

inter

A R T A C T U E L

123

ADDICTIONS

DROGUE, CRÉATION,
CONSCIENCE AUGMENTÉE

SOMMAIRE 123

- 2 **Avant-propos**
MICHAËL LA CHANCE
- 4 **L'héritage de la révolution psychédélique à l'ère des paradis électroniques et des cyberdépendances**
MICHAËL LA CHANCE
- 10 **Du chimique au virtuel, la science-fiction de l'esprit**
MICHAËL LA CHANCE
- 12 **Écriture, biologie, technologie. Vers une mémoire étendue**
JACQUES DONGUY
- 14 **L'expérience visuelle-visionnaire de la peinture dans les festivals transformationnels**
FLORE MUGUET
- 16 **Les arts cosmodernes**
MICHAËL LA CHANCE
- 17 **Morphine machine**
COLLECTIF POPCORE
- 18 **Malconsommation**
MARC-ANTOINE MAILLOUX
- 19 **Fen·Ma Liuming**
- 20 **Usages, intoxication et inclusion d'une corporéité sociale. Un survol des pratiques d'art action des années soixante-dix**
MÉLISSA CORREIA
- 22 **Hypothèses de désœuvrement**
MÉLISSA CORREIA
- 24 **L'artiste, la matière et l'idée. Un itinéraire discursif et des pratiques**
ANTIGONE MOUCHTOURIS
- 26 **Sortilège, drogues et contrôle des dommages. Phénoménologie, pharmaceutique et catharsis dans mes performances de 1976 à 1992**
ANDRÉ STITT
- 34 **Le dernier mitote**
DOMINGO CISNEROS
- 36 **Les règles de la drogue et la pratique de la photographie chez Antoine d'Agata**
FLORENCE ANDOKA
- 38 **Le ventre de l'artiste. Gastro-performance**
JOËL HUBAUT
- 40 **Le peuple du poème. Hallucinogènes, excréments et animaux particuliers**
SERGE PEY
- 42 **De l'usage de quelques plantes hallucinogènes, chez les voyageurs, les écrivains, les artistes et les médecins**
AYMON DE LESTRANGE
- 48 **Jean-Jacques Lebel, 24 ans, artiste**
RENÉ ROBERT
- 49 **Comment et pourquoi**
JEAN-JACQUES LABEL
- 50 **Auto-observation n° 19**
HENRI MICHAUX
- 52 **La période hippie de Witkacy**
ARTUR TAJBER
- 54 **Notes pour le développement de la conscience du sujet**
BAROLOMÉ FERRANDO



« Le processus de création numérique de la variante « laser Eyes » de *Forward Escape* est visible en ligne sur Youtube. *Forward Escape* a été une œuvre très remarquable à LIB par les festivaliers qui de manière générale apprécie la qualité des détails et du travail numérique de l'artiste. La vidéo montre la création de *Forward Escape* qui s'ouvre par la sélection de l'image d'un crâne détaillé numériquement en mailles. De ces cellules unitaires qui forment la tête surgissent ensuite de la partie supérieure une multitude de formes, de lignes courbes, paraboliques, hyperboliques, elliptiques, de lignes brisées plus ou moins épaisses. Android Jones appelle à un très grand nombre de formes mathématiques et de couleurs, qui sont associées de manière discontinue. Ces formes s'associent dans le désordre et dans la juxtaposition pour créer un effet d'ensemble de grande entropie. Des figures mythologiques, des *power animals*, des champignons, sont dispersés sur tout le tableau tels des circuits imprimés. De cet ensemble de couleurs multiples juxtaposées d'où ressort une homogénéité dans le résultat final, une grande luminosité est projetée du haut du crâne à partir de l'emplacement oculaire dans une direction privilégiée, située devant les deux yeux. »

FLORE MUGUET (extrait de la page 15)



JE SUIS
IMMORTEL
ET
VIVANT



TOPOS

- 56 **Réenchanger le monde, l'hiver**
[Mois Multi 17]
GUY SIOUI DURAND
- 62 **Andy Warhol et John Giorno.**
Ici et maintenant... For ever...
CHARLES DREYFUS
- 66 **Dada, cent ans ! Tristan Tzara**
CHARLES DREYFUS
- 68 **Des gens, des lieux et des choses.**
Wolman = Lettrism + Détournement
JESÚS FUENMAYOR
- 70 **Question de point de vue,**
effets de cadrage [Camille Rajotte]
MATHILDE BOIS

- 72 **Pacours 9@5. Les cyclotravailleurs**
performant la ville [Julie Laurin
et Jean-Philippe Luckhurst-Cartier]
ISADORA CHICOINE-MARINIER

76 REÇU AU LIEU

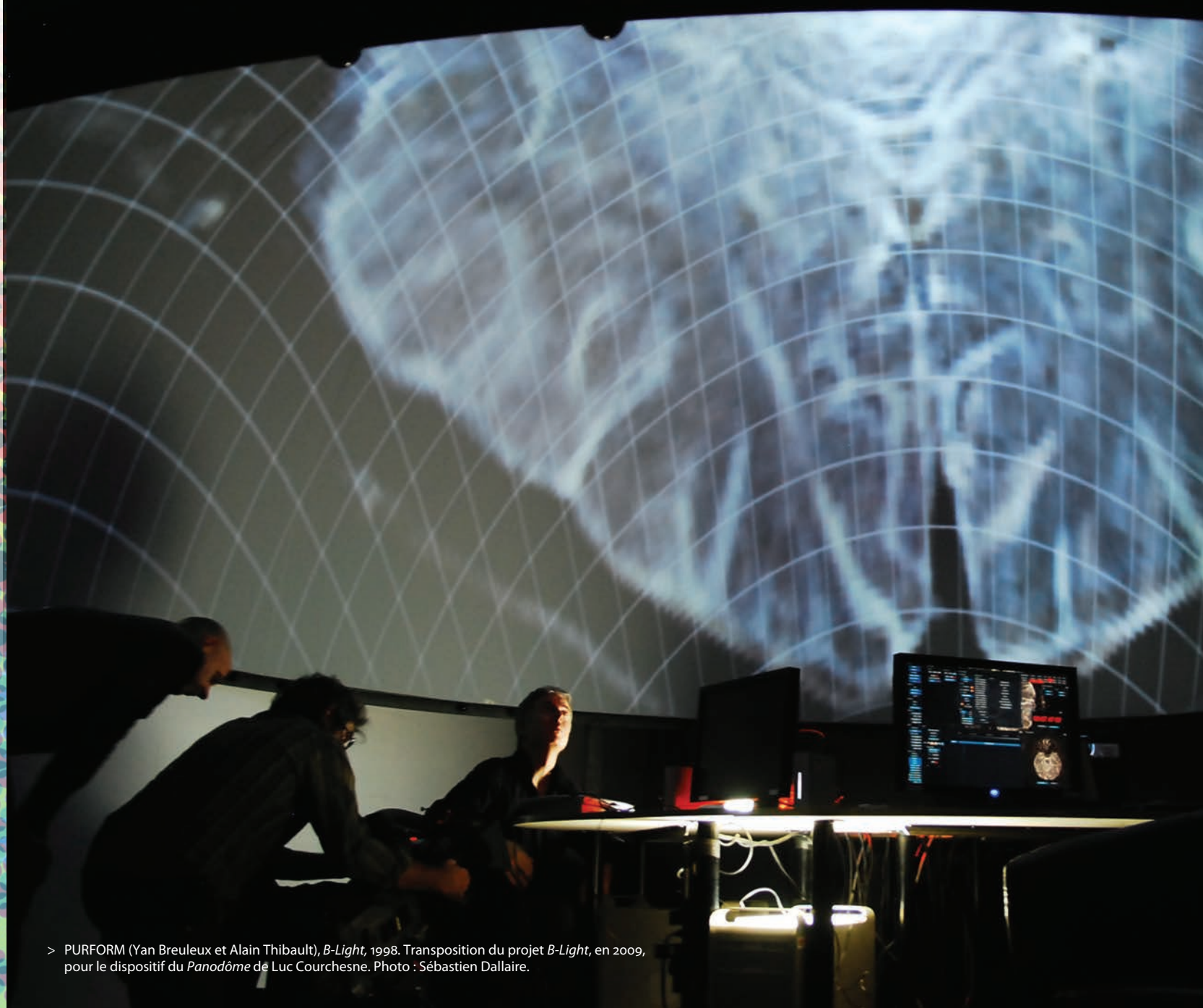
Manifeste magdalénien. Critique du temps
Serge Pey • *André Fournelle* sous la direction
de Monique Duplantie et de Nicole Paquin
• *Julie Picard* • *Mettre sur papier* • *Psilocybine.*
Quand la psychiatrie observe la création.
Les années 60 à Sainte-Anne sous la direction
d'Anne-Marie Dubois et d'Antoine Gentil.

INTER, ART ACTUEL Directeur Richard Martel programmation@inter-lieulieu.org > **Coordonnatrice à l'édition** Geneviève Fortin redaction@inter-lieulieu.org > **Comité de rédaction** Nathalie Côté, Chantal Gaudreault, Michaël La Chance, Jonathan Lamy, Luc Lévesque, André Marceau, Richard Martel > **Correspondant en France** Charles Dreyfus > **Comité de rédaction international** Allemagne Elisabeth Jappe, Helge Meyer Argentine Silvio de Gracia Belgique Philippe Franck Brésil Lucio Agra Canada Bruce Barber, Clive Robertson Colombie Ricardo Arcos-Palma Cuba Nelson Herrera Ysla Espagne Bartolomé Ferrando, Nelo Vilar France Paul Ardenne, Julien Blaine, Michel Collet, Jacques Donguy, Michel Giroud, Serge Pey Hongrie Balint Szombathy Indonésie Iwan Wijono Italie Giovanni Fontana Mexico Víctor Muñoz Pays de Galles Heike Roms Pérou Emilio Tarazona Pologne Lukasz Guzek, Artur Tajber Portugal Fernando Aguiar Roumanie Gusztáv Uto Thaïlande Chumpon Apisuk Uruguay Clemente Padín > **Responsable du dossier** Michaël La Chance > **Couverture** Android Jones, *Forward Escape*, *Lighting in a Bottle* (LIB) Festival, Bradley, 2015 (www.androidjones.com) > **Conception graphique** Chantal Gaudreault graphisme@inter-lieulieu.org > **Révision et correction** Gina Bluteau > **Administration** Sylvie Côté administration@inter-lieulieu.org > **Communication-diffusion** Patrick Dubé infos@inter-lieulieu.org **Publicité** Laurent Lalonde pub@inter-lieulieu.org > **Impression** LithoChic, 2700, rue Jean Perrin, Québec > **Distribution Canada** Les Messageries de Presse Internationale, une division de Hachette Distribution Services (Canada) inc. 8155, rue Larrey, Anjou, Montréal, Québec, H1J 2L5 T: 514-374-9661 Impi@Impi.com / www.Impi.com > **Distribution France** Les Presses du réel 35, rue Colson, 21000 Dijon, France, www.lespressesdureel.com > *Inter, art actuel* est publié trois fois l'an par les Éditions Intervention > *Inter* est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois SODEP, 460, rue Sainte-Catherine Ouest, bureau 716, Montréal, Québec, H3B 1A7 www.sodep.qc.ca et de Magazines Canada, 425, Adelaide Street West, suite 700, Toronto, M5V 3C1, Ontario, Canada www.magazinescanada.ca > La rédaction est responsable du choix des textes qui paraissent dans la revue, mais les opinions n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits doivent nous parvenir par courriel. Pour proposer un article, consultez notre site ou contactez la rédaction en tout temps aux coordonnées de la revue. Faites-nous connaître vos activités, proposez-nous vos publications, CD, DVD ou autres pour recension dans nos pages, en service de presse > Droits d'auteur et droits de reproduction : toutes les demandes de reproduction doivent être acheminées à Copibec (reproduction papier) 514-288-1664 (sans frais 1 800 717 2022) licences@copibec.qc.ca > *Inter* est subventionnée par le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des arts du Canada (Aide aux périodiques) et la Ville de Québec > ISSN 0825-8708 © Les Éditions Intervention > printemps 2016 > *Inter, art actuel*, 345, rue du Pont, Québec (Québec) G1K 6M4 > Téléphone 418-529-9680 > Télécopieur 418-529-6933 www.inter-lieulieu.org

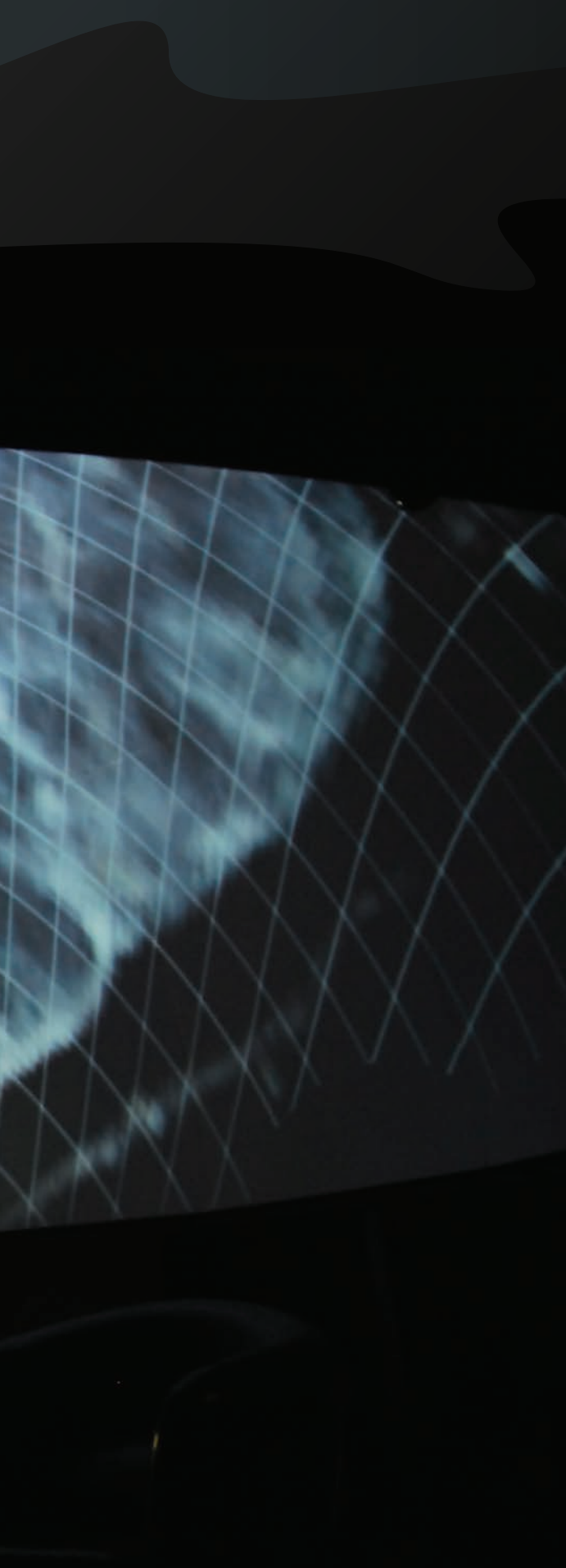
ADDICTIONS

DROGUE, CRÉATION,
CONSCIENCE AUGMENTÉE

► MICHAËL LA CHANCE



> PURFORM (Yan Breuleux et Alain Thibault), *B-Light*, 1998. Transposition du projet *B-Light*, en 2009, pour le dispositif du *Panodôme* de Luc Courchesne. Photo : Sébastien Dallaire.



En 1966, alors que le LSD était encore légal, les artistes étaient préoccupés par l'exploration du potentiel cognitif, la conquête de la « liberté interne » (Timothy Leary). Ils n'hésitaient pas à avoir recours aux psychotropes pour parvenir à des états seconds et à une conscience modifiée. Ils s'intéressaient aux philosophies orientales et au chamanisme de la Sibérie et de l'Amérique du Sud, à l'ayahuasca et au peyotl, dans leur recherche de nouvelles formes d'existence. Ce dossier veut explorer, cinquante ans après, le rôle des prothèses chimiques dans l'art d'aujourd'hui, en quoi elles seraient supplantées par des « suppléments technologiques » (Derrida). Nous pouvons nous demander si, en 2016, les artistes sont encore préoccupés par les « portes de la perception », s'ils cherchent une conscience augmentée, sinon une humanité transformée (H+). Avons-nous encore besoin de raccourcis spirituels, d'accélérateurs psychiques, d'électrochocs culturels ?

Dans un premier temps, nous avons voulu souligner les liens entre la contre-culture et la cyberculture ; souligner le lien entre le psychédélique et les œuvres immersives en art numérique, quand l'art poursuit sa mission en tant que fournisseur d'extase conçue comme expérience esthétique calibrée par le neuroart de demain. Jacques Donguy revient sur le rôle des prothèses en art, Flore Muguet nous parle de l'évolution récente des festivals transformationnels et nous avons quelques exemples de manifestations cyberdéliques avec Morphine Machine (collectif Popcore) et les préoccupations du cosmoderne.

Dans un deuxième temps, nous avons voulu voir comment l'artiste utilise des suppléments comme modes d'exploration et de déstabilisation. Nous parlons de Fen-Ma Liuming sous l'emprise de somnifères. Mélissa Correia nous entretient de Francis Alÿs et de son narcotourisme. Ainsi, les suppléments sont devenus matériaux artistiques : endorphines, hormones, neuropeptides, greffes, etc. Antigone Moutchouris analyse le principe de l'ouverture des possibles par-delà les contraintes de la matière. Nous avons aussi deux témoignages très forts à présenter : André Stitt décrit son parcours au sein de l'addiction vers une redéfinition de la performance ; Domingo Cisneros nous offre une incantation du peyotl. Quelques œuvres spécifiques sont également présentées en exemples : Florence Andoka nous donne un compte rendu d'*Ice* d'Antoine d'Agata ; Joël Hubaut nous parle de gastro-performance. Certaines de ces œuvres témoignent de l'art comme symptôme, mais aussi comme dénonciation d'une société plongée dans la stupeur médiatique, le coma consumériste, la consommation d'antidépresseurs. Constat d'une « modernité narcotique » et d'un « capitalisme addictif », selon Avital Ronell dans *Crack Wars*.

Dans un troisième temps, nous avons voulu proposer des points de vue historiques, tels les manifestes de Serge Pey sur la poésie-transe et ses origines paléolithiques. Une étude synthétique d'Aymon de l'Estrange porte sur l'histoire de la psilocybine dans les arts et la littérature, avec des documents sur les expériences de Jean-Jacques Lebel et de Henri Michaux. Artur Tajber revient pour sa part sur les expérimentations de Witkacy dans les années trente.

En guise de conclusion, notre dossier se termine par un appel de Bartolomé Ferrando pour un développement de la conscience par les arts. En effet, en 2016, alors que nous en savons beaucoup plus sur la biologie du cerveau et contrôlons une vaste pharmacopée de molécules, nous ne saurions laisser aux suppléments électroniques le soin de préparer l'avènement d'une humanité augmentée ou d'une population électrohypnotisée. Quelle peut être l'efficacité symbolique d'un artiste d'aujourd'hui, dans ses stratégies d'élargissement de l'expérience humaine, lorsqu'il fait face à l'industrialisation d'implants corticaux, de réalités virtuelles et de techniques de neuro-feedback ? Les œuvres d'art pourront-elles faire compétition aux nouveaux cocktails neurobiologiques ?

À l'issue de ce dossier très riche, il y a encore beaucoup à dire : comment l'art met en évidence les problèmes de cyberdépendance ; met en relief les formes d'addiction aux substances, mais aussi aux jeux vidéo, à l'usage compulsif du cellulaire, à la porno, sinon à la pléthore d'images. Nous pouvons dire, comme Nietzsche : « Hélas ! qui nous racontera l'histoire complète des narcotiques ! C'est presque toute l'histoire de la "civilisation" [...]. » ◀

L'HÉRITAGE DE LA RÉVOLUTION PSYCHÉDÉLIQUE À L'ÈRE DES PARADIS ÉLECTRONIQUES ET DES CYBERDÉPENDANCES

► MICHAËL LA CHANCE



> PURFORM (Yan Breuleux et Alain Thibault), *ABCD Light*, Les Trois Beaudets, Paris, 2009. Photo : courtoisie des artistes.



[Q]uand les techniques en réalité virtuelle seront plus développées, cela deviendra plus puissant que la cocaïne¹. OLIVIER DEMANGEL

Pouvons-nous envisager une deuxième révolution psychédélique, tout aussi colorée et insurrectionnelle, mais dont les intensités seront électroniques et non pas chimiques ? *Video mapping*, environnements immersifs, neurofeedback, etc., le numérique d'aujourd'hui s'emploie à recréer les expériences hallucinatoires des années soixante². Déjà, avec les premiers Acids Tests de Ken Kesey, tout était mis en œuvre par des environnements sonores, des jeux de lumière stroboscopiques et des couleurs Day-Glo pour simuler un *trip* psychédélique sans LSD et, si possible, déclencher de véritables expériences synesthésiques. Spectacles et installations nous proposaient des chapelles d'expériences à ciel ouvert avec jeux de lumière et fumée, *dream machines* aux éclats tournoyants³, riffs de guitare électrique en prise directe sur notre système nerveux, éblouissement liquide de la mescaline qui disperse notre conscience comme une boule miroir disco. « *When the music's over* », chantait Jim Morrison en 1967. La musique nous renvoyait des échos de l'espace, les lueurs des lampes à bulles d'huile couraient sur les murs avec des flashes pulsés et des couleurs déliquescentes. L'expérience immersive devait extérioriser nos états internes et si possible les favoriser : la liquéfaction des apparences métaphoriserait l'effondrement de la conscience rationnelle et déclencherait les paroxysmes de l'extase. Aujourd'hui, cette liquéfaction des apparences provoquée par des créations numériques (neuroart, réalité virtuelle, etc.) perpétue l'ambition de révéler nos états psychiques internes les plus profonds et de ressaisir ceux-ci de façon articulée et significative, renouant ainsi avec le projet d'un *langage de l'expérience* caractéristique de la première révolution psychédélique.

Parfois, le rapprochement entre hippies et créateurs du numérique est plutôt cliché : CNN titrait récemment *When Silicon Valley Takes LSD*, où l'on apprend qu'il y aurait de la Orange Sunshine chez Apple, une préférence personnelle de Job depuis 1976, et de la Blue [sic] chez Microsoft ; il y aurait la cocaïne chez Google, des méthamphétamines chez Amazon, du peyotl chez Cisco ! On apprend de même que les ingénieurs de jeux vidéo ingèrent des substances addictives pour créer des environnements psychoactifs encore plus addictifs⁴. Ce rapprochement s'impose lorsque nous voulons comprendre les fondements de la cyberculture. On doit à Theodore Roszak et à Timothy Leary les premières études importantes sur ce sujet⁵. *From Satori to Silicon Valley* (1986) de Roszak souligne que les amateurs de satori artificiels et les *wiz kids* des *start-ups* auraient en commun le refus du contrôle centralisé, une méfiance de l'autorité hiérarchisée, un idéal de spatialisation et de connexion des esprits, soit un paradigme *psychospacial* qui aurait contribué à la création de l'Internet et du cyberspace. Le *trip* psychédélique des années soixante-dix annonce l'utopie cyberorganique qui prend forme en ce moment⁶.

Avec la deuxième révolution psychédélique, il s'agit encore de *rendre visible* l'expérience psychique par de nouvelles visualisations qui, par-delà l'imagerie IRM et les transformations de Fourier IBVA, nous permettraient de ressaisir une activité bioélectrique profonde du cerveau et – par exemple – de corrélérer celle-ci aux écritures vidéo et aux compositions musicales. Le *cyberdélique* s'emploie à créer l'expérience sensible et immersive d'une nouvelle forme de psychisme hybride entre l'humain et la machine, à corrélérer les événements neurophysiologiques internes et les flux électroniques planétaires⁷. Au-delà des visées récréatives, il s'agit de créer un nouvel outil intuitif pour naviguer au cœur de la cité psychoélectronique. *Zoom out*, l'Internet nous apparaît une mégapole scintillante vue de l'espace ; *zoom in*, les machines multiplient les réseaux neuronaux et précipitent une non-localité cérébrale qui traverse toute la société.



La deuxième révolution psychédélique entend passer de la conscience modifiée à la conscience augmentée, en proposant une expérience directe du cyberspace en tant qu'hallucination consensuelle partagée par des millions d'opérateurs. En 1984, William Gibson définit le cyberspace comme « [a] consensual hallucination experienced daily by billions [...]. Unthinkable complexity. Lines of light ranged in the nonspace of the mind, clusters and constellations of data »⁸. Pour Gibson, il n'y a pas d'« espace » physique du côtoiement des données quand les myriades de bits se bousculent dans une non-localité quantique. Il n'y a pas un « ciel » des nombres, des « aires » de distribution de l'information, des « plateformes » pour le sens. Et si l'on parle d'« espace », c'est pour métaphoriser un lieu et un volume de connexions. Il convient de rappeler que la notion d'espace, dans *cyberspace*, est une métaphore héritée de la contre-culture, qu'elle appartient au paradigme du *psychospacial*.

Cette filiation entre la contre-culture et la cyberculture devrait constituer une mise en garde suffisante sur les dangers de l'addiction électronique (jeux vidéo et *smartphones*, médias et interfaces). Le développement des technologies numériques a contribué, dans de nombreux domaines (cinéma, animation 3D, etc.), à diffuser une conception bidimensionnelle de l'humain ; par contre ce développement a aussi contribué à créer un registre d'expériences très diversifiées, caractérisées par des formes psychiques hybrides, animales et machiniques, connectives et immersives. Il convient de ne pas oublier que ces expériences ont pour horizon l'enfer de l'addiction, l'agonie du manque, et pas uniquement la nausée du retrait du virtuel. La culture de la plasticité psychique et de la spatialisation mentale, quelques décennies après l'âge d'or des hallucinogènes – pour le LSD, de 1943 à 1965 –, présente des risques encore plus grands : le numérique, en combinant une grande capacité de simulation ontologique et de stimulation neurophysiologique, nous permet d'explorer un spectre narcopsychique plus large. Par-delà le *trip* individuel, il met à notre disposition des prothèses cognitives pour partager nos hallucinations à un niveau collectif, pour structurer celles-ci avec des élaborations progressives qui bénéficient de *rendus* de réalité encore plus puissants.

Ainsi, la puissance d'illusion des hallucinations construites par des moyens numériques pose la question de nos dépendances envers celles-ci, à une époque où les technologies se donnent un accès direct à notre

cerveau, par-delà les filtres de la culture et du langage, pour rejoindre la plasticité d'un psychisme nu. Plasticité au double sens de ce qui est malléable et explosif : le cerveau comme une bombe, dont l'énergie psychique est pur déploiement ; comme une explosion qui dilate l'espace environnant. Les romantiques avaient entrevu cette plasticité : Baudelaire déclare que « de la cristallisation et de la sublimation du moi, tout est là »⁹. Ils portaient la blessure de l'éclatement originel du Paradis, une illumination récurrente dans les esprits ravagés¹⁰. Les hallucinés de l'électronique tentent de retrouver ce paradis ; ils en retirent un aperçu de l'enfer, sans autre réalité qu'un foisonnement de stimulations auxquelles nous sommes devenus totalement dépendants. Car la révolution du numérique, avec ses cyberdépendances et ses matrices de réalité, est une bombe à retardement.

Un des éléments forts de la culture du psychédélique, qui sera repris dans la cyberculture, c'est la déprise de la réalité. Timothy Leary caractérisait la prise de drogues psychédéliques comme une entreprise philosophique pour confronter la nature de la réalité : il n'y pas de réalité objective, nous voyons le monde depuis notre *niveau de vibration*¹¹. Nous n'avons pour réalité que nos expériences et nos relations avec d'autres personnes, lesquelles ne sont pas des entités stables et concrètes, mais des expériences sans cesse modulées. Ce qui fait obstacle en premier lieu, c'est la *masse*, la masse entendue comme la foule, le grand nombre, les populations, selon l'acception d'Elias Canetti ; c'est la masse entendue comme construction sociale qui semble coïncider avec un monde matériel immuable et incontournable¹². La culture psychédélique révèle que la réalité n'est pas la masse, qu'elle est plutôt liens et vibrations, énergies et émotions. Il existe une dimension énergétique de nos émotions et de nos états mentaux quand nous sommes autant cannibalisés par le système social que nous sommes gavés par cette vaste machine énergétique à laquelle nous sommes devenus dépendants – accrocs à la consommation et au spectacle. Dans nos corps empoisonnés et programmés, seuls nos vertiges et illuminations sont authentiques, mais ces échappées sont coûteuses. La révolution cyberdélique fait exploser la masse – et nous change dans notre corps – pour révéler celle-ci comme potentiel et projection, accumulation d'énergies et plan d'expansion : il faut pousser l'expérience dans ses limites pour que la *masse* devienne *espace*.

L'addiction peut prendre des formes très différentes, depuis les affres spectaculaires du sevrage jusqu'à l'atomisation tranquille des individus dans la société, tous isolés et déprimés. Dans *Naked Lunch*, Burroughs décrit son expérience d'addiction terminale à Tanger, s'enfonçant une aiguille dans le bras toutes les heures pour provoquer une descente dans le labyrinthe de l'être, une descente dans un enfer froid où ne résonne pas l'appel ou le visage de l'autre. L'expérience de l'addiction se révèle une « immersion anonyme sans réponse éthique »¹³. Contre cet individualisme misérable, contre cette indifférence de tous contre tout, la contre-culture propose un fantasme de connexion, une utopie fusionnelle exaltante. Par contre, le remède peut se révéler un poison : la cyberculture produit une société de surveillance où nous sommes reliés par de pseudo-liens superficiels ; non pas des connexions, mais des *addixions*.

La contre-culture nous a appris à corréliser l'expérience de chacun en regard de l'expérience collective, considérée comme consensus perceptuel et cognitif, quand elle n'est pas dissensus violent et paralysant. La contre-culture, c'était la culture du contre : contre le Viêt Nam et la militarisation de la société – et de la police –, contre le capitalisme et les stratégies de subversion de la CIA, contre le bloc soviétique et sa méga-idéologie totalitaire. C'était aussi une contestation de la culture dominante, si l'on entend par culture ce qu'en dit Lévi-Strauss : « La culture, c'est [...] tout cet univers artificiel qui est celui dans lequel nous vivons en tant que membres d'une société¹⁴. » La plupart des jeunes gens, dans les années soixante, tenteront d'échapper à cet univers artificiel par le moyen combiné de la musique et des drogues. La contre-culture est également une culture du *pour* : prendre le moyen de l'artifice pour revenir au naturel, prendre une pilule ou prendre la route (sinon les deux) pour sortir du ventre du Moloch, échapper au capitalisme vorace pour s'affranchir d'une réalité mensongère ; pour *triper*, pour se défoncer, pour planer ; pour se donner une latitude dans l'imaginaire, au risque de perdre le symbolique et de sombrer dans la psychose¹⁵.

Une deuxième revendication hippie, que l'on retrouve dans la cyberculture, serait le besoin de se libérer du *mind control*, alors que la société semble tout entière plongée

dans un état de narcose prolongée, soumise à un régime toxique. Aldous Huxley évoquait en 1932, dans *Le meilleur des mondes*, une population asservie par la drogue du soma. À cette époque, on parlait de camisole de force chimique et non pas encore de carcan électronique. Un des pionniers de la contre-culture a été soumis à des expérimentations pharmacologiques : en 1959, Ken Kesey, étudiant à l'Université de Stanford, a servi de cobaye rémunéré pour ingérer de la psilocybine dans le projet MK-Ultra de la CIA, qui était mené dans plus d'une trentaine d'universités sur des milliers d'individus. On sait aujourd'hui que la CIA avait financé des expériences massives avec des barbituriques et du LSD à Montréal de 1957 à 1970, les psychiatres du Allan Memorial Institute ayant injecté des psychotropes à des sujets dont le coma était prolongé pendant des semaines et des mois¹⁶. Dès le début des années soixante, Allen Ginsberg et William Burroughs soupçonnaient la CIA d'opérer des trafics de drogue et d'expérimenter sur des sujets humains, ils dénonçaient déjà le conditionnement cyberpharmacologique des populations, leur soumission à des commandements hypnotiques¹⁷.

The Manchurian Candidate, basé sur le roman de Richard Condon (1959) et sorti en salle dès 1962, illustre ce *mind control* qu'exercent les gouvernements contre leur propre population. Les individus sont contrôlés par remodelage idéologique et fabrication du consentement : la version de 1962 parle de « contrôle chimique et bioélectronique », tandis que le *remake* du film en 2004 parle de « contrôle nanotechnologique ». La victoire de l'Ouest, la conquête de l'espace avec les vols lunaires, l'expansion capitaliste et ses nouveaux marchés... tout cela aurait été rendu possible par la mise en place de ce que Jean-François Lyotard puis Avital Ronell appelleront le *mancipium* : l'assujettissement de l'esprit¹⁸. Lyotard, Ronell, Derrida, nombreux sont les penseurs contemporains pour lesquels l'addiction n'est pas un problème marginal ; elle est l'enjeu de la lutte politique la plus définitive¹⁹. C'est aussi en 1962 que paraît *Vol au-dessus d'un nid de coucou*, écrit par Ken Kesey à la suite de sa participation aux expériences du projet MK-Ultra déjà mentionné : on y voit l'infirmière en chef Mildred Ratched exercer un contrôle absolu sur une population d'internés grâce à ses

- < *VjGraph*, 2013.
Réalisation : Yan Breuleux.
Musique : Julien Robert.
Photo : Nathanaël Corre.
Un parcours narratif original, à l'intérieur d'une sélection de vidéos produites au Vidéographe, adapté à la morphologie de la Satsphère. Un projet unique inspiré de cette mémoire analogique et numérique singulière au Québec et en Amérique du Nord, des années soixante-dix jusqu'à aujourd'hui.
- > *PURFORM* (Yan Breuleux et Alain Thibault), *FausTechnology*, festival international d'art numérique Elektra, Usine C, Montréal, 2001.
Photo : courtoisie des artistes.



cocktails chimiques. La version cinématographique du *Vol* sortira en salle en 1975, l'époque même où les programmes de la CIA seront divulgués.

C'est ainsi que la contre-culture des années soixante partage avec la cyberculture d'aujourd'hui un rapport ambivalent face aux outils d'émancipation. La prise de substances psychotropes répondait à notre besoin de transcender le quotidien d'une société hostile. Il ne s'agissait pas d'imposer un *supplément* au corps, mais de se réapproprier le corps vrai, le corps originaire et son hospitalité native. Les drogues allaient permettre aux sujets de s'émanciper de leur culture mensongère, de s'affranchir des idéologies. Chacun de nous, disait Artaud, a été exproprié de son corps à la naissance, sinon lors du gavage utérin. C'est l'ambivalence kleinienne envers la bonne et la mauvaise mère – nous retrouvons Eleanore Iselin, Mildred Ratched, etc. –, nous sommes enfermés dans une matrice toxique que le rocker-hippie-toxicomane rejette avec violence, dans l'espoir de s'échapper du séjour utérin sans avoir été gavé ni programmé²⁰. Derrida l'analyse fort bien dans *Rhétorique de la drogue* : la drogue est la réinvention du corps propre, alors que « la réappropriation serait induite par le corps étranger »²¹. C'est le paradoxe, il nous faut un supplément pour retrouver notre intégrité. Il nous faut des inhalations, des ingestions ou encore des injections pour contrecarrer notre « aliénation originaire »²².

Dans une société ultrarépressive, qui ne laisse aucunement place à la dissidence, qui interdit tout retour du refoulé, il n'y a pas d'issue possible sinon le retour hallucinatoire – caractéristique de la psychose. Une telle société ne laisse pas d'autre issue que la posture schizoïde entre le satori et la paranoïa, entre le corps propre et la substance *alien*, où l'un renvoie sans cesse à l'autre : c'est la « double contrainte » – la notion apparaît en 1956, pour décrire un contrôle sans coercition apparente – qu'exerce une société qui résiste à toute expansion et piège tous les raccourcis. Elle va



> Laurie Girard, *Cyber-Humanisme*, impression numérique, 2013.

s'emparer des transgressions pour en faire des scénarios de récupération : les substances psychoactives sont désormais instrumentalisées par les autorités. Les Soviétiques créent des goulags psychiatriques pour éradiquer la dissidence. À l'Ouest, le système détourne les outils d'émancipation pour en faire des instruments d'oppression. Le monstre biopolitique s'empare du virus pour s'autovacciner, ce que Roland Barthes appelait « la vaccine de l'avant-garde »²³ ; ce que le junkie appelle son *total mind fuck* : il parvient sporadiquement à s'affranchir de la société (le *high*) par une soumission accrue au contrôle (la dépendance).

À l'époque des technologies numériques de l'information et de la communication, nous découvrons de nouvelles formes de double contrainte lorsque les outils de connexion et d'expression se révèlent des vecteurs d'émancipation ainsi que des vecteurs de surveillance et de contrôle. Dans tous les cas, nous sommes foutus : « *No way out* », disait déjà The Chocolate Watchband en 1967. William Burroughs parlait avec éloquence de cette ambivalence de la drogue, à la fois issue et piège. La problématique de l'addiction reconduit une opposition entre l'entropie spirituelle – la réalité affaïssée de la modernité, qui se révèle une narcose permanente – et l'auto-injection sublime, qui devient un hypersublime burroughsien²⁴. Burroughs propose une hiérarchie des toxicomanies de l'*Interzone* lorsqu'il place en haut de l'échelle des poudres et fumées, au-dessus de la scolopendre noire, le nectar des Mugwumps qui s'intoxiquent eux-mêmes en consommant leur propre substance²⁵. Dans le contrôle des esprits, pour les émanciper et pour les parasiter, les pharmacodépendants cherchent une liberté que ne peuvent pas soupçonner les neurotypiques. Aujourd'hui, l'ontologie chimique de la contre-culture des années soixante, avec ses cocktails de molécules, se transforme en ontologie électronique où l'on parle de systèmes autopoïétiques et d'océans hertziens, de cyberdépendances et d'hypnoèses réseautiques. Alors, le psychédélique est remplacé par le cyberdélique, ce qui manifeste (*-délique*) de nouvelles formes de vie psychique, au croisement de l'humain, des animaux et des machines²⁶.

Une quatrième caractéristique de la contre-culture dont je voudrais parler est la distinction des niveaux. On sait combien les jeux vidéo ont tablé sur des « niveaux » de performance ou encore sur une sédimentation d'environnements auxquels on accède en surmontant des « épreuves ». Mais les niveaux dont il est question ici concernent notre capacité de voir les autres et soi-même comme masse, énergie ou espace. La drogue est un raccourci pour passer d'un niveau de vibration à un autre. Dans le premier niveau, la conscience reproduit la logique d'une société dans son expression la plus rudimentaire en tant que machine faite de règlements, de conventions et de jugements que l'on passe les uns sur les autres²⁷. Dans un deuxième niveau, le sujet reste quelque peu détraqué dans une société psychopathique et, bien qu'il soit « *brain damaged* »²⁸, il parvient à s'ouvrir à l'expérience des autres par-delà ses rationalisations et ses intérêts intraspécifiques. Cet être d'énergie oscille entre résistance et ouverture, entre confusion et hyperlucidité, entre chaos et système. Enfin, au troisième niveau, le sujet abandonne toute résistance devant les expériences d'autrui, il se libère de sa crispation devant le monde. « *Turn on, tune in, drop out* », disait Timothy Leary en 1966. Le cerveau, en tant que capteur de fréquences, retrouve sa capacité de recroiser les faisceaux du temps : le sujet développe une curiosité pour le hasard, une attention pour les coïncidences, un goût pour les serendipités, une intuition approfondie de la synchronicité. L'être spatial donne toute son attention au présent – il devient une « *now person* » – parce qu'il cesse d'opposer le corps et l'esprit, parce qu'il s'ouvre aux possibilités d'expérience. La sexualité et la drogue, combinées l'une à l'autre, pouvaient faciliter l'accès à cette expérience psychospatiale, car elles donnaient toute priorité à l'amour entendu comme force de vie prodigieuse dont la révélation est reçue dans l'extase.

Dès sa fondation, il a été envisagé que la révolution psychédélique passerait à un niveau supérieur : une mutation de l'esprit sans supplément psychoactif. En 1966, Timothy Leary déclare dans une conférence de presse que l'acronyme du LSD désigne désormais une League for Spiritual Discovery, qui accomplirait la fusion des mystiques d'Orient et d'Occident et reformulerait celles-ci dans un langage tirant ses images des réalités d'aujourd'hui : « *[W]e seek to find the divinity within [...]. These ancient goals we define in the metaphor of the present – turn on, tune in, drop out.* » Que ce soit un riff de guitare, un chant tibétain, un dessin dans le sable hopi, la divinité est dans notre désir de mutation à la frontière d'une nouvelle ère. Le monde nouveau est encore dans les limbes, accessible par l'extase trop brève d'une jeunesse sacrifiée. Cependant, la logique interne de l'expé-

rience psychédélique, où l'être vibratoire devient un être spatial, ouvre la porte aux vibrations négatives. En s'ouvrant au plus élevé, l'entrée dans une béatitude narcospirituelle déverrouille le plus bas, s'expose à la réversion et à ses dystopies. Certains croient avoir « dépassé » l'expérience psychédélique dans un *high* permanent ; ce sont des illuminés qui considèrent ne plus avoir besoin de drogues, qui croient avoir définitivement donné congé à l'alternance maniaque-dépressive et ses oscillations violentes. Le héros cyberdélique fait dorénavant partie de ces anges aux ailes brûlées, le cerveau chauffé à blanc, dévoré par son ambivalence entre le haut et le bas. N'oublions pas que le mot *psychédélique*, créé par Humphry Osmond, a été retenu parce qu'il rime avec *angélique*²⁹. Le héros cyberdélique trouve dans ses expériences immersives et ses outils de RV de nouvelles promesses de métamorphose. La question demeure : est-il véritablement transformé ?

