisir d'aimer »[3], voire une sorte de paradis.

Cependant, l'installation d'Amélie Laurence Fortin a une parenté lointaine avec l'Arcadie des Grecs, ce lieu idéal. Pour le commissaire Pawel Kaminski, « le cercle d'Arcadie tente de faire surgir ces événements difficilement contrôlables, des visions périphériques éloignées aux frontières de notre champ visuel. […] Ici l'Arcadie n'évoque pas une civilisation perdue, mais renvoie plutôt à des changements spontanés émergents, se produisant de manière naturelle, soulignant ainsi l'importance de futurs alternatifs et pluriels, au détriment d'une perspective monolithique »[4].

Par-delà les récits possibles que suscite l'installation sur les stratégies pour envisager un futur incertain, coûte que coûte meilleur malgré tout, dans cet espace fictif où domine la couleur et où les sens sont convoqués, le sujet, finalement, c'est nous, avec nos émotions et nos sensations. « C'est le regardeur qui fait le tableau », disait Marcel Duchamp.

1 Entrevue avec l'artiste par courriel à l'été 2020.
2 *Ibid*
3 Erwin Panofsky, *L'œuvre d'art et ses significations, essais sur les arts visuels*, Paris, Gallimard, 1969, p. 283.
4 Propos du commissaire dans le dépliant accompagnant l'exposition.

p. 154
Amélie Laurence Fortin, *Le cercle d'Arcadie*, Galerie des arts visuels, 2020. Photo : Galerie des arts visuels – Michel Boucher.

(vertebrata)
Diane Morin au Lieu

Guy Sioui Durand

Il arrive que le sol ou des parois rocheuses s'effondrent et qu'apparaissent des trous sombres, révélateurs de souterrains et de cavernes. La lumière du dehors confronte la pénombre du dedans. La paléontologie nous a appris que s'y trouvent les formes premières de l'art. La pensée philosophique moderne en a fait une assise (*La caverne* de Platon). Alors que les fresques rupestres et pétroglyphes des premiers humains s'interrogeaient sur la réalité, l'investigation existentielle se renouvelle à chaque époque. De nos jours, les avancées scientifiques sur les formes changeantes du réel et sur la conscience élargie de nos hallucinations nourrissent l'imaginaire de plusieurs dispositifs multimédias hypermodernes.

C'est le cas de la magnifique et sensible installation évolutive *(vertebrata)*, imaginée par Diane Morin et occupant l'espace du Lieu, centre en art actuel à Québec, en février et mars 2020. Sans doute l'une des œuvres les plus significatives de cet hiver perturbé, quelques jours avant le déferlement connu de la pandémie, j'y ai perçu une incontournable visite. Je vous en fais part ici.

Conçue comme un laboratoire d'agencements et d'éclairages mouvants mettant en scène une soixantaine de crânes de différentes espèces de chauves-souris, l'installation au Lieu offre autant de formes lumineusement dessinées dans la pénombre par Diane Morin, artiste originaire de Kamouraska, établie à Montréal et lauréate en 2015 du Prix en art actuel du Musée national des beaux-arts du Québec pour son exposition *Apparitions*. Ces formes paraissent non seulement prolonger les expérimentations artistiques du mouvement cinétique que l'artiste a entreprises, mais raviver une dramatique de clair-obscur en contexte réel de la COVID-19, dans le sillon de ses œuvres précédentes comme *Effondrements* (2006) et *Capteurs d'ombres* (2007).

Dans la salle du Lieu mutée en cube noir, l'élégance tamisée des éclairages d'ampoules minuscules et les jeux d'ombres de la chute des fils électriques au sol augmentent l'agencement épuré de l'installation. À mesure que nous nous acclimatons au lieu, nous devinons que les faisceaux aléatoires éclairant ces nombreux petits crânes animaliers, disposés sur des treillis à la façon du tableau périodique des éléments, sont destinés à la permutation, modifiant en cela leur expansion ombragée. Un accompagnement sonore ténu guide cette belle et fascinante succession lente des ombres formelles projetées au mur. Celles-ci se font attractives. Elles ravissent les sens. Plus nous demeurons dans cette « caverne artistique », plus un sentiment d'apaisement de l'esprit des anxiétés, des peurs et autres maux trop souvent associés aux mondes souterrains et nocturnes nous envahit. En effet, une soixantaine de crânes de chauves-souris migratrices – il y en a 1400 espèces sur la planète dont huit au Québec, comme les chauves-souris rousses, cendrées et argentées – ne sont pas sans être associées aux êtres sombres comme le Batman des bandes dessinées et du cinéma.

Mais l'installation a plutôt les allures d'un laboratoire artistique. Diane Morin œuvre en se mettant en interface avec les avancées scientifiques et cinématographiques pour explorer par projections d'ombres la nature de la lumière – simultanément particules et ondes, avec sa part de visibilité, de ce qui peut être vu, et celle d'invisibilité, de ce qui est caché dans la noirceur – et la relativité des séquences lumineuses comme de leurs durées. L'artiste mentionne avec justesse : « Depuis quelques années, je poursuis des recherches visant à fabriquer des dispositifs de projections d'ombres permettant de générer des durées – déroulements, ellipses, arrêts sur images, ralentis, etc. – et des expériences temporelles faisant écho aux techniques de montage vidéo ou cinématographique. Je travaille également à des dispositifs mettant en espace la logique du calcul binaire et de mise en mémoire utilisée en informatique [...] en lien avec l'idée de préserver une expérience de la nature[1]. »

(vertebrata) ne génère pas qu'émotions et raison. Les formes engendrées à partir des crânes des chauves-souris nous laissent imaginer, comme le titre de l'installation le dit, cette colonne vertébrale qui relie et fait tenir, plutôt que désarticule et fait tomber, un formidable animal nocturne, dormant la nuit la tête en bas et se guidant lors de ses envolées malgré sa cécité, comme un sonar, grâce à la réflexion très précise des ondes de choses et d'êtres. De plus, et c'est la genèse même de l'actuelle pandémie du virus qui nous en a informés, la biomorphologie des chauves-souris fait en sorte que, bien que celles-ci soient porteuses de virus, comme celui de la COVID-19, transmissibles à d'autres animaux comme le petit pangolin – animal à la chair exotique très en demande en Chine où tout a débuté dans un marché –, elles en sont immunisées !

Pourtant, seul au Lieu, centre en art actuel, en ce jour hivernal du mois de mars, j'en suis ressorti avec le plaisir d'un enchantement lumineux, visible par l'art. Dehors circulait de manière virale, au rythme des contacts humains, le côté sombre, qui rendrait plus universelle que l'idée même d'une critique d'art la quête de sens à la base de *(vertebrata)*.

1 Diane Morin, « Mot de l'artiste », (vertebra) / *Diane Morin* [communiqué de presse], Le Lieu, centre en art actuel, 13 février 2020.

p. 158
Diane Morin, *(vertebrata)*, Le Lieu, centre en art actuel, 2020. Photo : Patrick Altman.

La Muga Caula : chroniques de l’insistance en milieu quotidien

Michel Collet

La Muga Caula, le rassemblement annuel de la performance et de la poésie d’action a lieu tous les automnes aux Escaules, en Catalogne. Ces rencontres sont organisées depuis 2005 – date anniversaire des 40 ans de la première photographie de Marcel Duchamp dans ce village[1]. Artiste et performeur, Joan Casellas est le fondateur de l’événement. Son étude sur la relation complexe entre la pièce *Étant donnés* et la cascade des Escaules l’a amené à entamer depuis plusieurs années une recherche sur l’œuvre de Duchamp, puis à concevoir ce projet en art action. C’est un habitant du village, Lleonard Ramirez, qui le premier a encouragé Casellas à créer le rassemblement de La Muga Caula, devenu depuis un événement international. Il faut le souligner, car le projet dès ses débuts a fédéré les habitants des Escaules et les associations locales. Cette forte implication a permis de créer les conditions de son implantation au beau milieu de la campagne.

À l'entrée du bourg, la chute d'eau de La Caula rejoint en contrebas une petite rivière, La Muga. Il existe au pied de la cascade un fameux café qui à l'aube du XXe siècle était déjà fréquenté par les artistes. Contemplant la cascade, Casellas précise que « *caula*, étymologiquement, ferait référence à une eau thermale chaude. La jonction des rivières Muga et Caula peut être considérée comme la confluence de lignes fluides… une métaphore des échanges artistiques ». Le projet des rencontres de la performance aux Escaules, qui emprunte aux idées de réseau et de complexité, s'inscrit dans un paradigme du lien et des relations. Il associe les forces en présence, affirmant les possibilités de la rencontre de deux flux de nature et de vitesse différentes. C'est ainsi que le projet fait le lien entre une tradition régionale forte, architecturale, gastronomique, linguistique, et l'énergie fugace de l'art performance, expérimental, international. La tradition, dans cette conception, n'est pas considérée par les organisateurs, comme secondaire, voire ennuyeuse comme la répétition des jours ; elle est comprise comme porteuse de différence, de savoir-faire, mais aussi d'étonnement et d'intensité, à l'égal des moments d'extase ou d'ennui que produit l'art performance.

Les premières versions de La Muga Caula évoquaient les pionniers de l'art du XXe siècle – Marcel Duchamp et Man Ray sont eux aussi venus, en compagnie de leur ami Salvador Dalí, contempler la fameuse cascade. En 2007, une session a rendu hommage à Dalí. L'année suivante, s'affranchissant des références directes à l'histoire de l'art, une programmation internationale a vu le jour, pariant sur la force de la performance contemporaine, sur la puissance de sa présence. Une équipe organisatrice s'est alors structurée, conduite par Teresa Ramírez et assistée par un conseil permanent de performeurs, Nieves Correa, Denys Blacker et Pere Sousa, dans un dialogue avec de bienveillantes présences locales, notamment celle de l'économiste international Edward Hugh, expert renommé en économies solidaires.

En encourageant et en systématisant la documentation des rencontres, Casellas a mis en chantier la constitution d'un fonds d'archives de La Muga Caula dédié à l'art performance contemporain. Le musée de l'Empordà et la galerie Lola Ventós se sont associés au projet pour le relayer à partir de la ville voisine de Figueras : les 15 films documentaires réalisés lors des sessions du festival ont été diffusés chaque année. La galerie a organisé nombre d'expositions, présentant un choix de pièces proposées par les performeurs invités à La Muga Caula. Plusieurs journées d'étude sur l'art action ont accompagné ces rencontres, toutes dédiées à « la vitalité mystérieuse des corps »[2].

L'équipe, après quelques années de fonctionnement toujours précaire du festival, a réduit le nombre annuel d'artistes invités, faisant le choix d'intensifier les moments de partage avec la population et la présence des artistes dans la géographie du village. C'était une façon d'affirmer le principe selon lequel « le peuple est encore capable, malgré ce qu'on en dit sans le connaître, de faire la différence entre ce qui existe et ce qui n'existe pas. Parce que la réalité, il y est confronté tous les jours »[3]. C'était aussi l'occasion de démentir par une pratique, insiste Casellas, le discours de désespoir qui flottait dans la société espagnole durant ces années.

Localement et bien au-delà, les rencontres expérimentales de La Muga Caula ont généré une forme de résilience. Elles ont constamment été soutenues par un large public, par les habitants, et cette ferveur n'a jamais faibli, même lors de la traversée des années les plus éprouvantes dans le sillage du désastre économique de 2008 et des effondrements qu'il allait provoquer au sein des communautés. La Muga Caula est une pratique et une réflexion portant sur les dispositifs d'activation publique de la performance : non sur sa représentation, que nous savons impossible, mais sur la « présentation du simulacre »[4] et les modalités de son partage.

Dans l'esprit des organisateurs, il n'a certainement pas été question d'apporter un supplément à la communauté. Ils savent que « le supplément supplée. Il ne s'ajoute que pour remplacer. Il intervient ou s'insinue à-la-place-de : s'il comble, c'est comme on comble un vide »[5]. Casellas et ses amis ont fait le pari de la proximité, de l'immersion dans le tissu de la quotidienneté, pour activer l'éphémère art action, cette « moitié de l'art dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable »[6]. Le projet n'est pas unilatéral : il emprunte et donne, il est celui d'une traversée temporaire.

Sa réussite attendue, objective et symbolique, n'a aucunement infléchi les conceptions et les choix de programmation. Joan Casellas précise à ce sujet la méthodologie bien particulière qui a été mise en œuvre : « Une grande liberté a toujours été donnée aux artistes invités, nous n'avons posé que des questions basiques de temps et d'espace, et nous n'avons jamais contrôlé au préalable s'il pouvait y avoir un risque physique dans leur travail, pour eux-mêmes ou pour le public, voire pour l'architecture ou la nature. Nous n'avons jamais rencontré de problème. » La Muga Caula n'a ainsi rien concédé à une visée adaptative qui caractérise l'art domestiqué par quelque demande culturelle : les rencontres ont laissé toute liberté aux propositions les plus exigeantes et aux imprédictibles expérimentations des 200 artistes qui ont performé en 15 années de programmation. Le pouvoir sidérant des rencontres de performance et de poésie action de La Muga Caula est indiscutablement lié tant à ce contexte permissif qu'à l'instabilité de son installation, stimulant une intense « rage de l'expression ». Cependant, il n'a jamais été question de magnifier la précarité ou de trouver une légitimité des rencontres dans leur impact social, pourtant indiscutable. L'art ici s'est *exercé*, au sens premier du terme.