La cyberculture aura permis d'apercevoir Xanadu – c'était un rêve d'opium de Coleridge, aussitôt dissipé par l'arrivée d'un visiteur – et de perpétuer auprès de nouvelles générations de jeunes gens avides de changement, éprises de transformation. « *We have a saying in the movement that you can't trust anybody over 30* », disait Jack Weinberg, un hippie de 24 ans, à San Francisco en 1964, énervé par l'insistance d'un journaliste qui voulait savoir si les communistes contrôlaient les hippies. La cyberculture reconduit cet élitisme de la jeunesse qui a ses *tweets*, son Instagram et ses *raves* ; qui a des désirs posthumains et ses idéaux transhumanistes. Aujourd'hui comme dans les années soixante, il semble que l'on doit renoncer à sa nature angélique dès qu'on a passé 30 ans. On aurait déjà renoncé à ses idéaux de transformation de soi, à son désir de transfiguration de la société. On aurait renoncé à « *Xanadu [...], a stately pleasure-dome* »³⁰.

En fait, l'industrie générée par la cyberculture et ses avatars électroniques s'emploie à nous vendre une promesse de mutation. Elle nous vend les moyens par lesquels nous serons changés, l'idée que nous sommes en train de changer. Le film *Logan's Run* (1976) rejoue l'utopie d'une existence vouée à la sublimation, car tous ceux qui approchent la trentaine montent au « Carrousel » pour être vaporisés et devenir une bouillie pour nourrir les plus jeunes. Comme le remarquait Cindy Hinant, « *[u]topias require its participants to give something up in order to create harmony and uniformity [...], in Logan's Run they gave up old age* »³¹. Je rajouterais qu'il ne s'agit plus seulement de sacrifier la jeunesse, mais de tout sacrifier à la perpétuation d'un nouvel idéal de vie dans une société sous contrôle : l'hallucination continue dans les dômes de projection vidéo, les bulles de RV et autres *pleasure-domes*.

À la fin de *Zabriskie Point*, une explosion orange ravage l'écran sur une musique de Pink Floyd, symbolisant l'expansion de la conscience de Daria et tout à la fois une description du monde consumériste : pour la conscience éclatée, la société apparaît pour ce qu'elle est, un non-monde surréaliste dont les fragments restent indéfiniment suspendus dans leur destruction plastique³². C'est la béatitude d'un tumulte solitaire dont les énergies sont mobilisées à différents degrés dans une innocence stochastique retrouvée. La première expérience psychédélique a coïncidé avec la découverte de la fission nucléaire (1943) ; l'exhortation *Blow your mind* rejoint la cosmogonie d'une déflagration atomique perpétuelle, l'éclatement des frontières de l'esprit et de la matière.

C'est le parti pris du cyberjunkie, qui préfère l'intensité à la durée, qui préfère l'énergie vibratoire à la longévité. Il ne s'agit pas de s'adapter, mais de s'inventer ; non pas de réussir, mais de s'accomplir dans des avatars diversifiés. Il s'agit d'expérimenter l'esprit en tant que déflagration plastique, mais aussi en tant que déploiement psychospacial à travers des simulations et des réseaux. Dans les années soixante, on partait sur les routes, on vivait en commune, on s'acheminait vers les hauts lieux de l'expérience psychédélique, des ashrams festifs et des squats improvisés. Aujourd'hui, on a des millions de joueurs de jeux vidéo isolés devant des écrans colorés ; on a des festivals électropsychédéliques et des fêtes transformationnelles ; on a des manifestations artistiques où les artifices du numérique réinventent l'expérience de la spiritualité³³. ◀

Notes

- Olivier Demangel, « La réalité virtuelle, un outil essentiel pour les architectes » [en ligne], *Oculus Rift.fr*, 3 août 2015, www.oculus-rift.fr/la-realite-virtuelle-un-outil-essentiel-pour-les-architectes-798/. Demangel est l'auteur de *111* (La Fanfare, 2015, 320 p.).
- « *There's going to be a second psychedelic era.* » David Thomas, cité (en 1976) dans Jim DeRogatis, *Kaleidoscope Eyes: Psychedelic Rock from the '60s to the '90s*, A Citadel Underground Book, 1996, p. 141.

- Cf. John Geiger, *The Chapel of Extreme Experience: A Short History of Stroboscopic Light and the Dream Machine*, Soft Skull Press, 2003, 120 p.
- Cf. Erika Fink, « When Silicon Valley Takes LSD », *CNN Money*, 25 janvier 2015.
- Cf. Theodore Roszak, *From Satori to Silicon Valley: San Francisco and the American Counter-Culture*, Don't Call It Frisco Press, 1986, 56 p. ; Timothy Leary, *Chaos & Cyber Culture*, Ronin, 1994, 272 p.
- Jenny Cool, *Communities of Innovation: Cyborganic and the Birth of Networked Social Media*, Thèse (Ph. D), University of Southern California, 2008, p. 132-137.
- Cf. Fred Turner, *From Counterculture to Cyberculture: Stewart Brand, the Whole Earth Network, and the Rise of Digital Utopianism*, University of Chicago Press, 2008, 354 p.
- William Gibson, *Neuromancer*, Ace, 1984, p. 67.
- Charles Baudelaire, « Mon cœur mis à nu », Œuvres complètes, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1954, p. 1206.
- « Le paradis est dispersé sur toute la terre, c'est pourquoi on ne le reconnaît plus. Il faut réunir ses traits épars, rendre de la chair à son squelette. Régénération du paradis. » Richard Samuel et al. (dir.), *Novalis Schriften*, t. III, Kohlhammer, 1983, p. 446 ; traduit par Gustave Roud, dans *Aujourd'hui*, n° 34, 1930, s. p.
- Cf. Timothy Leary, *Flashbacks, an Autobiography*, J. P. Tarcher, 1983, p. 32. « [U]se of them is ultimately a philosophical enterprise, compelling us to confront the nature of reality and the nature of our fragile, subjective belief systems. »
- Cf. Elias Canetti, *Masse et puissance*, R. Rovini (trad.), Gallimard, coll. « Tel », 1966, 527 p. Voir aussi Paul Watzlawick et l'École de Palo Alto de même que, avant cela, Max Horkheimer et l'École de Francfort. *La critique de la raison instrumentale* paraît (en anglais) en 1967.
- Notre traduction. Jeffrey T. Nealon, « "Junk" and the Other: Burroughs and Levis on Drugs », dans Anna Alexander et Mark S. Roberts (dir.), *High Culture: Reflections on Addiction and Modernity*, State University of New York Press, 2003, p. 181.
- Cité dans Georges Charbonnier, *Entretiens avec Lévi-Strauss*, Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18 », 1961, p. 181.
- Cf. Jacques Lacan, « D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose », Écrits, Le Seuil, 1966, p. 531. Lacan se réveille contre-culturel avec son schéma RSI : il situe l'expérience du sujet entre l'imaginaire et le symbolique, le réel n'étant toujours qu'un rapport entre les deux.
- Cf. Anne Collins, *In the Sleep Room: The Story of CIA Brainwashing Experiments in Canada*, Lester & Orpen Denny, 1988, 272 p. ; Naomi Klein, *The Shock Doctrine*, Metropolitan Books, 2007, p. 41.
- Cf. W. H. Bowart, *Operation Mind Control: Our Secret Government's War Against Its Own People*, Dell, 1978, 317 p.
- Avital Ronell emprunte cette notion à Lyotard. Cf. Diane Davis (dir.), *The ÜberReader: Selected Works of Avital Ronell*, University of Illinois Press, 2008, p. 105.
- Cf. Jacques Derrida, « Rhétorique de la drogue », *Points de suspension : entretiens*, Galilée, 1992, p. 251.
- Cf. Simon Reynolds et Joy Press, *The Sex Revolts: Gender, Rebellion, and Rock'n'Roll*, Harvard University Press, 1995, 410 p. ; DeRogatis, *op. cit.*, p. 13.
- J. Derrida, *op. cit.*, p. 253.
- Ibid.*, p. 251.
- Roland Barthes, « La vaccine de l'avant-garde », Œuvres complètes, t. I, Le Seuil, 2002, p. 264-265. « Quelques signes d'avant-garde suffisent à châtrer la véritable avant-garde. » (p. 265.)
- Cf. A. Ronell, « Our Narcotic Modernity », dans Verena Andermatt Conley (dir.), *Rethinking Technologies*, University of Minnesota Press, 1993, p. 59.
- Cf. notre « Auto-intoxication et littéralité meurtrière : *Interzone* », dans Isabelle Daunais (dir.), *Études littéraires : description/abstraction*, vol. 31, n° 1, automne 1998, p. 29-43.
- Cf. notre *Capture totale : Matrix. Mythologie de la cyberculture*, Presses de l'Université Laval, coll. « Intercultures », 2006, 200 p.
- Cf. Thaddeus Golas, *The Lazy Man's Guide to Enlightenment* (1972), Bantam Books, 1981, p. 16.
- Donna Haraway, *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, Chicago Prickly Paradigm Press, 2013, p. 3.
- Voir la correspondance entre A. Huxley et H. Osmond en 1953, lorsque *psychédélique* l'emporte sur le *phanéromy* proposé par Huxley.
- Samuel Taylor Coleridge, *Kubla Khan, or A Vision in a Dream: A Fragment* (1816), cité dans Kenneth Anger, *Inauguration of the Pleasure Dome*, 1954, rééd. 1978, 36 min.
- Cindy Hinant, « Grids Next Door », *Gnome*, t. 1, 2012, p. 48 et 53. L'âge limite est de 21 ans dans la nouvelle, 30 ans dans le film qui décrit la société en 2116.
- Cf. Pink Floyd, « Come in Number 51, Your Time Is Up », dans Michelangelo Antonioni, *Zabriskie Point*, 1970, 105 min. Le cri orgasmico-diabolique de Roger Waters se trouve à 2 min 38 s de cette vidéo : www.youtube.com/watch?v=BAcePPSFPo. Cette scène est reprise avec des effets spéciaux numériques dans *Inception* de Christopher Nolan (2010).
- Une première version de ce texte a été présentée au colloque « Contre-culture : existences et persistances », organisé par Simon Harel et Simon-Pier Labelle à Montréal en octobre 2015.

Michaël La Chance est philosophe (Ph.D., Paris VIII) et sociologue (DEA, EHSS Paris) de formation, poète et essayiste. Il est professeur d'esthétique à l'Université du Québec à Chicoutimi et chercheur au CELAT. Membre du comité de rédaction de la revue *Inter, art actuel*, il a publié des essais sur la censure, la cyberculture et la performance. Il a publié sept recueils de poésie, autant de recueils de prose et un roman. En 2015, il recevait le Prix d'excellence de la SODEP (texte d'opinion critique sur une œuvre littéraire ou artistique), le Prix Ringuet de l'Académie des lettres du Québec (roman) et la Mention d'excellence des Écrivains francophones d'Amérique (poésie).



DU CHIMIQUE AU VIRTUEL, LA SCIENCE-FICTION DE L'ESPRIT

► MICHAËL LA CHANCE

Jimi Hendrix avait conçu une utopie globale, l'« Église électrique » : il était fasciné par la science-fiction et était convaincu qu'il fallait combiner l'exploration de l'espace interne (*inner space*), en faisant usage des substances psychoactives, avec l'exploration de l'espace externe (*outer space*) par les moyens de l'anticipation¹. La musique rock psychédélique et les psychotropes se sont révélés de fantastiques machines à créer des espaces de l'expérience et à explorer des psychofictions : nous voulons nous donner un aperçu de ce que sera l'expérience psychique d'une humanité augmentée, où l'expérience des limites ouvre des espaces endopsychiques et des dimensions intergalactiques. Hendrix meurt en 1970 et, l'année d'après, un groupe hippie du Royaume-Uni, les Hawkwind, crée des happenings libertaires imprégnés de science-fiction, des *light shows* avec synthétiseurs électroniques, où la frénésie libertaire devient hurlement cosmique : avec des danseuses nues ornées de *body paint*, des accumulateurs d'orgone, des riffs de saxophone, des paroles rédigées par des auteurs de science-fiction (David Calvert, Michael Moorcock...), ce sera *In Search of Space* en 1971, enregistré sous LSD, puis *Space Ritual* en 1973, avec le bassiste Ian « Lemmy » Kilmister, ancien *roadie* de Hendrix. Le titre le dit assez bien, l'Église électrique devient voyage sidéral, exploration « psychospatiale »².

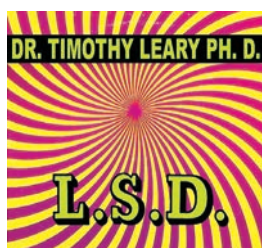
Je souligne l'importance de la science-fiction en tant qu'élément central de la contre-culture des années soixante pour rappeler qu'il y a, dès cette époque, convergence entre la recherche de conscience augmentée et l'avènement des technologies. Depuis ce temps, les penseurs transhumanistes comme Timothy Leary et Terence McKenna, auquel je rajouterais Theodore Roszak et Roy Ascott, s'emploient à

combinaison des substances psychoactives issues du monde végétal et la « réalité virtuelle » dans une nouvelle ontologie ; ils s'emploient à rassembler l'espace sidéral et l'espace intérieur dans une même spatialité³. Ces penseurs croient fondamentalement dans le pouvoir de la technologie d'enrichir la communication et de rehausser l'intelligence, de façon à enrichir l'expérience symbiotique de l'humanité et de la planète⁴. Alors, l'expérience psychédélique est l'annonce d'une mutation fondamentale et nécessaire. D'une certaine façon, les drogues étaient déjà des technologies et les expériences de l'acide étaient déjà des incursions dans la réalité virtuelle. Après Sandoz, il y a l'Oculus Rift.

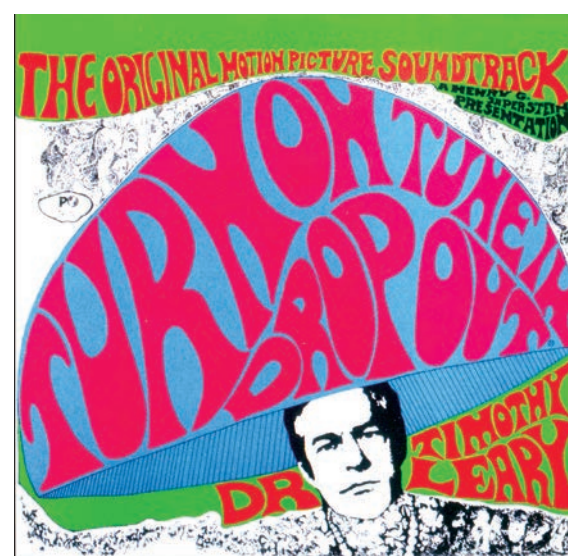
Ce qui fait la supériorité de l'électronique sur le chimique, c'est la possibilité offerte aux usagers de réalités virtuelles, de seconde génération, d'édifier des environnements immersifs qu'ils pourront augmenter et reconfigurer de façon durable au cours des années : jusqu'ici la réalité virtuelle nous faisait évoluer dans un imaginaire anonyme (tels les jeux vidéo) en temps réel ; mais nous assistons désormais à l'apparition de « réalités virtuelles personnelles » dans lesquelles il devient possible de structurer des images accumulées dès la petite enfance, de les cristalliser dans des mémoires « psibernétiques »⁵, selon Roy Ascott. Aujourd'hui, le neurofeedback et les implants corticaux nous permettent de commander à des machines avec des états mentaux, d'agir directement dans notre environnement sans passer par des représentations conscientes ou du langage. Nous avons déjà la littérature et l'art pour agencer nos représentations dans une architecture qui leur serait propre, cependant nous explorons de nouvelles façons de projeter notre activité cérébrale. Le *cyberpsychédélique* constitue cette nouvelle frontière.

À partir du moment où il deviendra possible de stabiliser notre expérience dans une mémoire numérique, nous pourrons inviter autrui dans notre kaléidoscope personnel. L'hallucination devient tangible en tant qu'espace psychospacial dans lequel prendront place des rituels de rencontre, comme le veut le titre de Hawkwind : *Space Ritual*. Bien évidemment, « inviter dans notre intériorité » ne veut plus dire la même chose à partir du moment où les esprits se révèlent poreux et où le virtuel brouille les frontières de l'esprit et de la matière. Marshall McLuhan a fait remarquer que la mutation des communications humaines modifiera nos structures psychiques millénaires et, incidemment, perturbera notre rapport aux religions. Nos événements psychiques ne graviteront plus autour d'un moi spéculaire, leurs déploiements seront déclinés en termes de « intériorités fractales »⁶, selon Avital Ronell dans *Crack Wars*. Nous renoncerons aux fables d'un arrière-monde, nous refuserons tout repli dans une intériorité statique afin de nous réconcilier avec la nature interstitielle du psychisme, afin de nous prêter au libre jeu de divisions incontrôlables.

Aujourd'hui le virtuel nous permet de pratiquer un cybertourisme : explorer les pyramides, visiter Lascaux ;



- > Timothy Leary, *LSD*, 1966.
- > Jimi Hendrix, *Are you Experienced*, 1966.
- > Hawkwind, *In Search of Space*, 1971.
- > Hawkwind, *The Space Ritual*, 1973.
- > Timothy Leary, *Turn On, Tune In, Drop Out*, 1967.



bientôt il nous permettra de faire le tour de notre esprit : les technologies électroniques seront mises au service de l'exploration endopsychique, de la conquête d'une nouvelle réalité psychospaciale. McKenna combine contre-culture et science-fiction lorsqu'il prévoit que le virtuel nous permettra de visiter nos cités intérieures, nos imaginaires se spatialisant et se démultipliant comme des villes qu'il sera possible de visiter, que nous pourrions faire visiter⁷. Le virtuel sera littéralement psychédélique : révéler l'esprit, manifester l'âme. Timothy Leary disait : « *Turn on* », « *Branchez-vous* » ; on dit aujourd'hui : « *Connectez-vous*. » McKenna ajoute : « *Turn ourselves inside out* », « *Retournez-vous du dedans au dehors*. » Le virtuel psychédélique permettra d'extérioriser notre esprit, d'exhiber une intériorité hybride⁸. Nous pourrions partager ce que nous sommes, inviter les autres à nous côtoyer, enrichir les rapports humains, moduler nos rapports avec le moiré vivant de nos imaginaires, créer des connexions émotionnelles inédites... Le poète rimbaldien voulait s'enivrer de sa vie ; nous pourrions nous intoxiquer à la source de nos imaginaires exopsychiques respectifs – comme les créatures imaginées par William S. Burroughs, les Mugwumps de l'Interzone, qui ont la faculté de s'intoxiquer à partir de leurs propres substances.

Cela ressemble à un film de science-fiction. En fait, cela touche à des enjeux fondamentaux de notre société :

selon Derrida, la réflexion sur la condition psychotrope ouvre à la réflexion sur la condition technologique et par-delà⁹. Il avait saisi que la guerre de l'addiction, chimique et électronique, est la guerre ultime pour la forme de notre conscience, mais aussi la définition de notre être, ce que le philosophe a vérifié, d'une certaine façon, lorsqu'il a été arrêté et accusé de trafic de drogue en décembre 1981, de retour de Prague.

Le psychédélique est devenu électronique, par contre l'addiction n'est pas virtuelle : la guerre de la cyberdépendance est le conflit ultime qui décidera des formes de la conscience humaine dans notre civilisation. Edward Snowden l'a récemment formulé ainsi : « Justifier qu'on ne se soucie pas du droit à la vie privée parce qu'on n'aurait rien à cacher revient à déclarer qu'on n'a rien à faire de la liberté d'expression parce qu'on n'a rien à dire¹⁰. » Autant avouer notre défaite : nous n'aurions pas d'imaginaire à construire, pas de langage à inventer, pas d'ingénierie de transformation de l'humain. Ou plutôt, nous tentons d'élaborer un nouveau langage où la description de nos états est déjà l'expérience de l'autre : elle tire ses éléments du registre des expériences d'autrui ; plus encore, la description est déjà une expérience pour autrui. Le psychédélicisme des années soixante-dix était un aperçu des réalités futures, des nouvelles dimensions du psychisme, des nouvelles frontières du vivant. Aujourd'hui le psychédélique est devenu électronique, il nous propose les premières esquisses d'une conscience augmentée, il a les contours pixellisés d'une utopie. ◀

Notes

- 1 Cf. Charles Shaar Murray, *Crosstown Traffic: Jimi Hendrix and the Post-War Rock'n'Roll Revolution*, St. Martin's Press, 1989, p. 161 ; Jim DeRogatis, *Turn on Your Mind: Four Decades of Great Psychedelic Rock*, Hal Leonard Corporation, 2003, p. 96.
- 2 Philippe Thieyre, *Les années psychédéliques : hallucinantes, euphoriques et révolutionnaires*, de l'Homme, 2012, p. 117. DeRogatis écrit aussi : « *an album-length voyage into the cosmos* » (*ibid.*, p. 102).
- 3 « *I foresee the insertion of a new but very ancient technology – that of the psychoactive plant – [...] Vegetal Reality and Virtual Reality will combine to create a new ontology, just as our notions of outer space and inner space will coalesce into another order of cosmography.* » Roy Ascott, « *Beyond Boundaries*. Edge-Life: Technoetic Structures and Moist Media », *Art, Technology, Consciousness: mind@large*, Intellect Books, 2000, p. 3.
- 4 « *They understand the message of psychedelics and the message of technology to converge on the horizon of a deeper reading of reality that recognizes mind and matter as dimensions of the same truth – a truth for which language has ill-prepared us.* » Michael Garfield, « *The Psychedelic Transhumanists* » [en ligne], *hplusmagazine*, 29 septembre 2009, www.hplusmagazine.com/2009/09/29/psychedelic-transhumanists.
- 5 Cf. R. Ascott, « *The Psibernetic Arch* » (s. t. pour cette édition), *Studio International*, avril 1970, p. 181-182.
- 6 Avital Ronell, *Crack Wars: Literature, Addiction, Mania*, University of Nebraska Press, 1992, p. 15. Cf. aussi A. Ronell, « *Toward a Narcoanalysis* », dans Diane Davis (dir.), *The ÜberReader: Selected Works of Avital Ronell*, University of Illinois Press, 2008, p. 128 sv.
- 7 Cf. Terence McKenna, *Virtual Reality Enables the Sharing of our Dreams* [vidéo en ligne], Ego-Soft, 1995, 2 min 15 s, www.youtube.com/watch?v=JVeVvjsOBok.
- 8 Cf. *id.*, *The Archaic Revival: Speculations on Psychedelic Mushrooms, the Amazon, Virtual Reality, UFOs, Evolution, Shamanism, the Rebirth of the Goddess and the End of History*, Harper One, 1992, p. 228 sv.
- 9 Cf. Jacques Derrida, « *Rhétorique de la drogue* », *Points de suspension : entretiens*, Galilée, 1992, p. 258.
- 10 Notre traduction. Edward Snowden, « *Ask Me Anything* », *Reddit*, 21 mai 2015. « *Arguing that you don't care about the right to privacy because you have nothing to hide is no different than saying you don't care about free speech because you have nothing to say.* »

Écriture, biologie, technologie

VERS UNE MÉMOIRE ÉTENDUE

► JACQUES DONGUY

Selon Jean Malaurie, des peuples comme les Inuits avaient déjà acquis des « pouvoirs extrasensoriels au-delà de nos cinq sens », à travers l'animisme et le chamanisme¹.

Au XIX^e siècle, la question se posait de l'influence du haschisch sur la création littéraire au fameux Club des Haschichins de l'Hôtel Pimodan, aujourd'hui Hôtel de Lauzun, situé au 17, quai d'Anjou, dans l'île Saint-Louis à Paris. Une conversation sur le sujet s'est déroulée dans le grand salon qui donne sur la Seine et a mis aux prises Charles Baudelaire et Honoré de Balzac, en présence de Théophile Gautier, de Daumier, de Moreau de Tours, médecin et auteur d'un livre sur le haschisch, et de la jeune et belle Apollonie Sabatier. On a présenté à Baudelaire du dawamesk, du haschisch sous forme de confiture verte. Voici ce que ce dernier répondit au médecin qui l'interrogeait sur l'effet de la drogue par rapport à la création littéraire. Pour lui, la drogue « développe cet état mystérieux et temporaire de l'esprit, où la profondeur de la vie, hérissée de ses problèmes multiples, se révèle tout entière dans le spectacle, si naturel et si trivial qu'il soit, qu'on a sous les yeux »². Et il eut cette autre constatation lucide : « Nous appelons escroc le joueur qui a trouvé le moyen de jouer à coup sûr ; comment nommerons-nous l'homme qui veut acheter, avec un peu de monnaie, le bonheur et le génie ? [...] Le haschisch ne révèle à l'individu rien que l'individu lui-même »³. Quant à Balzac, sa réaction fut du même type : il dit « que le haschisch, il en était sûr, n'aurait aucune action sur son cerveau »⁴, qu'il serait le plus fort, quelle que soit la dose... Une nouvelle génération d'écrivains allait expérimenter la drogue, la Beat Generation, avec entre autres Ginsberg, Giorno et Burroughs, ce dernier ayant les mêmes réticences.

Est-ce que la technologie joue aujourd'hui le rôle qu'a pu jouer la drogue comme possibilité d'augmenter les pouvoirs du cerveau ? Pour Stelarc, notre corps est inadapté par rapport à l'évolution des technologies. On l'a vu au moment de la guerre froide où une décision devait être prise dans un délai biologiquement trop court par rapport à un possible holocauste thermonucléaire, d'où l'idée de Stelarc d'un « corps amplifié et accéléré », la technologie devenant un composant du corps, symbolisé par cette main artificielle ou troisième main, développée par Ichiro Kato de l'Université Waseda au Japon, qui réagit aux stimuli du corps. Il faut préciser que Stelarc a d'abord vécu au Japon, puis en Australie. Il y avait chez lui cette idée d'« une sorte d'exploration générale des limitations physiques et psychologiques du corps »⁵, y compris dans ses actions de suspension avec des crochets dans la peau, de 1976 à 1989, actions basées sur la « dépravation sensorielle ».

Nous pourrions avec Stelarc parler de postévolution, d'entrée dans une ère postdarwinienne. Selon lui, l'évolution se termine quand la technologie envahit le corps. Et en ce sens, on peut parler de l'obsolescence du corps. Le corps ne doit plus être considéré comme un sujet, ce qui est le fondement de la philosophie occidentale, mais comme un « objet en évolution ». Cyberfiction ? Contrairement aux virus, il n'y a pas de réponse immunologique à la technologie. Selon Stelarc, la nature humaine a toujours été définie par ses technologies, et ce qui est humain est « constamment en train de se modifier, de se moduler, de se reconfigurer ». Si autrefois les machines étaient extérieures à nous, elles deviendraient « virales et envahissantes » ; le corps deviendrait un « hôte, un environnement pour ces machines ».

C'est d'ailleurs ce que Stelarc réalise en introduisant une sculpture électronique à l'intérieur de son estomac, comme un « objet additionnel ». La fin de l'évolution darwinienne marque le commen-



cement de l'hybridation du biologique avec l'artificiel. C'est aussi ce que fait Eduardo Kac quand il s'implante en 1997 une puce RFID dans la cheville, qu'il appelle « capsule de temps », contenant des photos de famille prises en Pologne avant 1939, capsule enterrée non pas sous terre, mais sous peau. Une mémoire intériorisée et extériorisée. Ce que remettent en question Stelarc et Kac, c'est la notion d'individu séparé. Selon Stelarc, le corps devient le paysage des machines et, selon Kac, tous les êtres humains sont des symbiotes car, si nous avons 10 000 milliards de cellules humaines, nous avons aussi 100 000 milliards de cellules bactériennes. Il crée à ce sujet une symbiote sous forme de « plant-animal », cet *Edunia* avec un ADN hybride de lui-même et de la plante.

En 2009, il crée un autre hybride, *Cypher*⁶, un objet nomade en métal sous forme de livre qui fonctionne comme un laboratoire portatif. *Cypher* encode un poème à partir des quatre principales lettres du code génétique, A, C, G et T, soit, comme le dit Kac dans *Le Bio Art*, « une série de procédures qui fusionnent art et poésie, vie biologique et technologie ». L'acte de lecture consiste ici à modifier une bactérie avec de l'ADN synthétique, donc de créer de la vie ayant l'apparence d'un poème.

Élargissement du langage, du mental, c'est ce que permet la technologie de l'ordinateur portable avec ses logiciels depuis, pour nous, les années quatre-vingt. Aujourd'hui, nous utilisons le logiciel Pure Data pour une « écriture ». Il faudrait trouver un autre mot, qui sort de l'usage exclusif de la typographie, mais qui utilise images, fixes ou non, et sons⁷ issus d'une mémoire d'ordinateur. « *Memory memory memory* », comme le dirait Jiří Valoch. *Pd-Extended I* est le titre donné à cette série, du nom détourné du logiciel, soit une mémoire étendue. Dans la même direction et de manière utopique, Ladislao Pablo Györi à Buenos Aires utilise le concept d'« exographie »⁸ à partir de la notion première de « Poésie virtuelle », dans l'idée de « sortir l'ordinateur de sa fonctionnalité d'instrument ». ◀

Selon Stelarc, l'évolution se termine quand la technologie envahit le corps. Et en ce sens, on peut parler de l'obsolescence du corps. Le corps ne doit plus être considéré comme un sujet, ce qui est le fondement de la philosophie occidentale, mais comme un « objet en évolution ». Cyberfiction ?



2



4

Photos

- 1 Stelarc, *Street Suspension*, New York, 21 juillet 1984. Photo : Nino Kuo.
- 2 Stelarc, *Extended Arm*, 2000. © Stelarc.
- 3 Eduardo Kac, *Cypher*, 2009. © Eduardo Kac.
- 4 Stelarc, circa 1990. Photo : Poli Papapetrou. © Stelarc.

Notes

- 1 Entretien paru dans *L'Express* du 28 octobre 2015.
- 2 Charles Baudelaire, *Les paradis artificiels : opium et haschisch*, Poulet-Malassis et de Broise, 1860, p. 78.
- 3 *Ibid.*, p. 103.
- 4 *Id.*, cité dans Théophile Gauthier, *Portraits et souvenirs littéraires*, G. Charpentier, 1881, p. 270.
- 5 Cette citation et les suivantes concernant Stelarc proviennent d'un entretien que nous avons réalisé avec lui lors d'un colloque à São Paulo en 1995.
- 6 Cf. Eduardo Kac, « Le Bio Art », *Celebrity Cafe*, n° 2, Les presses du réel, janvier 2016, p. 264-266.
- 7 Cf. *ibid.*, p. 212-223.
- 8 Cf. *ibid.*, p. 224-229.

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



3

L'EXPÉRIENCE VISUELLE-VISIONNAIRE DE LA PEINTURE DANS LES FESTIVALS TRANSFORMATIONNELS

► FLORE MUGUET

Les festivals transformationnels sont des rassemblements temporaires regroupant généralement durant trois à quatre jours quelques milliers de personnes. Ces événements, au sens commun du terme, de manifestations circonscrites dans l'espace et dans le temps s'imposent à leurs participants comme des situations liminaires et ont pour point commun d'être caractérisés, de manière générale dans la narration de participants, par une expérience intense à l'origine d'une transformation de soi. L'ethnographie de *Lighting in a Bottle* (LIB), Californie, en mai 2015 et celle d'*Envision*, Costa Rica, en février 2016 sont mises au bénéfice de la rédaction de ce texte.

À l'argument du dossier qui « veut explorer, 50 ans plus tard, comment les prothèses chimiques ont été supplantées par des "suppléments technologiques" (Derrida, 1992) » et si, selon le questionnement de Huxley citant Blake, « en 2016, l'art est [...] encore préoccupé par les "portes de la perception" », il est possible de répondre que, dans le champ de mon objet de recherche sur les festivals transformationnels dont les participants sont majoritairement des Occidentaux, l'art et plus spécifiquement ce qui est appelé actuellement « *visionary art* », dans sa production et sa réception est toujours tenu à cette préoccupation, mais par la coexistence de *prothèses chimiques* et de *suppléments technologiques*. Le supplément pour Derrida est un « terme indécidable », c'est-à-dire un terme à significations multiples. Il « désigne ce qui "s'ajoute à" et est donc un autre ; mais aussi ce qui "tient lieu de" et est donc le même »¹. Au sens le plus récent de *technologie*, comme résultat d'une production industrielle, il n'est pas question d'implantation ou de supplémentarité technologique endogène au corps humain dans la visée d'une production ou d'une réception plus effective de l'art. L'usage technologique supplémente : s'adjoint à ou supplée l'œuvre d'art dite classique, en vue de représenter ou de permettre l'expérience d'une réalité qui transcende celle du quotidien à l'aide de l'art interactif ou de l'art visionnaire (*visionary art*) produit numériquement. Cette pratique technologique de l'art n'exclut pas l'usage de « prothèses chimiques » dans la production et la réception des œuvres. Si par *prothèse chimique* il est possible d'entendre une transformation chimique endogène résultant de l'effet d'un produit exogène, cela pose la question du « même » ou de « l'autre » évoquée plus haut. Cette question reflète la réalité chimique entre la rencontre de la molécule psychotrope et le corps humain. Il existe une analogie de structure chimique entre la molécule LSD (lysergic acid diethylamide/diéthylamide de l'acide lysergique) et la molécule sérotonine, qui est un neurotransmetteur dans le cerveau. De plus, les deux molécules ont une valeur de moment dipolaire identique, soit 2,98 debyes pour la sérotonine et 3,04 debyes pour le LSD, ce qui leur confère des propriétés d'attachement aux récepteurs semblables. Il en est de même pour la molécule hallucinogène DMT (diméthyltryptamine) qui se substitue à la sérotonine. Bien que les molécules hallucinogènes LSD et DMT n'aient pas les mêmes propriétés, elles ont une structure chimique analogue à celle de la molécule sérotonine. Les molécules psychotropes se lient d'une part aux récepteurs de la sérotonine tout en la supplantant d'autre part. Ainsi, est-ce que l'élément psychotrope est à considérer comme fusionnant avec le sujet ou agissant à la place de celui-ci ?

N'y aurait-il pas dans cette binarité une esquisse des deux positions éthico-politiques indiquées par Derrida ? La première position serait naturaliste : au nom d'un droit naturel, elle prône la libre disposition « de son désir, de son âme et de son corps, comme de la chose surnommée "drogue" »², c'est-à-dire la liberté de fusionner et de faire identité avec un corps étranger. La deuxième position se fonderait sur « un parti pris

délibérément répressif » où un individu sous emprise, c'est-à-dire devenu autre, ne serait plus « apte à la condition de possibilité d'un respect de la loi en général dans notre société »³.

Outre les considérations éthico-politiques, dans la continuité du couple même/autre, la prise de psychotropes vient questionner les oppositions : dedans/dehors, endogène/exogène, naturel/artificiel. Si ces oppositions opèrent sur le fondement d'une pensée structuraliste, il est intéressant de les penser car, même sans nécessairement être élaborées par les festivaliers, elles sont mises au travail psychiquement. Sans avoir réalisé d'étude statistique de l'usage de « drogues » au sein des festivals, il me semble que parmi les usages psychédéliques la consommation in situ semble être le LSD dans une prise récréationnelle. Toutefois, la référence majoritaire à l'ayahuasca dont la substance active est le DMT, pris de manière rituelle en accord avec certaines configurations religieuses traditionnelles, est énoncée par les artistes en tant que support de leurs créations. Tel est le cas d'Anderson Debernardi⁴, peintre visionnaire péruvien présent à *Envision* 2016, dont les toiles sont à ses dires « 100 % organiques ». Par la coprésence des références aux LSD et à l'ayahuasca, le couple traditionnel/récréationnel, toujours sur le fondement d'une pensée structuraliste, vient se greffer ainsi au couple naturel/artificiel et s'exprime par des énoncés tels que « *I always felt bad about taking drugs but now that I know it's medicine, it's different* ».

La question du même et de l'autre se pose également quant aux « suppléments technologiques ». Où, du dedans ou du dehors, de l'endogène ou de l'exogène, du naturel ou du technologique, se situe l'expérience de production ou de réception de l'œuvre visionnaire supplémentée technologiquement ? Andrew « Android » Jones, peintre numérique du Colorado, est l'un des artistes visionnaires les plus reconnus depuis une dizaine d'années. L'une des variantes de *Forward Escape* fut exposée au LIB 2015 au sein de l'Android Jones Art Gallery, annoncée comme « *an immersive visual experience and art gallery* ». La version « *laser Eyes* » de *Forward Escape* se trouve en couverture de ce dossier. Son travail est exposé régulièrement au Burning Man et dans les festivals transformationnels. Dans une entrevue avec David Jay Brown, il mentionne : « *Sometimes I view the body as the technological intermediary molecular machine that is designed to facilitate the union of psychedelics and consciousness. At peak moments within the experience my consciousness extends beyond the organic body into the energetic matrix of technology, that of circuits, and electricity – my mind's intention activates its inert potential. [...] It's riding the line between a technical experiment and a mystical experience. I merge with the tools that I use to the extent that they feel like a physical extension of myself. The tablet, the laptop, the software, the circuits, the code, the files, my bones, my blood, and my tears, are all factors within a larger equation. I'm integrated within them ; we all make up this mind/body alchemical experiment together* »⁵.

L'appareillage technologique qui est la condition de la création artistique d'Android Jones, et qui lui apparaît comme le prolongement organique de son corps, pose la question de l'identification de ce qui est autre et brouille ainsi dans cette identité les frontières entre technologie et humanité s'annonçant comme identité.

Il y a continuité avec le quotidien dans l'organisation sociale, en « champs »⁶ auxquels sont attribuées des localisations de campement spécifiques, selon le mode de participation des festivaliers sur une dichotomie producteurs/consommateurs. Continuité également avec l'économie marchande et les lois nationales ou fédérales dont la visibilité est le camouflage de l'achat et de la prise de psychotropes éven-

tuels. Malgré cette continuité, les festivals transformationnels, ici LIB et Envision, réussissent à produire une discontinuité suffisante d'avec la réalité pour permettre aux participants de se sentir au sein de « mondes à part ».

Le vécu du festival comme « expérience, à savoir le voyage qui passe la limite »⁷ rend compte de l'instauration d'un monde à part qui s'effectue dans la certitude d'une exaltation dont participe le risque de la rencontre d'une altérité. C'est ce qui permet aux participants d'envisager in situ une diversité des possibles et d'invoquer à voix haute la nature répressive des normes éthico-morales régissant le quotidien en les contestant. Cette confrontation se montre entre d'une part les environnements que constituent les festivals, de l'ordre de l'extraordinaire, et d'autre part la réalité, de l'ordre de l'ordinaire. C'est précisément ce qui favorise l'émergence du mécanisme de la pensée utopiste en ce qu'il y a aporie structurelle et donc visée de l'idéal.

Au sein du festival, comme monde à part, se trouvent comme des mini-sites qui peuvent constituer un environnement d'expériences visuelles et sonores spécifiques comme à Envision où les pourtours de la *Luna Stage* réalisée par Carey Thompson, l'un des pionniers du *digital visionary art*, comprennent le *dance floor*, mais aussi la galerie d'art et la localisation des *live painters* comme Anderson Debernardi dont la carrière de peintre a débuté par des illustrations de livres scientifiques sur la flore et la faune amazoniennes. Il indique que l'expérience de l'ayahuasca a changé sa vie et a orienté sa production artistique vers l'art visionnaire.

Afin de penser l'expression visionnaire expérimentée par la prise de suppléments, il semble intéressant de recourir au terme grec *pharmakon* (Φάρμακον)⁸ qui regroupe les significations de remède, de poison et de bouc émissaire. Le *pharmakon* vient s'adjoindre au *supplément* en ce que le poison vient agir comme déprise du corps et donc introduire de l'autre, alors que le remède agit comme expérience d'incorporation⁹ et s'inscrit par conséquent dans le registre du même. Anderson Derbernardi indique que l'ingestion du breuvage malodorant est pénible, douloureuse pour l'intestin et laxative. Les visions sont les lieux de confrontations avec les précédents traumatiques et d'une exploration infinie de soi. Il décrit l'expérience complète comme une purge et une manière de guérir le corps et l'esprit. L'ayahuasca se présente dans la dualité du *pharmakon*, poison pour le corps car vomitif, laxatif, et remède pour l'esprit dans l'exploration de plusieurs niveaux de conscience. Pour Derbernardi qui peint « organiquement », la musique électronique jouée in situ dont les basses traversent le corps est l'expression de la continuité des connexions électriques qui traversent l'être humain pour ainsi favoriser la production créatrice et promulguer une expérience de soi transformationnelle. La technologie mise au bénéfice de la production de musiques électroniques influe comme *supplément, pharmakon* sur la production d'une peinture visionnaire, elle-même le résultat de remémoration d'expériences hallucinogènes.

Au LIB 2015, Android Jones a proposé une galerie d'art au sein d'un dôme et l'a annoncée comme une expérience visuelle immersive. Selon les dires de Randy, un participant, « *it was awesome. I loved that it was in a geodesic dome that had the projections displayed onto it. It added to the whole vibe of it. And of course his work is mesmerizing, [...] there were people lying down inside the gallery staring at a projection in this area with pillows* ». Au sein du dôme se trouvaient plusieurs tableaux fixes et un tableau à écran numérique qui permettait la diffusion d'un diaporama de portraits se transfigurant les uns dans les autres.

Le processus de création numérique de la variante « laser Eyes » de *Forward Escape* est visible en ligne sur Youtube¹⁰. *Forward Escape* a été une œuvre très remarquée à LIB par les festivaliers qui de manière générale apprécient la qualité des détails et du travail numérique de l'artiste. La vidéo montre la création de *Forward Escape* qui s'ouvre par la sélection de l'image d'un crâne détaillé numériquement en mailles. De ces cellules unitaires qui forment la tête surgissent ensuite de la partie supérieure une multitude de formes, de lignes courbes, paraboliques, hyperboliques, elliptiques, de lignes brisées plus ou moins épaisses. Android Jones appelle à un très grand nombre de formes mathématiques et de couleurs, qui sont associées de manière discontinue. Ces formes s'associent dans le désordre et dans la juxtaposition pour créer un effet d'ensemble de grande entropie. Des figures mythologiques, des *power animals*, des champignons, sont dispersés sur tout le tableau tels des circuits imprimés. De cet ensemble de couleurs multiples juxtaposées d'où ressort une homogénéité dans le résultat final, une grande luminosité est projetée du haut du crâne à partir de l'emplacement oculaire dans une direction privilégiée, située devant les deux yeux.