Or, La Muga Caula se prépare depuis quelques mois à une métamorphose : « Depuis 2019, notre idée, précise Casellas, serait de rendre accessibles les archives constituées à partir de ces années de pratique aux Escaules. Nous disposons d'une collection importante de documents et de publications, que nous allons progressivement enrichir et organiser afin de l'ouvrir à la recherche. Nous voulons partager ces données et proposer des résidences d'artistes, des *workshop*s et des séminaires. » Cette décision a été prise dans la continuité du projet, à un moment où l'art performance tend à s'institutionnaliser et à se réfugier dans une esthétique de la surenchère, conforme aux attentes du spectacle généralisé. Le nouveau projet se nommera Mugacaula et « il aura, pour sous-titre, "L'action et la théorie", afin de préciser que nous nous recentrons sur une approche différente de l'art performance, partant du constat que l'art action ne peut être une action seulement cinétique. La performance est beaucoup plus vaste et intense : elle lie la pensée, l'attitude et le présent ».

1 Il s'agit d'une photo prise par Denise Browne Hare de Marcel Duchamp devant la chute d'eau de La Caula. Marcel Duchamp est revenu tous les étés en Catalogne, de 1958 à 1968. Selon Joan Casellas, sa première visite du site pourrait remonter à 1933, à l'occasion d'un séjour à Cadaqués chez son ami Dalí.
2 Marie-Josée Mondzain, *Image, icône, économie*, Seuil, 1996, p. 232.
3 Frédéric Roux, *Assez !*, Sens & Tonka, 2000, p. 117.
4 Véronique Mauron, *Le signe incarné : ombres et reflets dans l'art contemporain*, Hazan, 2001, p. 176.
5 Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Minuit, 1967, p. 208.
6 Charles Baudelaire, *Critique d'art*, Gallimard, coll. « Folio essais », 1992, p. 335.

p. 162
La Muga Caula, performance d'Othman Fekraoui, 2010. Photo Pietro Pellini.

BIOGRAPHIES

NATHALIE CÔTÉ

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

MARTIN NADEAU

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

JOHN BOYLE-SINGFIELD

John Boyle-Singfield est titulaire d'une maîtrise à l'Université ÀConcordia (2020). Son travail porte sur les notions de langage et d'exposition, à l'aide d'une pratique alliant la performance, la vidéo, l'installation et le Net Art. John Boyle-Singfield engage un jeu complexe de représentation des pouvoirs par les objets d'art qu'il produit. Souvent teinté d'humour, le laconisme de ses interventions lui permet de créer un territoire de réflexion sur les joies et les violences figurées dans ses œuvres. John Boyle-Singfield a récemment présenté son travail aux centres Axené07 (Gatineau, 2020), La chambre blanche (Québec, 2019), Folie/Culture (Québec, 2019), Vox (Montréal, 2018), Dare-Dare (Montréal, 2017), L'Écart (Rouyn-Noranda, 2017) ainsi qu'au Whitney Museum (New York, 2016).

CORINNE FEÏSS-JEHEL

Corinne Feïss-Jehel est docteure ès géographie et maître de conférences à l'EPHE, PSL Research University, Paris, CNRS UMR 6554. Ses travaux se situent à la croisée de la géographie et des arts visuels afin de proposer des analyses nouvelles des représentations. Perceptions et représentations articulent ainsi les environnements en espaces nature-culture. Le terrain est suivi en tant qu'espace géographique et espace d'expérimentation artistique.

PIERRE-JÉROME JEHEL

Pierre-Jérome Jehel a suivi des études universitaires en double cursus scientifique, d'une part, et en esthétique et histoire de la photographie, de l'autre. Il est également diplômé de l'École supérieure Louis-Lumière. Artiste photographe, il est aussi professeur à l'École de l'image Gobelins. Sa pratique photographique se nourrit des rapports entre la photographie et les sciences de terrain : géographie, ethnographie et voyage. Les questions du paysage, du territoire, de la relation entre l'homme et la nature, sont pour lui un axe important. La photographie apparaît comme un dialogue avec les apparences. Dans ce dialogue, il cherche à dépasser le visible pour donner une dimension mentale : mémoire, signification d'un lieu, mythologie...

PAUL KAWCZAK

Paul Kawczak est éditeur aux éditions La Peuplade. Titulaire d'un doctorat en lettres modernes, il écrit régulièrement sur la littérature et les arts. Son premier roman, *Ténèbre*, est paru en janvier 2020.

MICHEL COLLET

Michel Collet est un poète et performeur. Il a cofondé avec Patrice Lerochereuil Blago Bung, un événement annuel à New York consacré à l'art performance. Membre du comité de rédaction international d'*Inter*, il est aussi associé à Hexagram, centre de recherche en arts médiatiques. Il est membre fondateur du collectif Cold Mountain/Montagne froide, dédié à l'art action et à la recherche. Il a organisé de nombreux symposiums, notamment Artist as Organiser à l'ASFA (École des beaux-arts d'Athènes), et pratique la dissipation dans une multitude de performances, d'actions intermédiales, de lectures et de publications. Dernièrement avec Éric Létourneau, il a dirigé *Art performance, manœuvre, coefficients de visibilité*, un ouvrage collectif aux Presses du réel.

DR FRANÇOIS COURBE

Dr François Courbe, artiologue, vit et travaille à Paris, en Bretagne et en Normandie. Professeur d'artiologie légale, membre de l'Académie d'artiologie, doyen de la Faculté d'artiologie, spécialiste des AGM (Art génétiquement modifié), fondateur de la Pansementique, reconnue d'utilité publique, il est aussi artiste *mixed media* : vidéo, photo, son, installation, sculpture, dessin, performance... Depuis 1989, il effectue des opérations dans de nombreux pays. Son travail de performance est basé sur un mimétisme décalé de l'univers médical et scientifique. Après avoir abordé les médecines parallèles (chamanisme, charlatanisme, vaudou...), il développe depuis mars 2020 une approche druidique : COVIDruide jusqu'à mai, puis droïde druide (actions, films et photos) depuis.