Android Jones s'inspire de la prise de psychédéliques et des expériences traumatiques qu'il a vécues, parmi lesquelles son opération d'une tumeur au cerveau à l'âge de onze ans¹¹. Il simule dans sa production artistique numérique et stimule dans la réception de son œuvre la remémoration d'une expérience psychédélique. L'expérience de l'œuvre comme *pharmakon* dans sa production et réception est ici interrogeable en ce qu'elle comporte à la fois une déprise, une reprise de soi, de l'autre, du même, du poison, un remède et un bouc émissaire.

Michaël La Chance écrit : « Avec la deuxième révolution psychédélique, il s'agit encore de *rendre visible* l'expérience psychique par de nouvelles visualisations qui, par-delà l'imagerie IRM et les transformations de Fourier IBVA, nous permettraient de ressaisir une activité bioélectrique profonde du cerveau et – par exemple – de corrélérer celle-ci aux écritures vidéo et aux compositions musicales. Le *cyberdélique* s'emploie à créer l'expérience sensible et immersive d'une nouvelle forme de psychisme hybride entre l'humain et la machine, à corrélérer les événements neurophysiologiques internes et les flux électroniques planétaires¹² ». Ainsi défini le cyberdélique n'est pas au premier plan dans les « festivals transformationnels » du moins dans les éléments présentés dits d'art visionnaire. Toutefois le cyberdélique et le *visionary art* reposent sur la même volonté de rendre visible à l'aide éventuelle de technologies et du numérique, des phénomènes internes à l'humain comme l'expérience psychédélique. Si tous deux travaillent dans le visible, le cyberdélique s'attèle à la représentation de phénomènes relatifs à une réalité d'ordre neuropsychologique et « l'art visionnaire » s'affaire à la représentation de phénomènes relatifs à une réalité d'ordre psychique. Ainsi dans le cadre des éléments ethnographiques présentés, cinquante ans après les expériences de Timothy Leary, les « suppléments technologiques » n'ont pas supplantés les « prothèses chimiques », mais coexistent et permettent par leurs agencements l'exploration de diverses dimensions du réel. ◀



> Android Jones, *Forward Escape*, Lighting in a Bottle (LIB) Festival, Bradley, 2015 (capture d'écran : www.androidjones.com).

Notes

- 1 Charles Ramond, *Le vocabulaire de Derrida*, Ellipses, 2001, p. 65.
- 2 Jacques Derrida, *Point de suspension*, Galilée, 1992, p. 243.
- 3 *Ibid.*
- 4 www.debernardivision.com.
- 5 Andrew Jones, cité dans David Jay Brown, « Interview on creativity » [en ligne], *Phadroid*, 2011, www.phadroidcollective.com/about-2/phadroid/interview-creativity.
- 6 Cf. Pierre Bourdieu, *Raisons pratiques : sur la théorie de l'action*, Seuil, 1994, 251 p.
- 7 J. Derrida, *op. cit.*, p. 255.
- 8 Selon le dictionnaire *Baillie* de 1895, le terme énonce « [t]oute substance au moyen de laquelle on altère la nature d'un corps, toute drogue salutaire ou malfaisante ». Il recense trois sens majeurs du terme : le premier est une « drogue médicinale, médicament, remède préparé » ; le second est une « drogue malfaisante » qui se décline en « poison funeste, poison meurtrier » ou en « préparation magique (breuvage, drogue quelconque) par suite de toute opération de magie (chant, formule, etc.) » ; le troisième est une « drogue pour teindre, teinture, fard ». Ces trois sens se recoupent dans la transformation d'un corps sous l'effet d'une action exogène. Ainsi, le *pharmakon* rejoint la question de la prothèse et du supplément (ce qui s'ajoute à ou qui tient lieu de).
- 9 J'entends l'expérience d'incorporation au sens psychanalytique du terme, une absorption de l'objet, une destruction de l'objet et une assimilation de ses qualités, expérience sous-tendue par la possibilité de créer la chose, de la détruire et de permettre sa renaissance.
- 10 www.youtube.com/watch?v=8cDudlTKxby.
- 11 Cf. Jake Kobrin, *Interview with Android Jones* [en ligne], 2011, www.youtube.com/watch?v=Sk7zVveJSaM.
- 12 Michaël La Chance, « L'héritage de la révolution psychédélique à l'ère des paradis électroniques et des cyberdépendances », *Inter, art actuel*, n° 123, 2016, p. 5.

Flore Muguet est doctorante en anthropologie, EPHE, Paris, et Université de Fribourg, Suisse.

LES ARTS COSMODERNES

► MICHAËL LA CHANCE

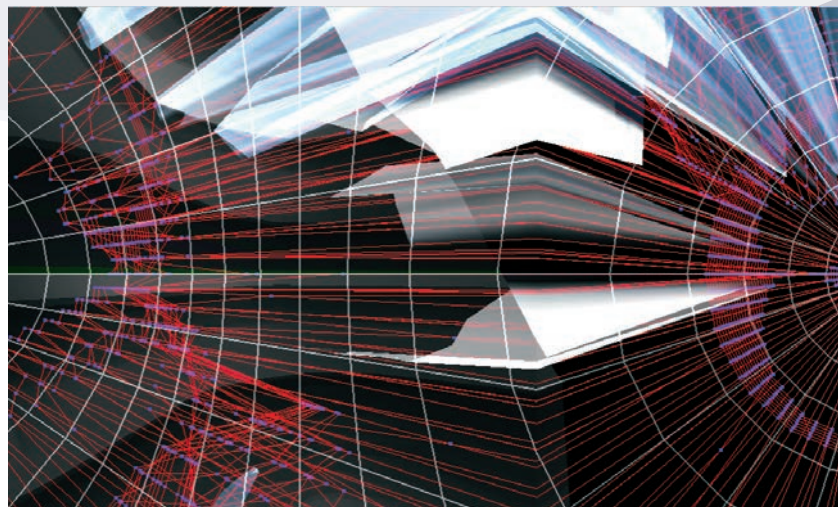
En 1935, lorsque T. S. Eliot s'écrivait « Vous et moi ne connaissons jamais le processus par lequel l'être humain est transhumanisé¹ », on pouvait difficilement envisager l'intégration de l'intelligence humaine avec celle des machines, tout comme l'urgence provoquée par la destruction de nos écosystèmes. Il semblait que la littérature, les arts et les sciences possédaient des niches indépendantes les unes des autres, qui sauraient perdurer dans notre civilisation avancée. Aujourd'hui, les artistes qui voudraient se consacrer à la création pure s'aperçoivent très vite que l'espace des œuvres est habité par les tensions d'une société technologique, par les anxiétés d'un épuisement des ressources, par la perte des référents culturels et par les déficiences de notre société sous-évoluée.

Il est difficile pour les créateurs d'aujourd'hui de rendre compte du présent sans laisser transparaître leurs préoccupations du futur. L'artiste s'efforce de rendre palpable notre aliénation existentielle, les anxiétés de l'anthropocène. Il s'emploie à devancer les mutations importantes qui modifieront le statut de l'image, le fonctionnement des signes et l'efficacité des langages. En 1992, Natasha Vita-More rédigeait le *Transhuman Arts Statement*, signé par des centaines de créateurs et placé dans la sonde Cassini-Huygens lancée en 1997 – parvenue dans le voisinage de Saturne en 2004, opérationnelle jusqu'en 2017. Il s'agit d'une revendication de la place de la créativité et de l'émotion dans la transformation de l'humain, mais aussi dans la survie de l'humanité. L'art est un vecteur essentiel de notre – nécessaire – évolution : « Tout comme les instruments et les idées artistiques n'ont de cesse d'évoluer, ainsi nous serons transformés². » En fait, nous entreprenons un voyage dans l'espace interplanétaire sitôt que nous envisageons l'extinction de l'humain, car le monde sans l'humain ne saurait être envisagé autrement, sinon dans une métaphore de brasiers d'étoiles flottant dans l'immensité glacée. Lorsque la pensée se révèle incapable d'affronter l'hyperchaos et les mondes transfinis, lorsque l'omniprésente exhortation pour le vivre-ensemble se révèle inefficace, alors la création artistique se donne le projet de rencontrer l'altérité par-delà ces notions. Le *statu quo* et son quotidien de catastrophes nous acheminent vers une fin par trop prévisible. Il nous faut un art qui retourne la situation : cessant de nous heurter à l'impensable, nous commençons par l'impossible³.

En fait, il n'est pas nécessaire de souscrire au mouvement H+ qui appelle la transformation de l'humain, ou du moins qui en voit la nécessité : ces changements se font déjà sentir. L'œuvre était considérée comme une extension du corps, sinon un corps substitutif dans lequel nous pouvions métaboliser nos expériences et traumas. Nous subissons aujourd'hui une mutation de notre perception du corps et de notre expérience de celui-ci : nous nous faisons greffer de nouveaux organes sur un corps obsolète ; nous nous faisons insérer des implants électroniques dans un cerveau devenu un port d'entrée dans l'hyper-réseau ; nous entrons dans des matrices perceptuelles et des environnements augmentés – qui seront un jour créés par des artistes.

Au XXI^e siècle, le cerveau n'aura plus l'exclusivité de l'intelligence, les corps n'auront plus l'exclusivité de la vie ; nous pouvons envisager de nouvelles formes de vie, leurs substrats immatériels. Il était dit que le renouvellement de la pensée viendrait avec le déplacement de la notion de vérité. Aujourd'hui, ce renouvellement viendrait plutôt d'une expérience du vivre qui échapperait à nos tautologies (le réel, c'est le réel ; la vie, c'est la vie...). L'urgence est ailleurs : nous sommes en quête d'une *signifiance* postbiologique qui sera générée par de nouvelles combinatoires signalétiques et par des processus morphogénétiques. Il s'agit de sculpter le corps, mais aussi d'explorer de nouvelles façons d'être. L'expérience humaine s'ouvre aux combinatoires dispersives. Elle est caractérisée par des échanges entre la matière et l'énergie⁴.

Lorsque nous considérons l'ampleur de ces mutations, il va de soi que la relation de l'artiste à son œuvre s'en trouve changée, ainsi que sa façon de déployer des systèmes de traces, d'initier des psychody-



namiques de signes. Aujourd'hui, de nombreuses œuvres en performance et en art numérique annoncent cette nouvelle humanité non pas en mettant en scène une population de cyborgs ou des actions collectives qui célèbrent la différence, mais plutôt en nous invitant à prêter attention aux tressaillements du signifiant, aux rayures compulsives, aux densités linéaires... qui semblent autant de symptômes d'une façon différente pour les signes... de faire signe et de transmettre le fait humain.

Video mapping, *transensorialité*, *neurofeedback*, etc., nous explorons de nouvelles façons de *parler ensemble*, de faire signe collectivement et réciproquement. Nous serons attentifs aux conditions de l'énonciation (*deixis*) dans cette expérience limite de l'ensemble, à la frontière d'un monde qui nous semblait acquis. Nous serons attentifs à la cohésion requise pour qu'il y ait langage, pour qu'il y ait constitution d'univers de sens et d'expériences : « Si nous regardons au travers de la fente ainsi ouverte sur l'absolu, nous y découvrons une puissance plutôt menaçante – quelque chose de sourd, capable de détruire les choses comme les mondes ; capable d'engendrer des monstres d'illogisme ; capable aussi bien de ne jamais passer à l'acte ; capable certes de produire tous les rêves, mais aussi tous les cauchemars ; capable de changements frénétiques et sans ordre, ou, à l'inverse, capable de produire un univers immobile jusqu'en ses moindres recoins⁵. »

Les expérimentations actuelles en arts numériques annoncent ainsi un art *cosmoderne*. Elles ne sont pas toujours spectaculaires. Il s'agit de faire signe entre nous en déposant les traces discrètes d'une transformation en cours, en convoquant une puissance d'altérité innombrable. ◀

Notes

- 1 « *You and I don't know the process by which the human is Transhumanised* [...] ». Notre traduction. Thomas Stearns Eliot, *The Cocktail Party* (1935), Faber & Faber, 1964, p. 147.
- 2 « *As the tools and ideas of our art continue to evolve, So too shall we.* » Notre traduction. Natasha Vita-More, « *Transhuman Arts Statement* » [en ligne], *Trans Humanist*, 1992, www.transhumanist.biz/transhumanistartsmanifesto.htm.
- 3 Antonin Artaud entrevoit « des symboles, rués les uns contre les autres dans un impossible piétinement ; car il ne peut y avoir de théâtre qu'à partir du moment où commence réellement l'impossible » (A. Artaud, « Le théâtre et la peste », *Le théâtre et son double*, Gallimard, 1964, p. 40).
- 4 Cf. N. Vita-More, « *Aesthetics: Bringing the Arts & Design into the Discussion of Transhumanism* », dans Max More et N. Vita-More (dir.), *The Transhumanist Reader: Classical and Contemporary Essays on the Science, Technology, and Philosophy of the Human Future*, John Wiley & Sons, 2013, p. 18-27.
- 5 Quentin Meillassoux, *Après la finitude : essai sur la nécessité de la contingence*, Seuil, 2006, p. 87-88.



MORPHINE MACHINE

► COLLECTIF POPCORE

Morphine machine est un happening psychédélique immersif comprenant cinq tentes de camping transformées en module d'immersion dans du mapping vidéo. Chaque tente compose un fragment unique d'une machine à hallucinations. La musique et les visuels sont créés en temps réel à partir d'outils numériques spécialement développés. L'événement commence entre chien et loup. Alors, dans cette clarté trompeuse, les tentes illuminées sont encore ancrées sur le sol familier du parc des Trois-Béreets de Saint-Jean-Port-Joli. Dans le contexte de la Biennale de sculpture, les tentes lumineuses sont une réinterprétation « numérique » à l'objet sculptural. Les participants déambulent sur le site, tournent autour des tentes pour apprécier le jeu de perspectives et d'illusions se mettant en place. La musique ajoute des mouvements ondulants aux silhouettes qui deviennent indécises, la nuit quasi tombée. Avec l'obscurité envahissante, la nature sauvage du bord du fleuve s'installe. Les tentes deviennent des refuges. Les yeux traversent leur surface et voient leur intérieur. L'espace se retourne et l'on se glisse dans l'image. C'est le corps étendu dans une tente, peut-être couché à côté d'un ou d'une inconnue, que l'expérience commence, le regard noyé dans les lumières pulsatives. Le repos ralentit la respiration. Les basses fréquences de la musique pénètrent les chairs et font vibrer l'intérieur du corps. Les pupilles suivent les variations de contraste de la vidéo, hypnotique. L'espace s'efface devant soi alors que la conscience côtoie la rêverie. La peau

même des visages se colore de pixels aux couleurs surnaturelles. Ainsi caché dans l'image, le participant change de continuum. Conduit au seuil du sommeil, captif de l'immersion, mais libéré du regard social, il côtoie un désir d'affranchissement inspiré par des mots uniquement entendus depuis l'intérieur de la tente. De la poésie érotique souffle l'idée d'une rencontre avec l'improbable, d'une espérée transcendance.

Les happenings de Popcore sont très expérimentaux et improvisés, comme le veut cette forme d'événement multidisciplinaire. Notre approche de la performance en art numérique est fort risquée du fait du haut degré de complexité technologique de ce genre de création, qui exige habituellement un niveau de concentration peu compatible avec les états de « perte de contrôle » de l'improvisation. En cela, notre démarche est relativement rare.

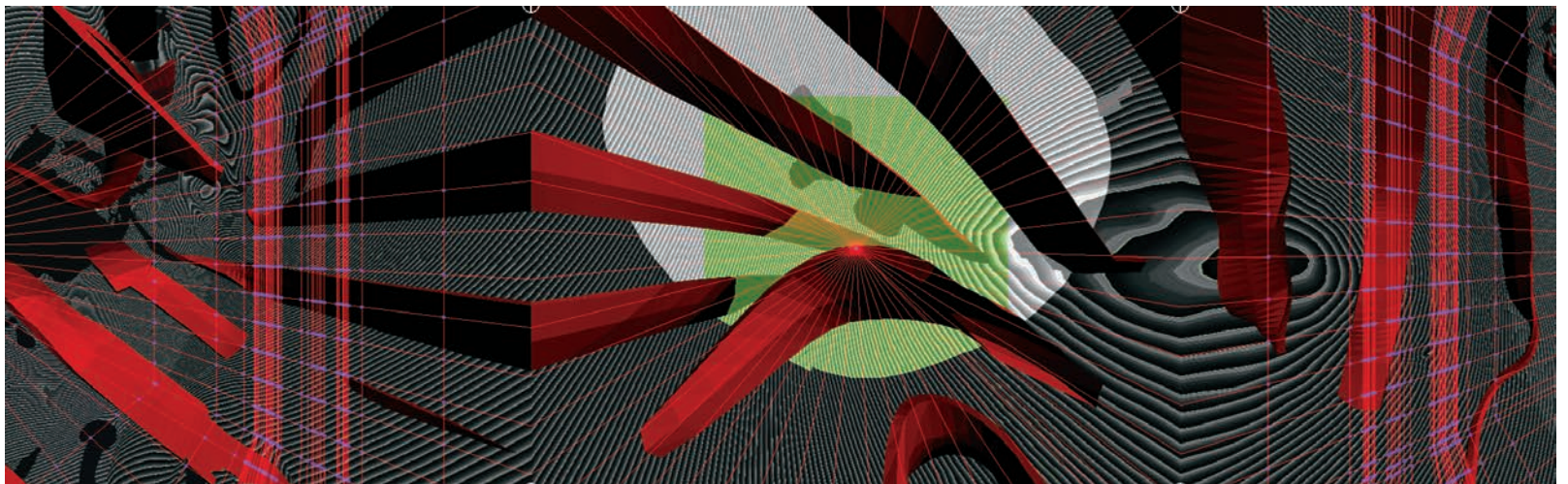
Nous mettons en place les conditions nécessaires à l'émergence de l'expérience artistique pour nous et pour les spectateurs par une immersion à la fois sonore, visuelle et sociale dans l'œuvre en devenir. À ce moment de notre pratique, notre attention consciente se déplace du geste artistique (l'agir) vers l'expérience de la plasticité des perceptions dans la durée (le percevoir). Cette écoute active re façonne notre présence au monde qui devient plus environnementale et diffuse, donc moins analytique. L'œuvre se construit au gré de l'improvisation et sa structure adopte les variations d'implication sensibles des participants, le *mood*. Notre expression médiatique repose sur la synesthésie. Le visuel, la musique et les perspectives sont composés d'un même trait et mettent en œuvre des techniques de réaménagement perceptif. C'est pourquoi nos concerts durent souvent plusieurs heures. Les rythmes sont pulsatifs et rugissants, les perspectives visuelles et sonores sont déformées, les centres et les origines sont mobiles, les formes mutant et s'entrecroisant. Le flou perceptif qui en résulte est vécu comme une brèche dans le continuum de notre relation au monde, une altération de conscience à explorer pour son potentiel expressif. Cet état est semblable à l'altération de ces facultés après une exposition à l'effet des réalités virtuelles¹. ◀

> Collectif Popcore, *Morphine Machine*, Biennale de sculpture de St-Jean-Port-Joli, 2014. Photos : collectif Popcore. Extrait vidéo : <https://youtu.be/8hojnyjd9UU>.

Note

¹ Cf. Robert Welch, « Adapting to Virtual Environments », dans Kay Stanney (dir.), *Handbook of Virtual Environments*, CRC Press, 2002, p. 619-636.

Popcore est un collectif d'artistes des médias numériques qui créent des concerts expérimentaux depuis 2006. Popcore regroupe des compositeurs, performeurs audiovisuels, DJ, roboticiens, programmeurs, projectionnistes, chercheurs et enseignants qui aime l'immersion, la réalité augmentée, la 3D, le *body art*, la projection volumétrique, le *noise*, le dub, la lumière, l'interactivité, la fiction et l'improvisation. Il en résulte des concerts impromptus, subversifs, poétiques, mécaniques, sensoriels et intellectuels. Les membres du *core* de Popcore sont Manuel Chantre, Simon Laroche, Danny Perreault et Jean-Ambroise Vesac.



MALCONSOMMATION

► MARC-ANTOINE MAILLOUX

RAMASSIS I

J'esquive votre goudron
Vos existences asphaltées
Je laisse pousser mon gazon
Même l'hiver à longueur d'année

THE EXIT DOORS

J'écris pour essayer de ne pas consommer. J'écris pour arrêter de consommer, car surconsommateur, en plus d'avoir un penchant surnaturel pour tout excès, je suis devenu. Mais comment ? Par un accès trop facile aux crédits de la vie ? Par un manque de vide ? Par besoin d'endorphine, de mana, de pilules antimalheur ? Parce qu'en vieillissant sobre, on se rappelle ses projets enfantins d'enfance avec son vieux cerveau emprisonné dans le résultat physique de l'accumulation de son temps respectif et empoisonné par l'apogée de l'accès à l'information immédiatement biaisée ? À vrai dire, je suis surconsommé par l'inertie sociale généralisée et rongé par une pulsion ravageuse de m'extasier violemment longtemps dans une utopie non occidentale. Je fuis l'homme vain, mais de manière mal moulue, dans les mémoires pures, humaines, non virtuelles : celles de l'ancien temps. Or, bien qu'autant vain que lui, l'homme vain, moi, au moins, malheureusement, je le sais.

Gaspileur. Gâcheur d'intelligence. Accumulation immatérielle qui s'archive par sélection, et temporairement ! Hélas, je n'accumule pas grand-chose et ne collectionne que bien des leurres et de nombreux brouillards. Peut-on archiver la narcofuite sur une clé USB ? L'Homme, le grand avec un *H* majuscule, le modèle universel qui n'existe plus, que retient-il, *lui* ? Qu'enseignera-t-il, *lui* ? Les mêmes leçons qu'on lui aura léguées ? Les études sur les études sur les études ? Leçons universelles, donc impossibles, donc magnifiquement incomplètes et qui n'engraisseront vraisemblablement jamais le cul des anorexiques ou le ventre d'un Africain. Avoir un compte sur Facebook et sur YouTube, mais ne pas être en santé ; savoir que le malheur existe et se convaincre qu'il n'arrive qu'aux autres.

Écrire pour ne pas consommer. Et pourquoi, au fait ? Parce que je suis victime d'un coup monté, le spectateur idéal, le lecteur modèle, celui qui entend bien, mais écoute mal ? On m'a invité et je suis entré. *Welcome to the Hotel California*, inscription gratuite. *Music was insane, chicks were hot*. Parce que tout est rien, comme beaucoup n'est pas énorme. Un rien de plus qui veut tout dire et qui, fatalement, mène à la mort. Tout est accessible, mais tout peut être dangereux.

Ne consomme pas, petit ! — J'ai faim ! — Et puis attends d'avoir de l'argent ou mange rapidement, *fast eat*. Tout ce que tu engloutis t'engloutira, et puis le boxeur ne chassera aucune proie avec ses poings. Fume, tu deviendras nuage et te noieras dans le ciel parmi tant d'étoiles qui n'ont su que filer.

Tenter d'inconsommer, rester, fuir la fuite et, oui, se moquer de la lâcheté des lâches. Les arrêts d'autobus improvisés et les *road trips* au neutre. Les applications et la clientèle intelligentes. Le faux sapin du faux Noël aux vraies lumières et au faux minuit. La relativité du bonheur

et le temps qu'on prend pour y parvenir. Tous les pirates sont mariés, informatiques ou somaliens ; Vladimir Poutine ramasse un dollar américain par terre et je n'ai pas pitié de moi-même.

Rue par-dessus boulevard et on arrête. GPS. Guider. Guider seul. Guider. Faire des heures, faire du temps supplémentaire payé en réflexion, rémunéré en pourriture. Maturer Maturin ! Créer de la maturité puisque cela va de soi et que je n'emmerde surtout pas l'ordre des choses. Magasiner sa baise nocturne et changer de chanson. Remonter son moral et quitter sa femme. Aimer honnêtement et en faire une fin importante. Prendre des photos de soi-même. Pourquoi ? Ne pas questionner l'amour autant que son employeur, c'est malsain et peu commun !

Arrêter le processus, l'audition contagieuse pour un rôle de vie qui ne m'appartient pas. Ne pas, ne plus s'abreuver aux sources des valeurs détrempeées dans le bassin qui explique confortablement le malheur. Tout est fini, et on mourra chacun son tour, les femmes et les enfants d'abord.

Idiot s'étant trop fié aux idioties, aux vêtements d'arc-en-ciel. Et tous sont des chanteurs qui répètent des mélodies qui nous accompagnent, mais nous consolent rarement. Les enfants font souvent semblant de dormir lorsqu'on les borde. Les vrais chanteurs meurent jeunes, et on n'arrive pas à les écouter vivants. Et qui aujourd'hui va encore jouer dehors ?

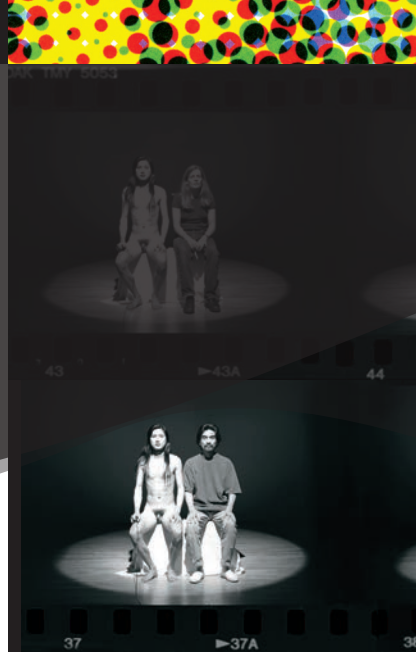
Pars en Asie et découvre ta planète. Lève ton pouce et emprunte le temps. La vie est bien assez courte pour ne pas se permettre d'arriver en retard à ses travaux. Ne pleure que les morts, car, comme beaucoup qui vivent, tu ne les reverras plus jamais. Évite de fonder trop d'espoirs, ils te tortureront et riront de ta chute. Fonde une famille, plutôt, et elle rira moins fort.

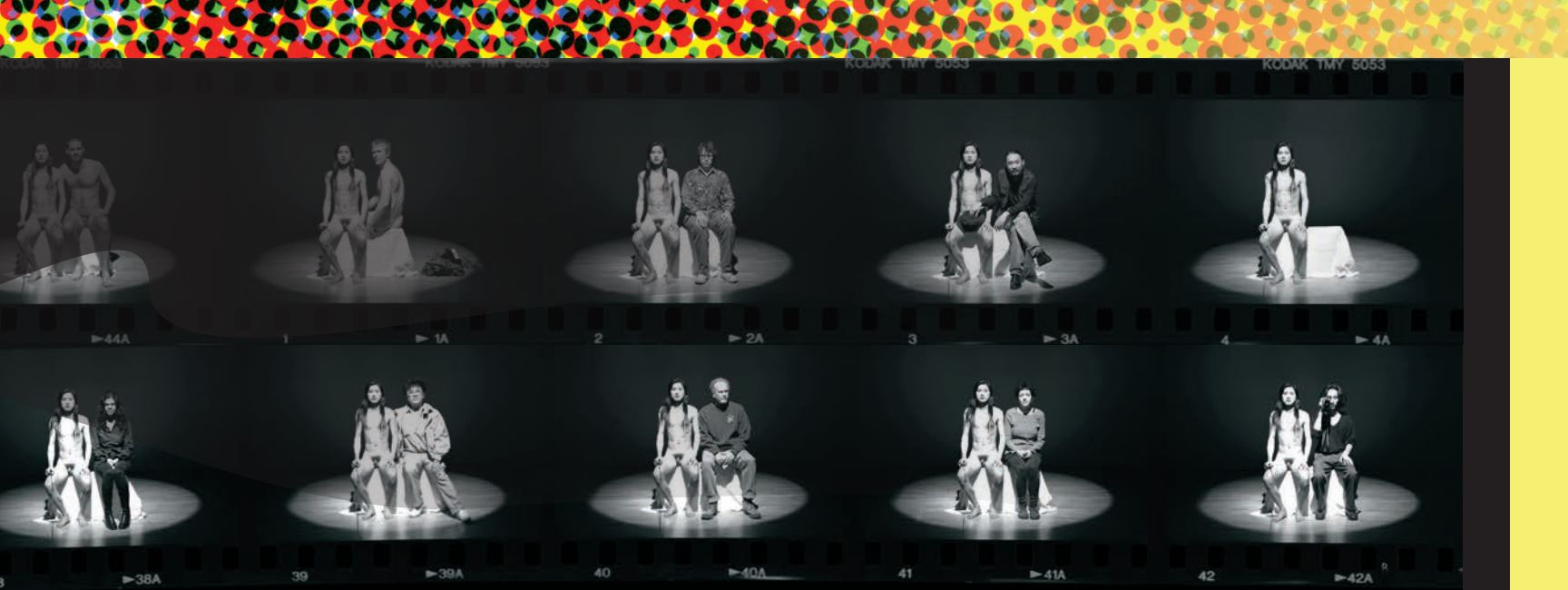
Il faut pourchasser ses projections et en devenir le réali-sateur. Autrement, que serait un véritable bouquet de fleurs sans femme pour l'admirer ? Que serait un véritable conflit sans homme ?

Je consomme ma fin. Cela va de soi puisqu'il fait déjà néant, même en plein jour.

CTL-ALT-DELETE. ◀

Marc-Antoine Mailloux poursuit une maîtrise en création littéraire dans le but de publier à la fois un recueil poétique ainsi qu'un essai philosophique sur sa propre entreprise poétique et artistique.





FEN • MA LIUMING

L'artiste chinois Ma Liuming a souvent eu recours aux somnifères lors de ses performances. Constatant, il a joué sur les effets de ce médicament, souhaitant ainsi s'abandonner pour se libérer complètement de son corps, de sa conscience et présenter au public Fen-Ma Liuming, un alter ego distancié du véritable Ma Liuming. Mais Fen-Ma Liuming était devenu un paradoxe dans l'esprit de l'artiste. Quelques années après la fin de Fen-Ma Liuming, Ma Liuming s'est expliqué : « Je pense que c'était une exploration du langage du corps, du comportement inconscient dans un état inconscient, mais c'était aussi le début de la disparition de Fen-Ma Liuming parce que la beauté de Fen-Ma Liuming dans un état inconscient n'était plus subjective, mais possédait une vie physique indéniable, jusqu'à ce que le personnage ait disparu. » ◀

> Ma Liuming, *Fen-Ma Liuming*,
Toronto, 1997 ; Munich, 1999.
Photos : courtoisie de l'artiste.

Lu Peng, *Ma Liuming's Artistic Journey*.

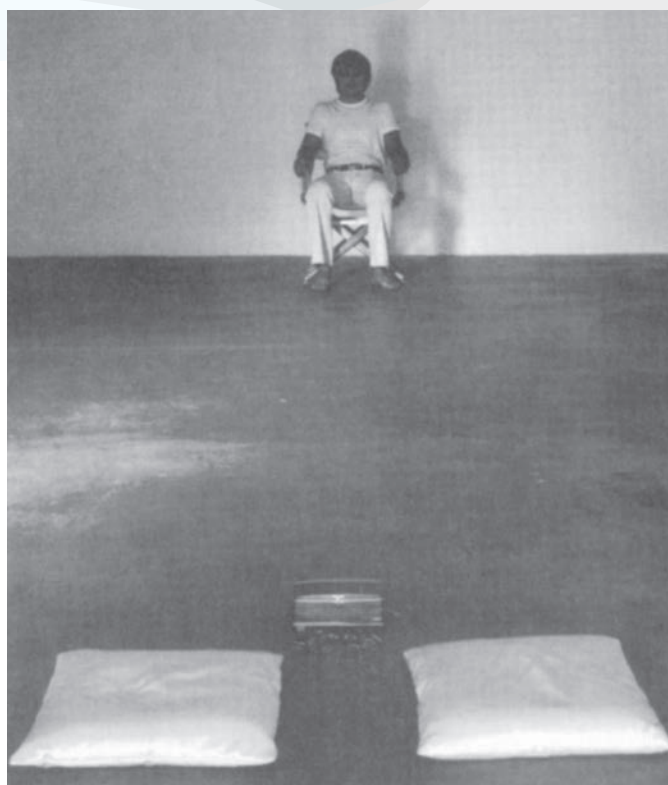


USAGES, INTOXICATION ET INCLUSION D'UNE CORPORÉITÉ SOCIALE

Un survol des pratiques d'art action des années soixante-dix

► MÉLISSA CORREIA

Nous pouvons poser la question : l'usage de drogues (opiacés, médicaments psychotropes ou autres stupéfiants), qui semble s'être interrompu dans la pratique de l'art action, pourrait-il être repris, ou si, au contraire, ce sentier ouvrant consciemment sur des formes d'altération ne devrait-il pas être définitivement abandonné ? Cette réflexion sur ce qui s'est déphasé dans les usages, d'abord en regard des drogues ou autres substances correspondantes, nous conduit à la problématique des limites et de l'éthique du vécu dans les pratiques performatives. Analyser les matériaux réellement en jeu dans ces actions a permis de dégager ce qui est récurrent afin de pouvoir, dans un avenir rapproché, entr'apercevoir de nouvelles utopies au cœur des pratiques d'art vivant, communautaires et militantes, ou des espaces de rituel, de désœuvrement, comme lieux de confrontation à l'altérité dont la viabilité serait dépositaire des usages et des entreprises d'avant. En quoi la réceptivité et la permissivité de pratiques et d'excès auraient-elles potentiellement modifié notre matrice de l'expérience et contribué à stipuler la permanence de notre humanité ?



> Chris Burden, *Jaizu*, 1972.

Amorçons ici un survol de 1970 à 1980. Chris Burden fait usage d'une substance comme élément du performatif dès 1972 ; vêtu de blanc et portant des lunettes peintes en noir sur les faces intérieures, assis en face de coussins et d'une petite boîte de cigarettes de marijuana offertes aux visiteurs admis à entrer dans la pièce, un par un, Burden reste virtuellement aveugle, immobile et muet cinq heures par jour durant l'action *Jaizu*, les 10 et 11 juin 1972 au Newport Harbor Art Museum, en Californie. Lors de *Feed Me*, les 20 et 21 avril 1973, l'artiste Barbara T. Smith se tient nue dans la salle de repos des femmes d'un bâtiment des années vingt, futur Musée de l'art conceptuel à San Francisco ; l'endroit parfumé d'encens, l'artiste, plongée dans une luminosité tamisée, allongée sur un divan et entourée d'un arsenal sensuel comprenant huile à massage, nourriture, vin, thé et marijuana, attend les visiteurs (seize hommes et trois femmes) qui se pressent derrière la porte et à qui elle demande, entre le lever et le coucher du soleil, d'entrer, une personne à la fois, pour négocier le consentement d'un partage – et, ultimement, du droit d'usage du corps d'autrui et d'un rapport sexuel – sous l'impératif d'une bande son insistante, exigeant du visiteur de la nourrir à plusieurs reprises. À la Galerie d'art contemporain de Zagreb (Yougoslavie, Croatie), un soir d'octobre 1974, sont disposés deux verres d'eau sur une table alors qu'une radio allumée au hasard des postes émet des chansons folkloriques durant dix minutes au cours de l'action 2 de *Rhythm Series* (1973-1974) de Marina Abramović ; assise sur une modeste chaise, juste à côté de ces dispositifs, elle est sous l'emprise des médicaments



> Chris Burden, *Coals to Newcastle*, 1978.

utilisés en contexte hospitalier qu'elle s'administre¹ devant un auditoire. Le 7 juin 1976, au Zsolnay Museum à Pécs, en Hongrie, Petr Štembera² de la République tchèque s'expose, à l'exemple de la méthode psychotrope, à une consommation abusive de vodka afin d'arriver à une perte de conscience totale lors d'une lecture publique d'un paragraphe du *Vom Wesen der Wahrheit* de Martin Heidegger, exécutée à répétition durant une période de 20 heures³. Le matin du 17 décembre 1978, Chris Burden use à nouveau de marijuana lors de *Coals to Newcastle*⁴ à Calexico, en Californie ; debout sur le côté américain de la frontière internationale constituée d'un haut mur en acier et d'une clôture de fil barbelé qui séparent la région en deux villes jumelées, Burden fait voler, à l'exemple d'une bombe miniature, un modèle réduit d'avion⁵ qui transporte du côté de Mexicali, au Mexique, au moyen d'un élastique et d'une hélice miniature, deux cigarettes de marijuana sur chacune des ailes.

Ces diverses actions partagent un même souci : une forme de don performatif témoignant de ce qui a été maintenu au sein d'une certaine perte de l'idée de communauté. Accorder à cet autre, convié ou pas, à celui qui est de l'autre côté d'une porte, d'une frontière internationale,

ou uniquement à soi-même un temps, ne serait-ce peut-être qu'uniquement cette temporalité, sous altération – ou non – causée par des substances en termes de minute, d'heure, de jour, et selon de multiples contextes, a permis d'actualiser des usages corporels autres et des projections, en actes, nés d'un pouvoir d'inventivité, de l'imagination humaine, du désir d'agir. Ces actions sont parfois en réponse à certains enjeux reliés à une surexposition de la consommation, à la libération des drogues ou à leurs méfaits ; parfois, inversement, elles interpellent autrui par l'entremise de substances ou de médicaments psychotropes en tant qu'états provoqués, pertes de contrôle volontaires. Elles permettent d'articuler des enchaînements d'actes ritualisés autour d'un principe de réciprocité, où il n'y aurait rien à détenir sinon la puissance instantanée d'être ensemble, potentiellement en extase, en béatitude, en recueillement ou en désœuvrement, hors de certaines menaces d'addiction, de soit insatiable ou d'urgence de soin. Exhiber cet « étranger clandestin »⁶ dans l'instantanéité d'un récit, d'une intimité ou de la vie corporelle même, cet autre soi (celui de la vie de tous les jours, de l'existence privée) qui nous accompagne et dont l'organicité a été désœuvrée et suspendue, cherche à viser une forme d'inclusion d'expérience intérieure qui coïncide avec la capacité du vivant de tendre à ne pas faire du corps un objet de propriété, mais seulement d'usage⁷. ◀

> Marina Abramović, *Rhythm 2*, performance de 7 heures, Gallery of Contemporary Art, Zagreb, 1974. © Marina Abramović. Courtoisie Marina Abramović Archives

Notes

- 1 Durant l'intermède musical, Marina Abramović est sous l'emprise d'un médicament prescrit pour le traitement de la catatonie aiguë, volontairement pris 50 minutes auparavant. À ce geste suivra la seconde prise d'une pilule généralement administrée aux personnes atteintes de schizophrénie et ayant des comportements violents ou des états dépressifs. La scène aura duré plus de six heures, soit jusqu'à ce que disparaissent les effets de ces médicaments utilisés en contexte hospitalier. Les documents visuels de cette action, largement diffusés, constituent l'essentiel de ce qui reste de cette mise à risque devant un public.
- 2 Auparavant, Petr Štembera a réalisé une pièce intitulée *Greffage* (Prague, 1975) où il s'injectait une fleur dans le bras « pour entrer en contact direct avec la plante ». Il s'est aussi exposé aux chutes, après trois jours et trois nuits sans sommeil, en passant la quatrième dans un arbre, lors de *Sleeping in a Tree* (Prague, 1975). Il a également fait face au feu, à l'acide, etc.
- 3 « À genoux sur des petits pois à côté d'une table de chevet improvisée, j'ai lu le même paragraphe, encore et encore, du livre (version originale) *Vom Wesen der Wahrheit* de Martin Heidegger. Après chaque paragraphe, j'ai pris une grande gorgée d'une bouteille de vodka. Sur la table était posé un bol contenant une pâte entourée par des bougies. La pâte s'est progressivement étalée au-dessus de la cuvette, et les bougies se sont éteintes... Je suis arrivé à 20 heures de lecture. » (Notre traduction. P. Štembera, cité dans « Lecture » [en ligne], *Artlist : Center for Contemporary Arts Prague*, www.artlist.cz/en/works/lecture-103614.)
- 4 *Coals to Newcastle* est un idiomme d'origine britannique décrivant une action téméraire ou inutile, dont le succès peut sembler à première vue comme peu probable.
- 5 L'avion portait les inscriptions suivantes : « *Hecho in U.S.A.* » (« Fabriqué aux États-Unis »), « *Fumanlos Muchachos* » (« Fumez-ça, les enfants ») et « *Topanga Typica* » (« Typique Topanga »).
- 6 Giorgio Agamben, *L'usage des corps : Homo Sacer, IV, 2*, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2015, p. 21-22.
- 7 Cf. *ibid.*, p. 97.

Mélissa Correia est artiste activiste. Elle a été conceptrice d'ateliers de création au MNBAQ et documentaliste dans divers centres d'artistes comme La chambre blanche et Le Lieu. Médiatrice communautaire et intervenante de proximité dans un lieu d'implication sociale visant la « réduction des méfaits », l'inclusion et l'autonomie citoyenne, elle œuvre au mieux-vivre et à l'accessibilité à la culture, tout en militant pour la défense des droits avec les personnes en situation d'itinérance et de précarité.



HYPOTHÈSES DE DÉSCŒUVREMENT

► MÉLISSA CORREIA

En 1996, au mois de mai, Francis Alÿs est invité dans la métropole de Copenhague (Danemark), dans le cadre d'une exposition collective. Il entend y poursuivre sa pratique de déambulations et autres pérégrinations afin de « faire usage » de sa propre constitution pour « programmer son errance » et tester sa résistance à toutes sortes de substances illicites. Alÿs réalise *Narcotourismo*, véritable exercice de descœuvrement, dont le protocole est le suivant : Je marcherai dans la ville pendant sept jours, chaque jour sous l'influence d'une drogue différente. Mon périple sera enregistré à l'aide de photographies, de notes ou de tout autre médium qui paraîtra justifié¹.