SILVIO DE GRACIA

Silvio De Gracia est artiste visuel, performeur et organisateur. Il dirige la revue d'art postal et de poésie visuelle *Hotel Dada* de même que le festival international d'art vidéo Play dans la ville de Junín, en Argentine. Comme théoricien, il publie sur différents sites Web et dans plusieurs revues spécialisées. Il est l'auteur du livre *La estética de la perturbatión, pour un développement de l'art performance*. Il a présenté ses performances au Canada, en Italie, en Angleterre, en Serbie, au Chili, en Argentine et en Uruguay. Il a été invité à la 10e Biennale de La Havane (2009) pour participer à la rencontre théorique portant sur le thème « Intégration et résistance dans l'ère de la mondialisation », où il a présenté un exposé sur la performance latinoaméricaine d'aujourd'hui.

STEVE GIASSON

Steve Giasson (1979-, Québec) est un artiste conceptuel. Sa pratique engagée et pince-sans-rire s'appuie généralement sur des œuvres préexistantes, des fragments historiques ou quotidiens, qu'il s'approprie de différentes façons afin de mettre à mal les notions romantiques d'authenticité et d'originalité. Ses œuvres se caractérisent, de plus, par une grande économie de moyens et par leur recours à différents procédés (écriture conceptuelle, performance, micro-intervention sculpturale, photographie, vidéo...). Il achève un doctorat en études et pratiques des arts (Université du Québec à Montréal). Son travail a été présenté dans quatorze pays d'Amérique du Nord, d'Europe et d'Asie, dans le cadre de neuf expositions personnelles et de nombreuses expositions collectives. Il vit et travaille à Montréal, et est représenté par la Edmund Felson Gallery (Berlin).

MARIE-FRANCE JACQUES

Marie-France Jacques travaille en tant qu'interprète et enseignante en danse contemporaine dans divers lieux de la danse au Québec, parallèlement au développement de sa propre démarche créative. Après sa formation à l'École de danse contemporaine de Montréal, elle a travaillé sur *aSPIRE*, sa première création, présentée au festival Vue sur la relève en 2015 et s'étant méritée le prix Coup de pouce du Studio 303. En tant qu'interprète, elle travaille auprès de différentes compagnies dont les Imprudanses, maribé – sors de ce corps, Corpuscule Danse, Danse K par K et Nouveau Mouvement.

ÉRIC MADELEINE

Éric Madeleine et Made in Eric sont un artiste français. Il développe depuis 28 ans des œuvres relevant de l'art action. Dans les années quatre-vingt-dix, il se consacre au principe du corps-objet sous le nom de Made in Eric. En 1999-2000, Éric Madeleine entame un nouveau principe nommé habitudes-fictions. Si, pour le corps-objet, la structure du corps était le matériau principal, pour les habitudes-fictions, c'est ce qui émane du corps, les compétences, les us et coutumes, les gestes, qui en sont le matériau. Différentes productions en résultent : peintures, dessins, textes, photos, vidéos et sculptures. Sans abandonner cette fois les principes précédents, Éric Madeleine et Made in Eric amorcent depuis 2015 un retour au corps par le principe des faux-pensants. En 2018, il reprend le travail des corps-objets à l'occasion de la reformation du groupe de rock Les Tétines Noires.

GUY SIOUI DURAND

Wendat (Huron) originaire de Wendake, Guy Sioui Durand est sociologue (Ph. D.), critique d'art, commissaire indépendant, conférencier de renom et créateur de harangues performées exprimant l'oralité amérindienne. L'art actuel et l'art autochtone sont ses domaines d'intervention pour « penser en action et changer le monde ». Auteur de l'ouvrage de référence *L'art comme alternative : réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec* (Inter Éditeur, 1997) et de nombreux essais, il a été le commissaire du Rassemblement internations d'art performance autochtone (Wendake et Québec, septembre 2018) et de l'exposition *De tabac et de foin d'odeur : là où sont nos rêves* (Musée d'art de Joliette, hiver 2019).

MAGALI UHL

Magali Uhl est professeure titulaire au département de sociologie à l'Université du Québec à Montréal (UQAM) et membre chercheuse du CELAT (Centre de recherche, cultures, arts, sociétés). Ses recherches visent à cerner les transformations des sociétés par le prisme de la culture et de l'art contemporains. Elle a récemment conçu et dirigé un site web documentant les transformations urbaines d'un quartier de Montréal, pensercreerlurbain.org (2017) et a co-dirigé, *Le vivre-ensemble à l'épreuve des pratiques culturelles et artistiques contemporaines* (Presses de l'Université Laval, 2018). Depuis 2019, elle conduit une recherche de sociologie visuelle située à Vancouver.

BIOGRAPHIES

ANNIE BAILLARGEON

Annie Baillargeon vit et travaille à Québec. Son travail pluridisciplinaire qui intègre la peinture, la performance et la photographie propose une représentation exaltée et transgressive du corps. Elle a été cofondatrice du collectif Les Fermières obsédées et elle poursuit actuellement sa pratique en tant que membre fondateur du collectif B.L.U.S.H. Son travail solo a été présenté dans plusieurs centres d'artistes québécois et canadiens. Elle a aussi participé à de nombreuses expositions collectives, notamment *L'envers des apparences* au Musée d'art contemporain de Montréal. Elle a été retenue dans la longue liste pour le Québec du prix Sobey 2017. Ses œuvres se retrouvent dans la collection du Musée des beaux-arts du Canada, du Musée national des beaux-arts du Québec et de la Banque d'art du Conseil des arts du Canada.

ALEX-ANN BOUCHER

Issue des territoires professionnels de la danse et du théâtre, c'est par une posture performative que la pratique interdisciplinaire d'Alex-Ann Boucher se déploie aujourd'hui. La danse n'est plus objet de création, mais posture de travail : elle est l'incarnation, la motivation profonde à donner forme à l'intangible. Après avoir présenté son travail dans divers lieux (Tangente, Théâtre aux Écuries, Sporobole, etc.) et performé au Québec et en France, Alex-Ann Boucher s'est établie dans les Cantons-de-l'Est où elle enseigne et crée présentement, notamment sur l'invitation du Théâtre du Double signe comme artiste en résidence de 2018 à 2020.

LAURENCE CARON-C

Artiste multidisciplinaire et intervenant.e trans+ auprès de l'organisme Gris Québec, Laurence Caron-C. s'intéresse à l'identité ainsi qu'aux phénomènes d'invisibilisation sociale. Iel est entré.e dans le milieu des arts littéraires en tant qu'autodidacte, prenant part à plusieurs événements du Collectif RAMEN et publiant dans la foulée un recueil de poésie, *La mort habite ici*. Ses multiples séjours en communautés autochtones l'ont amené.e à se pencher sur les liens qui unissent identité et culture traditionnelle.