De cette humble exécution, aucune trace d'exhibition de l'usage ni des dites substances, sinon un modeste « document graphique de l'action », en quelque sorte « certifié » d'un tampon circulaire, où apparaît l'inscription « Francis Alÿs / Hypothèse pour une marche » en guise de signature².

Alÿs a tapé à la machine sur une feuille A4 ce document commenté en prenant soin d'y inscrire le titre de la proposition, la date, le protocole suivi, la drogue utilisée ainsi que chaque impression physique (ex. : « Je me sens comme l'épicentre du monde. »). Ce compte rendu journalier ainsi qu'une carte géographique³ dessinée constituent l'ensemble formel de la restitution de son action en tant que constat d'intervention, traduisant l'idée que quelqu'un (dans le cas échéant, un artiste) ait pu intervenir dans le tissu urbain, user de son corps, qui plus est user de substances, puisque initialement il était *en déplacement*, à l'exemple d'un touriste⁴ anonyme bel et bien *de passage*. Ainsi, le « flâneur » préserve, le temps de son périple, son invisibilité.

L'épreuve de descœuvrement et l'idée de « faire usage » de soi sur le mode d'une consommation modérée de stupéfiants, du moins circonscrite, avec la répétition des jours et un arrêt prédéterminé, se nouent dans un agencement du corps en actes, réalisant potentiellement le scénario, cet « axiome » assumé, dans une circulation, disons un trafic, qui préexiste. Traversé par la rhétorique de la marche, l'agir de cette expérience en apparence anodine, et légèrement marquée d'une volonté de jeu, de décalage, par intoxication ou absorption d'alcool, est annoté au jour le jour et reste lié de façon littérale au concept initial. Certes, il s'agit bien d'une marche furtive, qui tend à se diffuser telle une anecdote, toutefois sans aucune autre preuve *in vivo* des passants – ou *dealers* – rencontrés durant le périple de l'artiste ni transcription de rumeurs ou autres commentaires que les siens. Alÿs, en touriste initiateur, reste semble-t-il l'unique témoin de cette forme performative d'art narco, ouvertement transgressive, dont la livraison, ou le dévoilement d'itinéraire sous influence, sous-tend bel et bien une exigence de tolérance. En fin de parcours, cette « mise en vue » d'une esthétique d'existence descœuvrée – correspon-



I will walk in the city over the course of seven days, under the influence of a different drug each day. My trip will be recorded through photographs, notes, or any other media that become relevant.

Sieben Tage lang werde ich durch die Stadt gehen, jeden Tag unter dem Einfluß einer anderen Droge. Mein Trip wird durch Fotografien, Notizen, oder ein anderes Medien, das gerade relevant wird, dokumentiert.

dant à la forme de vie de pratique de mobilité à caractère juridico-politique – repose uniquement sur les documents et leur reconnaissance : aucune photographie, ni preuve tangible, ni réelle démonstration de Francis Alÿs en train d'adopter la « posture » d'un narcotouriste ; pas le moindre signe d'une tentative de simulation dans la vitrine d'un *coffee shop* ou d'un échange de « rôle »⁵ ! Art du subterfuge plus qu'imposture⁶ ? Néanmoins, il y a oscillation paradoxale, au sens où ce qui s'actualise entre le jeu performatif, la viabilité de celui-ci et l'usage du corps est pourtant canalisé sous le mode d'une transmission différée par l'écrit, de surcroît typographiée et quelque peu clinique, où s'expose l'absence de l'artiste drogué ou en état de dérèglement, une « iconographie de l'anonymat » à travers ce qui « a été ». Interrogation de ce qui, en fin de compte, est l'objet réel de cette appropriation identitaire et entreprise d'incorporation de substances en contexte d'instabilité, de déracinement, d'exil ? Et s'il s'agissait de maintenir une part de clandestinité dans une expérience restituée d'où s'éprouve son propre degré d'intensité ?

De ce statut de narcotouriste publiquement annoncé, Alÿs, avec une certaine distance espiègle, entend faire un détournement spéculatif, ouvrant sa propre identité et ses compétences grâce à ce qui est en mesure de le déporter (alcool, haschisch, speed, héroïne, cocaïne, valium, ecstasy...) vers des situations de contemplation ou d'extension de conscience. Il entreprend ainsi de délimiter le recadrage de cette transmission d'expérience aux documents, seuls éléments de preuve attestant d'une altération de sa « propre » substance, politiquement et singulièrement définie par son « être en usage ».

Ce processus effectué par Alÿs en visitant, en se promenant *lui-même* et en faisant cette dérive dans la mégapole sous l'identité d'un touriste, uniquement appréhendé par ses consommations d'alcool, d'opiacés ou autres substances illicites, s'inscrit dans une lignée d'actes de détournement par l'artiste du statut même de touriste, voire de voyageur, de nomade, de marcheur, où l'usage du corps a plus à faire à la résistance (aux stupéfiants, dans ce cas précis) ou à la survie (lorsqu'il offre par exemple ses services professionnels à ce titre, arborant une pancarte « *Turista* » en 1995, parmi d'autres travailleurs contractuels mexicains, dans l'espoir d'être recruté à la volée) qu'à la vitalité du mouvement, de ses propres déplacements insufflés par la ville.

Et c'est à partir de cette critique qu'une forme de vie « en marge » se profile, se réhabilite⁷. Sous l'insigne d'une expérience privée, une imperceptible altermobilité consciemment vécue s'énonce : la mise à l'épreuve d'un corps où s'actualise une potentialité de franchissement, empreint des enjeux sociaux et géopolitiques qui le traversent. Ainsi perçu, Francis Alÿs parvient à « ruser » face à un système de circulation existant en déjouant les codes d'une mobilité généralisée promue par le capitalisme, où le touriste est appréhendé par ses consommations. La législation de celles-ci intègre nos gestes et identités. De cette manière, l'« hypothèse » de Francis Alÿs met de l'avant une éthique comme style d'existence, basée sur une « pratique de soi » et posant la question de la façon de se conduire quant aux réglementations relatives aux usages.

Injecter des récits dans la circulation urbaine et en dissiper le leurre pour l'exposer, tel est le rôle de celui qui en éprouve la violence et la met à l'épreuve, et ce, en restant chaque fois quelque peu étranger au réel, à ce qu'il tend exactement à s'approprier, à incorporer ou à adopter. C'est comme s'ouvrir soi-même à un nouvel usage commun possible, sans abolir l'ancien, mais en persistant dans sa livraison et sa reprise potentielle par autrui. En ce sens, c'est « à elle ou lui, alors, de faire de ces gestes ce que bon lui semble, d'enchaîner⁸ » et de formuler de nouvelles hypothèses d'usage et de désœuvrement ! ◀

Notes

- 1 Francis Alÿs, cité dans Thierry Davila, *Marcher, créer : déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*, Regard, 2002, p. 18-19. L'auteur poursuit : « *Narcotourismo* apparaît comme la tentative de faire varier les compétences du touriste, de les mettre à l'épreuve en s'en prenant à ce qui constitue sa force de travail : le déplacement, dont il s'agit de voir dans quelle mesure et comment il peut avoir lieu, jusques et y compris quand il devient *stupéfiant*. » Sophie Lapalu traduit la citation ainsi : « Mon voyage sera enregistré à travers des photographies, des notes, et tout [*sic*] autres medias [*sic*] qui seront pertinents. La pièce traite de la présence physique sur place, alors que vous êtes mentalement ailleurs. Les drogues seront consommées de façon à produire un effet continu durant 14 heures par jour. » (Francis Alÿs, cité dans S. Lapalu, *Sur les pas de Francis Alÿs : de l'action à l'exposition* [en ligne], Master 1, École du Louvre, Muséologie, juin 2008, www.sophielapalu.blogspot.ca/2009/04/sur-les-pas-de-francis-aly-de-laction.html.)
- 2 « [U]n des moyens essentiels de construction de la vérité repose sur une opération de table rase (*tabula rasa*) de tout ce qui a pu exister auparavant au plan de la connaissance. Dans cette perspective, la science et tous les autres domaines de la culture sont à reconstruire à partir de rien, c'est-à-dire à partir d'une simple page blanche [...] ». (T. Davila, *op. cit.*, p. 164.)
- 3 Le Musée d'art moderne de la Ville de Paris / ARC en possède une, conservée en tant que document. Elle n'a pas été exposée. Cf. S. Lapalu, *op. cit.*
- 4 Ces figures du flâneur trouvent parfois « une nouvelle forme d'incarnation, un nouveau scénario qui rend possible leur apparition, leur mise en scène. Prenons par exemple *The Doppelgänger* (*Le sosie*, 1998-1999), une déambulation réalisée à Mexico, Istanbul et Londres. Son protocole est fort simple : il s'agit pour un touriste arrivant dans une des trois villes citées de chercher parmi les passants anonymes un piéton susceptible de lui ressembler. Une fois que le choix s'est porté sur une personne, il suffit de suivre ce double, ce sosie inconnu, jusqu'à ce que les pas du touriste s'appartiennent à ceux du marcheur rencontré. Une photo témoigne alors de la filature » (T. Davila, *op. cit.*, p. 106).
- 5 À l'exemple de Marina Abramović lors de *Role Exchange* (Appel Gallery, Amsterdam, 1975). Elle a pris place durant une heure sous la lumière d'une cabine du Red Light District (quartier rouge) à l'endroit même où se trouvait Suze, travailleuse du sexe qui depuis dix ans exerçait sa profession et que l'artiste avait rencontrée précédemment. En contrepartie de cette surexposition de Marina Abramović qui, dans les faits, est demeurée passive, Suze a assisté à l'ouverture de l'exposition au lieu d'être en train d'échanger, contre une compensation financière, ses services sexuels.
- 6 Du moins, s'il n'y a jamais eu consommation à titre récréatif de ces substances de façon à produire un effet continu durant 14 heures pour chacun des sept jours de son projet, Francis Alÿs avait des airs de narcotrafiquant avec ses lunettes fumées et son revolver, un Beretta 9 millimètres, chargé au poing, dans le vidéogramme d'une marche exécutée à deux reprises et qui a initialement duré près de douze minutes, avant la première intervention des policiers. De cette action intitulée *Reenactments/Reconstitution* (2000) qui a eu lieu dans les rues du centre-ville de Mexico, Thierry Davila mentionne à juste titre qu'« en ce sens, tout mouvement (*motion*) inventé par le flâneur est une menace potentielle pour le tissu urbain, une façon de le mettre en crise, une déchirure en acte ou qui s'annonce, une commotion possible » (*ibid.*, p. 82).
- 7 À propos d'une série d'œuvres sous le titre générique *Les dormeurs* (*Sleepers*), entreprise à Mexico en 1999 et constituée de photographies de corps endormis de sans-abris et de chiens errants, Marie Fraser écrit : « Alÿs rejoue les espaces de reconnaissance et d'appartenance, de familiarité, chargés d'histoires individuelles et d'épaisseur identitaire dans des non-lieux chargés d'anonymat, où les gens ne font que passer, ne remarquent plus rien. » (M. Fraser, « Des lieux aux non-lieux : de la mobilité à l'immobilité », dans Sylvette Babin (dir.), *Lieux et non-lieux de l'art actuel*, Esse, 2005, p. 173.)
- 8 T. Davila, *op. cit.*, p. 115.

L'artiste, la matière, l'idée

UN ITINÉRAIRE DISCURSIF ET DES PRATIQUES

► ANTIGONE MOUCHTOURIS

L'appréhension d'un élément extérieur au corps a subi depuis le XIX^e siècle une certaine transformation-métamorphose. Jusqu'alors, il y avait une méfiance exprimée à l'égard des substances prises pour guérir ou pour d'autres finalités. Il fallait protéger le corps. La littérature témoigne de cette méfiance : Stevenson dans son livre *L'étrange cas du docteur Jekyll et de M. Hyde* a bien mis en évidence que c'est la substance chimique prise par le docteur Jekyll qui provoque sa métamorphose, que celui-ci commet des meurtres consécutivement à son passage en M. Hyde. Sans ce passage, les crimes seraient inconcevables. En fait, la méfiance envers ces substances était telle qu'un réel tabou existait, associé à un monde toujours présenté comme sordide.

La transformation des mentalités qui s'est produite au XX^e siècle est due à la naissance d'une autre vision du monde. L'être est alors devenu Prométhée : plus rien ne devait l'empêcher de faire la conquête de la nature, défaillante et périssable. Cette nouvelle vision a permis au monde occidental de provoquer des transformations radicales quant à l'espace-temps : élargissement de l'espace et rétrécissement du temps.

Les relations avec la drogue dans le monde occidental ont suivi cette nouvelle perception. Tout objet, pour qu'il puisse devenir une marchandise, a besoin qu'on lui fixe un prix – d'ailleurs, un « fixe » est aussi une dose de drogue. La drogue d'un certain type, comme tout objet, a vu son prix fixé par rapport aux produits analogues. Un discours s'est développé sur la valeur d'échange, ce qui allait jouer un rôle sur le prix fixé de la marchandise. Ainsi, on constate que, dans ce processus de valeur d'échange, se développe du même coup, comme le dit Baudrillard, le « fétichisme de la marchandise »¹. La métamorphose devient effective : ce produit est passé d'un tabou concernant une pratique régressive à une action de subversion et de dépassement de soi.

Si l'on regarde bien le discours développé concernant les relations étroites entre drogues et artistes tout au long du XX^e siècle, surtout après les années soixante, celui-ci est très consensuel, par exemple concernant les « faux *bad boys* » de l'art. La dimension subversive est travestie, ne pouvant être qu'un discours pour vendre un produit ; il faut le faire entrer dans un système qui correspond à la valeur d'échange propre à ce milieu. L'artiste dénonce donc la société, son exploitation, mais est lui-même ambivalent et contradictoire dans sa volonté de corriger la nature, celle qui l'empêche d'explorer de nouvelles possibilités de son être.

L'artiste se situe entre les deux positions. Il utilise la drogue comme acte régressif sur les plans social et individuel pour échapper à l'espace-temps. Il est représenté comme un être fragile et vulnérable depuis le XIX^e siècle, rejeté par la société, à la marge ; les artistes et les philosophes ont alors le même costume que les clochards dans les œuvres de Manet².

Ainsi, les pratiques régressives peuvent être excusées ou même justifiées. Si ce fut à peu près l'esprit jusqu'aux années cinquante, la vision du monde sur la place de l'artiste dans ses rapports avec la société a été modifiée depuis. Adorno l'a signalé en séparant l'œuvre de l'artiste : la dimension subversive serait dans l'œuvre elle-même et non chez l'acteur artiste. C'est comme si quelque chose chez l'artiste échappait à sa propre maîtrise : les intentions exprimées dans ses propres œuvres.

LE DISCOURS DES PRATIQUES

Un discours est développé autour de cette pratique dans le signifiant, qui s'inscrit par la notion de repousser les frontières, en particulier celles du temps. Le propos qui entoure ce type de pratique est à la fois moralisant, mais aussi très technique. Après la Première Guerre mondiale, l'accent est mis sur la question de la souffrance morale. Il faut

justifier une conduite : les individus ont tellement souffert des atrocités de la guerre qu'ils ont besoin d'oublier. C'est une forme de protection de soi par rapport aux atrocités de la guerre et à la crise morale qui peut s'ensuivre. Cet argument est très subjectif, et l'on peut comprendre qu'il sera très vite délaissé. D'ailleurs, il ne peut être un discours pérenne si l'on voit ce qui se passe plus tard dans les années d'euphorie économique.

Dans les années soixante, où s'est produite une augmentation de la consommation de diverses drogues, on constate également un pic de la consommation de drogue « non naturelle », de drogue de synthèse. Les artistes et les non-artistes ont été des utilisateurs au même titre. Le discours sur la souffrance a laissé sa place, durant cette période d'essor de la société de consommation, à un discours davantage sociologisant sur le dépassement des frontières.



> Yayoi Kusama, *Dots Obsession (Infinite Mirrored Room)*, 1998, collection les Abattoirs-Frac Midi-Pyrénées. © Yayoi Kusama. Photo : Grand Rond Production.



On se situe alors dans un processus où le corps devient un champ d'expérimentation. Plus personne ne parle de la « nature » comme d'un bien-être. Ce dernier s'est déplacé vers les « paradis artificiels », car la chimie a commencé à faire des miracles en ce qui concerne les drogues de synthèse. L'individu peut vivre des impressions supérieures à celles de sa « propre nature ». On se trouve face à une autre considération, davantage basée sur l'« aventure de soi ». Celle-ci est représentée comme un jeu perpétuel avec le corps, celui qui habille le monde intérieur. Il semble assoiffé de vivre des expériences, d'élargir ses limites, les horizons de ses possibilités.

L'espace du possible se comprend alors comme le dépassement de soi dans un temps bien défini, celui du présent : *ici et maintenant*, comme le titre d'une célèbre émission radiophonique en France. Deux choses fort importantes feront bouger la ligne de démarcation sur le plan de l'imaginaire : le normal devient la nature faible, celui du corps du pauvre, qui n'arrive pas à se gérer pour pouvoir vivre plus dans un temps donné ; ou encore, il n'est pas original, voire innovant³.

Bien sûr, on peut se questionner sur cette course effrénée pour avoir plus, toujours plus : à quoi bon, pour quoi faire ? Dans l'exposition de La Maison Rouge *Sous influences, artistes et psychotropes : arts plastiques et produits psychotropes* (du 15 février au 19 mai 2013), le discours mis de l'avant était de *lâcher prise, de se libérer de la raison, de vivre dans un autre monde*⁴.

Dans le discours construit à partir de ces trois concepts, le dernier argument, la vie dans un autre monde, est sous-jacent à l'utopie, mais cette fois-ci par la réalisation de l'« ici et maintenant ». Si, après la Première Guerre mondiale, il fallait préserver l'artiste de sa propre sensibilité, dans cette exposition, l'artiste est seul face à sa propre matérialité. Il doit se libérer des normes tout en faisant face à la raison. Comme on le sait, cette faculté associée à l'âge adulte signifie que l'âge de l'adolescence est déterminé comme un espace créatif. L'argument de vivre dans un autre monde est dès lors inscrit dans un rapport individuel et non collectif, avec la possibilité d'être ici et ailleurs... mais tout seul : cette utopie collective passe par l'individu seul.

Ainsi, l'artiste est subversif sans passer par la classe politique. Il ne s'impose pas comme un réformateur, mais comme un être qui doit s'isoler de cet environnement social, ce qui signifie parallèlement une critique face à l'individu hyper-socialisé qui n'arrive pas à vivre des expériences. La liberté s'oppose à l'esclavage, discours très fortement rejeté dans le monde des idées et qui, forcément, trouve des adeptes.

Sur le plan sociologique, on peut dire que la pharmacopée s'est très bien développée depuis un siècle. Donc, il est normal qu'elle échappe à la sphère médicale et se cherche des adeptes hors de ce champ pour suivre la devise de la marchandisation de masse et toucher le maximum de gens dans un temps très limité. Dans ce monde-là, la marginalité comme mode de vie n'a pas de place ; si elle existe, elle est présente en tant que contre-argument du marketing. L'artiste

est présenté comme fragile, vulnérable, en proie à la découverte de nouvelles aventures où son corps devient le réceptacle d'un monde de substances chimiques. Il doit connaître les paradis artificiels, comme s'il avait tourné le dos au paradis réel pour aller vers celui de la promesse ; il doit se détourner d'une mort sans gloire ni clairon, la braver.

Se livre de plus une bataille secrète, celle de se débarrasser de sa propre nature étroite. Dans les années soixante, Habermas publie *La technique et la science comme « idéologie »*⁵, portant une critique sur la supériorité du médical et le fait d'en pouvoir convaincre les gens. La question de l'uniformité dans les conduites a été dénoncée par Marcuse et la reproductibilité par Adorno, à la suite de Walter Benjamin.

Le discours écologique, pauvre en la matière, parle de la nature, mais de façon simplifiée, d'où l'ambivalence que l'on constate toujours en parlant de la nature contre un système : être jusqu'au bout dans le système dépend plus que jamais de ce système. Le discours encourage à corriger la nature défaillante de l'être humain, surtout occidental. Néanmoins, d'un point de vue anthropologique, on sait que les drogues ont été utilisées par des tribus, mais pas de la même façon que les Occidentaux. Les tribus ont d'ailleurs toujours peur des Occidentaux quand ils boivent ou prennent des drogues, car ils sont dans la démesure.

Dans cette conception du monde, on constate que la relation de l'artiste avec les drogues n'est pas sociale, mais plutôt ontologique. Elle se manifeste par une attitude de vie qui s'inscrit avant tout dans cet effort d'aller contre la matière et le temps. La consommation de drogues exprime cette attitude ambivalente qui se perpétue entre une substance et un sujet artiste. On note un basculement dans le monde imaginaire, dans la mémoire, et une nouvelle vision du monde a pris forme non seulement en élargissant les frontières, mais aussi en tentant de corriger les imperfections de la « nature » et de ses limites. L'artiste embrasse la problématique de s'affronter à la matérialité, aux frontières du temps et à l'espace du corps humain. La matière est considérée étroite et périssable, elle freine l'être. Son usure par le temps l'empêche de vivre au-delà du temps chronique. Il développe ainsi des actions pour aller contre l'usure temporelle de la matière et essayer de la dominer. ◀

Notes

- 1 Jean Baudrillard, *L'échange impossible*, Galilée, 1999, p. 164.
- 2 Cf. l'exposition *Manet... Velázquez... La manière espagnole au XIX^e siècle*, Musée d'Orsay, du 17 septembre 2002 au 12 janvier 2003.
- 3 Cf. Daniel Bell, *Les contradictions culturelles du capitalisme*, PUF, 1979, 292 p.
- 4 Cf. Charles Dreyfus, « *Sous influences, artistes et psychotropes* », dans *Inter*, n° 115, automne 2013, p. 71-73.
- 5 Traduit de l'allemand par Jean-René Ladamir, ce livre de Jürgen Habermas paraît chez Gallimard (NRF) en 1973, traduction française de *Technik und Wissenschaft als « ideologie »*.

Antigone Mouchtouris, sociologue, est professeur à l'Université de Lorraine en France. Elle est spécialiste de la sociologie de la culture, plus spécifiquement de la sociologie du public et de la réception des œuvres artistiques. Elle a à son actif la publication d'une vingtaine d'ouvrages sur le sujet. Elle met un point d'honneur à conjuguer travail empirique et théorique. Directrice de la collection Topos aux éditions le Manuscrit à Paris, son dernier ouvrage dans cette collection à pour titre *La réception des œuvres artistiques - La temporalité de l'expérience esthétique*.

SORTILÈGE, DROGUES ET CONTRÔLE DES DOMMAGES

Phénoménologie, pharmaceutique et catharsis
dans mes performances de 1976 à 1992

► ANDRÉ STITT

« Les drogues fonctionneront mieux dans une société postrévolutionnaire où le désir de l'avant-garde d'intégrer l'art et la vie sera enfin réalisé ¹. »

STEWART HOME

L'ÉGLISE, BELFAST, 1979

« Il y avait beaucoup de matériaux utilisables à cet endroit : débris, vieux piano, drapeaux, vieilles bibles, hymnaires, plâtre, bois, ardoise, verre cassé, lattes de plancher, vêtements et autres trucs du genre. À chaque fois que j'allais dans cette église délabrée, j'amenais un sac fourre-tout de l'armée que je considérais comme un sac à malice ou un bagage de chamane. [...] Il y avait également de longs tuyaux verts en caoutchouc qui semblaient se trouver bien en vue dans plusieurs de ces *akshuns*². J'ai utilisé ces tuyaux dans de nombreuses configurations : la plupart du temps dans ma bouche, comme un genre de cordon ombilical ou une allusion à une sorte d'expulsion psychique. Cette configuration a joué un rapport direct dans le fait que j'ai dû être hospitalisé et me faire pomper l'estomac après une surdose de drogues et d'alcool en 1979³. »

THE HERITAGE ARTS CENTRE, BRICK LANE, LONDRES, 1992

« À cette époque, je me sentais capable de commettre un meurtre [...]. J'étais dans un état psychotique. Je n'ai aucun souvenir de la performance [...]. Aux dires de tous, j'ai été publiquement en crise [...]. J'étais pris dans la dépendance [...]. Tout ce que je voulais, c'était plus de drogues, plus d'alcool. Mon échec était accompagné d'un étrange sentiment de logique, je me sentais plutôt dans mon droit en fait⁴. »

J'explorerai dans ce texte comment et pourquoi j'ai fait de l'art radical à l'aide de drogues pour entraîner des états de conscience altérés comme moyens de transformation du conflit. J'examinerai mon expérience avec les substances psychotropes (alcool, médicaments sur ordonnance, drogues illicites, médicaments de qualité pharmaceutique) que j'ai utilisées en art performance à Belfast dans les années soixante-dix et lors de mes voyages dans les années quatre-vingt, qui ont culminé au début des années quatre-vingt-dix en une crise totale, mentale et physique, causée par l'abus de drogues et d'alcool.

Le mandat de ce texte n'est pas de produire un historique détaillé du rôle essentiel des drogues et de l'alcool dans ma vie et dans mon art durant cette période. Dans le cadre de ce texte, je souhaite plutôt attirer l'attention sur des exemples sélectionnés de mes premières et de mes dernières œuvres performatives, de 1976 à 1992. Je m'attarderai également sur les éléments discursifs divers qui ont contribué à la formation de cette recherche et sur la manière dont j'ai essayé de mettre au point un « exercice expérimental de la liberté »⁵ qui utilise un mélange d'esprit, d'humeur et d'élevateurs physiques, le tout combiné avec des rituels physiques, afin de déclencher une catharsis psychique comme moyen de libération du conditionnement culturel-colonial.



- > *Ghost Dance*, The Church, Belfast, 1979. Photo : Tara Babel.
- > *Butcher Boy*, The Heritage Arts Centre, Londres, 1992.



UNE MANIFESTATION ÉMANANT DE L'ACTION

Le philosophe français Maurice Merleau-Ponty a cherché à déterminer le rôle spécifique du corps en tant que médiateur entre le monde et soi. La proposition phénoménologique de Merleau-Ponty, dérivée des philosophies d'Edmund Husserl et de Martin Heidegger, est basée sur des structures d'expérience et de conscience subjectives. La phénoménologie nous permet d'explorer notre rapport au monde en utilisant *tous* nos sens. Son argument central est que le corps est une forme de conscience à la base de toute action. Toujours selon lui, « il n'y a pas chez le sujet normal une expérience tactile et une expérience visuelle, mais une expérience intégrale où il est impossible de doser les différents apports sensoriels »⁶.

Cette expérience incarnée ou ce sentiment phénoménologique d'être enraciné dans le moment présent est en corrélation avec l'apparition au cours du XX^e siècle d'actions performées par des artistes après la Seconde Guerre mondiale. D'aucuns pourraient y voir un besoin de s'engager à un niveau plus radical et de s'impliquer activement dans les sphères sociales et politiques par suite de ce traumatisme catastrophique mondial.

La professeure universitaire états-unienne Kristine Stiles fait d'ailleurs ce constat après la Deuxième Guerre mondiale : « [Quand] la performance artistique a émergé presque simultanément au Japon, en Europe et aux États-Unis, [I]es artistes qui commençaient à utiliser leur corps comme matériel d'art visuel ont exprimé à plusieurs reprises leur intention de rapprocher la pratique artistique de la vie pour augmenter l'effet immédiat de leur travail. En assimilant le corps à l'art, ces artistes ont amplifié le rôle du processus au détriment du produit et sont passés d'un objet représentatif à un mode d'action *présentatif*. [...] Ils ont également cherché à établir un meilleur contact entre l'artiste et le spectateur en rapprochant l'art des conditions matérielles liées aux événements sociaux et politiques⁷. »

Ces actions performatives d'un genre nouveau étaient vues comme des gestes radicaux et corroboraient effectivement le rejet de la tradition par le modernisme au XX^e siècle. Initialement, mais pas exclusivement, leur genèse se situait dans les avancées des avant-gardes modernes et dans le développement du geste en peinture comme intervention performative ; les artistes cherchaient à faire ce que Harold Rosenberg a appelé « un effort sensuel, psychique et intellectuel pour vivre activement dans le présent »⁸.

À partir des années quarante jusqu'au début des années cinquante, le centre d'intérêt a changé, se déplaçant de l'œuvre autonome vers le processus et l'action artistique, ce qui attirait l'attention sur l'œuvre d'art en tant qu'événement faisant partie de la vie : « À un moment donné, l'un après l'autre, les peintres américains ont commencé à considérer la toile comme une arène dans laquelle il fallait agir. Ce qui allait sur la toile n'était pas une image, mais un événement⁹. »

En Europe, au début du XX^e siècle, l'effondrement de l'image causé par le cubisme a commencé à remettre en question les préconceptions sur le temps, l'espace et la perception. Par la suite, en particulier aux États-Unis, le « cubisme fluide », qui avait connu une certaine popularité, a été radicalement détruit au profit du *all-over* et des expériences immersives, ce que Merleau-Ponty aurait pu considérer comme une « expérience intégrée ».

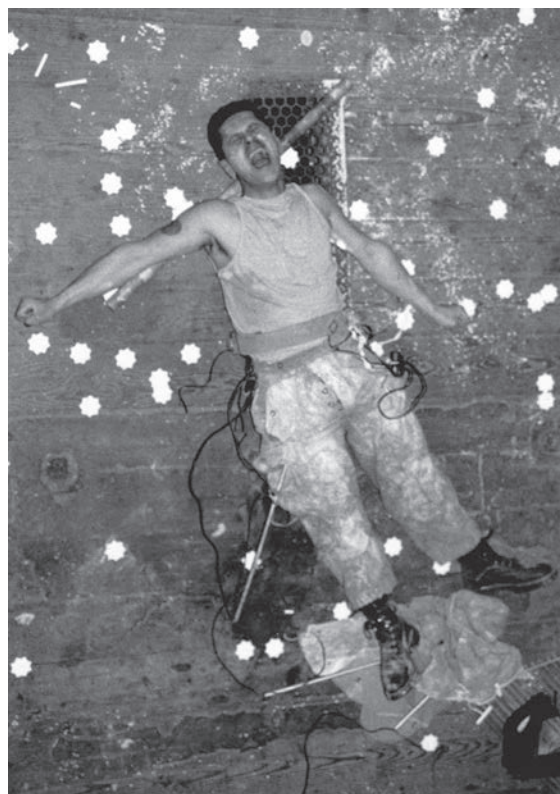
Le travail de Jackson Pollock, caractérisé par une action convulsive et révolutionnaire, a fait connaître et accepter le processus et le geste artistique par le public dès le milieu des années quarante. Grâce à ce processus, il était maintenant possible de considérer les actions de l'artiste et leurs résultats comme une forme d'incarnation. Dans le travail de

Pollock et en particulier dans les œuvres d'art action et les performances qui ont suivi, l'incarnation n'était pas uniquement une simple expérience ; elle était le fondement de l'expérience phénoménologique intégrée se rapportant aux états de conscience altérés. L'utilisation de stupéfiants et de substances interdites comme lubrifiants sociaux et créatifs était commune chez de nombreux artistes, y compris Pollock.

Plus tard, pendant les années soixante et soixante-dix, les artistes ont gagné en assurance avec une pratique conceptuelle et interdisciplinaire qui leur permettait d'intégrer au corps humain divers moyens d'expression, dont les substances psychotropes, pour s'engager socialement et politiquement. Leurs préoccupations historico-politico-coloniales, phénoménologiques ou concernant la présentation du corps, se sont toutes retrouvées dans ma pratique à un moment et dans un lieu précis en Irlande du Nord, un fait directement relié au conflit civil qui en était la cause. Les préoccupations phénoménologiques implicites de mon travail étaient le résultat direct de mon enfance dans les années soixante et de mon adolescence en phase avec le legs des effets des drogues sur ma conscience et sur mes actions créatives radicales et révolutionnaires¹⁰.

La notion d'incarnation et l'utilisation de mon propre corps en tant que forme de conscience soutenant *toute* action se sont développées par étapes intuitives. Les premières étapes de ce processus sont inextricablement liées au fait que j'ai grandi en pleine guerre civile à Belfast, Irlande du Nord.

Selon mon expérience personnelle, faire de l'art à cette époque (dans les années soixante-dix) était motivé par le besoin de s'élever au-dessus des événements traumatiques par l'usage de stupéfiants. Il ne faut toutefois pas confondre cette situation avec le simple besoin de s'évader de la réalité par l'usage de drogues ou d'alcool. Il s'agissait plutôt d'utiliser l'humeur, l'esprit et des substances entraînant des effets sur le corps pour entrer en collision avec la réalité dominante ou la confronter afin de répondre à un besoin précaire d'aller au-delà des limites d'une issue sociale suffocante, qu'elle soit culturelle ou politique. Ainsi, on espérait que la combinaison



de ces drogues, qui permettaient à l'esprit de se manifester¹¹, avec certaines formes d'art phénoménologiques radicales nous ferait atteindre des états de conscience altérés qui engendreraient une meilleure société, fonctionnant de manière créative et ayant à son tour comme conséquence une sorte de déconditionnement et de libération d'un état – idéologique, politique, mental ou physique – illusoire et limitant.

POSTPUNK À LA POLLOCK

Entre 1976 et 1978, un groupe de camarades issus des deux côtés de leur communauté divisée et sectaire s'est formé à l'intérieur de la scène punk de Belfast. Leurs activités consistaient à jouer de la musique et à s'imbiber de généreuses quantités d'alcool et de drogues. Admis comme groupe *limite*, c'est-à-dire « spécial et différent », ce noyau de marginaux, y compris moi-même, a développé un style de vie plus communautaire, habitant dans une grande maison à Dunmurry, en banlieue de Belfast.

Nous y avons effectué une série d'essais avec des amphétamines de qualité pharmaceutique, des champignons magiques (psilocybes) et de la mescaline. Nos expérimentations consistaient à ingérer ensemble des drogues diverses qui nous affectaient mentalement et physiquement, altérant notre perception et notre conscience lors des activités créatives de groupe. Ces activités comprenaient des séances d'improvisation musicale, mais surtout des séances de dessin et d'écriture qui pouvaient durer de quatre à cinq jours sans interruption. Le glissement temporel entre le passé, le présent et le futur, ainsi que l'éradication de la personnalité et de la conscience corporelle chez certains participants, ont malheureusement mené à des formes de psychose diverses au sein du groupe.

Pour quelques-uns d'entre nous, ce fut à la fois exaltant et libérateur. Cette expérience m'a certainement donné la confiance de faire des interventions artistiques dans une grande variété de situations publiques et privées. J'ai commencé à incorporer dans ma pratique les drogues, dont le type et la quantité variaient selon la situation. Tandis que j'évoluais dans ma pratique, je me mis à combiner leur usage avec une activité rituelle dans le contexte de l'art performance afin d'engendrer une forme de catharsis. Une de mes premières *akshuns* publiques avec usage d'amphétamines a eu lieu au College of Art de Belfast en avril 1998 et s'intitulait simplement *Painting Performance*. Cette *akshun* simple, utilisant la peinture à la manière de Pollock, fut exécutée rapidement et furieusement, ne durant pas très longtemps. Elle a néanmoins marqué mon passage à la prochaine étape et a changé la perception qu'on avait de moi en tant qu'artiste : de peintre, je suis devenu provocateur, dissident et controversé.

rites de passage

À l'automne 1978, j'ai procédé à une immolation rituelle symbolique qui consistait à brûler mes peintures au centre-ville de Belfast tout en chantant et en pulvérisant le slogan *Art is not a mirror, it's a fucking hammer*. Avant l'*akshun*, j'avais gobé de petites pilules de *speed* appelées *blues* : des amphétamines de qualité pharmaceutique. La performance était cathartique et transformatrice. Elle consistait en une purge de formules et de valeurs traditionnelles liées au fait de faire de l'art – c'est-à-dire faire de la peinture. La suppression des préoccupations artistiques d'avant par le feu, qui nettoie et élimine, m'a permis, en tant que jeune artiste, de me libérer de la manière traditionnelle de faire de l'art pour transformer mon art en quelque chose de plus radical et de plus sociopolitique grâce à l'art performance. L'utilisation d'essence pour brûler les pièces – lien direct avec les émeutes et les attaques aux cocktails Molotov dont j'avais fait l'expérience à Belfast et auxquelles j'avais participé avant d'étudier en art – combinée à un manifeste-slogan ont convergé vers un acte de purification qui a mis en évidence les relations directes entre l'action de l'art et les environnements physique et psychique de Belfast en 1978.

La performance reflétait un certain nombre de préoccupations concernant le territoire, le pouvoir politique et le potentiel du rituel comme moyen de se donner du pouvoir et de s'appropriier ou de transformer son identité. Caractérisé par un état transitoire et par la recherche de nouveaux modes d'expression artistique, autres que la peinture, ce travail englobait également des aspects rituels tels que la répétition – j'utilisais aussi les amphétamines pour augmenter mon endurance –, la configuration du lieu et l'incantation presque religieuse du manifeste inhérent au titre de ma performance. Personnellement, cela m'a fait éprouver un grand sentiment de libération cathartique, particulièrement quand j'ai poussé un cri primal au début de l'*akshun*.



L'usage d'amphétamines m'a permis d'augmenter mon endurance dans ces nombreuses premières occasions de performance ou d'accomplir un rituel *akshun* en fonction du lieu à Belfast. Elles m'ont permis de réitérer mes activités rituelles sur des périodes prolongées. Je voulais créer des œuvres qui engendrent des espaces liminaux subversifs afin de renverser – et transformer – la structure sociale pour ainsi donner la possibilité à la catharsis d'avoir lieu, non pas seulement pour moi, mais pour tous les participants ou observateurs du public. En séparant temporairement les participants de leur structure sociale quotidienne, le rituel – relié à la consommation de médicaments-stupéfiants y correspondant – engendre un statut social ambigu : « La liminalité est inhérente au rituel, car les anciennes identités et obligations liées au statut social doivent être supprimées avant que de nouvelles identités et obligations ne puissent être adoptées. La transition entre l'ancienne identité sociale et la nouvelle engendre nécessairement un statut social ambigu. La liminalité offre notamment la possibilité de se tenir à côté de sa propre position sociale, mais aussi de toutes les positions sociales existantes, et de formuler une série potentiellement illimitée d'arrangements sociaux alternatifs¹². »

< *In Transit, The Mansion*, Belfast, 1978. Photo : Trevor Wray.

< *Painting Performance*, Belfast Art College, 1978.



> *Art Is Not A Mirror It's A Fucking Hammer*, Belfast, 1978.

La liminalité inhérente à l'activité rituelle est également essentiellement subversive par rapport à la structure sociale quotidienne ; par association, l'œuvre que je poursuivais dans le contexte de l'Irlande du Nord, avec son contenu et ses associations rituelles, avec ses signifiants et ses tics codifiés, pouvait également être considérée comme un espace liminal subversif en regard de la structure sociale quotidienne. Le statut subversif ou « étranger » de la prise de drogues-médicaments se retrouve dans le contexte social et artistique, donc dans la culture, sous forme de critique d'une identité colonisée – et coloniale. Lorsque j'ai commencé à exploiter une église délabrée à Belfast, celle-ci était en soi l'incarnation physique de cet espace liminal. À cette époque, j'avais l'impression que la combinaison de ces éléments avec l'activité rituelle dans un espace propre au lieu, avec toute son histoire et mes propres projections personnelles sur sa signification, pouvait être utilisée comme technique de déstabilisation pour accéder au déconditionnement de mon identité « apprise ».

LA DANSE DES FANTÔMES DANS L'ÉGLISE

En 1979 et 1980, j'ai passé plus d'un an à travailler dans une église abandonnée et délabrée de mon quartier familial à Belfast. Cette série d'*akshuns* à l'église m'a permis d'établir un langage pour les matériaux et les stratégies utilisés selon le lieu et axé sur le comportement rituel et l'expérience cathartique. J'ai commencé à explorer, à inventer et à élaborer de manière consciente des rituels personnels qui, je l'espérais, m'amèneraient à une certaine forme de catharsis, de compréhension et d'accomplissement, peut-être même à la transcendance du conditionnement de ma propre identité. La réalisation de ces premiers rituels *akshuns* m'a permis de définir cette activité rituelle comme moyen de remédier aux limitations de la structure sociale et comme forme d'art non conformiste utilisant la performance rituelle.

Par la création de rituels en art performance avec l'aide de drogues « permettant à l'esprit de se manifester », je cherchais un moyen de me déconditionner et de me reconstruire, ou peut-être même simplement de me détruire, puisque j'avais l'impression d'avoir été asservi et d'être perdu dans une identité qui m'était étrangère.

J'étais convaincu que je me reconstruisais une identité en dehors et à la limite de ma culture, ainsi qu'en opposition à cette dernière. J'avais l'impression que, si je créais ces rituels d'initiation individuelle, je serais capable d'avoir un certain pouvoir sur ma situation. Cependant, j'ai réalisé que ma condition était en fait une sorte de trajectoire émanant d'une pratique chamanique centrée sur l'archétype du *trickster*, du fripon divin, du décepteur. Selon Jung, le comportement douteux du fripon divin et le pouvoir de convertir, de transformer et de guérir qui en découle sont en lien direct avec le chamane ou le guérisseur : c'est le « comportement imprévisible du fripon qui transforme ce qui n'a pas de sens en quelque chose qui a du sens et qui révèle sa relation compensatoire avec le "saint"¹³. »

À cette époque, en 1979, j'ai également commencé à correspondre avec le docteur Al Ackerman¹⁴. Notre dialogue continu portait sur le potentiel des hallucinogènes en performance. Ceux-ci me permettraient d'avoir accès à mon ombre, à mon enfant intérieur inconscient. En effet, je considérais mon archétype *trickster* comme une subversion de la structure sociale par l'art performance et comme une recherche d'espace liminal pour entraîner la libération.