KATHERINE-JOSÉE GERVAIS

Le travail de Katherine-Josée Gervais s'inscrit dans une démarche multidisciplinaire (performance, dessin et installation) portée par la réédification du quotidien à travers la poésie et la narration. Depuis quelques années, ses recherches gravitent autour de l'élaboration du personnage artiste et sur le mince fil entre la confession et la fabulation résultant de l'activité artistique. S'affairant pendant des années sur des chantiers de construction avant de se tourner vers des études universitaires, elle est présentement doctorante en études et pratiques des arts à l'UQAM. Elle compte diverses expositions collectives, performances et résidences à son actif (FADO [Toronto], Galerie de l'UQAM et Maison de la culture de Maisonneuve [Montréal], KuBa [Klein Warnow, Allemagne], Sagamie [Alma], Verticale [Laval]). Enfin, elle s'investit dans son milieu par divers projets autogérés (*Les assises*, *Boucane*, *Faute de moyens*, *GPS*, *Legs, RIPA*).

ANNABELLE GUIMOND-SIMARD

Artiste de la relève en arts visuels, Annabelle Guimond-Simard s'intéresse à la pratique performative de l'image. Elle travaille avec un rétroprojecteur pour créer des images lumineuses, éphémères et cinétiques dans une perspective interdisciplinaire. Il est possible de la voir notamment avec le collectif Les Indiscipliné.es. Son travail de l'image se déploie aussi par le dessin, l'estampe, l'aquarelle et la vidéo.

THIERRY HUARD

Artiste polyvalent de la scène *underground*, Thierry Huard est un créateur en constante migration, passant d'un moyen d'expression à un autre. D'abord formé en arts visuels, culminant par une tournée d'expositions sur le territoire québécois, puis en danse, complétant sa formation professionnelle à l'EDCM, Thierry Huard a à son actif une douzaine d'œuvres scéniques et quelques expositions collectives présentées sur le territoire canadien. De la chorégraphie au design de costumes, de l'art pictural à l'art textile, il crée un art tentaculaire qui tisse des liens entre ses différents champs d'intérêt. C'est par une approche anthropologique et son regard d'artiste queer qu'il investigue la psyché humaine en questionnant les notions d'identité et de genre. Par ses créations, Thierry Huard souhaite ouvrir l'esprit du public aux différentes formes, facettes et appellations de la beauté.

JOHANNE CHAGNON

Depuis plus d'une trentaine de furieuses années à essayer de refaire le monde, Johanne Chagnon a adopté une pratique artistique diversifiée (installation, photographie, vidéo, écriture, performance, art communautaire, artivisme), en plus d'explorer diverses formes de diffusion et divers types de lieu de présentation. Elle a également été coordonnatrice et rédactrice à la revue *Esse arts + opinions* et a développé des programmes de soutien en art action communautaire au sein d'Engrenage Noir. Elle vient de faire paraître la monographie *Naviguer malgré tout*, retraçant sa pratique de 1986 à 2015.

MORGANE CLÉMENT-GAGNON

Informée par son passé universitaire en philosophie, Morgane Clément-Gagnon utilise la photographie pour créer des énigmes visuelles liées au territoire et à l'identité. Depuis 2017, elle participe à des résidences d'artiste au Québec (Résidence Nomade, centre Sagamie) comme à l'international (SIM Residency en Islande, Praksis en Norvège). Son travail a été exposé au Musée du Montréal juif, à Espace F, en Islande, aux États-Unis ainsi qu'en Norvège à la galerie BOA et à la galerie Sagene Kunstsmie. Elle poursuit présentement une maîtrise en arts visuels à l'UQAM qui porte sur l'autoreprésentation en photographie.

ANDRÉ DU BOIS

Artiste multidisciplinaire, André Du Bois est surtout connu pour ses œuvres intégrées à l'architecture et à l'environnement : *Attracteurs : parcours interactif*, *La chair des rêves* et *Odyssée*. Il œuvre également en art nature (depuis 1997), en performance et en scénographie : *Miradors : les déplacés* (2017-2018) et *Je me souviens* pour Le fils d'Adrien danse (2011-2012). En 2018, André Du Bois est commissaire invité de Voir à l'Est, art contemporain, pour l'événement participatif *Les flâneurs sur la route 2*. Sa recherche-création actuelle apparaît principalement sous forme de dessins, de photographies, d'actions performatives... et de petits théâtres d'incertitude.

AMÉLIE LAURENCE FORTIN

Amélie Laurence Fortin est une artiste multidisciplinaire vivant actuellement à Berlin, en Allemagne. Son travail a été présenté dans des expositions collectives et individuelles ainsi que dans des foires d'art à travers l'Amérique du Nord et l'Europe, faisant partie de collections publiques et privées. Elle est également la directrice générale et artistique de Regart, un centre d'artistes dédié à l'art contemporain situé à Lévis, au Canada.

FRANCE LAREAU

France Lareau est issue de la création littéraire, de la réalisation de documentaires et de la sculpture. Son approche artistique en arts visuels se traduit par une correspondance narrative, sociologique et esthétique. Son travail porte sur l'identité, la réactualisation de la mémoire intime comme moyen de transcendance et la notion de liberté. France Lareau vit présentement à Québec.

FABIENNE LÉTANG

Fabienne Létang est enfant de la démocratisation de l'art, ce qu'elle énonçait dans les années quatre-vingt. Pratique le dessin, la photographie, la performance, l'installation... Considère l'art comme la production de gestes, de conduites et d'actions participant d'une tentative toujours renouvelée de questionner le monde. Dès 1983, agit à travers des lieux qualifiés d'alternatifs : diffusion éphémère de visuels et d'installations. Début 2000, élabore des interventions urbaines qui investissent des appartements privés et des espaces en ville. Crée des situations d'interventions sauvages, non commanditées, dans des lieux publics.

FRANCIS O'SHAUGHNESSY

Francis O'Shaughnessy est un artiste-chercheur dans le champ des arts visuels. Son axe de recherche porte sur le portrait dans le paysage. Il opte pour une poésie visuelle, une cérémonie artistique qui vise la conception du poème en tant qu'événement photographique. Il a un baccalauréat de l'Université Laval, une maîtrise de l'UQAC et un doctorat en études et pratiques des arts de l'UQAM. Il vit et travaille à Montréal (Canada).

ESTELA LÓPEZ SOLÍS

Née au Mexique en 1978, Estela López Solís vit et travaille au Québec, dans les Cantons-de-l'Est. Sa recherche artistique est interdisciplinaire et se centre sur la possibilité de dévoiler – sans les trahir – des réalités intimes et secrètes qui nous relient aux autres. Elle observe, explore et révèle l'aspect performatif au cœur de ses processus de création. Son travail a été soutenu et diffusé par différents organismes culturels et institutions au Canada, en France, à Cuba et au Mexique. Avec la commissaire et auteure Marie Perrault, elle développe actuellement un projet de recherche et création à la croisée de leurs voix et à l'intersection de leurs pratiques.