J'ai effectué plusieurs *akshuns* dans l'église à Belfast sous l'influence du diéthylamide de l'acide lysergique, qu'on appelle communément LSD ou acide. Ces *akshuns* s'inscrivaient dans la durée, et leur fin temporelle n'était pas précisée, même si elles prenaient la forme d'un rituel ou d'une action répétitive préconçue. Dans *Ghost Dance*, l'action était principalement statique et dura sept heures. Pendant la performance, je portais une soutane de prêtre qui avait été clouée à une petite plateforme en bois. Au début, j'ai exécuté plusieurs *akshuns* : couper le cœur d'une vache, écrire un texte à la craie, couper ma bouche et y mettre de la ouate, attacher mon pénis et appliquer de la peinture blanche sur mon corps. Par la suite, je me suis tenu immobile sur la plateforme pendant plusieurs heures. De ce que je me souviens, au début de mon « voyage », j'ai commencé à passer à travers les murs et à voler jusque dans la rue, au-dessus d'une immense foule en pleine émeute. Il y avait effectivement une émeute en cours dans la rue lors de mon *akshun*. J'ai fait l'expérience d'une synesthésie extrême. Il y a eu des coups de feu et des hurlements, de la casse, un incendie, de la fumée et du verre fracassé ; la rumeur à l'extérieur de l'église était extrêmement bruyante. Le bruit de la violence prenait pour moi la forme de couleurs diverses et intenses. Je pouvais également *sentir* les couleurs. Je volais au-dessus de la foule, puis je revenais dans l'église, « ancré » à ma plateforme. Mes

envolées et mes retours comportaient une dimension répétitive. J'oscillais entre un sentiment de liberté incroyable découlant de mes envolées et un sentiment de perte quand je me rendais compte que j'étais cloué à la plateforme de bois. La seule autre personne présente dans l'église était l'artiste Tara Babel, qui prenait des photos. L'expérience de Tara en était une de peur à cause de l'émeute. Elle craignait que les émeutiers, la police ou l'armée n'entrent dans l'église. Comme le mouvement à l'extérieur se dissipait, elle a ensuite fait l'expérience de l'ennui, car je ne faisais pas grand-chose à part me tenir debout dans l'église, sur la plateforme¹⁵.

Cette *akshun*, parmi beaucoup d'autres où j'ai ingéré du LSD ou le plus souvent des psilocybes – il était plus facile de s'en procurer, et gratuitement, en cueillant à la campagne –, m'a permis d'expérimenter l'espace liminal entre le conflit et la libération. Lors des premières expérimentations, les substances psychotropes étaient toujours utilisées dans le cadre de la pratique artistique comme stimulants créatifs. Je ne prenais pas ces drogues dans un but récréatif. Mais cela allait changer en 1980, alors que je suis déménagé à Londres.

HORS CONTRÔLE

Londres occupe un coin de ma conscience peuplé de fantômes de ces expériences formatrices. Plus tard, pendant les années quatre-vingt, la ville me sembla une virgule ponctuant les événements plutôt sinistres et inévitables qui ont suivi. Mon expérience à Belfast a été importante parce qu'elle m'a rendu très conscient d'une certaine retenue sociale et culturelle qui empêchait la croissance. Mes *akshuns* performatives, comprenant ou non l'usage de certaines substances psychotropes, ont fait ressortir la nécessité de faire évoluer ma pratique artistique en une méthodologie alternative de vie et de croissance personnelle.

Parmi toutes ces expériences, je n'ai jamais cessé de croire à la vie communautaire et à l'art collaboratif, que ce soit en vivant à Belfast ou, plus tard, en squattant des maisons abandonnées ou des bâtiments vides à Londres. C'est dans les bars et les espaces alternatifs de cette ville que j'ai commencé à travailler avec une foule de collaborateurs, de groupes de musique et d'artistes. Nous voulions introduire l'art performance dans un contexte de culture populaire. Nous avons donc commencé à organiser des événements multimédias dans différents squats. Je vivais et travaillais dans un environnement qui attirait beaucoup de personnes détruites et vulnérables, et qui les encourageait à adopter un style de vie basé sur la dépendance aux drogues et à l'alcool.

Ma propre dépendance aux médicaments sur ordonnance et mon régime à base d'alcool et d'amphétamines, avec tout le désespoir, les distorsions mentales et les états de folie désaxés qui en ont résulté, ont eu l'occasion de se manifester dans une série de performances qui, à leur façon, ont aussi contribué à mon effondrement total.



> *Conspiracy*, Franklin Furnace, New York, 1983.





- > *We Take the B Out of Banal*, Bellaurd Festival, Fribourg, 1986.
- > *Boke Factory*, Zero-One gallery, tournée Hardcore, Los Angeles, 1989.

Dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, en raison de mon style de vie axé sur l'art performance, mon expérience et ma perception des sphères publiques et privées se sont désintégrées pour se fusionner. Mes *akshuns* performatives ont grandement contribué à ma dégradation physique, émotionnelle et spirituelle pendant cette période : « J'ai fait une performance en 1983 au sud de Canal Street dans le quartier Tribeca (New York) à l'emplacement initial de Franklin Furnace. J'avais pris trop de *speed* et je suis devenu fou furieux pendant l'*akshun*. La galerie a été poursuivie par un membre du public pour mauvais traitements corporels et psychologiques à cause de ma performance. Les deux parties sont parvenues à un règlement à l'amiable, mais j'ai dû me faire oublier. Je me suis mis à porter du maquillage et des vêtements féminins, et à me tenir dans des endroits comme Pyramid Club, Area, Danceteria et d'autres boîtes de travestis. J'ai participé aux événements de cette scène musicale et performative No-Fi, adepte du culte de la mort et de l'hédonisme, en faisant quelques performances. [...] J'ai aussi commencé à prendre de l'héroïne... mauvaise idée¹⁶. »

J'ai exécuté un grand nombre de performances très provocatrices dans les années quatre-vingt, dans des lieux alternatifs en Angleterre, en Europe et, de plus en plus, à travers le monde, y compris lors de tournées d'art performance aux États-Unis. La tournée *Hardcore Live Art Tour*, à laquelle j'ai participé en 1989 avec Tara Babel et Shaun Caton, fut particulièrement imbibée d'alcool et de médicaments ; elle est devenue légendaire, notamment en raison des projections régulières de vomis sur scène, engendrées par l'ingestion intentionnelle d'un cocktail de boissons alcooliques et de médicaments aux interactions néfastes.

Selon le fanzine *ND*, une performance que nous avons faite durant le *Hardcore Tour* à la galerie Zero-One à L. A. présentait « un niveau élevé de *whatcore* et des artistes bien défoncés »¹⁷. Nous avons l'habitude de consommer un cocktail léthal composé d'alcool et de *speed* (sulfate d'amphétamine), de dépresseurs (valium, diazépam), d'acide et de MDMA-ecstasy (méthylène-dioxy-méthamphétamine, aussi appelé « E »). En fait, l'ecstasy et le *speed* sont devenus mes drogues de prédilection alors que je faisais régulièrement des performances dans des boîtes de nuit comme le Zap à Brighton, le Mutoid Waste, l'Empire, l'Exploding Cinema

à Londres et les raves qui duraient toute la nuit partout à travers le Royaume-Uni à la fin des années quatre-vingt et au début des années quatre-vingt-dix. Je faisais des performances de *geek*, une version nouvelle de mes *akshuns* à *trickster* au cours desquelles j'étais habité par la persona d'un phénomène de foire dérangé. Il fallait que je prenne du *speed* pour réussir à tenir le coup, car mes performances avaient souvent lieu à des heures impossibles comme trois heures du matin. J'ai même participé à des émissions de télévision au Royaume-Uni en tant que *geek*, complètement gelé, sur le *speed*.

EST-CE QUE JE SUIS DE MORT, MAÎTRE ?

Alors que je créais des performances qui traitaient de la folie des conflits en Irlande du Nord et de ce que je percevais comme un monde où j'étais de plus en plus rejeté et marginalisé, je me suis enfoncé dans la dépendance aux drogues et dans une forme de folie assez sérieuse.

La performance *Hot Dog* a eu lieu à Londres à l'Exploding Cinema. Elle a été : « l'*akshun* cathartique la plus représentative de mon état d'esprit (à ce moment-là, en 1992) et de l'être répugnant que j'étais dans un contexte public. J'ai exécuté la performance à proximité du public, avec comme fond sonore un rap lourd aux paroles provenant d'un magazine porno. L'atmosphère en était une de « chemsex » (mélange de sexe et de drogues psychoactives) dégradant. Je me suis enfoncé des objets dans l'anus : des ciseaux énormes, un manche à balai, une arme à feu, des talons aiguilles et des saucisses. Une partie du public était horrifiée et me criait d'arrêter, tandis que l'autre partie m'encourageait et me criait : « Vas-y ! » J'étais pris au milieu de tout cela. J'étais mort à l'intérieur, en proie à un sentiment de vide, contrebalancé par une terreur et une douleur extrême. J'étais perdu dans ma dépendance. Je n'étais bien que lorsque ma tête cessait de penser, et la seule manière d'y arriver était de boire jusqu'à en perdre conscience et de consommer des drogues pour m'anesthésier davantage¹⁸. »

Tout cela a pris fin le 17 novembre 1992, après deux performances publiques extrêmement destructrices : « Il m'est difficile de parler de cela, peut-être parce que j'ai vécu une sorte d'expérience spirituelle ou mystique. [...] J'étais étendu sur le plancher [...]. Je me sentais comme si j'étais mort et que toute mon essence quittait peu à peu mon corps. Je me souviens avoir ressenti une poussée d'énergie incroyable et être descendu dans un tunnel de lumière extraordinairement brillante. J'ai ressenti un sentiment d'amour et de perfection absolu. [...] C'est la dernière chose dont je me rappelle. Je suis revenu à moi environ 48 heures plus tard. J'étais terrifié, mais je savais que c'était terminé¹⁹. »





> *Hot Dog*, Exploding Cinema, Londres, 1992.



> *Fugue States*, Zap Club, Brighton, 1986.

J'ai exécuté la performance à proximité du public, avec comme fond sonore un rap lourd aux paroles provenant d'un magazine porno. L'atmosphère en était une de « chemsex » (mélange de sexe et de drogues psychoactives) dégradant. Je me suis enfoncé des objets dans l'anus : des ciseaux énormes, un manche à balai, une arme à feu, des talons aiguilles et des saucisses. Une partie du public était horrifiée et me criait d'arrêter, tandis que l'autre partie m'encourageait et me criait : « Vas-y ! » J'étais pris au milieu de tout cela. J'étais mort à l'intérieur, en proie à un sentiment de vide, contrebalancé par une terreur et une douleur extrême. J'étais perdu dans ma dépendance...

Un membre d'une société primitive aurait peut-être décrit cette expérience autrement, en utilisant des termes différents. Stewart Homes a fait remarquer que ce qui m'était arrivé était « assurément un exemple d'auto-initiation chamanique »²⁰ et « comme tant d'autres ayant emprunté la route rocaillieuse menant à l'initiation chamanique, [j'ai] traversé une crise psychologique d'envergure difficile à différencier d'un commencement de démence. Cependant, la destruction symbolique de l'ancien moi n'est que la condition préalable de l'apparition d'un nouveau moi, un corps transfiguré bénéficiant de la puissance supérieure du chamane »²¹.

PHÉNOMÉNOLOGIE ET RÉDEMPTION

En se concentrant sur les maux de la société comme les conflits et la répartition inégale du pouvoir, certains artistes de la performance essaient peut-être de rappeler le traumatisme inhérent à la psyché de l'observateur et de susciter une purge de souvenirs réprimés. C'est possiblement mon cas, avec quelques variations, quand je considère que certaines de mes expériences formatrices en art performance et leur rapport aux drogues et à la volonté – ou obstination – avaient pour but d'enclencher chez moi un état liminal ou altéré afin de me faire atteindre une sorte de catharsis face à mon traumatisme initial causé par le conflit civil. J'essayais d'élaborer une stratégie artistique qui permettrait un « exercice expérimental de la liberté » et qui utiliserait les drogues en combinaison avec le rituel physique pour entraîner une catharsis psychique comme moyen de libération du conditionnement colonial-culturel. Cela a fonctionné, mais il s'en est fallu de peu pour que cela échoue, et je ne recommanderais certainement pas ma méthode, pas même en tant que modèle phénoménologique. Aujourd'hui, en 2016, je ne peux que repenser avec incrédulité à l'étrange imprévisibilité de cette époque difficile et dangereuse ainsi qu'aux nombreuses années passées en marge d'une société aliénante. Cette incrédulité est tempérée par un amour et une gratitude sincères pour la meilleure et la pire des époques simplement parce que j'y ai survécu, alors que plusieurs de mes amis n'ont pas eu cette chance. Je suis encore émerveillé par la manière dont ces expériences d'art performance sous l'effet des drogues ont contribué à ma réhabilitation phénoménologique et à mon éveil spirituel. ◀

Traduit de l'anglais par Véronique Garneau-Allard.
Photos : Stitt Akshun Archive, sauf indication contraire.

DEATH OF A HIPPIE

Paul Thek, artiste de la côte ouest-américaine, est reconnu comme précurseur de l'installation. Il s'est d'abord fait connaître en exposant dans des boîtes en plexiglas des sculptures de cire figurant des morceaux de viande ou des parties du corps humain. *The Tomb*, une installation réalisée en 1967, présente une effigie pleine grandeur de lui-même (son cadavre simulé, langue visible, main coupée) étendue entouré de divers objets dans un caveau, une sorte de petite pyramide à degrés rappelant une ziggourat. L'installation a été présentée en 1967, à la Stable Gallery de New York, sous un éclairage rose et, en 1968, à l'Institute of Contemporary Art de Londres sous le titre *Death of a Hippie*. ◀ RICHARD MARTEL

Notes

- 1 Notre traduction. Stewart Home, *Voices Green and Purple: Psychedelic Bad Craziness and the Revenge of the Avant-Garde* [en ligne], page consultée le 15 novembre 2015, www.stewarthomesociety.org/praxis/voices.htm. Les citations subséquentes en anglais sont aussi notre traduction.
- 2 *Akshun* est un terme que j'utilise depuis 1977 pour désigner le type d'art performance que je fais. En gros, c'est une traduction phonétique venue d'Irlande du Nord du mot *action*, comme dans « *live action* » ou « *action art* ».
- 3 André Stitt, cité dans Neil Jeffries, « Early Akshun: Belfast 1976-1980 », Entretien, A. Stitt, *Substance*, Spacex, 2008, p. 204-227.
- 4 *Id.*, *Small Time Life*, Black Dog / Locust+, 2002, p. 51-53.
- 5 Expression inventée vers la fin des années cinquante par le critique brésilien Mário Pedrosa qui s'appliquait au travail d'un éventail d'artistes souhaitant délaisser les formes d'art traditionnelles, comme la peinture et la sculpture, au profit d'une nouvelle esthétique directement liée aux préoccupations politiques, culturelles et sociales, basée sur la pratique de la performance.
- 6 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945, p. 156.
- 7 Kristine Stiles et Peter Selz (dir.), *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*, University of California Press, 1996, p. 137.
- 8 Harold Rosenberg, cité dans Barbara Hess, *Abstract Expressionism*, Taschen, 2005.
- 9 *Id.*, *The Tradition of the New: The American Action Painter*, Thames & Hudson, 1952, p. 25.
- 10 Cf. Jon Savage, 1966: *The Year the Decade Exploded*, Faber & Faber, 2015, 320 p. « Reflection on disenfranchised British 'Mod' culture and the use of Speed/Amphetamines » (p. 35-79). Le LSD s'est répandu au fil de l'année et de la décennie, et « la psyché adolescente, déjà en hyperventilation, s'est trouvée bombardée de sensations et de révélations qui dépassent l'entendement de la majorité de l'humanité. L'illumination était instantanée ; ces événements étaient fondamentaux » (p. 111).
- 11 Cf. S. Home, *op. cit.*
- 12 Bobby Chris Alexander, *Victor Turner Revisited: Ritual As Social Change*, Scholars Press, 1991, p. 17.
- 13 Carl Gustav Jung, « On the Psychology of the Trickster Figure », dans Paul Radin, *The Trickster: A Study in American Indian Mythology*, Schocken Books, 1956, p. 197.
- 14 D'« Blaster » Al Ackerman était le nom le plus couramment utilisé par l'artiste postal (*mail artist*) et écrivain américain William Hogg Greathouse, de son nom de naissance. Ackerman a été actif au sein de sous-cultures variées dès le début des années soixante-dix. Il est décédé le 17 mars 2013, à Austin, Texas. On lui attribue (ainsi qu'à David Zack) la paternité du concept de néoïsme et la création du personnage de Monty Cantsin, personnifié par la suite par l'artiste Istvan Kantor.
- 15 Tara Babel, entrevue téléphonique du vendredi 4 décembre 2015. Tara Babel (Irlande du Nord) a collaboré avec moi de 1979 à 1989 et a documenté plusieurs de mes premières performances à Belfast et à Londres. Sa carrière en art performance a duré de 1978 à 2001.
- 16 A. Stitt, *Tour Blog*, Samizdat Press, 2006.
- 17 Daniel Plunkett, « Why They Called It Hardcore », *ND*, n° 13, 1989.
- 18 A. Stitt, *Small Time Life*, *op. cit.*
- 19 *Ibid.*
- 20 S. Home, *Revenge of the Shamans: Reclamation*, Chapter, 2005.
- 21 *Ibid.*

André Stitt est professeur d'art performance et d'art interdisciplinaire à l'École d'art et de design de Cardiff et à l'Université métropolitaine de Cardiff. Il est membre de la Société royale des arts. Il a travaillé presque exclusivement comme performeur et artiste interdisciplinaire de 1980 à 2012, et s'est forgé une réputation internationale pour son œuvre avant-gardiste, provocatrice et exigeante sur le plan politique. Les communautés et leur dissolution, souvent liée à des traumatismes et à des conflits, et l'art comme proposition salvatrice constituent les thèmes prédominants de sa production artistique. Ses performances et installations (et performances en fonction du lieu) ont été présentées dans des musées et des galeries



> Paul Thek, *The Tomb*, vue de l'installation avec éclairage rose, Stable Gallery, New York, 1967.

LE DERNIER MITOTE

► DOMINGO CISNEROS

Tante Peyotle, Saint Peyotito, plante Dieu, plante Déesse, peyotl, peyote... Je t'ai déjà mangé, tu es déjà à l'intérieur de moi. Je te rencontre en dedans. Mes yeux sont fermés, mais il y a beaucoup de lumière à l'intérieur. Je continue d'avancer, mais je ne peux ni marcher ni voler : je glisse.

Là, sans même le secours d'un bâton, je suis arrivé à une clairière dans la forêt de pins où je me suis étendu, sur le dos, en souriant, inondé de bonheur. Autour de moi, les plantes inspiraient et expiraient dans une vapeur de couleur, et chacune était d'une couleur différente. Je les écoutais bavarder entre elles. Certaines chantaient, les petites jouaient et toutes dansaient.

Mais peu après, je me suis rendu compte qu'en étant allongé sur le dos, j'étais en train d'écraser une multitude d'entre elles. Je me suis levé, presque effrayé. Une fois debout, le monde multicolore avait disparu. Pour moi, tout était redevenu noir. Alors, je me suis incliné, je me suis mis à genoux et voilà qu'est réapparu le monde magique qui – je m'en suis alors aperçu – n'était pas plus haut que ma ceinture. Fort de cette découverte, j'ai continué à avancer dans la forêt en trébuchant, en me courbant de plus en plus, en y prenant plaisir. C'est alors que je me suis mis à envier les animaux qui se déplacent ainsi, à cette hauteur, durant toute leur existence.

Tante Peyotle, c'est ainsi que tu m'as changé : tu m'as placé dans une autre situation. Cette fois-là, j'étais allongé sur le dos, sur la crête d'une montagne, le visage vers le ciel. Je respirais fort, presque en haletant, comme si j'étais épuisé. Mais à l'intérieur de moi se produisait autre chose, je me sentais rempli d'un pouvoir illimité, plus dieu qu'humain. Le Roi de la Nature ! Et j'ai ri à gorge déployée. Mes mains se sont transformées en serres. Elles sont entrées dans la terre et ont arraché les herbes et le gazon, qu'elles ont lancé en l'air. J'étais le plus formidable des plus formidables. Le plus fort. C'est ainsi que j'étais, jouissant de mon arrogance, lorsque j'ai senti une présence dans mon dos, comme si quelqu'un s'approchait, pas à pas, ou... patte à patte. Je me suis raidi. Mon règne s'écroulait en morceaux à cause d'un simple bruit. J'ai compris immédiatement que c'était un ours qui s'approchait. Tremblant, j'ai réalisé que c'était lui le plus fort, le plus puissant, le vrai dieu. Alors, j'ai demandé pardon – à lui, aux herbes, au gazon, aux insectes. Et j'ai commencé à pleurer et à pleurer. Mes larmes se transformaient en sphères transparentes, qui s'éloignaient en flottant entre les pins. Certaines explosaient étant donné le bruit de mon chagrin.

En cherchant mon mouchoir pour m'essuyer les yeux, j'ai mis ma main droite dans ma poche, mais celle-ci paraissait ne pas avoir de fond... Voilà que mon bras avait disparu : le coude puis l'épaule, le cou et la tête. C'est ainsi que, peu à peu, je me suis retrouvé dans le ventre de ma mère. Puis j'ai entendu les voix de l'extérieur, qui disaient : « Il arrive, il arrive ! » Et moi, têtu, qui ne voulais pas sortir, qui ne voyais rien, je donnais des coups de poing et de pied.

Après quoi, un grand silence est survenu et tout est devenu blanc, très blanc. J'étais comme un jeune taureau dans une mer de lait, lorsqu'une musique a envahi tout le blanc avec des couleurs. J'ai remarqué ensuite que chaque note possédait sa propre couleur, qu'elles voyageaient rythmiquement, en formant des rangées, des chaînes, des rubans. Je ne sais combien de temps je suis resté ainsi, perdu dans mes pensées.

Et soudain, tu m'as ramené au commencement, Tante Peyotle. À la toute première fois où je t'ai absorbée, quand j'avais huit ans, en compagnie de mes grands-parents, parents, frère et sœurs. Cette année-là, nous avons réuni beaucoup de gens. Le mitote¹, ou pow-wow pour vous, promettait d'être un succès. On avait récolté beaucoup de « chairs de Dieu », pour toute la semaine qu'allait durer le mitote. Être avec toi, Tante Peyotle.

Qu'ai-je senti à huit ans ? Au début, de la peur, il est vrai. Ensuite, et jusqu'à aujourd'hui, cela n'est plus arrivé. Ou n'a plus voulu arriver. Et je suis resté surpris de tant de mystère, de beauté, d'aventure. Les enfants que nous étions avons essayé de jouer au bord de la rivière, entre le sable et les *jarales*² mais, après un moment, le jeu s'est évaporé tandis que l'un d'entre nous fixait l'eau, que les autres humaient les fleurs. Jacinto s'est mis à chanter. Certains ont commencé à pleurer. Que faisais-je ? Palpant un arbre à l'aveugle, je me suis mis à grimper et me suis installé sur une de ses branches. J'étais transformé en antenne, capable de distinguer toutes sortes de sons.

Ensuite, les grand-mères sont venues nous chercher pour nous ramener au centre de la danse. La musique s'élevait, s'amplifiait. C'est alors qu'a commencé la première danse, celle des enfants. Et tous les gens autour de nous nous ont lancé des morceaux de *quiotes*³ grillés, enveloppés dans de longues feuilles de quenouille, avec des noix et des pignons, des *tunas*⁴ sans épines, des *cosses de mezquite*⁵ cuites à la vapeur et autres douceurs. Lorsque nous avons commencé à tomber de fatigue, on nous a fait dormir dans la hutte de branchages des enfants.

Le matin suivant, tout recommençait de nouveau. Le troisième jour, ceux qui avaient atteint leurs douze ans étaient séparés de notre groupe et entraînés pour assumer de nouvelles responsabilités dans la communauté, durant quatre jours. Je m'en souviens très bien. Puis, nous levions le camp et nous dispersions, les uns vers la Sierra et les autres vers de lointaines plaines, perdues, dans le désert.

La fin du *mitote* était à la fois triste et euphorique : une dernière danse au son du tambour et de la flûte, les adieux jusqu'à l'année prochaine, les embrassades pour la santé, la force morale et suffisamment de nourriture et d'eau.





Une fois de retour dans nos hameaux de cabanes de croûtes d'arbre et nos huttes de bambou, nous nous racontions nos expériences et chacun de nous, de l'enfant au vieillard, se mettait à fabriquer un objet, une figurine, un dessin, une peinture de laine à la cire⁶, une chanson. Comme souvenir. Pour ne pas oublier.

L'année de mes onze ans, en plein *mitote*, surgirent soudain des camionnettes *pick-up* dont les occupants ont assassiné plusieurs vieillards et kidnappé cinq jeunes filles. L'année suivante, celle de mon rite de passage, le *mitote* fut annulé pour la première fois. Les soldats s'étaient emparés des *concheros*⁷, de deux femmes chamanes et d'un homme chamane, qu'ils ont accusés de possession de drogue, de bestialisme et de satanisme.

Des années de protestation se succédèrent ensuite, sans aucun résultat. Ainsi mourut le *mitote*.

Plus tard, la bonne nouvelle se répandit qu'un grand artiste européen allait venir dans notre région, durant un certain temps, pour nous défendre et faire connaître l'injustice. Nous pensions tous que les choses allaient changer, mais il n'en fut pas ainsi. Des gens arrivèrent de toutes parts, des oreilles et des éponges, des sociologues et des anthropologues. Ils questionnèrent, notèrent, s'en allèrent. Peut-être publièrent-ils, peut-être quelqu'un est-il au courant, dans un bureau quelconque de l'Université ou des Archives générales de la Connerie. Puis arrivèrent les hippies, à la recherche de peyotl et d'un certain Don Juan.

Par la suite survinrent les narcos, qui enlevèrent sept jeunes gens, parmi lesquels mon frère, la semaine passée. Ma sœur Clotilde, ils l'ont kidnappée l'année dernière, tout comme ma cousine Macaria. On dit qu'ils les ont emmenées à Ciudad Juárez.

Vous m'avez demandé de vous parler de Tante Peyotle, mais je ne veux plus continuer. Pardon. Les paroles n'apaisent pas ma douleur. Vous voyez, si j'ouvre la mémoire, elle saigne.

Je vis seul dans la forêt et je suis aveugle. De l'acide dans les yeux pour protester. Mieux vaut que j'arrête ici même. Écrivez-le. Puis allez-vous-en, s'il vous plaît. ◀

Traduction de l'espagnol par Antoinette de Robien.

Notes

- 1 NdIT : *Mitote* désigne chez les nations autochtones au nord du Mexique les jours de rencontre et de fêtes sacrées où se retrouvaient familles, clans et nations venus de loin, équivalents aux pow-wow d'Amérique du Nord.
- 2 NdIT : Plante aquatique mexicaine.
- 3 NdIT : Tige verticale épaisse qui sort, une fois dans la vie de la plante, du maguey, qu'on prépare en la découpant en rondelles et qu'on grille à la *barbacoa* ou qu'on cuit à la vapeur. C'est une gourmandise pour les enfants qui équivaut à la canne à sucre.
- 4 NdIT : fruits du cactus nopal (figuier de Barbarie), de la taille d'un kiwi, recouvert d'une peau épaisse hérissée de grosses épines.
- 5 NdIT : arbuste de bois épineux très dur, très dense et fort apprécié comme bois de cuisson pour la viande. Il est de la famille des acacias et se rencontre dans le désert.
- 6 NdIT : Les *estambres* sont des peintures traditionnelles typiques surtout chez les Huichols, qui les réalisent du bout des ongles avec des filaments de laine de couleur et de la cire fondue.
- 7 NdIT : Assistants des chamanes mexicains, qui président les danses et les cérémonies.

Écrivain et artiste d'origine Tepehuane (Mexique) arrivé au Canada en 1968, **Domingo Cisneros** est considéré comme le chef de file du renouveau l'art contemporain autochtone au Canada et comme un pionnier de l'art environnemental et écologique. Il a exposé dans les plus grands musées et a été jury et commissaire d'expositions pour de nombreux événements nationaux et internationaux. Auteur de manifestes, récits, déclarations d'artistes, romans, poèmes, chroniques et écrits engagés, ses textes ont été traduits dans plusieurs langues.



LES RÈGLES DE LA DROGUE ET LA PRATIQUE DE LA PHOTOGRAPHIE CHEZ ANTOINE D'AGATA

► FLORENCE ANDOKA

En 2012, Antoine d'Agata publie *Ice* où la drogue est le fil directeur des images et des mots. L'auteur y affirme que sa « pratique, peu à peu, devient la négation même de l'acte artistique tel qu'il est habituellement envisagé. Seule l'expérience subsiste, aussi restreinte soit-elle »¹. Si la drogue est ici le moyen de parvenir à un état modifié de la conscience pour accéder à la pure sensation, dans une proximité avec le concept de « corps sans organes » (CsO) que développent Deleuze et Guattari dans *Mille plateaux*, on peut se demander ce qu'il en est du statut de la pratique de la photographie.

La photographie implique différentes étapes, de l'installation du matériel au traitement des images captées par l'appareil. Toutes ces étapes présentées par d'Agata, qui permettent la naissance d'images, sont trop éloignées dans le temps pour rappeler l'hystérie évoquée par Deleuze au sujet de Francis Bacon peignant. Ce qui est hystérique dans la pratique d'Antoine d'Agata est plutôt le jeu des sensations éprouvées par le photographe comme modèle, comme sujet et objet de l'expérimentation.

Mais la création, c'est-à-dire ici la pratique de la photographie, est sans doute nécessaire pour ne pas aboutir à un CsO vide et à l'écueil d'une mort rapide. En effet, Deleuze n'encourage pas l'errance et la pulsion de mort, mais l'art, la création, comme possibilité d'expéri-

mentation d'un corps sans organes, c'est-à-dire de l'existence elle-même. Ainsi, la vie d'Antoine d'Agata est vouée à sa création, qui passe par l'exploration du fait intensif de son corps. La drogue devient une pratique, comme le sexe et l'alcool, parce que l'auteur est animé par une visée artistique. L'intention photographique est une contrainte salvatrice en ce sens que d'Agata doit inventer de nouveaux protocoles expérimentaux ; il doit trouver différents régimes, c'est-à-dire des règles de composition d'éléments hétérogènes : quelle drogue utiliser, en quelle quantité, pour quelle action, dans quel lieu, avec qui et comment rendre encore possible la photographie ? La photographie est un élément qui participe de l'ascèse puisqu'elle requiert en elle-même « intransigeance et patience, jusqu'à l'abandon de toute dignité et de toute nécessité de règles »². Or, l'ascèse n'est pas un système de règles, au sens où il s'agirait d'appliquer des normes, des lois, en vertu de principes transcendants qui s'imposeraient extérieurement à l'individu. Dans *L'herméneutique du sujet* et *Le souci de soi*, Michel Foucault propose un ensemble « de règles facultatives qui produisent l'existence comme œuvre d'art, règles à la fois éthiques et esthétiques qui constituent des modes d'existence ou des styles de vie (même le suicide en fait partie) »³. À cet effet, le mode d'existence de d'Agata répond non pas à des règles nécessaires, mais bien à des règles facultatives, au sens



> Antoine d'Agata, *Sans titre*, Japon, 2006 ; Amsterdam, Pays-Bas, 2004 ; Phnom Penh, Cambodge, 2008. Photos : Courtoisie Galerie Les filles du calvaire, Paris.

où elles répondent seulement à une situation du corps, au désir d'un individu. D'Agata vit donc selon des règles : la drogue, le voyage, le sexe avec des prostituées, la photographie. Ce sont les éléments d'un régime, d'une grammaire qu'il décline librement, selon un mode de subjectivation qui lui est propre. La photographie, comme la vie, devient la matière d'un style qui se déploie.

Bien sûr, on peut se demander si le travail d'Antoine d'Agata ne relève pas plus de la performance que de la photographie. Néanmoins, l'artiste expose ses images, les agence ainsi dans l'espace, les réunit en livres. Il y a *Ice*, mais aussi *Insomnia*, *Vortex*, *Stigma*, *Situations*, *Index* et enfin *Anti-corps* aux allures d'ouvrage rétrospectif. Les photographies de d'Agata révèlent également un univers esthétique qui les rend souvent identifiables au premier regard, et ce, même au-delà du sujet, ce qui légitime en outre l'importance de cette figure de la photographie contemporaine. Les images rassemblées dans *Ice* ont été prises dans différents pays, principalement au Cambodge, au Japon, au Mexique et au Brésil, pourtant ce sont les mêmes tensions qui y sont dévoilées. On retrouve chez le photographe une maîtrise technique, des couleurs qui lui sont propres, avec des gris et des bruns qui ne se justifient pas seulement par les objets photographiés, mais relèvent bien de choix plastiques. Les conditions de la prise de vue font émerger des caractéristiques techniques qui donnent une spécificité aux clichés. Souvent, l'usage du flash laisse les contours de l'image bordés par l'obscurité, les corps olivâtres ravagés par les drogues triomphant au centre. Généralement, les photographies sont floues, comme si les corps étaient lavés par le mouvement érotique qui les secoue. Le flou serait alors pour le photographe « un outil pour tenter de mettre au jour d'autres niveaux de réalité »⁴. On pense encore à la peinture de Bacon où les identités sont malmenées par l'effacement des visages. D'Agata accueille une part d'aléatoire lors de la prise de vue puisque ce sont parfois ses compagnes d'aventure qui appuient sur le déclencheur.

Ces photographies renvoient à ce que l'on pourrait nommer une esthétique du fragment. Toute photographie y prend part en ce qu'elle induit un découpage spatial et temporel de la réalité. Mais l'usage de d'Agata en décompose les corps, n'en saisit que des portions, que des instants qui ne retracent pas la fluidité de son existence. À la lecture d'*Ice*, on ne voit rien du repos parfois nécessaire évoqué par les textes. L'artiste ne se concentre que sur ses rencontres sexuelles, ne montre rien des paysages traversés. La chambre est le théâtre de la vie. Le corps est le fragment du réel qui le dit entièrement. La peau est cette carte sur laquelle s'inscrit l'abîme porté en chacun. L'existence de d'Agata est artistique en soi, et la photographie est une donnée de cette vie faite œuvre dans son processus de subjectivation : « il me reste à vivre, à inventer des perspectives nouvelles. c'est dans ma chair que je puise la force. [...] je creuse une ligne de fuite, me perds dans le labyrinthe de la vie. vomissements, cris, excréments, éjaculation de l'être⁵. » ◀

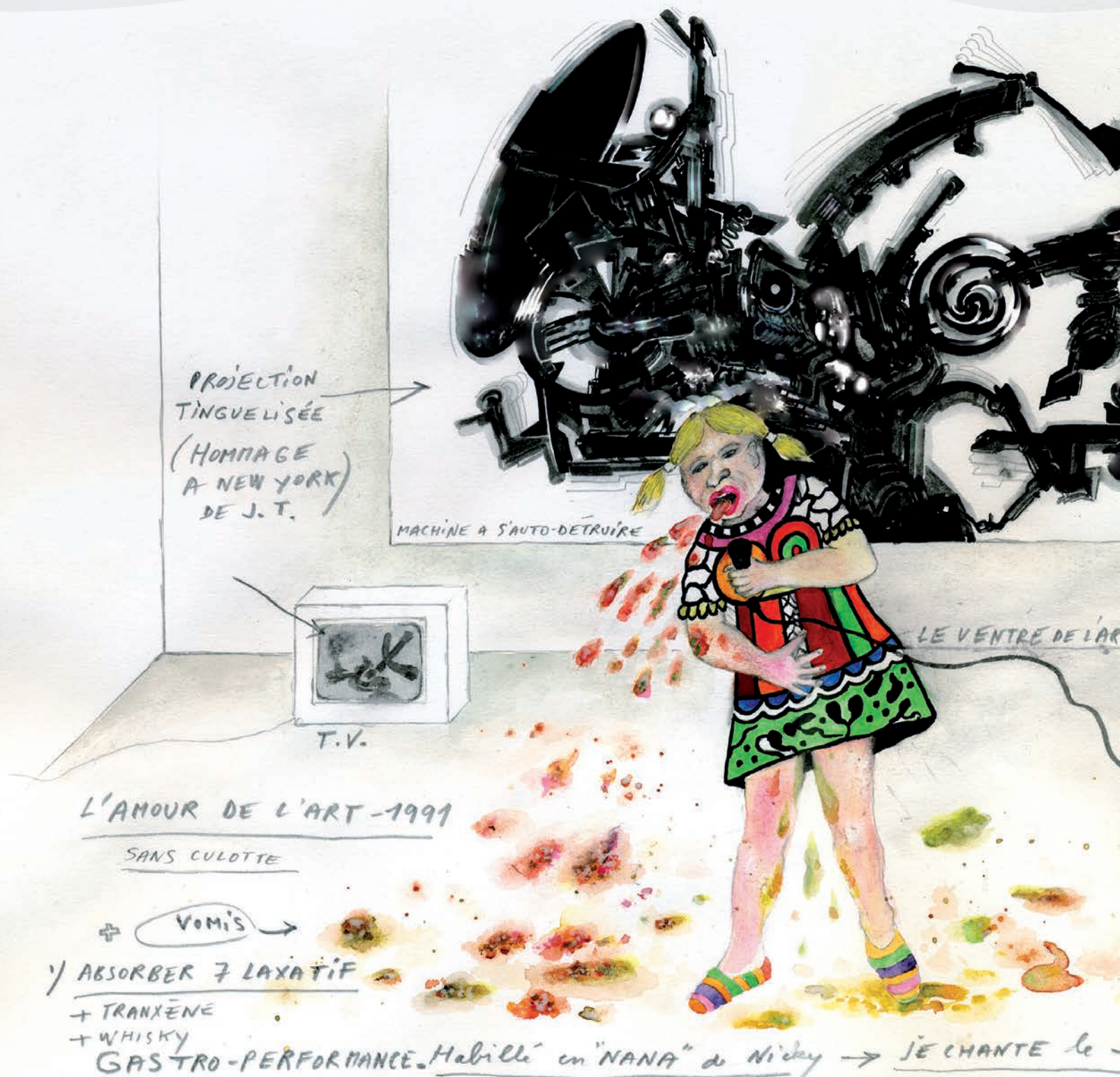
Notes

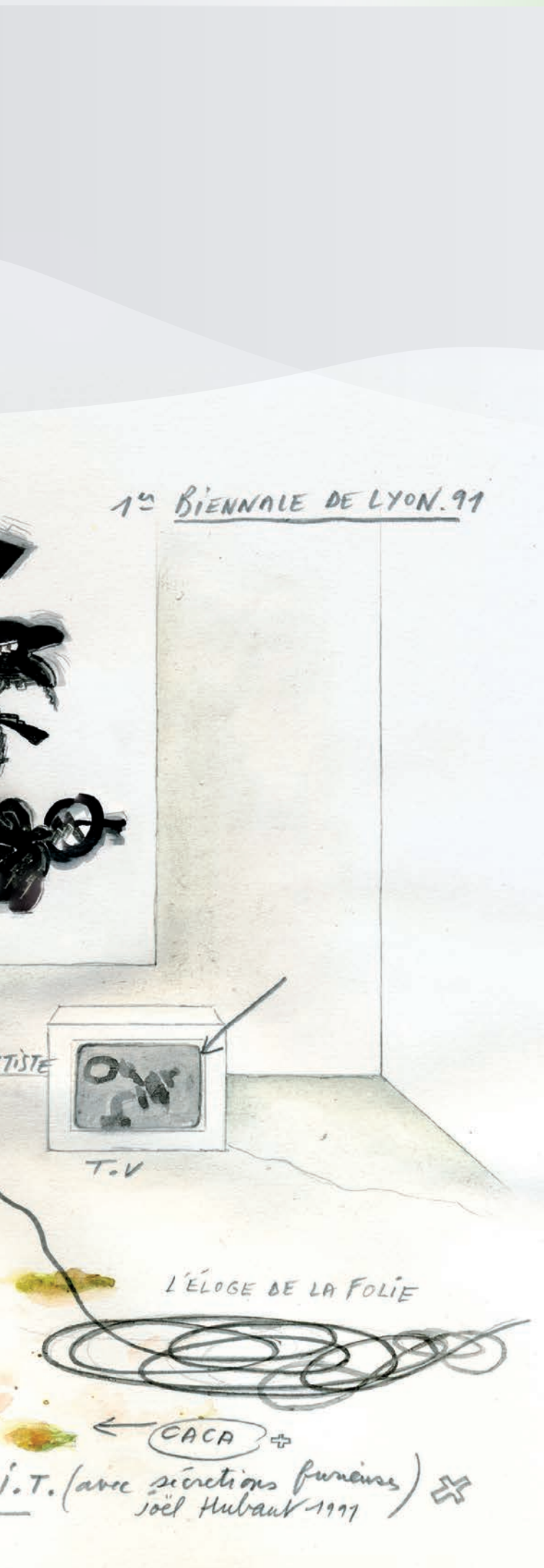
- 1 Antoine d'Agata, *Ice*, Images En Manœuvre, 2012, p. 17.
- 2 Léa Bismuth, « Antoine d'Agata : la photographie comme art martial », *Artpress*, n° 397, février 2013, p. 34.
- 3 Gilles Deleuze, *Pourparlers, 1972-1990*, Minuit, 1990, p. 135.
- 4 *Ibid.*, p. 35.
- 5 A. d'Agata, *op. cit.*, p. 92.

Diplômée en philosophie, Florence Andoka vit en France où elle est critique d'art et de cinéma.

LE VENTRE DE L'ARTISTE GASTRO-PERFORMANCE

► JOËL HUBAUT





Invité à participer à la première Biennale d'art contemporain de Lyon en installation et en performance, apprenant ensuite le décès de Jean Tinguely, invité lui aussi, j'abandonne mon projet initial de performance, quelques jours avant de me produire comme prévu sur la scène rock du Transbordeur dans le cadre de la Biennale, pour lui dédier cette pièce ébauchée en urgence. J'avais décidé de prendre comme repère son *Hommage à New York*, une sculpture s'autodétruisant dès sa mise en route : « Mes machines sont innocentes, je suis un pacifiste. [Elles ont juste] une méfiance certaine à l'égard du pouvoir, [donc] une forme de révolte¹. » Mais voilà, comment obtenir en performance une équivalence équitable à cette machine autodestructrice avec cette énergie d'anarchie en pleine force et, évidemment, cette liberté, comme le dit Ponthus Hultén à propos de l'hommage à New York de J. T. ? « Cette sculpture est une liberté, un attentat latent contre tout ordre établi. Un symbole d'une liberté fabuleuse, absurde, absolue. Une source destructrice. La liberté personnifiée². » Ma question était : comment actionner un processus d'autodestruction dès le déclenchement de la performance ?

Mes réflexions m'ont vite dirigé vers le sécrétionnel tout confondu. Vomissement, diarrhée, pisse, sueur, larmes... Après quelques conseils obtenus auprès d'amis en médecine pour être efficace et le plus radical possible, j'ai décidé que j'allais absorber un grand verre de whisky avec sept laxatifs et des gélules de Tranxene 50 mg quelques minutes avant de performer. M'exhibant avec un look « nana » de Niki de Saint Phalle pour ce concert-performance, j'ai avalé ma dose et suis monté sur scène, accoutré XXL en robe légère avec deux magnifiques couettes volatiles, comme de grosses queues animées. C'était top grotesque-burlesque ! Mais bon, n'ayant pas vraiment dosé correctement mon breuvage, je suis tombé dans le coma plus vite que prévu après toutefois m'être totalement vidé avec un certain panache, gerbant de tous côtés dans ma belle robe... J'avais évidemment pris soin d'ôter au préalable mon slip pour mieux me répandre en explosant et en me pulvérisant dans un souci de spatialité in situ, comme la sculpture de Tinguely. Sûr ! J'étais proche ! Je collais bien au modèle, la copie était de qualité : j'étais à la fois une grosse nana de Niki et, en simultané, cette machine infernale s'autodétruisant dès sa mise en marche.

Ziou ! Direct aux urgences, SAMU, etc. Mais je n'avais pas imaginé la réaction aussi négative de Thierry Raspail ! Il s'agissait bien entendu pour moi d'une pièce de liberté et d'amour, et cette répulsion de sa part m'a sidéré. Il a pensé que je venais saboter sa biennale, alors qu'au contraire je m'étais engagé à rendre un hommage d'envergure à Jean Tinguely. C'était là ma motivation maximale en toute conscience exacerbée. Plus tard, j'ai reçu une lettre de la Biennale me demandant de rembourser le micro détruit par le vomis, le tapis de sol ainsi que du matériel son détérioré par les projections éparpillées d'excréments. Aïe ! Je n'ai bien entendu reçu aucun cachet pour mon éclatante prestation expansée, augmentée.

Quelques années plus tard, Thierry Raspail, sans grande conviction toutefois, acceptait tout de même de reconsidérer mon geste avec un peu plus d'égard en m'invitant au musée à présenter mes vidéo-performances et m'offrait enfin le catalogue en différé ! Mais j'ai toujours senti une certaine réticence... Je le soupçonne même d'être resté scotché sur son idée reçue première très négative... Quant à moi, je pense que cette pièce était puissante, juste, très ironique et pertinente dans le contexte général à la fois de la Biennale et de la disparition de Jean Tinguely. Je crois surtout que cette pièce était pleine d'amour, oui, oui, vraiment pleine d'amour et évidemment d'humour, ce qui a échappé à pas mal de personnes à l'esprit trop étriqué et convenu... ◀

Notes

- 1 Jean Tinguely, « Tinguely parle de Tinguely », Radio-Télévision belge de la communauté française, présentée par Jean-Pierre Van Tieghem, 13 décembre 1982, cité dans Pontus Hultén, *Tinguely*, Centre Georges Pompidou, 1988, p. 362.
- 2 P. Hultén, « La liberté substitutive ou le mouvement en art et la méta-mécanique de Jean Tinguely », *Kasark*, octobre 1955.

Joël Hubaut est né en 1947 à Amiens. Il vit à Réville (Normandie) et travaille entre Caen et Paris. Joël Hubaut est un précurseur du mixage, une figure et une force excentriques dans le paysage de l'art contemporain. Il développe une œuvre hybride, fictionnelle et transversale par la multiplicité des supports et la variété des actions en se livrant à d'incessantes et intempêtes relectures de l'histoire de l'art. Réalisant surtout des sculptures de détournement et des dessins délicats autour des architectures utopiques et du corps mutant, il est paradoxalement d'abord connu pour ses performances-installations plutôt rock'n roll, ses textes poétiques et ses autoportraits. Il est créateur de nombreuses actions expérimentales et organisateur d'événements multimédias, de *shows*, de concerts, de banquets gastrosophiques, de *workshops*, de manœuvres, etc. Il participe toujours à de nombreux festivals de poésie action, de musique expérimentale, de rencontres vidéo et de performance dans le monde entier.

Le peuple du poème

HALLUCINOGENES, EXCRÉMENTS ET ANIMAUX PARTICULIERS

► SERGE PEY

Lettre à un sorcier de la grotte des Trois-frères¹
Montagne de l'Ariège
2 février – 15000

Cher Sorginak,
Petit oiseau de pierre et d'os creusé,
imitant le sifflement de l'âme et des sources où les ours boivent le jour,
je continue à t'appeler et à t'épeler.

La communion des correspondances s'effectue avec le champignon contre le monothéisme théologico-politique qui le condamne. Car l'hallucination, provoquée par la psilocybine, est un disséminateur du sens et détruit la volonté de l'ordre d'un dieu unique et donc d'un pouvoir d'exception.

L'animisme, cet état de présence au monde selon lequel chaque être vivant et chaque manifestation de vie sont administrés et dirigés par une âme, place en avant une seule âme centrale, mais dispersée, pour expliquer le monde. Le poète est un insuffleur d'âme dans les choses.

Certaines religions, dans la condamnation des poètes, s'opposent encore aujourd'hui à l'expression langagière artistique de l'animisme.

Le savoir archaïque spirituel est un savoir analogique, comme Baudelaire nous le suggère. Le champignon est ainsi un des outils maîtres de la mise en analogie des manifestations de l'univers.

J'ai consommé des champignons, il y a 40 ans, conservés dans des pots de miel.

La chair des dieux, puisque tel est le nom du champignon, est l'incarnation de la spiritualité et la condition du voyage mystique traversé par le mythe. Interdit par les Espagnols, le champignon était concurrent de l'hostie, jugée trop cérébrale pour les Indiens, mais qui, dans le fond, avait le même usage.

Je sais que les parallèles entre populations préhistoriques et sociétés traditionnelles sont souvent décriés en science archéologique. Mais un des problèmes fondamentaux des scientifiques, qui décrivent les relations entre ces temps différents, est que, dans la plupart des cas, ils n'ont expérimenté que rarement sur eux-mêmes les effets des psychotropes.

Il est vrai que le champignon magique ouvre en grand les portes du mouvement psychédélique en thérapie.

Au Pays basque, il y a une vingtaine d'années, un jour que je cherchais des bâtons pour mes poèmes, je rencontrai un berger dont la mère voulut nous préparer une tisane de champignons. Le berger refusa, arguant que durant plusieurs jours nous allions avoir des cauchemars. Peut-être cette vieille femme était-elle une des dernières dépositaires du savoir hallucinogène pyrénéen ? Une *sorginak* cachée face à la montagne Artzamendi ?



Dans la mythologie pyrénéenne basque, l'*akelarre* (du basque *aker*, « bouc », et *larre* « lande ») désigne le lieu où les sorcières célèbrent leurs rites sacrificiels. Ces prêtresses animistes qui avaient survécu dans leur réduit montagnard, depuis la préhistoire jusqu'à nos jours, ont été décimées. Un célèbre tableau de Goya intitulé *Aquelarre* nous montre, dans sa somptuosité inquiétante et cauchemardesque, un sabbat de sorcières.

Dans la grotte de Zugarramurdi se sont déroulées ces fameuses cérémonies érotiques en présence d'un bouc noir. *Akelarre* est le nom du pré voisin de la grotte.

Cette tradition se trouve confirmée par les chercheurs Hofmann et Schultes, qui considèrent que le *Psilocybe semilanceata* fut utilisé au Moyen Âge par les femmes accusées de sorcellerie. La mère de notre berger serait une des dernières héritières de ces artistes-thérapeutes du sud de l'Europe.

Il me plaît de croire, en tant que poète-archéologue (c'est-à-dire héritier d'une autre science), que dans nos régions, devant nos grottes, les mêmes cérémonies se déroulèrent avec le chaman déguisé en bouc ou en bovidé. Ce sorcier, évidemment, est devenu le diable Satan avec l'arrivée de la religion catholique.

Le Dieu cornu basque *Akerbeltz* est le même que celui dessiné sur les parois de la grotte des Trois-Frères où jadis tu officiais, cher *Sorginak*.

Le chaman basque, le sorcier, utilisait des solanacées comme la belladone, la morelle, la brugmansia, la datura ou la mandragore. En les associant à de la graisse animale, peut-être celle d'un bouc sacrifié, elles avaient un effet rapide sur l'initié. Une substance contenue dans certaines de ces plantes, la scopolamine, provoquait chez le « voyageur » des hallucinations semblables au vol des oiseaux.

Certes, l'absorption des champignons peut être dangereuse. Parmi eux, mentionnons l'ergot du seigle (*Claviceps purpurea*), responsable au Moyen Âge du fameux « mal des ardents ».

On trouve certainement, parmi les champignons, quelques toxiques alimentaires redoutables, ce qui implique des artistes-thérapeutes capables de les manipuler et de préparer leur ingestion, des spécialistes du rêve voyageur, aujourd'hui disparus dans nos régions.

Mais si l'on considère que les champignons hallucinogènes ont été utilisés fréquemment et sont d'un emploi commun, banal et habituel dans une majorité d'espaces de la planète, il s'agit de penser sous cet angle, et à leur lumière, à ce que nous nommons *l'art préhistorique*.

Je n'apporte aucun crédit à la théorie qui veut que les peintures ou que le dessin se représentant dans la grotte des Trois-Frères, cher Sorginak, aient été réalisés sous hallucinogène.

On connaît, par ceux qui les ont ingérés, les difficultés de la réalisation de dessins dans des états de conscience altérés. La précision, le raffinement, le stylisme, le souci du détail des traits et les mises en perspective des dessins majestueux de nos grottes ornées ne sont pas laissés au hasard. Ils demandent une mobilisation physique et spirituelle maximale des sens et du corps de l'artiste, mais non leur altération.

L'art des grottes n'est pas hallucinogène dans son exécution. Il est complètement impossible d'imaginer une telle volonté, sauf pour les ignorants de l'érudition fongique. Dans des états de conscience altérés, on ne réalise pas de telles œuvres. Même si certains scientifiques de l'Université de Tokyo s'avancent en proclamant que les hommes préhistoriques décoraient, il y a 40 000 ans, les parois des grottes sous l'effet de substances psychotropes (selon la revue scientifique *Adaptive Behavior*), je n'épouse pas, sans réserve, cette affirmation.

Les « secousses », les entrechoquements, les heurts et les impacts cérébraux physiques, l'altération de tous les sens provoqués par la drogue, n'autorisent pas la finesse et la maîtrise des dessins que les artistes nous livrent.

Ils ont été, cependant, réalisés totalement dans le contexte spirituel de connexion avec des entités animales. Ce sont des œuvres accomplies pour des spectateurs initiés qui se déployaient dans des états modifiés de conscience. Ces peintures, dont la splendeur nous traverse encore, préparaient la cérémonie de la rencontre spirituelle.

Les essais et tests graphiques exécutés dans des conditions hallucinogènes produisent d'autres résultats esthétiques, comme montrés par Henri Michaux.

Cependant, un culte du champignon reste possible et probable, comme un faisceau de convergences et de découvertes nous autorise à le penser. Les séances initiatiques, avec prise d'hallucinogènes, accompagnaient et accueillaient les cérémonies tenues dans les cavernes. Ces lieux étaient les temples de réunions sacrées et de sacrifices mentaux psychiques. C'est dans le cadre d'espaces privilégiés et secrets comme Lascaux et d'autres grottes ornées que le champignon, peut-être, devenait l'outil de la rencontre avec les entités animales représentées. Le champignon, rendant la vie aux œuvres immobiles, procédait à l'échange communiel ou au dialogue entre âmes animales et humaines.

Cher Sorginak
à la parole de chauve-souris,
aux mains de canard et aux sabots de cheval pluriel,
Crieur de feu,
je bois ta tisane ce matin.

Le champignon est un symbole et un outil crucial de la vie préhistorique. Il est à la fois feu du dedans et feu du dehors. Il est la condition, l'ingrédient central, avec l'amadouvier, de la fabrication du feu.

Il est le père de la langue du feu et, pour le champignon hallucinogène, la langue du feu des yeux. On le sait moins, mais les champignons se comportent à la manière d'êtres surnaturels et occultes.

Ils apparaissent parfois dans notre dos, soudainement, comme des miracles ou des manifestations envoûtantes et suprasensibles, telle que les observateurs ont cru pendant longtemps qu'ils résultaient d'une génération spontanée. Ce sont les génies, elfes, cupidons et autres sylphes de nos forêts.

Les champignons parlent, vocifèrent, tiennent conférence, émettent des sons. Dans le langage populaire, on en désigne même certains sous le qualificatif surprenant de champignons péteurs.

La préhistoire nous a légué la majesté, le charme et la perfection splendide de son poème graphique. L'art des peuples sans écriture est sans égal, car il est aussi une écriture. Les surréalistes, eux-mêmes, le soulignaient, malgré l'incroyance passagère de Breton, devant la beauté des peintures murales du Pech Merle, qui passa son doigt incrédule sur une peinture.

Cher Sorcier dansant, je t'invite à ta danse dans le passage de mon cerveau malade de vie.

Je ne sais rien de toi, mais, par cette ignorance, je sais tout de toi, en t'inventant, et mes collègues anthropologues et préhistoriens ne m'en voudront pas si j'emprunte des chemins buissonniers à leurs sciences.

Nous savons que ceux qui sont tentés de consommer des champignons parfois en meurent, même si *trépasser* signifie « passer trois fois ». Les « pilos » se révèlent très dangereux, car l'essentiel d'un passage est d'en revenir, comme Orphée qui ne s'est pas perdu dans son voyage et qui est l'incarnation d'une victoire puisqu'il est réapparu vivant.

S'ils permettent de réaliser un « voyage » contemplatif, au cours duquel on se sent transporté par un élan de tendresse et de générosité, de solidarité cosmique, les champignons provoquent aussi des phénomènes hallucinatoires, des images à contours mouvants, des géométries incertaines, des diagonales inégales fluctuantes et serpentine, des états de stupeur, de hautes anxiétés et des bouffées d'angoisse conduisant au suicide ou à l'automort.

La science préhistorique, par trop de méthodes scientifiques objectives, n'est, à mon goût, pas assez quantitative, ne vivant la période qu'elle étudie que comme un objet extérieur « objectif ». Elle peut chasser pratiquement de sa quête l'aventure personnelle du chercheur et son implication psychique.

Une science a besoin de débordements, de fuites et de submersions, mais aussi d'intromissions et d'implications personnelles. Si aujourd'hui un préhistorien sait tailler un silex, tirer au propulseur ou même au boomerang, il se doit aussi de prendre les outils de communication non verbaux que sont les champignons, contemporains héritiers de ceux de la préhistoire, et considérer (d'une manière sidérale) les peintures rupestres de la même manière que les appréhendaient les hommes du Magdalénien.

Il me semble déterminant que nos chercheurs, tel le poète Henri Michaux, aient vécu l'expérience de la mescaline et d'autres psychotropes. Combien d'archéologues ont-ils visité, comme moi sous psilocybine, les grottes de Niaux ou de Gargas ? Ils seraient certainement surpris des résultats et de la clairvoyance majeure qui surgit soudain de cette confrontation. Accompagnées, par exemple, des derniers chants dysphoniques que l'on trouve en Sardaigne et qui convoquent les voix des caprinés et des bovins, ces cérémonies prennent tout leur sens et toutes leurs significations visuelles. ◀

Note

- 1 Extrait de *Manifeste magdalénien. Critique du temps*, Dernier Télégramme, France, 2015, p. 53-57. Lire la recension de cet ouvrage dans la section Reçu au Lieu, page 76.

Serge Pey est né en 1950 dans une famille ouvrière du quartier de la cité de l'Hers à Toulouse. Enfant de l'immigration et de la guerre civile espagnole, son adolescence libertaire est traversée par la lutte antifranquiste et les mouvements révolutionnaires qui secouèrent la planète. Militant contre la guerre du Viêt Nam, il participe activement aux événements de mai et juin 1968. Parallèlement à son engagement politique, il découvre très tôt la poésie et les voix de fondation qui transformèrent sa vie. C'est au début des années soixante-dix que Serge Pey inaugure son travail de poésie action et expérimente, dans toutes ses formes, l'espace oral de la poésie. En 1975, il fonde *Émeute* puis, en 1981, les éditions Tribu.



> Pierre-Xavier Lafitte, *Alto 18*.
Collection de l'artiste.

DE L'USAGE DE QUELQUES PLANTES HALLUCINOGENES CHEZ LES VOYAGEURS, LES ÉCRIVAINS, LES ARTISTES ET LES MÉDECINS

► AYMON DE LESTRANGE

La découverte et l'usage rituel des effets psychiques et physiques des stupéfiants « classiques » tels que l'opium, le haschisch ou la coca remontent à plusieurs millénaires. Il en va de même pour les hallucinogènes comme le peyotl ou bien les champignons hallucinogènes, à ceci près que leur découverte par l'Occident a été beaucoup plus tardive. On estime à environ un millier le nombre de plantes ayant des propriétés hallucinogènes, répandues sur toute la surface du globe. Mais c'est en Amérique latine et plus particulièrement au Mexique que l'on en rencontre le plus grand nombre. Nous allons en examiner deux qui ont joué un rôle méconnu dans l'histoire littéraire et dans l'histoire de la médecine.

LE PEYOTL

Le peyotl est le nom aztèque d'un petit cactus sans épines de 2 à 8 centimètres de diamètre et de 5 à 15 centimètres de hauteur, le *Lophophora Williamsii*, qui pousse au Mexique et au Texas. En 2005, lors de fouilles dans le Rio Grande, au Texas, on a trouvé des restes de peyotl datant de 3200 avant Jésus-Christ, indiquant son usage psychotrope à l'époque préhistorique chez les Aztèques et les Indiens d'Amérique du Nord. Des poteries représentant des peyotls datant de 300 avant à 300 après Jésus-Christ ont été découvertes lors de fouilles dans l'État de Colima et à Monte Albán, au Mexique.

Le médecin espagnol Juan de Cárdenas (1563-1609) est le premier Occidental à en révéler l'existence dans un ouvrage publié en 1591 au Mexique. Il écrit qu'il permet aux Indiens de « connaître les choses à venir, ce qui est la marque de la ruse de Satan ». Le médecin et botaniste espagnol Francisco Hernández (1515-1587) en fait la première description botanique.

Un édit religieux en 1620 interdit l'usage du peyotl, car contraire à la « pureté et la sincérité » de la foi catholique, et punit d'excommunication ceux qui s'y adonnent. Son usage se poursuivra néanmoins de façon plus ou moins clandestine jusqu'à nos jours.

LES PSYCHONAUTES : LES PREMIERS UTILISATEURS

Les médecins

Le premier récit d'ingestion de peyotl date d'avril 1887. Il est dû à un médecin de Dallas, John Briggs, qui raconte son expérience dans un article du *Medical Register*.

Cette même année, il envoie plusieurs exemplaires de peyotl aux laboratoires Parke-Davis. L'année suivante, Parke-Davis fournit du peyotl au pharmacologue allemand Louis Lewin, qui publie la première étude scientifique sur la chimie du peyotl. Mais c'est en 1894 que l'alkaloïde psychoactif principal du peyotl est identifié et isolé par le chimiste allemand Arthur Heffter. Il lui donne le nom de mescaline. Elle est synthétisée en 1919 par le chimiste autrichien Ernst Späth.

L'article de Briggs passe inaperçu, ce qui n'est pas le cas de celui du médecin et écrivain S. Weir Mitchell, le père de la neurologie américaine. Le récit de son ingestion de peyotl paraît dans le *British Medical Journal* de décembre 1896. Mitchell est le premier à décrire précisément les effets visuels associés au peyotl. Il en fournit à la même époque au grand psychologue et philosophe américain William James. Cela a pour seul effet de rendre malade ce dernier pendant 24 heures.

Le récit de Mitchell est lu par le médecin et psychologue britannique Havelock Ellis, l'un des fondateurs de la sexologie. Début 1897, il obtient du peyotl d'une firme pharmaceutique londonienne. Ellis publie cette année-là et les suivantes quatre articles décrivant en détail ses expériences du peyotl. Il compare ses visions à des tableaux de Monet dans un de ses articles intitulé *Un nouveau paradis artificiel*.

Les écrivains et les artistes

Havelock Ellis donne en avril 1897 du peyotl au grand poète irlandais William Butler Yeats, qui déclare malgré tout préférer le haschisch. Il en fournit également au poète symboliste anglais Arthur Symonds qui, lui, est plus enthousiaste.

Le mage anglais Aleister Crowley prend du peyotl et de la mescaline tout au long de sa vie. À Londres en 1910 puis à Paris en 1914, il distribue aux participants et aux spectateurs de ses pièces de théâtre *Les rites d'Eleusis* et *Les rites d'Artémis* une boisson à base de décoction de peyotl. Il en donne en 1913 à la poétesse britannique Katherine Mansfield et en 1915 au romancier américain Theodore Dreiser.

Stanisław Ignacy Witkiewicz (dit aussi Witkacy), dramaturge, peintre et romancier polonais, découvre en 1928 le peyotl qu'il qualifie de drogue métaphysique. Il l'utilise, ainsi que la mescaline, pendant deux ans pour réaliser d'extraordinaires portraits hallucinés de clients fortunés. Il décrit ses étonnantes visions sous peyotl de façon très détaillée dans son ouvrage *Les narcotiques* publié en 1932. Il estime que le peyotl est un narcotique « [a]bsolument inoffensif quand on en use de façon sporadique et qui, outre des images visuelles inouïes, procure l'accès aux régions cachées du psychisme ; enfin, il inspire un tel dégoût envers n'importe quel autre narcotique et surtout l'alcool qu'en raison de la presque absolue impossibilité d'accoutumance on devrait l'employer dans tous les sanatoriums où l'on soigne toute espèce d'intoxication par les narcotiques »¹.

Le 22 mai 1934, le philosophe et critique allemand Walter Benjamin s'injecte 20 milligrammes de mescaline. Il note l'« incroyable sensibilité aux excitations acoustiques et optiques »² et réalise trois dessins composés de mots éparpillés sur la page.

L'écrivain allemand Ernst Jünger expérimente la mescaline en janvier 1950 sous le contrôle médical d'un psychiatre dans la maison de son éditeur à Stuttgart. Les participants prennent à trois reprises des doses de plus en plus fortes. Jünger note un puissant afflux d'images et des altérations de la vue et de l'ouïe. Il renouvelle par la suite deux fois l'expérience.

L'écrivain anglais Aldous Huxley, en mai 1953, lors de son séjour en Californie, avale 4 décigrammes de mescaline dissoute dans de l'eau, sous la direction du psychiatre Humphry Osmond, connu pour avoir inventé le néologisme *psychédélique*. Expérience qu'il reproduit trois fois les deux années suivantes. Il raconte son expérience dans son célèbre ouvrage *Les portes de la perception* paru en 1954. L'acuité et la profondeur du récit de ses expériences et visions psychédéliques de même que les réflexions et méditations qu'elles engendrent font de ce livre et du suivant, *Le ciel et l'enfer*, paru deux ans après, des classiques de la contre-culture : « [Le] bouquet de fleurs brillant de leur propre lumière intérieure, et quasi frémissantes sous la pression de la signification dont elles étaient

chargées [...]. Les livres [...] [c]omme les fleurs, ils luisaient [...] de couleurs plus vives, d'une signification plus profonde. Des livres rouges, semblables à des rubis ; des livres émeraude ; des livres reliés en jade blanc ; des livres d'agate, [...] dont la couleur était si intense, si intrinsèquement ; pleine de sens, qu'ils semblaient être sur le point de quitter les rayons pour s'imposer avec plus d'insistance encore à mon attention. [...] Je voyais les livres, mais je ne me préoccupais nullement de leurs positions dans l'espace. Ce que je remarquais, ce qui s'imposait à mon esprit, c'est qu'ils luisaient tous d'une lumière vivante, et que, chez certains, la splendeur était plus manifeste que chez d'autres. [...] L'espace était toujours là ; mais il avait perdu sa prédominance. Mon expérience effective avait été, et était encore, celle d'une durée infinie, ou bien celle d'un perpétuel présent constitué par une révélation unique et continuellement changeante³ ».

Les écrivains de la Beat Generation vont aussi apprécier les visions induites par le peyotl et la mescaline. Jack Kerouac et William Burroughs prennent du peyotl à Mexico au printemps 1952. Burroughs, qui vivait au Mexique à cette époque, raconte son expérience dans *Junkie* paru en 1953. En octobre 1959, alors à Paris, il prend de la mescaline que lui a envoyée Allen Ginsberg, par la poste. Il renouvelle l'expérience les deux années suivantes. Kerouac prend de la mescaline également en octobre 1959, dans sa maison de Northport, à une heure de New York.

Ginsberg quant à lui prend du peyotl pour la première fois à San Francisco en octobre 1954. Son célèbre poème *Howl*, publié en 1956, est inspiré par son expérience. Il prend également de la mescaline quelque temps après et lui consacre un poème dans son recueil *Kaddish*, publié en 1961.

EN FRANCE

Le premier Français à s'intéresser au peyotl est le biologiste-explorateur Léon Diguët qui vit neuf mois chez les Huichols au Mexique en 1895, où il assiste aux rituels du peyotl qu'il photographie et qu'il décrit dans plusieurs articles. Il y retourne à deux reprises en 1898 et en 1905.

Le pharmacologue Alexandre Rouhier soutient en 1926 sa thèse de pharmacie, publiée l'année suivante sous le titre *La plante qui fait les yeux émerveillés : le peyotl*. Il s'agit de la toute première monographie substantielle toutes langues confondues sur la plante sacrée, faisant encore autorité de nos jours.

En février 1935, Jean-Paul Sartre reçoit, espacées d'une heure, deux injections de mescaline par le docteur Daniel Lagache, à Sainte-Anne, pour ses recherches sur son essai *L'imagination*, qui paraît l'année suivante. Les hallucinations qu'il expérimente inspirent celles de Roquentin dans *La nausée*. Sartre fait une dépression en partie provoquée, semble-t-il, par cette prise de mescaline et qui dure plusieurs mois. Simone de Beauvoir évoque cet épisode dans *La force de l'âge* : « Sartre me dit d'une voix brouillée que mon appel l'arrachait à un combat contre des pieuvres où certainement il n'aurait pas le dessus [...]. Il n'avait pas eu d'hallucinations ; mais les objets qu'il percevait se déformaient d'une manière affreuse : il avait vu des parapluies-vautours, des souliers-squelettes, de monstrueux visages ; et sur ses côtés, par derrière, grouillaient des crabes, des poulpes, des choses grimaçantes⁴ ».

Antonin Artaud voyage au Mexique en 1936 où il assiste en septembre chez les Indiens Tarahumaras au rituel du peyotl qu'il est autorisé à consommer. Il publie sur ce rituel deux articles en 1937 qu'il reprend et complète dans un petit ouvrage paru en 1945, *D'un voyage au pays des Tarahumaras*. Un dernier article paraît en 1947. Artaud ne donne aucun détail sur ce qu'il a ressenti après l'ingestion du cactus, si ce n'est qu'il s'est endormi rapidement. Il décrit en revanche minutieusement les danses, le rituel et son sens initiatique.

Henri Michaux fait sa première expérience mescalinienne chez lui, le 2 janvier 1955, avec la poétesse suisse Édith Boissonnas et Jean Paulhan qui a obtenu des ampoules de 0,1 gramme de mescaline d'un de ses amis, neurologue. Ils renouvellent l'expérience le lendemain, puis la semaine suivante. Paulhan participe à deux de ces trois séances chez Michaux. Dans un rapport que Paulhan fait en février 1955 de cette expérience, il décrit ainsi ses visions : « Quel que fût l'objet que je regardais – tableau, statuette de bois ou même livre –, il me paraissait pris soudain d'une grande agitation intérieure : grande et cependant régulière : en ce sens qu'il commençait à s'avancer vers moi ou se reculait au contraire par une suite d'élan ou de vagues [...]. Dans le même temps tout ce qui entourait l'objet dont j'avais fait choix [...] me paraissait, si peu que le visse, atteint d'une sorte de ruine soit en train de se fendre et se craqueler, sur le point de

tomber en morceaux, soit brusquement enflammé et perdant dans les flammes ses lignes et ses traits distinctifs. [...] C'était par-dessus tout la joie de comprendre. Il me semblait avoir trouvé un principe d'explication universel, d'où découlait l'immense variété des événements du monde⁵. »

Paulhan, malgré une expérience « à tout prendre agréable et curieuse », déclare ne pas éprouver le désir de la réitérer, car il lui semble qu'elle « ne m'apprendra rien de nouveau », étant porté, « par nature, à vivre de mon propre fonds et me contenter de mes idées ».

Michaux raconte ses premières expériences dans son livre *Misérable miracle* paru début 1956. Suivent *L'infini turbulent* (1957), puis *Paix dans les brisements* (1959) et *Connaissance par les gouffres* (1961). Les trois premiers titres sont illustrés de dessins à l'encre de Chine. Michaux en effet réalise de 1955 à 1960 des centaines d'écritures et de dessins mescaliniens qu'il effectue quelques fois pendant les prises, le plus souvent après.

Michaux manifeste un sentiment d'ambivalence dans ses écrits sur ses expériences mescaliniennes. Il juge la mescaline « pas fiable, pas maniable ». Elle « [d]iminue l'imagination. Elle châtre l'imagination, la désensualise. Elle fait des images cent pour cent pures. Elle fait du laboratoire. [...] Aussi est-elle l'ennemie de la poésie, de la méditation, et surtout du mystère. [...] La Mescaline est un trouble de la composition. [...] Liée au verbal, elle rédige par énumération. Liée à l'espace et à la figuration, elle dessine par répétition. Et par symétrie »⁶.

Il se dit déçu par le clinquant des hallucinations qu'il qualifie de « sottie imagerie », de « verroterie »⁷. Mais en même temps la mescaline exerce sur lui une véritable fascination par ses effets sur la pensée qu'elle accélère et fragmente. Cela ne l'empêche pas, en effet, de prendre de la mescaline une vingtaine de fois, jusqu'en 1960, et de lire toute la littérature scientifique sur la question.

En juillet 1958, par l'intermédiaire de Jean-Jacques Lebel, il rencontre les principaux écrivains de la Beat Generation, dont Ginsberg et Burroughs qui résident alors à Paris au « Beat Hotel », rue Git-le-Cœur. Ils débattent de littérature et des effets de la mescaline sur le psychisme.

RECHERCHES THÉRAPEUTIQUES

La recherche médicale en psychiatrie va dès les années vingt s'intéresser à cette nouvelle molécule. Parmi les principaux travaux, citons ceux du psychiatre et neurologue allemand Kurt Beringer qui publie en 1927 un ouvrage, *Der Meskalinrausch*, où il présente les effets de la mescaline injectée à 32 patients lors de 60 sessions. Le docteur Raymond Briau, en 1928, consacre sa thèse au rôle du peyotl pour soigner les états anxieux.

En 1932, le psychiatre américain Fredric Wertham et le psychiatre suisse Manfred Bleuler administrent de la mescaline à des sujets normaux pour étudier les aspects visuels des hallucinations.

Le neurologue roumain Gheorghe Marinescu publie en 1933 le protocole de deux peintres à qui il injecte, en plusieurs fois, respectivement 33 et 50 centigrammes de mescaline.

Les psychiatres français Henri Claude et Henri Ey décrivent, dans un article publié en 1934, le potentiel thérapeutique de la mescaline pour le traitement de la dépression.

En 1936, le psychiatre italien Giovanni Enrico Morselli ingère 0,75 gramme de mescaline pour tenter de comprendre les mécanismes de la schizophrénie. Le récit de son expérience intéresse vivement Michaux : « La remarquable expérience qu'a faite sur lui-même le D^r Morselli [...] où, ayant pris 0,75 gr. de Mescaline, il subit si fort l'assaut des impulsions perverses qu'il dut se réfugier en clinique [...] »⁸.

Le psychiatre et neurologue Jean Delay, titulaire de la Chaire de clinique des maladies mentales et de l'encéphale à Sainte-Anne, cosigne de 1948 à 1956 sept articles sur l'action de la mescaline. Selon lui, elle provoque une dissociation de la personnalité qui ressemble à celle que l'on rencontre dans la schizophrénie.

En 1955, les psychiatres américain Louis Berlin et italiens Giuseppe Tonini et Corrado Montanari font chacun de leur côté des expérimentations en administrant de la mescaline à des artistes.

La même année Marie-Thérèse Wilhelm soutient sa thèse de médecine sur *L'intérêt de l'épreuve mescalinique dans les maladies mentales*. Michaux cite son travail et assiste même à ses consultations psychiatriques de malades à l'hôpital de Colmar.

Mais le classement du peyotl et de la mescaline comme psychotropes par les conventions internationales dans les années soixante-dix vont presque totalement arrêter toutes les recherches scientifiques.

De nos jours, au Mexique, les Indiens Huichols, principalement, ainsi que, dans une moindre mesure, les Tarahumaras, en font encore un usage rituel. Le peyotl est entre autres pour les Indiens un remède magique qui soigne les maladies tant physiques que psychiques : antivenin contre les morsures de serpent et piqûres de scorpion ; traitement contre les rhumatismes, les hémorragies, les fièvres, les infections...

Aux États-Unis, pour les Apaches Mescaleros, les Comanches et les Kiowas, principalement, le peyotl est considéré comme un sacrement religieux. En 1918 est créée dans l'Oklahoma la Native American Church. Elle rassemble de nos jours environ 300 000 membres provenant d'une cinquantaine de tribus différentes. Depuis 1994, ses membres sont autorisés à faire usage du peyotl dans les cérémonies religieuses.

LA CHAIR DES DIEUX : LES CHAMPIGNONS HALLUCINOGENES (LES PSILOCYBES ET LA PSILOCYBINE)

Les psilocybes sont de petits champignons de l'ordre des Agaricales dont près de 150 espèces possèdent des propriétés hallucinogènes. Ils se caractérisent par un chapeau brun, en forme de clochette le plus souvent, de 2 à 9 centimètres de diamètre, suivant les espèces, et un pied grêle de 1 à 2 millimètres de diamètre et de 5 à 12 centimètres de hauteur. Une douzaine d'autres familles de champignons, autres que les psilocybes, comprenant plusieurs dizaines d'espèces possèdent également des propriétés hallucinogènes.

On les trouve dans toutes les parties du monde, et ce, depuis la préhistoire : dans la plaine du Tassili au Sahara algérien, une centaine de peintures rupestres et des pétroglyphes datant de 9000 à 7000 avant Jésus-Christ représentent des psilocybes. Mais c'est au Mexique qu'on trouve le plus grand nombre d'espèces de champignons hallucinogènes (environ 80), dont une cinquantaine de variétés de psilocybes, et qu'un véritable culte s'est développé autour des champignons magiques dès avant notre ère. Des pierres en forme de champignons de 30 centimètres de haut ont été découvertes lors de fouilles, principalement au Guatemala, mais aussi au Salvador et au Mexique (1000 avant à 500 après Jésus-Christ).

Le médecin et botaniste espagnol Francisco Hernández (1515-1587) est le premier Occidental, dans un ouvrage publié posthument en 1651, à révéler l'existence de rituels aztèques où l'on ingérait des champignons hallucinogènes appelés *teonanācatl* (chair des dieux). Il y écrit que l'ingestion de ces champignons provoque une sorte de folie chez les Indiens, qui se manifeste par des rires convulsifs.

La première ingestion non intentionnelle de champignons hallucinogènes en Occident date de 1914. La revue *Science* de septembre 1914 décrit les hallucinations et les fous rires incontrôlés d'un botaniste américain du Maine et de sa nièce après ingestion d'une grande quantité de champignons, caractéristiques d'une intoxication psilocybinienne.

À l'époque moderne, c'est le médecin et ethnobotaniste autrichien Blas Pablo Reko qui le premier, en 1919, affirme qu'au Mexique on consomme encore des champignons hallucinogènes. En 1936, il envoie à Harvard un lot de champignons pour identification.

Mais c'est l'ethnomycologue américain Robert Gordon Wasson, par ailleurs vice-président de la banque JP Morgan, qui fait connaître dans le monde entier le champignon sacré grâce à un article dans le magazine *Life* publié en mai 1957. Au cours de plusieurs voyages au Mexique dans l'État d'Oaxaca chez les Mazatèques, il assiste, avec son épouse, à plusieurs sessions rituelles entre 1953 et 1955. En juin 1955, dans le petit village de Huautla de Jiménez où il fait la rencontre de la *curandera* (guérisseuse) María Sabina, il ingère une douzaine de champignons, devenant ainsi le premier Occidental à avoir consommé rituellement le champignon magique. L'article du *Life* va rendre célèbres le village de Huautla de Jiménez et le nom de María Sabina, attirant un grand nombre de visiteurs.

Les champignons récoltés par le couple Wasson lors du premier voyage de 1953 sont envoyés à Paris à Roger Heim, qui est un des plus grands mycologues de son temps. Il dirige le laboratoire de cryptogamie du Muséum national d'histoire naturelle de Paris et a fondé *La revue de mycologie*. Ces champignons, ainsi que ceux qu'il récolte au cours de son voyage au Mexique à l'été 1956 en compagnie de Wasson, sont mis en culture dans son laboratoire au Muséum. Peu de temps auparavant, en mai 1956 à Paris, il a testé sur lui leurs effets. Ces cultures de laboratoire lui permettent d'identifier, le premier, de nombreuses espèces de psilocybes hallucinogènes du Mexique, dont plusieurs portent son nom. Il publie à ce sujet un ouvrage

fondamental en 1958, *Les champignons hallucinogènes du Mexique*, ainsi qu'une quarantaine d'articles de 1956 à 1970.

En 1957, Heim envoie un lot de 100 grammes de champignons pour identification chimique de leurs composants au chimiste suisse Albert Hofmann des laboratoires Sandoz à Bâle, célèbre pour avoir découvert et synthétisé en 1943 le LSD à partir de l'ergot de seigle. Hofmann commence par tester sur lui les effets des champignons. Les analyses effectuées par lui sur ce lot de champignons lui permettent, début 1958, d'identifier la structure chimique de deux de leurs composants psychoactifs : la psilocine et la psilocybine. En 1962, il accompagne Wasson au Mexique. Il donne 30 milligrammes de psilocybine en pilules à María Sabina qui, après les avoir testées, déclare que « les pilules avaient la même puissance que les champignons, qu'il n'y avait pas de différence ». En cadeau d'adieu, Hoffman lui laisse un flacon de pilules de psilocybine. Ravie, elle explique que « cela lui permettrait de donner des consultations même dans les périodes où il n'y avait pas de champignons »⁹.

Dans les années soixante, dit-on, de nombreuses personnalités font le pèlerinage de Huautla de Jiménez pour la rencontrer. Parmi elles, on cite les noms de John Lennon, de Bob Dylan et de Mick Jagger.

LES PSYCHONAUTES : LES PREMIERS UTILISATEURS ÉCRIVAINS ET ARTISTES

Le 11 avril 1959, Henri Michaux se rend à l'hôpital Sainte-Anne pour prendre 10 milligrammes de psilocybine, par l'entremise de Roger Heim, sous le contrôle des professeurs Jean Delay et Pierre Pichot. Une deuxième expérience suit quelque temps après, seul chez lui, avec 4 milligrammes. Il décrit ses expériences dans un article des *Lettres nouvelles* de décembre 1959, repris peu après dans *La revue de mycologie*. Cet article forme le second chapitre de son livre *Connaissance par les gouffres* paru en 1961. Il qualifie, dans une lettre à Roger Heim, la psilocybine comme « la drogue qui ne nous veut pas de mal »¹⁰. Il lui reproche néanmoins de supprimer « [l]e sentiment aventureux, elle coupe de l'avenir, elle supprime la disposition féline à faire face aussitôt à tout ce qui peut venir à l'improviste. Elle élimine le chasseur en l'homme, l'ambitieux en l'homme, le chat en l'homme. Elle démobilise. [...] Moins forte en spectacles que la mescaline ou que l'acide lysergique, la psilocybine est étonnante par les transformations intérieures. On assiste à cette curiosité d'un comprimé qui se change en exhortation »¹¹.

Dans le protocole qui a été rédigé de cette expérience, Michaux considère que c'est une drogue « qui est trop bonne pour [lui] », qu'il n'arrivera pas « à avoir une révérence pour cette drogue. Peut-être ne [lui] a-t-elle pas fait assez de visions »¹².

En août 1960, l'écrivain et psychologue Timothy Leary, alors conférencier au Département de psychologie de l'Université de Harvard, prend des psilocybes au Mexique. Enthousiasmé par son expérience, il décide de retour à Harvard d'en faire son sujet d'étude. Il passe une grosse commande de quatre flacons de 500 pilules chacun de 2 milligrammes de psilocybine pure aux laboratoires Sandoz et crée le Harvard Psilocybin Project. Dans les quatre mois qui suivent, Leary prend de la psilocybine une cinquantaine de fois. Pendant un peu plus de deux ans, lui et ses collègues l'administrent à 32 prisonniers de la prison de Concord (Massachusetts), pour évaluer si elle permet de réduire le taux de récidive, ainsi qu'à près de 200 volontaires, parmi lesquels des étudiants, des intellectuels, des écrivains et des artistes célèbres de l'époque, et ce, jusqu'à l'éviction de Leary de l'Université en mai 1963. Parmi les artistes, notons le peintre Willem de Kooning ainsi que les jazzmen Dizzy Gillespie et Thelonious Monk.