BIOGRAPHIES

BETTY POMERLEAU

Betty Pomerleau s'intéresse à la relation entre les idéologies et leur mise en forme dans les représentations médiatiques. Son travail remet en question l'agentivité dont disposent les nouveaux médias visuels pour encadrer, mais aussi transformer nos corps et les manières de nous représenter. Elle explore des réalités contraires qui sont dépendantes l'une de l'autre : la synchronie et la diachronie, la spontanéité et la répétition, l'incarnation et l'aliénation. Pour réfléchir au caractère vertigineux de la communication, elle adopte une approche multidisciplinaire en conjuguant la vidéo, la photo, la chorégraphie et le texte. Elle est une artiste émergente travaillant à Montréal. Compte Instagram performatif : @b3tty.p.

GENEVIÈVE ROY

Geneviève Roy vit et travaille à Québec. Artiste en arts visuels, elle a récemment fait deux mentorats en dessins animés, avec Diane Obomsawin et Martine Chartrand à la Bande Vidéo (2018), et a participé à la résidence de création Tablette graphique (2017). Elle a obtenu une bourse d'aide à la publication de Première Ovation (2016) pour un projet de livre de dessins intitulé *A.L.A.L.* (sorti à l'automne 2018). Elle a présenté trois expositions individuelles au Cercle, à Québec : *Un bout de ciel entre les mains* (2013), une murale *work in progress*, *La menace de l'ombre* (2011), une vidéo présentée sur les écrans du restaurant, et *L'âge dort* (2010-2011), qu'elle a aussi exposée au centre L'Imagier, à Gatineau. Ses œuvres ont également été présentées à la Manif d'art 7 pour le projet satellite *Maintenir l'espace poétique*, à la bibliothèque Gabrielle-Roy de Québec (2014).

ÉLYSE ST-AMOUR

Élyse St-Amour est une artiste interdisciplinaire (photographie, performance et écriture). Diplômée d'une maîtrise en arts plastiques (UQAM), elle poursuit depuis 1987 une recherche en lien avec le corps et l'image corporelle. Ses dernières œuvres mettent en évidence les indices corporels codifiés qui sont liés aux cycles ultimes de la vie, questionnant ainsi l'identité et l'âgisme. Son travail a été appuyé par le Conseil des arts et des lettres du Québec et a été présenté au Mexique, en Italie, en Suisse, en Corée du Sud et en France.

ALEXANDRA TOURIGNY FLEURY

Commissaire indépendante et historienne de l'art, Alexandra Tourigny Fleury concentre ses recherches sur les enjeux sociopolitiques entourant la question de l'agentivité du spectateur en contexte artistique ainsi que sur la participation citoyenne par l'art. Elle s'intéresse également aux initiatives culturelles pour le public jeunesse.

SARAH TROUCHE

Sarah Trouche est une artiste plasticienne française née en 1983. Elle poursuit ses études aux Beaux-Arts de Paris d'où elle sort diplômée en 2007. Elle complète sa formation au Art Center College de Los Angeles (2007), puis obtient une maîtrise en *performance making* à l'Université Goldsmith de Londres en 2008. Le travail de Sarah Trouche s'articule autour de nombreux voyages et expéditions qui l'amènent à la rencontre de groupes allant de la microsociété à des sociétés mondialisées. Elle y mène une réflexion critique qui révèle les anomalies, ambiguïtés et contradictions tant sociales que politiques qui s'y développent. Ses supports d'expression sont principalement la performance, la photographie et la vidéo. Elle est lauréate de la bourse Villa Médicis hors mur dans la catégorie Arts vivants en 2015 et participe à de nombreuses expositions ici comme à l'étranger. Sarah Trouche a été nommée chevalière de l'Ordre des arts et des lettres en 2019.

GUSZTÁV ÜTO

Artiste, organisateur, écrivain et conférencier, Gusztáv Üto est né en 1958 à Sepsiszentgyörgy/Sfântu Gheorghe en Transylvanie, Roumanie. De 1978 à 1982, il étudie les beaux-arts et la peinture. Depuis 1977, il a produit plus de 300 activités de happening, actions de rue, performances et créations de poésie sonore en Europe, en Amérique du Nord et en Asie. Depuis 1991, il enseigne les beaux-arts à Sepsiszentgyörgy/Sfântu Gheorghe et organise des manifestations en art avec les collectifs AnnART, MEDIUM, ARES, Eruptio et archETNAkcio. Depuis 1995, il est le directeur de la Fondation ETNA. Actuellement, il prépare un doctorat sur l'intermédia dans l'art action en Transylvanie.

GIORGIA VOLPE

La pratique de Giorgia Volpe s'exprime dans un ensemble d'expérimentations polymorphes qui s'étendent du dessin à l'installation, de la photographie à la vidéo, du geste aux interventions et actions à caractère social ou intimiste. Giorgia Volpe a participé à de nombreuses expositions, interventions publiques et résidences d'artiste. Ses œuvres ont été exposées, entre autres, au Musée national des beaux-arts du Québec, au Musée d'art contemporain de São Paulo (Brésil), au Centre d'art et de culture de Bangkok (Thaïlande), à la Biennale de Lyon, volet Résonance (France), à la biennale Contextile (Portugal), à la Biennale internationale des arts textiles contemporains WTA de Madrid (Espagne), au centre d'art contemporain Xiang Xishi (Chine) et à Passage Insolite à Philadelphie (États-Unis).