Quant aux écrivains, citons d'abord Aldous Huxley qui prend 10 milligrammes de psilocybine en novembre 1960 chez Leary, à Newton, près de Boston. Il renouvelle seul l'expérience chez lui en janvier 1962 avec une dose de 4 milligrammes. Allen Ginsberg en prend, fin novembre 1960, également dans la maison de Leary.

Arthur Koestler fait une première expérience en novembre 1960 à l'Université du Michigan, à Ann Arbor, avec une dose de 18 milligrammes. Il réitère l'expérience chez Leary une semaine après. Il décrit ses expériences, qui sont pour lui déplaisantes, dans un article du *Sunday Telegraph* de mars 1961. Jack Kerouac, lui, prend de la psilocybine chez Ginsberg à New York en janvier 1961. Il décrit son expérience dans une lettre à Leary où il déclare s'être senti « comme un Gengis Khan flottant sur un tapis magique »¹³. Il refait l'expérience en décembre de la même année, cette fois-ci avec des psilocybes.

En mars 1961 à Paris, William Burroughs prend la psilocybine que Leary lui a envoyée par la poste. L'expérience n'est pas pour lui une réussite. Il en reprend néanmoins, l'été 1961 à Tanger, en compagnie de Ginsberg et de Leary qui venait d'arriver avec sa provision de pilules. Burroughs déclare finalement ne pas aimer les drogues hallucinogènes et cesse d'en prendre à la fin de 1961. Ginsberg pour sa part s'embarque pour son voyage en Inde en 1962 avec un flacon de pilules de mescaline et un flacon de psilocybine.

Au printemps 1962, Ernst Jünger prend avec Albert Hofmann deux ou trois champignons psilocybes (Hofmann, lui, parle de 20 milligrammes de psilocybine) : « Lumière multicolore ; elle s'ordonnait en cordons qui oscillaient doucement, colliers de perles de verre des entrées orientales. Elles s'assemblent en portières comme on en traverse en songe, rideaux de volupté et de danger¹⁴. »

RECHERCHES THÉRAPEUTIQUES EN FRANCE

Le psychiatre et neurologue Jean Delay, titulaire de la Chaire de clinique des maladies mentales et de l'encéphale à Sainte-Anne, est le premier à expérimenter la nouvelle molécule qu'il reçoit des laboratoires Sandoz, en juillet 1958, dans son service à Sainte-Anne. Il administre des doses de 10 milligrammes en moyenne à 26 sujets normaux et 56 malades mentaux, lors de 92 protocoles, pour en évaluer les possibilités thérapeutiques. Dans ses conclusions, il constate que sur le plan psychique la psilocybine produit un état oniroïde avec dissolution des synthèses mentales, apparition de phénomènes psychosensoriels, libération de réminiscences et modifications de l'humeur. Il cosigne de 1958 à 1959 sept articles sur la psilocybine.

Une de ses élèves, Anne-Marie Quéting, soutient à Paris en 1960 la première thèse de médecine sur *La psilocybine en psychiatrie clinique et expérimentale*. Elle poursuit et amplifie l'étude entreprise par Delay en 1958. Son travail traite de 114 protocoles réalisés sur 29 sujets normaux (24 hommes et 5 femmes) et 72 malades (64 femmes et 8 hommes). La dose moyenne utilisée est de 10 milligrammes, soit en comprimés, soit en solution injectable. Parmi les cinq auto-observations qu'elle publie réalisées par les sujets normaux, figure, anonymement, celle d'Henri Michaux. Parmi les 61 malades mentaux (68 protocoles retenus), 18 étaient des schizophrènes, 6 des délirants chroniques, 5 des débiles mentaux, 5 étaient atteints de psychoses maniaco-dépressives et 29 de névroses ou de psycho-névroses. La psilocybine, constate-t-elle, provoque chez les malades « l'évocation de souvenirs et d'affects très sévèrement réprimés ». Elle conclut son travail en estimant que la psilocybine peut être « envisagée comme l'une des méthodes chimiques d'exploration du psychisme des malades »¹⁵.

Un autre élève de Delay, René Robert, soutient en 1962 sa thèse de médecine qui porte sur *la Contribution à l'étude des manifestations neuropsychiques induites par la psilocybine chez le sujet normal*. René Robert participe pendant trois ans aux travaux du Département d'art psychopathologique créé en 1954 par le docteur Volmat dans le service du professeur Delay. Cette expérience lui fournit le sujet de sa thèse qui analyse 35 protocoles réalisés dans les années 1960-1961 chez 29 artistes amateurs ou professionnels, dont 5 patients de Sainte-Anne. Parmi les artistes déjà réputés à l'époque, nous pouvons notamment reconnaître les noms de Jean-Jacques Lebel, de Daniel Pommereulle et de Philippe Hiquily. Citons encore ceux du poète Jacques Sennelier et du réalisateur Guy Saguez. Les doses administrées lors des protocoles sont en moyenne de 10 milligrammes de psilocybine sous forme de comprimés. Les artistes commencent leurs œuvres à leur domicile ou dans leur atelier dès la prise de l'hallucinogène. On dénombre 140 tableaux ainsi exécutés, certains artistes en réalisant plusieurs au cours d'une même session, d'autres au cours de deux sessions successives. Les jours suivant l'expérience, 43 tableaux sont réalisés.

Michaux lit avec intérêt la thèse de René Robert. Dans une lettre à Roger Heim, il estime qu'elle a la nouveauté de montrer que, « [c]ontrairement à ce qu'auraient pensé les naïfs, l'activité, l'intervention artistique contraire, submerge et même exclut l'hallucination, les illusions et la plupart des visions fantastiques car elle est action. De l'action dans ces moments, il ne faut user que par intervalles, délicatement, subtilement. Sinon elle prend toute la place, une place pas trop bonne »¹⁶.

ÉTUDES THÉRAPEUTIQUES RÉCENTES

Aux États-Unis

En 2001, la première étude depuis 30 ans débute au sein du Centre médical de l'Université d'Arizona à Tucson, où l'on utilise la psilocybine pour le traitement des troubles obsessionnels compulsifs. En 2006, Francisco Moreno et ses collègues publient les résultats de leur étude, qui montre une réduction sensible de ces troubles sous psilocybine. Mais cet essai ne porte que sur 9 sujets, et Francisco Moreno explique avoir dû y mettre fin « en raison du coût et de la difficulté à trouver des financements pour ce type de recherche »¹⁷.

Depuis, d'autres études ont suivi. Au sein du Centre médical Harbor de l'UCLA à Los Angeles, on administre de 2004 à 2008 de la psilocybine à 12 patients atteints de cancers en phase avancée. L'étude publiée au début de 2011 montre une amélioration certaine des états d'anxiété et de dépression.

Une autre étude avec le même objectif, portant cette fois-ci sur 32 patients, est en cours à l'Université de New York.

À l'Université Johns-Hopkins à Baltimore, plusieurs études sont menées sur les potentialités de la psilocybine. Une première étude publiée en 2006 porte sur 36 volontaires à qui l'on a administré, au cours de deux ou trois sessions, à deux mois d'intervalle, de 0 (placébo) à 30 milligrammes de psilocybine. Quatorze mois après, à partir d'un questionnaire très détaillé, 67 % des participants rapportent que l'expérience a été « l'une des cinq plus importantes de leur vie » ; 60 % indiquent « avoir ressenti une expérience mystique totale »¹⁸ ; 79 % continuent à faire état d'une amélioration significative de leur existence et de leurs relations avec autrui.

En 2011, une étude du même genre est menée sur 18 volontaires. Les résultats du questionnaire indiquent des pourcentages plus élevés encore.

Une autre étude menée de 2006 à 2014 montre des résultats très positifs concernant l'administration de psilocybine pour soigner l'addiction au tabac. Elle porte sur 15 gros fumeurs à qui l'on a administré de la psilocybine pendant trois sessions espacées de plusieurs semaines. Le taux d'abstinence au bout de six mois s'élève à 80 %, ce qui constitue un taux bien plus élevé qu'avec les méthodes classiques de sevrage.

Une nouvelle étude portant sur 44 malades atteints de cancer débutera l'an prochain. Elle portera plus particulièrement sur les états modifiés de conscience induits par la psilocybine et leurs répercussions sur la détresse psychologique et la spiritualité.

À l'Hôpital McLean de Belmont (Massachusetts) qui dépend de Harvard, une étude est menée en 2006 sur 53 patients atteints d'algie vasculaire de la face ayant utilisé de la psilocybine ou du LSD pour calmer leur douleur. Sur 26 utilisateurs de la psilocybine, 22 ont déclaré un arrêt de la douleur lors d'une attaque algique. La majorité des utilisateurs ayant pris de la psilocybine à titre préventif a indiqué que celle-ci a permis la fin de la période de crise des céphalées ou un rallongement de la période de rémission.

À l'Université du Nouveau-Mexique à Albuquerque, une étude pilote est en cours sur 10 volontaires alcooliques pour déterminer l'efficacité de la psilocybine quant au traitement de l'alcoolisme chronique. Des résultats préliminaires semblent montrer d'ores et déjà une amélioration du taux d'abstinence.

En Europe

En Europe, à l'Université de Zurich, des recherches sont menées ces dernières années sur le cerveau de volontaires sous psilocybine à l'aide de l'imagerie médicale. L'étude publiée en 2014 montre que la psilocybine affecte positivement la gestion des émotions par le cerveau. Les scientifiques ont montré par imagerie cérébrale qu'une faible quantité de psilocybine inhibe l'impact des émotions négatives dans l'amygdale, une zone faisant partie du système limbique. Selon les chercheurs, ces travaux pourraient déboucher sur de nouvelles thérapies contre la dépression.

Au début de 2012 sont publiées deux études effectuées à l'Imperial College de Londres. La première porte sur 30 volontaires qui se sont vu injecter de la psilocybine en intraveineuse, leur cerveau étant observé par IRM. L'activité dans le cortex préfrontal, qui est hyperactive chez un sujet dépressif, est durablement réduite dans le groupe test.

La deuxième étude portant sur 10 volontaires montre que la substance favorise la remémoration des souvenirs positifs chez les sujets sous psilocybine, par comparaison au groupe soumis au placebo. « Nos résultats soutiennent l'idée que la psilocybine facilite l'accès aux souvenirs personnels et aux émotions », indique le responsable du projet, Dr Robin Carhart-



> Jean-Jacques Lebel, *Psilo 3* (œuvre réalisée sous psilocybine), 1960. Collection de l'artiste.

Harris. « Ces effets doivent faire l'objet de recherches plus poussées, mais cela suggère que, combinée à une psychothérapie, la psilocybine peut aider les dépressifs à se focaliser sur les événements positifs de leur vie et inverser leur tendance au pessimisme¹⁹. » La psilocybine, selon lui, peut présenter des « bénéfices durables » après une seule prise, en comparaison avec les antidépresseurs qui, eux, doivent être pris quotidiennement et entraînent de nombreux effets secondaires.

En 2015, une nouvelle expérience est lancée. Il s'agit d'étudier les changements survenus dans le cerveau de 12 patients souffrant de dépression, avant et après avoir reçu une dose de psilocybine. Les scientifiques prévoient ensuite étendre l'étude à 60 patients, dont 30 ne recevront qu'un placebo.

Gageons que les études sur cette molécule très prometteuse vont se multiplier dans les prochaines années. ◀

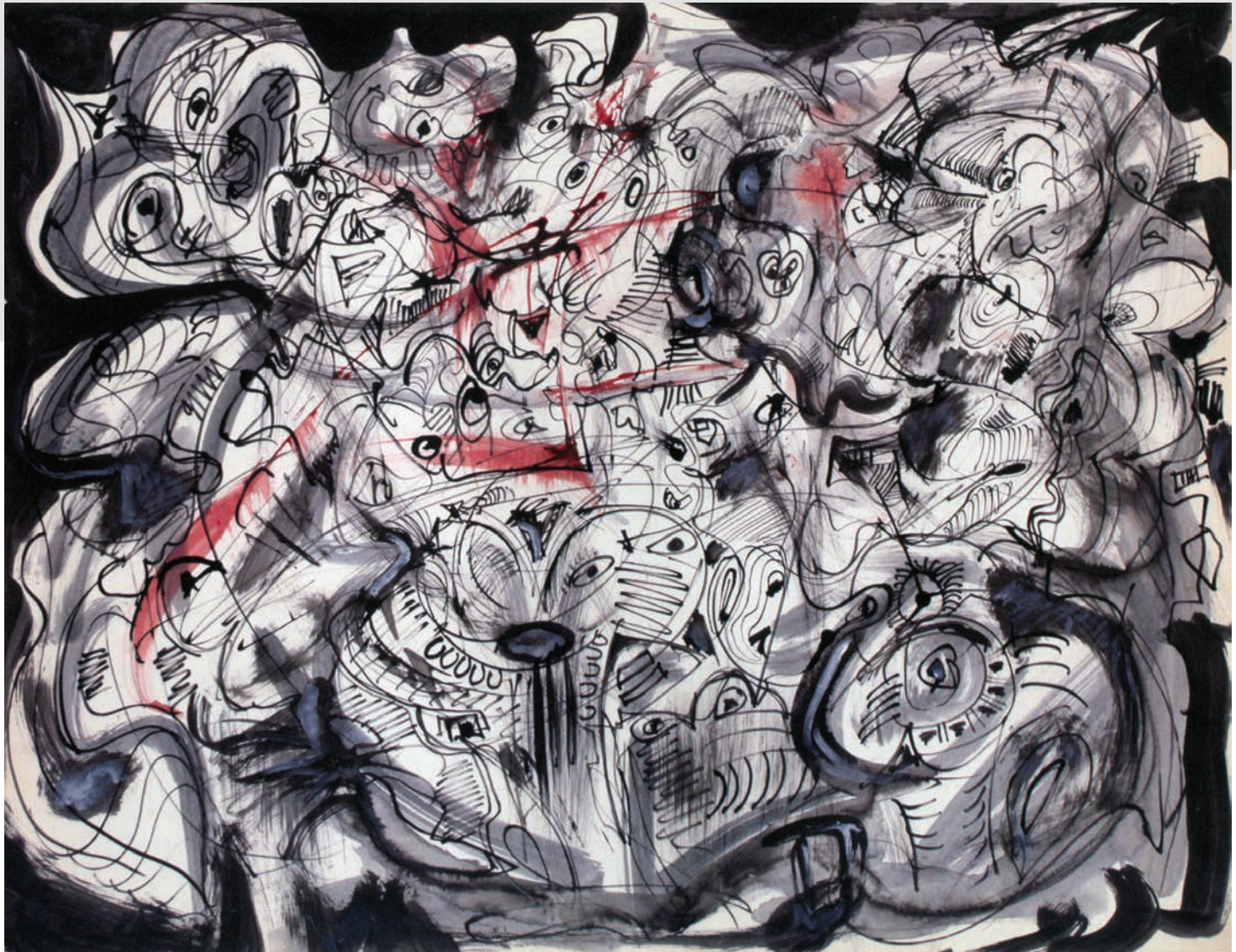
Notes

- 1 Stanislaw Ignacy Witkiewicz, *Les narcotiques*, L'Âge d'Homme, 1980, p. 58.
- 2 Walter Benjamin, *Sur le haschich : et autres écrits sur la drogue*, Christian Bourgois, 1993, p. 89.
- 3 Aldous Huxley, *Les portes de la perception*, Le Rocher, 1954, p. 16-18.
- 4 Simone de Beauvoir, *La force de l'âge*, t. 1, Gallimard, 1960, p. 240-241.
- 5 Jean Paulhan, « Rapport sur une expérience », *Œuvres complètes*, t. IV, Cercle du livre précieux, 1969, p. 422-426.
- 6 Henri Michaux, *Misérable miracle*, Le Rocher, 1956, p. 39-40.
- 7 *Ibid.*, p. 57.
- 8 *Ibid.*, p. 121.
- 9 Albert Hofmann, *LSD, mon enfant terrible*, Le Lézard, 1997, p. 187-188.

- 10 Lettre de Henri Michaux à Roger Heim, 14 avril 1959, dans *Archives du Muséum d'histoire naturelle*, Paris, Le Muséum, s. p.
- 11 H. Michaux, *Connaissance par les gouffres*, NRF, 1961, p. 60, 61 et 64.
- 12 *Id.*, « 14 h 07 – 2 h 20 », *L'infini*, n° 61, mars 1998, p. 12 et 17.
- 13 Lettre de Jack Kerouac à Timothy Leary, 20 janvier 1961.
- 14 Ernst Jünger, *Approches, drogues et ivresse*, La Table Ronde, 1973, p. 397.
- 15 Anne-Marie Quélin, *La psilocybine en psychiatrie clinique et expérimentale*, Thèse de médecine, Paris, 1960, p. 145 et 151.
- 16 Lettre de Henri Michaux à Roger Heim, 15 décembre 1963, dans *Archives du Muséum d'histoire naturelle*, Paris, Le Muséum, s. p.
- 17 Francisco Moreno, cité dans Hervé Morin, « Champignons hallucinogènes : une réhabilitation difficile », *Le Monde.fr*, 28 octobre 2011.
- 18 Notre traduction. Roland R. Griffiths et al., « Mystical-Type Experiences Occasioned by Psilocybin Mediate the Attribution of Personal Meaning and Spiritual Significance 14 Months Later », *J Psychopharmacol*, 22 août 2008, p. 621.
- 19 Robin Carhart-Harris, cité dans Gill Sgambato, « Naturel : les champignons hallucinogènes, remèdes contre la dépression ? », *Le Monde.fr*, 28 janvier 2012.

Ce texte a été publié dans *Psilocybine. Quand la psychiatrie observe la création*, Popcards Factory/Centre d'Étude de l'Expression, 2015, p. 15-24. Lire la recension de cet ouvrage dans la section Reçu au Lieu, page 77.

Historien des religions, **Aymon de Lestrangle** est diplômé de l'École des hautes études et est directeur de collection chez divers éditeurs. Spécialiste des états seconds de la conscience, chercheur et collectionneur dans le domaine des drogues, il est l'auteur d'*Angelo Mariani (1838-1914) : le vin de coca et la naissance de la publicité*, à paraître aux Éditions Intervalles.



> Jean-Jacques Lebel, *Psilo 1* (œuvre réalisée sous psilocybine), 1960. Collection de l'artiste.

Jean-Jacques Lebel, 24 ans, artiste

► EXTRAIT DE LA THÈSE DE RENÉ ROBERT, 1962

Il s'agit de Jean-Jacques Lebel. Il s'agit d'un peintre surréaliste, habitué à découvrir dans le monde extérieur des relations, des significations inhabituelles. On peut isoler dans ses tableaux de multiples significations dans le grouillement des formes.

Il commence d'habitude en plaçant des formes abstraites au hasard pour les « interpréter » ensuite davantage pour qu'elles deviennent plus évocatrices que figuratives.

19 h – Prise de 10 mg de psilocybine. Il se met aussitôt à travailler et emploie des encres qu'il place à l'aide de plumes et de pinceaux, « un peu mécaniquement » ; des noirs et des rouges. Il espère que la drogue le libérera de ces automatismes de début qui marquent chaque nouvelle œuvre et empêchent qu'elle soit nouveauté. En somme, il voudrait se libérer de cette technique – « de mes tics » – et pouvoir chaque fois « créer un monde ». Il écoute de la musique pour favoriser l'action de la drogue.

19 h 35 – Ralentissement de son activité. La drogue commence en effet à agir. Son premier tableau ne lui plaît pas. Il l'abandonne et entreprend un second : « Je vais essayer de faire un effet de couleur. » Il débute avec du bleu puis emploie des encres noires. Il est à la fois ralenti, détaché et perplexe, incapable de procéder comme il en a l'habitude. Aucune signification n'apparaît dans les formes. Il y voit simplement « des choses très figuratives, très réalistes » qui ne l'intéressent pas. Sa manière se relâche et il place, épars, de larges coups de pinceau.

19 h 55 – Considérant son premier tableau, il y découvre une multitude d'yeux. Les effets somatiques de la psilocybine sont ressentis de façon désagréable : asthénie, nausées, vertiges, amertume de la salive. Il peint très lentement et marque de longues phases d'hésitation. Il commence directement au pinceau et uniquement à la couleur noire une troisième feuille. Il peine et il lui semble travailler avec encore moins de liberté que les autres jours : « Ça n'aide pas du tout à se concentrer... On a l'impression d'être dispersé... » (Les formes de cette troisième peinture sont très relâchées.) Il évoque certains aspects de philosophies orientales : « Toujours cette image de Yin et de Yang qui revient et m'obsède. » Il dessine le tao (un cercle) : « On peut aller à l'infini. » (En multipliant les cercles à l'intérieur du premier, selon certaines règles géométriques.) En fait, il lutte contre la drogue et il va falloir un événement fortuit, qui, détournant son attention, favorisera l'installation d'un accès d'excitation psychomotrice.

20 h 20 – Arrivée d'Alain Jouffroy : JEAN-JACQUES se déplace pour répondre au coup de sonnette. Instantanément, l'euphorie et les phénomènes sensoriels se manifestent : jovial, il remarque un dessin accroché qui lui paraît bizarre et très beau. Le mur vibre et le dessin devient mobile sur le papier. Le mur s'avance tellement qu'il est craquelé. Il prend une autre feuille et la barbouille, un peu agressif, ce qui le laisse insatisfait et, malgré la vitesse du geste, il se sent moins libre, « bloqué ». Passant dans une autre pièce et considérant la lumière d'un appartement voisin, il devient caustique et ludique, ouvre la fenêtre, crie et insulte

ses vis-à-vis. Revenu dans la pièce, il considère ses dessins dans la pénombre : ils sont beaux, mobiles, colorés, « éclairés comme par derrière ». Surexcité, il a du mal à peindre : « Je n'arrive pas à me prendre au sérieux. »

20 h 45 – Il saisit une feuille sur laquelle il a antérieurement réalisé quelques collages. Il schématise au crayon rouge la caricature d'un homme politique, déchire certaines parties (ce qui produit un effet très « original »), puis piétine l'ensemble en proférant des insultes. Il prend une autre feuille, une ancienne peinture, et y dessine rapidement la tête d'un personnage. L'agressivité s'accroît ; elle se retrouve sur le visage qu'il vient de dessiner. Soudain, il remarque sur le mur un nom, une date, inscrite par une visiteuse à son insu. Il insulte cette « Maggy stupide... : pourquoi a-t-elle écrit son nom sur mon mur ?... Cette date, qu'est-ce que ça veut dire ?... »

20 h 55 – Un nouveau dessin est commencé. Il est désordonné, brouillon. Expansif : « La peinture se moque de nous... Elle nous est extérieure... Je n'ai aucun contact avec ce dessin (contrairement à son habitude)... Je sais comment rendre ce papier joli, mais ça n'a aucun intérêt... (Il met quelques touches jaunes.) Là, ça fait joli si vous voulez, mais c'est facile. » Il sort ses craies colorées et insiste sur le caractère obligatoire de certaines couleurs : « D'habitude, je sais pourquoi je mets du vert ; là non. » Il présente quelques hallucinations « sans intérêt » : des claviers convergents, des carreaux de cuisine, des flocons de neige colorés qu'il compare aux phosphènes ordinaires.

21 h 10 – Il revient à l'inscription sur son mur ; rapidité et laxité des associations idéatives. Il se montre agressif, saisit un couteau et en frappe le mur, essayant de démolir le plâtre « où cette sacrée fille a marqué son nom ». Quelques gravats tombent. Il remarque la moindre tache, le moindre défaut sur ce mur qui réalise une imagerie très belle : « Ça change la vision du détail. » Il va faire une fresque. Un personnage est perçu sur le mur et pour le montrer, bien que ce n'ait « aucun intérêt », il le peint... Mais le personnage disparaît. D'ailleurs, il ne sait plus dessiner les personnages... Continuant sur sa lancée, il met sur le mur de longues traînées verticales qui, à son insu, figurent progressivement un personnage : « Est-ce un homme ou une femme ?... Je crois que c'est le portrait de cette fille que je fais. Pourquoi est-ce que je pense tant à elle ? » Il encadre le nom inscrit. Une cigogne le gêne. Il veut la reproduire. En vain : « Je ne sais pas dessiner une cigogne. » (rires) Il mime une scène, joue, dialogue avec sa fresque. Sa touche est enlevée et présente une grande vitesse : « Il n'y a aucune pensée là-dedans, c'est la main. C'est complètement extérieur ; aucun contact... »

21 h 40 – Les effets subjectifs de la drogue s'épuisent. Il abandonne la fresque et revient au papier, se montre davantage ordonné, emploie à nouveau la plume et avec précision. Quelques phénomènes sensoriels se produisent encore : la pièce vibre, son papier est couvert de cire. Il travaille plus lentement, éprouve le besoin de cerner les formes qui réapparaissent.

COMMENTAIRE

- Le temps lui a paru considérablement raccourci (il évalue à une heure la durée totale) et la vitesse de son travail le surprend : « D'habitude, on met des heures pour faire un dessin. »
- Certains événements ont été immédiatement oubliés (par exemple, ses cris à la fenêtre).
- Il insiste sur la différence entre ce qu'il a ressenti et ce qu'il a peint : « On ne se sent pas concerné par ça ; c'est bizarre. » Il traduit bien ainsi la défense de son moi qu'il n'a pas voulu engager. (Noter le « on » pour le « je ».)
- Les tableaux exécutés ensuite furent différents de ses œuvres antérieures : leurs couleurs sont plus vives, les formes plus relâchées.
L'ensemble paraît plus « aéré ». ◀

René Robert, *Contribution à l'étude des manifestations neuro-psychiques induites par la psilocybine chez le sujet normal : à propos de 35 protocoles réalisés chez des peintres*, Thèse de médecine, Paris, 1962, p. 70-74. Ce texte a été republié dans *Psilocybine. Quand la psychiatrie observe la création*, 2015, p. 68-69.

Comment et pourquoi

► JEAN-JACQUES LABEL

(PROPOS RECUEILLIS PAR ANTOINE GENTIL, 2014)

Comment et pourquoi se fait-il que dessiner et peindre soient des actions qui produisent de la jouissance ? Je me suis souvent posé la question. C'est parce qu'à un moment donné x, ni programmé ni prévu, ça dérape, ça échappe, ça mue, ça se met à dessiner tout seul. Pour employer un terme deleuzien, ça « schize ». Ça me fait jouir quand cela me catapulte très très loin, hors des frontières et des limites du « moi », indépendamment de l'« identité » qui m'a été assignée dans et par le champ social. C'est dans ce sens que le dessin me dessine, mais je devrais plutôt dire qu'il me déterritorialise, me remet en jeu et en question, m'oblige à regarder et à penser ce que je ne savais pas encore que je pensais. C'est alors que les certitudes et les points d'appui tombent en poussière et que celui ou celle qui dessine ou peint s'aventure au fin fond de mondes non cartographiés, invus, insus et inouïs. Il s'agit à proprement parler pour le dessinant de se soumettre à une expérience de laboratoire qui a pour objectif l'arpenage de son propre psychisme. Ici, une fois encore, il n'y a plus que le mot d'ordre rimbaldien : « Lâchez tout ! » À quoi sert la peinture ou le dessin sinon au « dérèglement de tous les sens » ? Si l'action picturale n'est pas utilisée par le sujet comme un toboggan ou une catapulte, il ou elle risque de tomber rapidement dans le piège mortel de la marchandise, c'est-à-dire de la reproduction à l'infini de modèles esthétiques dominants et de la fabrication à la chaîne de gadgets insignifiants destinés au marché de l'art. Ainsi fonctionne machinalement le système mortifère de l'esclavage consenti, voire même, par certains, désiré.

Grâce à l'insurrection Dada – qui est très loin d'être terminée – et au soulèvement psychopolitique déclenché par Antonin Artaud, nous savons qu'il existe des alternatives viables, quoique périlleuses et socialement coûteuses pour l'individu, à la robotisation, que le capitalisme crétinissant impose à tous, partout, cybernétiquement. On commence, sinon à les connaître, du moins à les deviner intuitivement. La mouvance internationale des happenings, par exemple, qui s'est développée en Europe, aux États-Unis, au Japon et ailleurs dans les années soixante sans la moindre concertation globale ni la moindre centralisation bureaucratique, a permis à pas mal de chercheurs de contribuer positivement au rhizome néodada et de briser le carcan de la pseudo « modernité » académique/mercantile. D'autre part, l'usage lucide et réfléchi de substances hallucinogènes à des fins d'exploration mentale (à ne surtout pas confondre avec le dopage de divertissement, le *nightclubbing* et les surboums des Vitteloni) constitue une voie d'accès à ce que Félix Guattari nommait l'« inconscient machinique », c'est-à-dire la pluralité nomade. L'individu qui sort de ses gonds, en usant de telle ou telle de ces techniques, se prépare à une métamorphose radicale déclenchée par ce qu'Antonin Artaud appelait le « tremblement inspiré ». Il faisait référence à la transe du chaman qui laisse s'exprimer sans frein tous les « autres » qui l'habitent et qui donnent à voir et à entendre ce qui se passe dans l'inconscient à la fois d'individuel et de collectif. Est-ce trop demander aux artistes, aux poètes, aux musiciens, aux philosophes et à tous ceux et celles qui veulent voyager hors d'eux-mêmes de prêter la plus haute attention à la « schize » sans laquelle il n'y a pas de mise en œuvre possible ?

Un mot sur l'« accident » et sur l'« erreur » : c'est souvent de ce côté qu'advient le « tremblement inspiré ». Les musiciens sont à l'affût de cet instant où, en plein milieu d'une séance d'improvisation collective, surgit la note bleue, cette éruption spontanée qui excède sujet et objet, qui transcende le vécu et le rêvé, comme dans le grandiose Free Jazz d'Ornette Coleman. La seule chose qui importe, c'est : y a-t-il eu oui ou non « tremblement inspiré » et qu'en a-t-il été transmis aux regardeurs/lecteurs/auditeurs ? ◀

Ce texte a été publié dans *Psilocybine. Quand la psychiatrie observe la création*, 2015, p. 108.

Auto-observation n° 19

► HENRI MICHAUX (EXTRAIT DE LA THÈSE D'ANNE-MARIE QUÉTIN, 1960)

La première chose surprenante, après bientôt trois quarts d'heure, et quand je me trouvais presque gêné devant des étrangers de me montrer si peu sensible, fut la photographie d'un, puis de deux personnages, qui me parurent singulièrement arrêtés.

L'un d'eux était Mac Millan. Il n'aurait pas dû me paraître surprenant, le naturel des photographies étant d'imposer un arrêt. Mais cet arrêt était un prodigieux arrêt, un arrêt qui n'en finissait pas, incessamment renouvelé en tant qu'empêchement aux mouvements, signe possible que je commençais, sans encore le savoir, à être envahi de petits mouvements intérieurs, tandis qu'une autre région de moi entraînait dans une immobilité proportionnelle. Mac Millan, je le savais, était à ce moment à Moscou et bien empêché par une ruse et une insolence extrême de M. K., destinées à lui faire perdre la face. Cet empêchement-là n'est pas tout à fait à exclure. Dans la drogue, les affluents viennent de toutes parts, instantanément grossis, méconnaissables.

Quoi qu'il en fût de lui et de son immobilité, je m'en débarrassai en tournant la page de la revue qui le contenait. Ce ne fut pas sans avoir à produire un certain effort. [...]

Semblablement mais à un bien moindre degré, je commençais à trouver bien immobiles et empruntés les quatre docteurs qui m'observaient. Tout à l'heure, ils seraient tout à fait en bois. Le moment n'était pas encore venu. Je fermai les yeux. Alors nagea devant moi un poisson à la dent unique du dessus, à la dent unique du dessous, qui est, je crois bien ne pas me tromper, une baliste (*Balista vetula*). J'en avais vu une quelque trois jours plus tôt dans un film [...].

À nouveau, je fermai les yeux.

Se liant alors tant bien que mal à cette vision, je vis des murs cyclopéens. Il s'en trouvait dans la revue du Pérou que j'avais apportée et feuilletée rapidement. Je voyais à présent des murs du même type, mais aux blocs de pierre autrement dissymétriques, d'une dissymétrie invraisemblable, qui grâce à cette intrication merveilleuse se soutenaient parfaitement, et ces murs étaient cartilagineux !

Je sentis ensuite confusément, puis plus fortement, de plus en plus fortement, quelque chose qui voulait me diriger, voulait me soumettre, voulait ma docilité. Impérativement, inexplicablement, j'étais poussé vers une sorte de morale conventionnelle et de religion de bien-pensant.

Fermant les yeux, je vis un extrêmement haut prie-dieu qui n'eût pu convenir à homme au monde, à moins d'imaginer un chanoine maigre, de la taille d'une girafe adulte, ce qui ne me vint pas à l'esprit, et le prie-dieu resta inoccupé et seul dans l'espace, faisant peut-être allusion à moi qui n'acceptais pas cette invitation religieuse (particulièrement occidentale et conformiste).

Vraisemblablement dans le même esprit, j'écrivis sans raison apparente sur le moment : « Les visages des augustes orants », membre d'une phrase qui n'est peut-être pas de moi et qu'il me parut recevoir sous la dictée. Sur ma droite apparurent des êtres pacifiés, couleur de pierre, presque des statues, mais respirant encore quoique faiblement et lentement, étendus tout à fait à l'horizontale sur des dalles nues. Quelques têtes, à part, montraient également des visages calmes et posés, dans la pénombre et le silence. [...]

L'atmosphère était à l'amortissement. Comme si quelque présence faisait faire silence, malgré le bruit non négligeable d'une horloge de table qui, tout bruit qu'il était, ne pouvait réduire ni tout à fait étouffer un « chut » imprononcé mais là, doucement impératif et rayonnant.

Une des dernières choses que je vis avant de « plonger » fut quantité de bouches, de pittoresques bouches à cinq suçoirs au lieu de langues. Il n'est pas impossible que ce spectacle rendit l'impression que l'on voulait me faire parler. Les bouches des médecins témoins posaient peu de questions mais étaient avides d'en poser. Je les avais devant moi. Suceuses de paroles.

Je n'étais pas, on le voit, très alerte, nullement vigilant comme dans l'ivresse de la mescaline.

De visions, peu, parfois incongrues, en rapport plutôt avec des pensées critiques qu'avec l'impression générale que j'avais, que j'avais de plus en plus, de sentir des appels à une sorte de conformisme religieux.

J'entraîs, c'était sûr, dans un courant que d'autres eussent appelé bénéfique. Je ne voyais pas encore nettement que cela me brassait, mais cela sûrement commençait. [...]

Sous une tout autre forme que je connaissais, c'était toujours de la drogue, c'est-à-dire un poison offrant qui propose : « Paradis, paradis pour toi si tu acceptes. » Ce paradis, car chaque drogue a le sien, était paradis d'obéissance pour devenir idéalement normal, soumis à l'esprit de groupe (ou obéissant à l'éducation reçue).

Est-ce ainsi que la psilocybine guérit, en désingularisant ?

Je ne disais pas encore cela. [...]

Donc j'étais assailli par des ondulations. De considérables. De larges, de fortes, aptes à me déformer. J'avais à y faire face.

Mon corps autour de moi avait fondu. Mon être m'apparaissait (si je regardais les paupières baissées et sans repères visuels) une substance informe, homogène, comme est une amibe. Plus homogène encore. Je ne me sentais pas rapetissé mais seulement indifférencié. Sur moi, sur mes frontières, avec une grande amplitude des ondes, ou des lignes ondulantes, résistantes, d'énergie pleines. Des serpents de force. Ils commençaient (il a fallu longtemps avant que je m'en émeuve) à m'enrober, à me traverser, à me former et déformer rythmiquement, à me traverser beaucoup, à m'arracher beaucoup, à vouloir me faire souple, à vouloir me faire fluide, à vouloir me rendre sans résistance. Mais toujours sans impétuosité, sans méchanceté, sans brutalité, sans violence, sans brusquerie, très patiemment, très flexueusement, très Yin et pas du tout Yang. Et recommençaient, et recommençaient sans répit les irrésistibles tentatives acharnées, comme bras artificiels pétrissent une pâte préparée. Moi, j'étais cette pâte.

Bras sans substance, très efficaces et nombreusement constitués, comme cheveux de femme dans une tresse épaisse. [...]

Dans une sorte d'indifférence, j'attendais que ce fleuve à vagues ecclésiastiques et moralisatrices voulût bien passer.

De visions, plus question, ou à peine, entre deux rapides brassages. Je voyais souvent des grimaces. Peut-être venaient-elles de mon être dédoublé et témoin qui, m'entendant parler sérieusement (trop) et avec trop de complaisance aussi et de docilité et de zèle à ces docteurs curieux qui voulaient que je « communique », se moquait en douce de mes explications empressées ? [...]

J'étais, comme écrivent les médecins, dans une neutralité affective parfaite. Ces grimaces m'intéressaient – si ceci n'est pas une contradiction. Extrêmement compliquées, avec des relais faciaux (si je puis dire) tant la surface que couvraient ces grimaces était immense. Là, j'aurais dû me méfier, au vu de cette grandeur qui traduisait l'envahissement énorme que je subissais, mais cette drogue s'y était prise de façon si ménagée, par gradations si douces, que je ne m'aperçus du danger qu'en plein dedans. Même alors je ne fus pas affecté. (Elle m'avait décidément enlevé mon impressionnabilité.) J'étais venu pour ce travail. C'était mon travail que d'y être et tout ce que j'avais à faire était de renseigner tant que je pouvais les témoins que, dès que je rouvrais les yeux, je retrouvais assis, inchangés, immobiles, comme à la terrasse d'un autre univers, tandis que le mien était en pleine désagrégation. [...]

Pour moi, l'aspect insolite de ma situation devenait plus patent, plus absorbant. Les yeux fermés, j'étais dans le grand monde des fluides plus forts que tout, fluide moi-même, plus compact seulement, plus consistant. Les yeux ouverts, j'étais devant quatre étrangers, assis, sans rien faire. Quoique accablé, je répondais à la demande tacite, je parlais, je me dévoyais dans des paroles explicatives, puis, fermant à nouveau les yeux, je me replongeais dans le fleuve aux flots innombrables où il n'y avait ni examinateurs, ni professeurs, mais seulement des ondulations, des ondulations sans rien d'autre, des



> Henri Michaux, *Sans titre*, 1982. Fonds de dotation Jean-Jacques Lebel.

ondulations incessantes, brassant tout dans une parfaite et cosmique monotonie, dans une inlassable houle, loin des demeures des hommes et des raisonnements et des catégories des hommes et des divisions et des cloisonnements. Chaque vingtième de minute, ou chaque centième ou deux-centième de minute (?), j'y retombais, j'y refaisais naufrage. [...]

Ce maniement psychique ne me permettant plus mon style, mais ne m'emportant pas non plus malgré ses dragages et ses appels engageants, l'impression me vint, à je ne sais plus quel moment, qu'il n'y aurait ni vainqueur ni vaincu.

Tantôt dans le fleuve tourmenteur, tantôt dans un bureau en face de plusieurs témoins, qui m'attendaient à mes retours, mes cinq cents retours avec paroles, puis de nouveau dans le « phénomène » qui me reprenait et les annulait, puis de nouveau devant mon tribunal des quatre. Ainsi, devant ces deux univers, alternant sans fin, également étrangers, passant sans cesse de l'un à l'autre, j'étais également dehors et sans place. [...]

Pendant un silence, j'entendis un docteur prononcer à l'oreille d'un autre : « Cas typique de dépersonnalisation. »

À ces mots, reconnaissant les impropriétés du langage, je sus que le monde n'avait guère changé durant sa noyade. Sans doute, je me sentais une masse amorphe entre des lignes de force. Perte d'impression du corps, mais nullement de ma personne aussi complexe et « située » qu'avant, simplement fort occupée par moments comme le serait un malade luttant contre une douleur très forte, qui fait qu'il y « revient » sans cesse. [...]

Tout autre, celle-là profondément changée, la conscience de mon corps que je ne me sentais plus occuper convenablement, continûment. Ne sentant pas mon corps en son entier, en son détail mais mal, à peine et sporadiquement, ne sentant pas mon visage, ne pouvant le sentir en imagination, je n'arrivais pas à sentir la vie de *leur* visage à eux. Je les recomposais mal, proportionnellement à la façon dont mal j'occupais le mien. [...]

Quitter la folie de mon monde pour les retrouver en cet état était une sorte de nouvelle folie particulièrement

absurde, car enfin il fallait bien reconnaître que c'était moi qui subissais le cataclysme psilocybinique, non eux, et c'étaient eux qui prenaient l'air déshabité de zombies et tel que, s'il n'y avait pas tant de choses étranges à Sainte-Anne, le portier eût dû hésiter tout à l'heure à les laisser sortir dans l'état où ils étaient. Rigides, en bois, mal agencés, mal conçus, essais lamentables d'imitation de têtes d'hommes faits par un paysan sculpteur du dimanche dans un canton suisse, leur groupe était ahurissant.

Non, vraiment, ce n'était pas agréable pour moi de les retrouver dans cette agonie assise parente de la mienne (plus près en effet d'une agonie que d'une ivresse était mon intoxication). J'avais peine à me retenir de leur en parler. Ils ne l'eussent pas bien pris sans doute.

M'étant levé – à ce propos ou à quelque autre – pour m'observer dans la glace, je compris aussitôt que j'avais le même type de visage qu'eux, toutefois plus extériorisé. En fait, il avait un peu rosi aux pommettes et quelque animation lui venait de la parole, mais lui aussi, en partie déshabité, participait de la même étrangeté, visage que les impressions de l'intérieur ne vitalisaient plus, que je ne ressentais plus.

Je n'arrivais pas à le recomposer – ni le mien, ni le leur –, à les remplir (mentalement) des sensations qui leur correspondent normalement. [...]