MORIN
DESROCHERS
BEAULIEU

Comptables professionnels agréés S.E.N.C

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

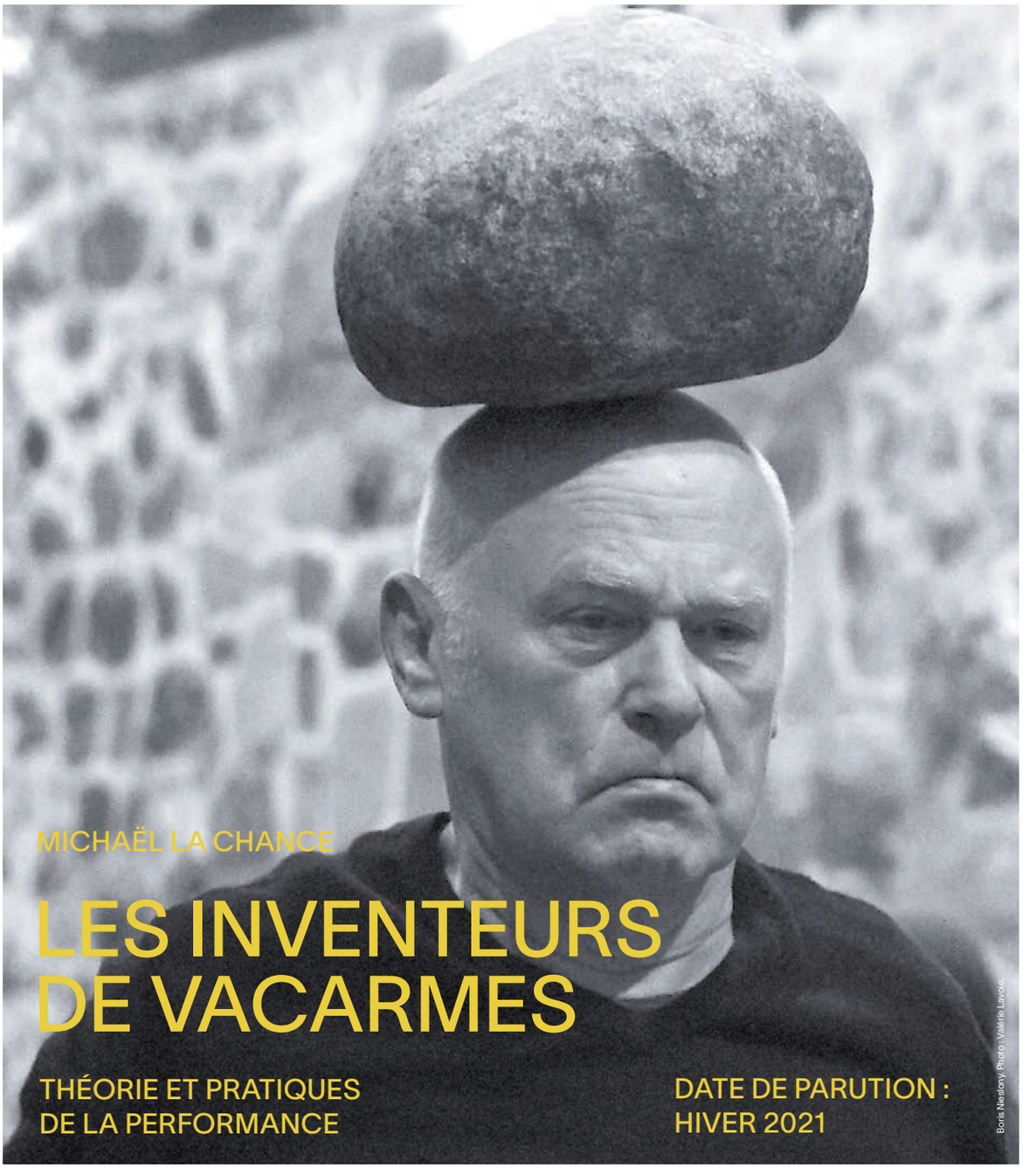
revues
culturelles
québécoises

ARTS VISUELS CIEL VARIABLE - ESPACE - ESSE - INTER - LE SABORD - PLANCHES - PHOTO SOLUTION
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 ! - CAMINANDO - L'ACTION NATIONALE - LIBERTÉ - L'INCONVÉNIENT
NOUVEAU PROJET - NOUVEAUX CAHIERS DU SOCIALISME - RECHERCHES SOCIOGRAPHIQUES - RELATIONS
HISTOIRE ET PATRIMOINE CAP-AUX-DIAMANTS - CONTINUITÉ - HISTOIRE QUÉBEC - MAGAZINE GASPÉSIE
LITTÉRATURE LES CAHIERS DE LECTURE - LETTRES QUÉBÉCOISES - LURELU - NUIT BLANCHE - SPIRALE
THÉÂTRE ET MUSIQUE CIRCUIT - JEU REVUE DE THÉÂTRE - LES CAHIERS DE LA SQRM **THÉORIES ET**
ANALYSES ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN - ÉTUDES LITTÉRAIRES - TANGENCE - VOIX ET IMAGES

sodep revues culturelles québécoises

SODEP.QC.CA

Graphisme : gtsgridesign.com


MICHAËL LA CHANCE
LES INVENTEURS DE VACARMES
THÉORIE ET PRATIQUES DE LA PERFORMANCE
DATE DE PARUTION : HIVER 2021
Boris Nieslony. Photo : Valérie Lavoie.

24HChronoSPORTS
PROGRAMME D'ENCADREMENT
DES JEUNES LEADERS
DIVERS ATELIERS - MENTORAT - BÉNÉVOLAT
EN COLLABORATION AVEC LE CENTRE R.I.R.E. 2000 ET LA CAISSE DESJARDINS DE LIMOILOU
24hchronosports.com
JEUNES LEADERS

es pace
ES PACE est un lieu de création de vêtements et d'accessoires qui trouve son esthétisme dans l'architecture ainsi que l'esprit bantou.
Découvrez nos créations
espace.shop

20 ANS D'ART ACTION

UNE PUBLICATION — ART ACTION 1998-2018

20 ANS D'ART ACTION

UNE PUBLICATION — ART ACTION 1998-2018

20 ANS D'ART ACTION

UNE PUBLICATION — ART ACTION 1998-2018

20 ANS D'ART ACTION

UNE PUBLICATION — ART ACTION 1998-2018

Appel aux textes et aux visuels

#137 Pratiques du silence, du son et de l'oralité

(POÉSIE BRUITISTE, CHANT, DISTORSION, MUSIQUE, ORALITÉ, ORACLE, PAROLE, SILENCE, SON, VERBE, VOIX, DANS LES PERFORMANCES)

Après le langage du corps, le geste sans bord en métamorphose et le corps du langage dans l'alchimie du verbe, ce dossier, s'il se pose sous les auspices d'Arthur Rimbaud, entend interroger plusieurs champs de la pratique artistique qui excèdent largement celui de la littérature. L'auteur d'*Une saison en enfer* n'avait-il pas l'idée lui-même d'une poésie mobilisant tous les sens ?

J'inventai la couleur des voyelles ! A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert. Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rythmes instinctifs, je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens. Je réservais la traduction. Ce fut d'abord une étude. J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges.

Le verbe poétique dans cette « alchimie » peut interpeller de nombreux aspects inhérents aux pratiques actuelles de l'art action. La parole, ou son absence, sous forme de silences ou de sons inintelligibles, *insignifiants*, y est mobilisée par les organes du corps humain ou divers dispositifs techniques. À ce dernier égard, une attention particulière peut être portée aux technologies dites acousmatiques, permettant l'enregistrement et la diffusion d'une tridimensionnalité sonore.

En amont de ces expériences, parfois, de haute voltige technique, nous pouvons invoquer l'oralité en général, y compris les effets sur la respiration humaine (chants de gorge), et les pratiques théâtrales, des plus classiques (les chœurs du théâtre grec) aux plus archaïques-modernes (Artaud), en passant par les pratiques classiques-modernes (Louis Jouvet jouant Molière) et celles des avant-gardes du XX^{e} siècle (John Cage, Dada, Fluxus, Gertrude Stein), qui peuvent se transposer dans le monde actuel de la performance.

Sur le plan théorique ou philosophique peuvent également être retenues pour ce dossier la transmutation du « Je pense, donc je suis » (Descartes) au « Je est un autre » (Rimbaud) ainsi que les innombrables ramifications de l'*alta Chimera*, ou la sphère de la haute Chimère.

Format des textes :
3500 mots au maximum

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

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

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

Coresponsables de dossier :
Giovanni Fontana et Martin Nadeau

Date limite :
1er décembre 2020

Date de parution :
hiver 2021

Call for written and visual submissions

#137 Practices of Silence, Sound and Orality

(SOUND POETRY, SINGING, DISTORTION, MUSIC, ORALITY, ORACLE, WORDS, SILENCE, SOUND, ACTION, VOICE, IN PERFORMANCE)

Through body language, through metamorphosing gesture without borders, and through the body of language in the alchemy of verb, this edition, while inspired by the auspices of Arthur Rimbaud, aims to question various artistic practices and fields which exceed that of literature. The author of *A Season in Hell* did indeed conceive a kind of poetry that mobilized each sense :

I red, O blue, U green... I made rules for the form and movement of every consonant, and I boasted of inventing, with rhythms from within me, a kind of poetry that all the senses, sooner or later, would recognize. And I alone would be its translator. I began it as an investigation. I turned silences and nights into words. What was unutterable, I wrote down. I made the whirling world stand still.

The poetic verb in this "alchemy" brings to mind many aspects inherent to current practices in action art. The spoken word, or the absence thereof, in the form of silence or unintelligible, meaningless sounds, is put into action by parts of the human body, or by various technical devices. With regard to the latter, particular attention can be paid to so-called "acousmatic" technologies, which allow for the recording and presentation of sonic three-dimensionality.

Above these experiences of, at times, technical acrobatics, we can invoke orality in general, including effects on human breathing (throat singing) and theatrical practices, from the classical (the Greek chorus) to the archaic-modern (Artaud), to modern classics (Louis Jouvet playing Molière) and the avant-garde figures of the twentieth century (John Cage, Dada, Fluxus, Gertrude Stein), who can be transposed to the current world of performance.

Theoretically or philosophically, this edition could also invoke the transmutation of Descarte's proclamation "I think, therefore I am", to Rimbaud's "I is another", as well as the innumerable ramifications of the *alta Chimera*, or high chimera.

Article format:
3500 words maximum

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

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

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

Project managers :
Giovanni Fontana and Martin Nadeau

Deadline:
December 1st, 2020

Publication date:
Winter 2021

1 Arthur Rimbaud, "Délires II : alchimie du verbe", « Une saison en enfer », Œuvres complètes, Librairie générale française, 1999 (1873), p. 428.

Appel aux textes et aux visuels

#139 Afrique

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

Format des textes :
3500 mots au maximum

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

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

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

Responsable de dossier :
Serge Olivier Fokoua

Date limite :
6 avril 2021

Date de parution :
automne 2021

Call for written and visual submissions

#139 Africa

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

Article format:
3500 words maximum

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

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

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

Project manager:
Serge Olivier Fokoua

Deadline:
April 6, 2021

Publication date:
Autumn 2021

LE LIEU,
CENTRE EN ART ACTUEL

CAROLINE GAGNÉ
ET CHRISTOPHE HAVARD
22 JANVIER AU 21 FÉVRIER

RACHEL ECHENBERG
5 AU 28 MARS

STÉFANIE R. TREMBLAY
9 AVRIL AU 2 MAI

STEVE GIASSON
14 MAI AU 6 JUIN

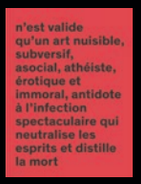
PROGRAMMATION HIVER PRINTEMPS 2021

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

LE LIEU
centre en art actuel

N° 115 à 134

Format numérique = 2 $ l'unité. Visitez notre boutique en ligne.



Inter, art actuel

Directeur
Richard Martel
programmation
@inter-lelieu.org

Coordonnatrice à l'édition
Geneviève Fortin
redaction
@inter-lelieu.org

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

Correspondant en France
Charles Dreyfus

Comité de rédaction international

Allemagne
Elisabeth Jappe
Helge Meyer

Argentine
Silvio de Gracia

Belgique
Philippe Franck

Brésil
Lucio Agra

Cameroun
Serge Olivier 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
Criterium
criteriumdesign.com

Révision et correction
Gina Bluteau

Administration
Geneviève Roy
administration
@inter-lelieu.org

Communication-diffusion
infos
@inter-lelieu.org

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

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

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

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

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

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

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

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

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
CONSULAT GÉNÉRAL DE FRANCE À QUÉBEC Liberté Égalité Fraternité

inter
ART ACTUEL

136

EXERCICES DE DÉCONTAMINATION

Paul Ardenne
Annie Baillargeon
Laurence Beaudoin Morin
Alex-Ann Boucher
John Boyle-Singfield
Fabrice Caravaca
Laurence Caron-C
Johanne Chagnon
Morgane Clément-Gagnon
Michel Collet
Nathalie Côté
Dr François Courbe
Silvio De Gracia
André Du Bois
Jacques Donguy
Corinne Feïss-Jehel
Amélie Laurence Fortin
Katherine-Josée Gervais
Steve Giasson
Annabelle Guimond-Simard
Thierry Huard
Marie-France Jacques
Pierre-Jérome Jehel
Paul Kawczak
France Lareau
Fabienne Létang
Estela López Solís
Éric Madeleine
Martin Nadeau
Francis O'Shaughnessy
Betty Pomerleau
Cécile Richard
Geneviève Roy
Guy Sioui Durand
Élyse St-Amour
Benoît Toqué
Alexandra Tourigny-Fleury
Sarah Trouche
Gusztáv Üto
Magali Uhl
Raoul Vaneigem
Giorgia Volpe

ISBN - Imprimé
978-2-924298-54-1

ISBN - PDF
978-2-924298-55-8

11,95 $

978-2-924298-54-1