À des moments de plus grand abandon (sans doute) de mon propre corps, je les voyais (les observateurs) plus mal en point. Leurs faces altérées m'accablaient alors : cinquante fois, j'ai failli leur dire : « Docteurs, je vous en prie, à quoi bon cette identification ? Remettez-vous, ça n'arrange rien que vous preniez ces mines. » Mais je retenais ma langue au dernier moment. Il faut être prudent en ces lieux.

Enfin, quand je ne m'y attendais plus, le teint de l'un d'eux s'éclaira. Encore quelques minutes, sa mâchoire inférieure au reste de sa figure s'ajusta de façon satisfaisante, encore quelques minutes et sa voix qui jusque-là me semblait également mal placée, pas fausse mais n'allant pas avec le reste et comme sortie d'une autre tête, se remit en place. Ouf ! Le teint surtout faisait plaisir à revoir, vraiment excellent. Je ne l'aurais pas cru capable de se remettre si vite. Mais du docteur, parti plus tôt et que je n'ai pas revu, je garde l'impression reçue, que je ne peux redresser, d'une santé profondément atteinte.

Une heure plus tard, je lui eusse rendu la santé, qu'il n'a, probablement, cessé d'avoir.

L'après-midi était avancée, nous sortîmes, deux des docteurs et moi, tous trois à peu près remis. Mes yeux étaient battus, mais une heure après il n'y paraissait plus.

Dans la voiture de M^{lle} L. et tout en lui parlant, je ressaisais à part moi l'extrême indécence qu'il y a d'être sous l'effet d'une drogue devant des étrangers qui n'en ont pas pris. Je sentais aussi comme jamais le scandale de la drogue : vous êtes emporté. Vous êtes dans un autre monde et quatre heures après vous êtes dans la rue, vous êtes pareil aux autres. Vous rentrez tranquillement chez vous [...]. ◀

Anne-Marie Quélin, *La psilocybine en psychiatrie clinique et expérimentale*, Thèse de médecine, Paris, 1960, p. 58-61. Ce texte a été republié dans *Psilocybine. Quand la psychiatrie observe la création*, 2015, p. 119-122.

LA PÉRIODE HIPPIE DE WITKACY

► ARTUR TAJBER



Pour les personnes de ma génération qui ont atteint l'âge adulte vers la fin des années soixante à l'est du rideau de fer, Witkacy était une référence, une des rares personnes à se montrer à la hauteur de nos attentes immenses. Contrairement au contexte soviétique – gris et hagard –, il était un homme de principe, intransigeant et coloré. Il était programmé pour goûter au fruit défendu. Il n'est jamais devenu vieux, au sens propre comme au figuré. Puisqu'il était impossible d'avoir directement accès à l'information en raison de la distribution limitée de la littérature et des films, contrôlée par « le seul et unique parti », nous avons dû fouiller dans les rayons des bibliothèques portant sur l'avant-guerre.

Stanislaw Ignacy Witkiewicz (Witkacy) était l'une des personnes les plus attirantes et les plus mystérieuses de l'art polonais du XX^e siècle. Fils d'un critique et théoricien de l'art éminent, adulé en tant qu'enfant, provocateur de génie, auteur de pièces de théâtre et de romans, chercheur en art, philosophe, artiste, photographe et peintre, il était un homme aux talents multiples, entouré d'une poignée d'admirateurs et condamné par la majorité, ayant été l'objet de mythes et de cultes jusqu'à sa fin mystérieuse... Il s'est probablement suicidé le 17 septembre 1939, après l'attaque de la Pologne par l'Allemagne nazie et son invasion par les troupes soviétiques, parce qu'il ne pouvait consentir à la fin de son monde, bien que certains le soupçonneraient d'avoir fait semblant d'être mort – il existe beaucoup de théories sur la façon dont il est mort, en plus des théories sur sa vie d'après-mort.

Voici les faits : après le début de la guerre, l'artiste, alors âgé de 54 ans, se présente devant le conseil de conscription, déclarant vouloir s'enrôler comme soldat. Il n'est pas admis en raison de son âge et de son état de santé. Il part ensuite vers l'est en direction de la frontière et apprend en chemin que l'Armée rouge a attaqué. C'est alors qu'il décide de se suicider. Après la guerre, on identifie les restes d'une femme d'une trentaine d'années trouvés dans sa tombe.

Mon premier contact réel – et personnel – avec des hallucinogènes s'est produit en respirant du « tri » (trichloroéthène, marque de fabrique : « tri » ; composé organique, éthène chloré [éthylène chloré], solvant vendu comme agent nettoyant en République populaire polonaise et fluide bon marché inhalé avec ferveur par les hippies de Cracovie). Avec la fin des années soixante est apparue la première pilule de LSD, introduite en contrebande à partir des États-Unis et passée de main en main comme un objet sacré. Pendant ce temps, je lisais en rougissant un vieil exemplaire tout chiffonné de *Drogues* par Witkiewicz, que j'avais trouvé dans le cabinet de mon grand-père. C'était le premier numéro à paraître au début des années trente, intitulé *Nicotine, alcool, cocaïne, peyotl, morphine, éther + annexe* (le titre *Drogues* n'existe sur les parutions que depuis 1979). Avec le temps, la culture privée du cannabis a commencé à se propager dans notre environnement : sur les balcons, dans les gouttières et même sur les pelouses en milieu urbain.

Witkacy a abordé la question de la drogue avec son enthousiasme et son audace linguistique habituels, mais en restant très critique et rationnel, et c'est

peut-être en partie grâce à lui si j'ai pu vivre ma fascination sans effets néfastes, problèmes de santé ou dépendance. Déjà au début du livre, le lecteur apprend que l'auteur est en faveur d'un intellect détendu et en contrôle, et d'une psyché pure et éveillée, libérée des interférences et des stimuli artificiels. Il ne fait ni la morale ni ne fixe de limites, mais se soumet lui-même à des expérimentations dont il évalue les effets aussi sobrement que possible. Je perçois la critique de Witkacy comme étant principalement l'action de son scepticisme profond, observable dans la plupart de ses ouvrages et basé sur ses conclusions concernant la fin de tout ce qui est sublime : la culture, l'art, l'intellect ; le déluge de vulgarité, de substituts, de démente et de kitsch. Le choix du sujet illustre d'une part la nécessité inhérente de confronter les tabous de la société, ce qui comprend les sujets moraux et éthiques, et d'autre part le désir de composer avec la critique petite-bourgeoise de sa personne, qui a dépeint l'artiste comme un être dépensier, dissolu, toxicomane, incitant à la débauche.

Le texte est divisé en chapitres dans le même ordre que les mots du titre de la première édition. À part les stimulants mentionnés dans le texte, l'auteur admet également prendre de l'eukodal (oxycodone), de l'harimine, du haschisch, de la mescaline et de l'éther, à l'occasion. On trouve côte à côte, parfois en parallèle, son imagination débordante de néologismes, caractéristique du style de Witkiewicz, et des descriptions précises, presque médicales, de ses réactions somatiques et psychologiques, ainsi que quelques observations de tiers.

Les chapitres un et quatre sont les plus remarquables. Witkacy était considéré partout comme un grand fumeur et un grand buveur. Les descriptions de son expérience avec la nicotine comprennent la plupart des arguments majeurs concernant la consommation d'alcool, de cocaïne, de morphine et d'éther, qui seraient avancés ultérieurement. Il écrit de manière détaillée sur ses 28 ans de combat contre cette « terrible habitude » et expose la relativité de ses avantages et les nuances de la dégradation progressive du corps et des sens. Il décrit les états de démente, d'illusion et d'incapacité d'une manière extrêmement expressive et malléable. Une exception quant aux conclusions n'est faite que pour le peyotl (chapitre quatre). Ce chapitre présente une plus grande collection de descriptions de visions sous narcotique et des évaluations beaucoup plus ambiguës. Dans cette section, la division entre le diagnostic, s'adressant au commun des mortels, et les observations des personnes créatives, s'adressant aux artistes, est des plus évidentes. Witkacy ne sous-estime pas la fonction stimulante des stimulants, dont il a fait l'expérience à maintes reprises, mais il reconnaît qu'à certains stades et expressément afin d'atteindre un but précis, leur expérimentation a eu des résultats qui excédaient la norme. Il affirme toutefois que ce type de réussite, comme l'accroissement de l'efficacité, de





la précision et de la rapidité des réflexes, est souvent source d'égarement. Voici ce qu'il écrit à ce sujet : « *Vaut mieux s'empêcher de produire une quantité donnée de griffonnages déformés que de perdre ce qui est actuellement l'aspect le plus élevé de l'homme : un intellect qui fonctionne correctement.* »

Dans les descriptions et les évaluations de Witkacy, on établit une distinction claire entre les drogues selon le type d'effet qu'elles entraînent sur le corps. L'évaluation la plus sévère et la plus obsessionnelle touche les substances dont la dépendance est difficile à prévoir et à maîtriser, celles qui passent inaperçues et dont on peut difficilement deviner les répercussions pour ainsi faire un choix éclairé, d'où l'évaluation très négative du tabac et de l'alcool. Les substances « aristocratiques », plus puissantes mais moins accessibles, reçoivent un traitement différent. Cependant, il révèle impietoyablement tous les effets de leur utilisation, qu'ils aient été observés chez lui-même ou chez d'autres cobayes, accordant une attention spéciale aux changements de personnalité défavorables limitant l'autocritique et, dans le cas des artistes, aux manies progressives qui remplacent les choix d'un esprit clair.

Son approche systématique du problème est également intéressante. Il semble que, pour créer ce texte, l'auteur a dû non seulement rassembler ses expériences antérieures et les actualiser dans le cadre d'une expérience *ad hoc*, mais aussi se prêter à une expérimentation sérieuse en cours d'écriture. L'intransigeance de l'évaluation de ses propres réactions laisse une bonne impression, réactions qui sont par ailleurs si *personnelles*, évoquant des comportements ou des caractéristiques habituellement inavouables, qu'elles entraînent des soupçons quant à la vérité de l'affaire, jusqu'à ce que vous les compariez à votre propre expérience.

Les mots utilisés dans les descriptions, comme je l'ai déjà mentionné, intriguent et contrastent avec le rationalisme critique. L'impression laissée par son ouvrage en 2016 devrait être révisée en tenant compte du passage du temps et en comparant le style de Witkiewicz à celui d'autres auteurs des années trente. Après avoir lu ce livre et m'être imprégné du contenu, ce que je ressens d'abord est un sentiment d'archaïsme et de rareté, une recherche de la langue, l'exagération et les méandres stylistiques des arguments. En tenant compte du contexte des années trente et du passage du temps depuis le jour où je l'ai lu pour la première fois dans les années soixante, j'ai l'impression de

ressentir l'anxiété de l'auteur et une certaine distance entre lui et le lecteur, sentiment de solitude et d'aliénation. La langue qu'il utilise et sa manière de s'exprimer sont comme les rideaux d'un théâtre où la lumière sur scène a pour fonction de réguler ses émotions, agissant comme un filtre intellectuel, un intermédiaire ou un stimulateur.

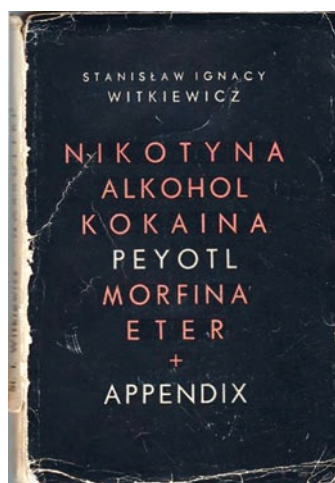
Quand Witkacy écrit, au sujet du peyotl, qu'il pourrait « être accusé, après avoir traîné dans la boue les trois venins décrits ci-dessus, d'avoir l'intention de démontrer que seul le quatrième est digne d'être utilisé, et d'avoir abandonné trois dépendances à l'aide d'une seule autre », il me semble qu'en rejetant la quatrième, il se tourne vers les mots comme son dernier recours. Selon moi, le paragraphe suivant confirme mon interprétation : « *La morphine nous incite à créer une pensée que nous ne mépriserons pas par la suite. Si les états mentionnés ci-dessus sont éprouvés par un esprit créatif de n'importe quel domaine, artiste, universitaire ou auteur, celui-ci créera une œuvre d'une valeur strictement et incontestablement objective, atteignant ainsi un excellent résultat avec une facilité démesurée. Et cet état de fait, qui détermine apparemment la valeur intrinsèque de notre drogue, est, selon nous, le pire des dangers qui nous guettent [...].* »

Aujourd'hui, j'ai plus d'expérience de vie, et mes observations sur les environnements culturel, économique, social et politique – toujours changeantes – me font porter un regard différent sur le pessimisme, le catastrophisme et le sentiment de perte imminente de S. I. Witkiewicz. L'époque, le style, la langue, tout comme les obstacles factuels (la guerre mondiale, l'holocauste, le rideau de fer, le Vietnam...) dont il n'a pas fait l'expérience après tout, s'estompent en toile de fond. Ne reste que l'état d'un esprit passionné se tenant sur la limite de ses capacités. Et l'arrogance du vide. ◀

Traduit de l'anglais par Véronique Garneau-Allard.

Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Nikotylna, Alkohol, Kokaina, Peyotl, Morfina, Eter + Appendix*, Drukarnia Towarzystwa Polskiej Macierzy Szkolnej, 1932, 185 p.

Artur Tajber, artiste intermédia né en 1953, vit à Cracovie, Pologne. Il participe à l'évolution de l'art performance depuis le milieu des années soixante-dix. Vers la fin des années soixante-dix, il commence à organiser des événements, devient commissaire et participe à des activités dissidentes, en plus de voyager à l'étranger. De retour en Pologne en 1980, il collabore avec le Conseil régional du NSZZ Solidarność, Małopolska. Sous la loi martiale, il participe à la formation du groupe d'art performance Konger. Au cours du second semestre de l'année 2007, il est nommé chef du Département d'intermédia, un programme d'éducation unique en intermédia qu'il a aidé à mettre sur pied à l'Académie des beaux-arts (ASP) de Cracovie, où il donne également le premier atelier de maître en art performance de la Pologne. Il donne des conférences sur l'art performance depuis 2007 à l'Université Jagellonne et travaille à l'Institut polonais-japonais des technologies de l'information. En 2012, il devient le premier doyen de la Faculté d'intermédia (ASP Cracovie).



NOTES POUR LE DÉVELOPPEMENT DE LA CONSCIENCE DU SUJET

► BARTOLOME FERRANDO

Je conçois la conscience comme un regard intérieur, une « activité cérébrale et émotive en fusion directe, électrique »¹, comme l'écrivait Mario Merz. Par cette activité, j'atteins une compréhension et une connaissance de moi-même, de la situation et de l'environnement dans lesquels je me trouve. Et cette connaissance implique la création d'une unité intérieure propre à moi ainsi que d'une nouvelle relation entre l'environnement et moi, d'où un certain éloignement. Ainsi, selon le développement de la conscience du sujet, de ma position d'observateur, j'intensifie mes perceptions de moi ainsi que celles du contexte où je m'identifie et que je perçois comme dissemblable et différent de moi.

À ce sujet, Sartre signalait une différence marquée entre la conscience que quelqu'un a de lui-même et celle qu'il a d'un objet ou d'une situation externe à lui. Il croit que la conscience de soi ou « conscience immédiate » est clairement différente de la conscience que quelqu'un a d'un fait ou d'une situation². Le sujet n'est pas un objet pour lui-même, mais il le serait pour la conscience de l'autre.

La conscience « commence à s'acquérir par le regard de l'autre »³, écrit Todorov. Et c'est l'autre, quand il me regarde, qui me prévient de ma propre existence en m'invitant à connaître cette existence qui m'unit à lui et qui, à son tour, m'éloigne de lui, s'opposant parfois à moi-même. Cependant, c'est précisément la relation que j'établis avec l'autre qui s'avère des plus indiquée pour le développement de ma conscience.

Si l'on suit le raisonnement de Cage, le développement de la conscience que je propose serait également dégagé de toute sorte d'intentionnalité. Il ne s'agirait pas d'une proposition applicable à un projet ou encore à un objectif précis, mais du développement de son application dans un moment précis, cet instant qui est à la fois un commencement et une discontinuité, sans vecteurs ni directions ; cet instant entendu comme un absolu où tout se succède et, de même, où quelque chose arrive, fuyant, pourvu d'un changement et d'un mouvement différent. C'est là où, « en éliminant l'intention, la conscience augmente »⁴.

Il ne s'agirait pas non plus d'évoquer ici le souvenir d'un fait. Je ne parle pas de reprendre un événement déjà arrivé ou une partie de celui-ci, conteneur de vecteurs multiples, pour le déplacer à ce moment. J'ai défendu dans d'autres textes la présence d'une forme active de perception, attentive, innocente et vide de mémoire. Une forme de perception qui constitue je crois la porte d'entrée et le matériel nécessaire au progrès de notre conscience. Selon Bergson, le « souvenir apparaît comme doublant à tout instant la perception, naissant avec elle, se développant en même temps qu'elle, et lui survivant, précisément parce qu'il est d'une autre nature qu'elle »⁵. Ce trait, cette propriété différentielle, me servirait de point d'appui pour faciliter l'exclusion du souvenir, dans un exercice d'épuration perceptive, afin que le développement de la conscience réclame la présence de l'omission et de l'oubli pour que l'instant nu du parcours puisse être habité d'une forme neutre.

Sans vecteurs ni directions, cette conscience instantanée possède un caractère inachevé. Elle est en soi une conscience ouverte qui montre certains de ses pourtours estompés. Pourtant, elle ne possède pas de démarcation précise et ne se révèle pas complètement finie. Ainsi, la conscience dont je parle pourrait être perçue comme une forme de connaissance mutant constamment, mais se maintenant dans un agile rapport avec tout ce qui arrive et ce qui se passe, rapport qui est à l'origine de la versatilité, du changement permanent, et qui les incite.

Par ailleurs, nous avons une conscience subordonnée aux « facteurs aléatoires »⁶. Nous savons que notre attitude consciente est intermittente et discontinue, qu'elle obéit aux tendances, aux inclinations ou aux volontés dérivées et produites par une surprise, un désordre ou de petits chocs imprévus. Dans le champ artistique, pour Henri Michaux comme pour Gina Pane et les actionnistes viennois, ce sont les souffrances, les blessures produites sur le corps et la douleur dérivée d'elles qui faisaient figure de mécanisme pour ouvrir la conscience engourdie non seulement de soi-même, mais aussi de l'autre, de celui qui observe l'action. L'isolement et le silence seraient aussi pour Pane une processus idéal pour atteindre des niveaux de conscience plus larges. Joseph Beuys parlait de la présence de la mort comme du moyen le plus utile pour développer la conscience⁷. On pourrait dire que, « [d]e la même façon, le moi ne pourrait prendre conscience de lui-même sans résistance de la part de son environnement »⁸. C'est cette résistance, précisément, qui pousse le sujet à être conscient de l'événement ou de l'action. Cependant, la plupart du temps, notre prédisposition manque apparemment de toute sorte de raison pour la pousser. Ainsi, on pourrait affirmer, d'une certaine manière, que l'intermittence de notre attitude consciente est soumise et assujettie au hasard ; à un hasard limité, si l'on veut, mais pourvu d'un ordre qui échappe à notre compréhension. Et si, pour Umberto Eco, « il y a des processus aléatoires et probabilistes qui concourent à faire de la perception aussi un processus ouvert »⁹, il faudrait déduire que, dans le processus de conscience entendu comme manière de perception interne, lesdits processus aléatoires et probabilistes interviennent aussi.

La relation qui existe entre la conscience et la sensibilité humaine a été énoncée par divers artistes tels que Joseph Beuys, Jorge Oteiza et Pierre Reverdy. Si pour le premier la sensibilité est appréciée comme une « conséquence » du développement de la conscience¹⁰, pour Oteiza la sensibilité est uniquement une sorte de manifestation de la conscience¹¹, alors que dans les écrits de Reverdy il est question d'un « parallélisme, presque d'une équidistance » entre l'une et l'autre, de sorte que l'« enrichissement » de la première ait un effet équivalent sur la deuxième¹². Or, ce qu'il faudrait comprendre, malgré ces différences, c'est que notre faculté de ressentir entretient une relation étroite avec l'exercice de notre conscience, nécessaire à son tour à l'évolution et au développement de la connaissance.

Joseph Beuys disait que la conscience était seulement atteinte par la médiation d'une discipline¹³ ; il est très probable que non seulement le développement de la conscience, mais aussi la transformation de l'expérience commune en geste artistique ne se produisent sans une certaine application de celle-ci. De mon point de vue, ce concept peut ici être compris comme le besoin systématique d'un comportement propre, dirigé par soi-même, loin de la notion d'effort et tendant vers un accroissement de la *capacité réceptive* personnelle rattachée au bruit, à la perception de l'asymétrie, à l'insignifiant, à l'intervalle ou à la parole. À mon avis, la pratique de la répétition démontrerait l'attitude disciplinaire rapportée par Beuys. La répétition est d'une part un exercice qui conduit à la concentration, qui a un effet d'accumulation très utile pour le développement de la conscience du sujet, ici traitée. D'autre part, la prédisposition à un tel comportement serait probablement beaucoup plus grande dans la mesure où le sujet serait décentré, resterait à côté, abandonnerait sa position habituelle de direction et de contrôle, donnant priorité à l'écoute de ce qui arrive et se succède, ce lieu où il est plongé et dont il fait partie, parce que c'est sa propre vie.

« L'obligation de tous les arts aujourd'hui est d'intensifier, d'altérer la capacité perceptive et ainsi la conscience¹⁴ », disait Cage. Altération qui a un potentiel transformateur puisqu'elle permet de découvrir dans un fait ou dans un événement des aspects occultes ou cachés qui étaient auparavant invisibles. De ceux-ci l'on pourrait dire que leurs traits et nuances comportent des différences perceptives très marquées. La perception de ces différences fait que la compréhension et la connaissance de moi et de mon environnement change considérablement, qu'on peut la voir autrement, à égalité et en même temps que celle que j'ai de l'autre, proche de moi. Et ces compréhension et connaissance basées sur la différence sont des facteurs qui favorisent ma propre identité processuelle tout en altérant le degré de tension et la mobilité de mon corps. Ma propre identité n'est pas un repli ni une appropriation, mais une ouverture, qui s'approche de ce « sans l'autre et sans soi-même »¹⁵ dont Laurel Green parlait dans un texte accompagnant une exposition d'Ulay et d'Abramović. La conscience de soi dont je parle ne produirait pas comme conséquence l'occupation, mais plutôt l'évacuation de soi-même. Je me construis par la différence, mais sans cette différence. Je m'occupe de moi-même, en me libérant. Et la proposition d'approche entre la pratique artistique et la quotidienneté dont je traite ici me conduit au développement de procédés artistiques – processus basés sur la construction et l'expérience de l'asymétrie, l'appréciation du bruit, l'évaluation de l'insignifiant, la considération de l'intervalle comme sculpture ou l'attention accordée à certains aspects de la parole, tous éloignés du concept de l'art comme produit.

Ainsi, le développement de la conscience du sujet auquel je fais référence ne vise pas exclusivement un type de conscience *réceptrice* d'œuvres artistiques concrètes et *altérable* comme conséquence de la perception de celles-ci, mais vise plutôt et surtout une aide à la transformation de l'expérience propre en fait artistique. Autrement dit, il s'agit d'aider la transformation du quotidien en un art *pour faire encore*, éphémère et en changement continu. Pour ce faire, j'insiste sur l'emploi d'une conscience ouverte, comme je le mentionnais un peu plus haut, et pourvue de la capacité de *construire* cet art évanescence et transitoire, dont la pratique créera peu à peu les bases facilitant la transformation de ma propre expérience. Et c'est cette pratique, justement, qui facilitera le développement de ma conscience en appliquant celle naissante, comme si je marquais le sentier du développement de ma propre conscience.

À ce sujet, Joseph Beuys, pour faire un exercice, a tenté d'être conscient de ses émotions, nous invitant aussi à l'être¹⁶. Pour lui, la conscience de nos émotions est une façon de les connaître et de se diriger vers elles. Il a tenté de nous faire prendre conscience des émotions qui nous accompagnent quotidiennement et qui tissent des affections, qui sont rattachées aux sentiments intenses qu'elles mobilisent, ancrées en notre certitude et notre vérité, la capacité de provoquer un certain désordre interne, d'influer nos connaissances ou d'altérer notre conduite ou encore un débordement intellectuel. Rendre consciente une émotion implique d'avoir la « possibilité » de ne pas la projeter ou l'imposer à l'autre, comme l'envisage Cage en parlant de sa propre création musicale¹⁷. À mon avis, la meilleure façon de se développer personnellement se trouve en général, dans n'importe quel cas, absente des aspirations ou des exigences d'autrui. Cette disposition me semble parfaitement logique et applicable au jour le jour à sa relation avec l'autre et à sa propre expérience.

Aux plans artistique et littéraire, John Cage, Joseph Beuys, Pierre Reverdy, Henri Michaux, Gina Pane, l'ac-tionnisme viennois, Jorge Oteiza, Mario Merz et Marina

Abramović n'ont pas été les seuls, par le truchement de l'art et de la littérature, à se manifester en faveur du développement de la conscience du sujet. Il y a aussi eu le dadaïsme et le surréalisme, Antonin Artaud, Piero Manzoni, la poésie visuelle italienne, la presque totalité des membres de Fluxus, Lawrence Weiner, Dan Graham et ZAJ, parmi tant d'autres. Mais il faut encore une fois rappeler ici qu'il ne s'agit pas de considérer seulement la littérature et l'art, mais d'inclure avant tout n'importe quelle expérience commune et quotidienne comme facteur apte à déclencher ce développement.

Je finirai ce texte en disant que l'exercice de conscience de soi, à son tour, constitue une forme de stimulation pour chaque action commencée. La compréhension et la connaissance que j'atteins se veut une amorce et une impulsion pour me situer dans l'expérience initiée, pour la percevoir et la vivre autrement, avec différentes intensités, différentes énergies et plus de présence. La conscience reste ainsi liée à l'action immédiate, de manière permanente. ◀

Traduit de l'espagnol par l'auteur.

Ce texte a été publié dans *Arte y cotidianidad : hacia la transformación de la vida en arte*, Ardora Ediciones, 2012, p. 79-88.

Notes

- 1 Notre traduction. Mario Merz, *Voglio fare subito un libro*, Sauerländer Verlag, 1985, p. 16.
- 2 Cf. Jean-Paul Sartre, cité dans Arthur Danto, *La transfiguración del lugar común : una filosofía del arte*, Paidós, 2002, p. 33.
- 3 Notre traduction. Tzvetan Todorov, *El jardín imperfecto*, Paidós, 1999, p. 57.
- 4 Richard Kostelanetz, *Conversations avec John Cage*, Les Syrtes, 2000, p. 291.
- 5 Henri Bergson, *Mémoire et vie : textes choisis par Gilles Deleuze*, PUF, 1975, p. 49.
- 6 Notre traduction. Gillo Dorfles, *Fatti e fattoidi : gli pseudoeventi nell'arte e nella società*, Neri Pozza, 1997, p. 81.
- 7 Cf. Joseph Beuys, *Ensayos y entrevistas*, Síntesis, 2006, p. 189-190.
- 8 John Dewey, « L'art comme expérience » (1934), *Œuvres philosophiques*, t. III, Farrago, 2005, p. 87.
- 9 Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Le Seuil, 1965, p. 98.
- 10 Cf. Ursula Peter, « Inmersión en el mundo de las acciones : la fotografía de Ute Klophaus », *Joseph Beuys : nueve acciones fotografiadas por Ute Klophaus*, Fundación Caja de Pensiones, 1985, p. 47.
- 11 Cf. Jorge Oteiza, *Quousque Tandem... Ensayo de interpretación estética del alma vasca*, 4^e éd., Hordago, 1984, p. 151.
- 12 Cf. Pierre Reverdy, *Escritos para una poética*, Monte Avila, 1977, p. 78.
- 13 Cf. Carmen Bernárdez, *Beuys, Nerea*, 1999, p. 66.
- 14 Notre traduction. John Cage, cité dans R. Kostelanetz, *Entrevista a John Cage*, Anagrama, 1973, p. 43-44.
- 15 Notre traduction. Laurel Green, *Urn Ode/Ode à l'urne : Marina Abramović & Ulay*, Catalogue d'exposition, Centre Georges Pompidou, 1990, p. 47.
- 16 Cf. Keto Von Waberer, « El nomadisme té un paper important des del començament : entrevista a Joseph Beuys », Catalogue de l'exposition *Euràsia*, Fundació Joan Miró, 1990, p. 219.
- 17 Cf. R. Kostelanetz, *op. cit.*, p. 287.

Bartolomé Ferrando est professeur de performance et d'art multimédia à la Faculté des beaux-arts de Valence, en Espagne. Il est coordonnateur de la revue de poésie expérimentale *Texto poético* et membre du Flatus Vocis Trio, du Taller de Música Mundana et de Rojo. Il a fait des interventions dans le cadre de festivals de performance, de poésie sonore et de free jazz dans plusieurs pays d'Europe, d'Asie (Japon, Corée, Vietnam, Singapour), d'Amérique du Nord (Mexique, États-Unis, Canada) et du Sud (Argentine, Venezuela, Chili). En plus d'avoir publié une vingtaine de livres, de CD, de DVD de poésie et d'essais sur la performance, Bartolomé Ferrando est coordonnateur de festivals de performance en Espagne.



MOIS MULTI 17 RÉENCHANTER LE MONDE, L'HIVER

► GUY SIOUI DURAND

LE MOIS MULTI A L'EXIGENCE DE SA DURÉE. NON SEULEMENT L'ÉDITION 2016 EN EST-ELLE À SA 17^e RÉCIDIVE ANNUELLE – CE QUI EN FAIT IRRÉMÉDIABLEMENT UNE MANIFESTATION DU XXI^e SIÈCLE –, MAIS ELLE SE GLISSE DANS UNE ANNÉE BISSEXTILE. UN 29^e JOUR S'AJOUTE EN CE FÉVRIER OÙ LES ŒUVRES ET ACTIVITÉS OCCUPENT DE MANIÈRE INTENSE L'ÉDIFICE DE LA COOPÉRATIVE MÉDUSE. EN FAIT, LE PROGRAMME DÉBORDE DEHORS. D'AUTRES LIEUX D'ART S'ASSOCIENT À QUÉBEC ET CETTE FOIS JUSQU'À LÉVIS¹. COMME C'EST L'HABITUDE, TROIS VAGUES CARACTÉRISENT L'ÉTALEMENT MENSUEL DE CETTE PROGRAMMATION FOISONNANTE ET REMARQUABLE D'ŒUVRES AUDIOVISUELLES ÉLECTRONIQUES (SPECTACLES, THÉÂTRES, CINÉMAS, ART WEB) ET *INSTALLACTIVES* (ALLIANT INSTALLATIONS ET PERFORMANCES) AUXQUELLES S'AJOUTENT DE MULTIPLES ACTIVITÉS DE MÉDIATION (ATELIERS, RENCONTRES AVEC LES ARTISTES, VISITES GUIDÉES, LANCEMENTS ET AUTRES).



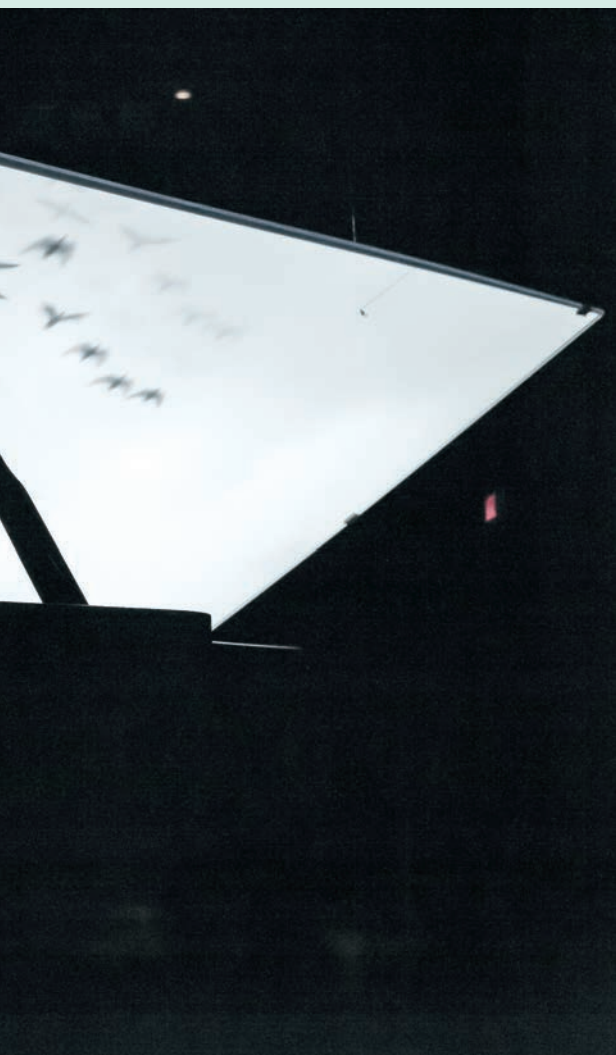
> Patrice Coulombe et Caroline Gagné, *Le jeu de l'oie*.

UNE VISÉE, UN PARI

Cet hiver, alors que la conjoncture des arts visuels à Québec célébrait davantage la symbolique investie dans l'objet d'art et ses manipulations relationnelles ou performatives, le Mois Multi, bien qu'il ait gardé son objectif initial « de donner à voir des œuvres inclassables et capables d'ébranler nos idées premières sur la nature et les fonctions de l'art dans la communauté »², a pris parti « pour le réenchantement du monde »³. Pari tenu par la nouvelle commissaire, Ariane Plante. « Œuvre ouverte » au sens où l'entendait Umberto Eco, cette édition des arts multidisciplinaires et électroniques, en fin de compte, aura été lumineuse.

Or, comment retracer ce fil conducteur humaniste ? Quelles ont été les œuvres (ou attitudes) qui ont infléchi ces assemblages artistiques mécaniques, ces programmes de prélèvement, d'enregistrement, de captation en son et/ou en image, ces connectivités robotiques et effets d'intelligence artificielle en temps quasi réels évoquant, chuchotant ou simulant fabuleusement le vivant lors des spectacles, projections, installations et performances ?

Grosso modo, ce sont les propositions plaçant la voix et les corps réels en situations paradoxales (par rapport à d'autres œuvres) qui ont porté cette quête de réenchantement au cœur des dispositifs « multi ». En ce sens, *Blind Cinema* de Britt Hatzius⁴, la performance inédite de Keith Kouna remodelant son *Voyage d'hiver*⁵ sous l'influence de la masse critique des incroyables installations l'entourant et *Là*⁶ de Line Nault ont été, comme cette analyse de l'événement l'aborde, les chefs de file de ce contrepoint à la fureur du monde !



AU PAYS DU FROID, IL FAIT GRIS ET IL PLEUT

Le prélude au Mois Multi porte bien son nom : *Le voyage d'hiver*. En préouverture, cet intense spectacle de Keith Kouna, bien que fondé sur le spleen endeillé de la désolation évoquée d'un désamour, insuffle « *le froid sur les âmes s'accrochant à la chaleur humaine comme leur d'espoir* ». Pourtant, dès l'ouverture, la grisaille pluvieuse (*Continental Divide*⁸), le bruitisme saccadé (*QUADR*⁹) et surtout l'étonnante mais triste désolation d'un désamour en chuchotements fantomatiques dans la pauvre cabane placée dehors dans le parc Saint-Roch (*Le son de l'ère est froid*¹⁰) auraient pu faire basculer la programmation du côté sombre. Sous cet angle, l'amorce en œuvre du Mois Multi aura été paradoxale.

Toutefois, dans *Le voyage d'hiver*, la posture du narrateur chantant – dans un fort dispositif scénique qui déborde la fonction de décor pour atteindre la stature d'installation – impose deux trames artistiques que l'on retrouvera dans d'autres œuvres : la voix et le corps. C'est cette pureté de l'élévation de la voix dans le cercle des projections mnémoniques entourant l'appareil de mise en boucle des chants que l'on ressent dans *Gloria*¹¹.

Il en va de même de la candeur vivace émanant de la présence des enfants désaccordant leur fonction de chuchotement pour renforcer le merveilleux de ce cinéma où l'on est privé de la vue. *Blind Cinema* (Britt Hatzius) active magistralement une attitude positive dans la première vague du Mois Multi 17. Si, dès le départ, ces voix, ces corps vivants, doivent se confronter comme une heureuse contre-lecture à cet « hiver de pics de froidure extrême mais où il pleut aussi », il s'en dégage une trame humanisante qui transcende machineries, disciplines et matérialisme au profit de quêtes immatérielles oscillant entre transcendance spirituelle, merveilleux imaginé et amour.



> Britt Hatzius, *Blind Cinema*.



> Alice Jarry, *Spectrales*.

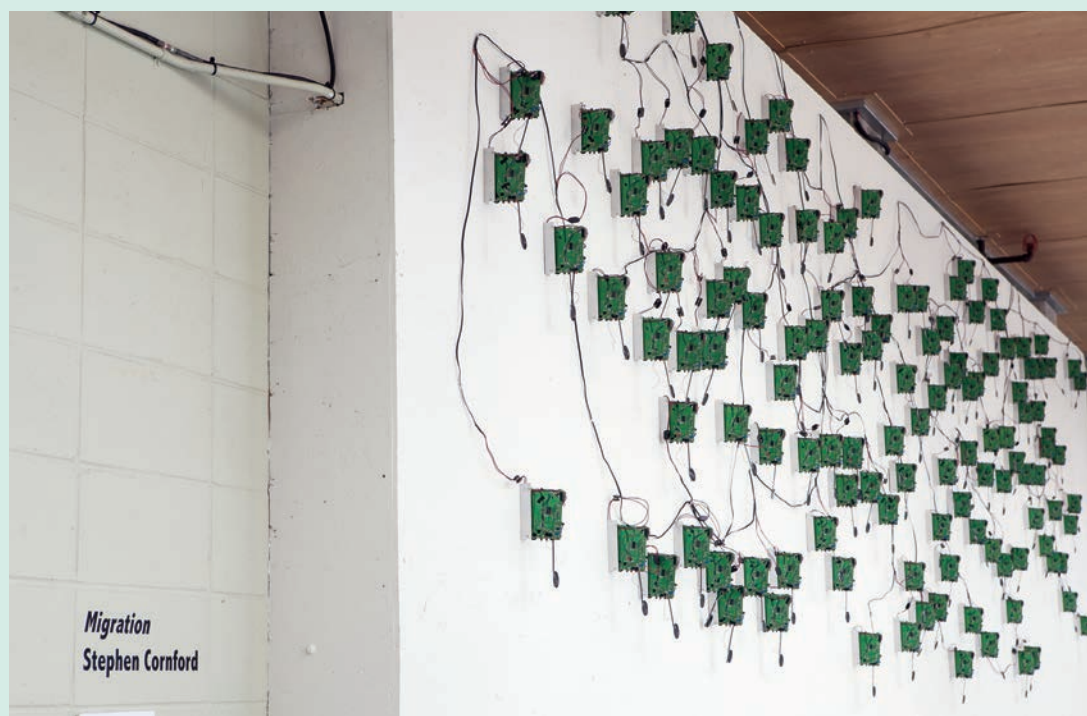
LA TEMPÊTE « INSTALLACTIVE » ET INTERACTIVE

L'apport inter- et multidisciplinaire des installations, une des attractions de tous les Mois Multi, atteste ce constat lors de la deuxième vague de l'événement. Une intense masse critique d'ingénieuses installations visuelles interactives prend alors d'assaut les lieux pour y insuffler un envoûtant « état gazeux »¹² artistique répandu dans tout l'édifice.

L'enfilade des nombreuses installations envahissant Méduse donne à imaginer... J'ai cru suivre une goutte d'eau de pluie extraite du *road trip* de *Continental Divide*, devenue ondulations de vagues cristallisées *Dans l'intervalle*¹³ (Sonia Stoeva et Dimo Ivanov) sans être de la neige. J'ai rêvassé en suivant la molécule liquide, cette fois en dérive depuis sa source jusqu'à la mer comme expérience des sens en *Dérive continentale*¹⁴ (Patrick Beaulieu). Le grésillement des ailes d'*Une colonie*¹⁵ (Nataliya Petkova) des papillons à l'ordinateur s'est métamorphosé en volatiles notes de piano d'une volée de grands oiseaux selon *Le jeu de l'oie*¹⁶ (Patrice Coulombe et Caroline Gagné) dans la salle Multi. Et comment me défaire du bruissement pétillant de la nuée de criquets (ou d'oiseaux) en *Migration*¹⁷ (Stephen Cornford) dans



> L'eau du Bain (Anne-Marie Ouellet et Thomas Sinou), *Le son de l'ère est froid*.



> Stephen Cornford, *Migration*.

le corridor par le truchement de 140 dictaphones, une sonorité vivace qui ne veut plus sortir de mon oreille ? Fascinant.

Ajoutons à cette « belle » promenade la rencontre de ces mécaniques mouvantes évoquant tantôt *Les temps individuels*¹⁸ (Catherine Bécharde et Sabin Hudon) entre solitude et solitaire, les hautes *Spectrales*¹⁹ (Alice Jarry) et les bas de nos états d'être ou la *Pirouette*²⁰ (Adam Basant), geste de l'étrange ballet d'une danseuse à peine esquissé par les instruments de captation sonore eux-mêmes... Enfin, l'action de circuler parmi la mise en actes de cette armada de personnages-instruments immobiles, programmés pour se dédoubler en ombrage, achevait de transformer Méduse en *Pavillon des immortels heureux*²¹ (Marcelle Hudon et Maxime Rioux).

Keith Kouna, porte-parole de l'événement, y était surtout en résidence de création, ce qui allait lui permettre de s'inspirer des installations côtoyées pour transformer son spectacle en performance inédite d'un soir, le 20 février. Voilà un moment charnière de tout l'événement que cette occasion unique qui allait nouer ensemble les énergies créatrices du 17^e Mois Multi !

décor dans la salle Multi, mais à l'envers de son grand spectacle, tient davantage de l'*installation* (performance dont émerge une installation) que de la scène. Kouna a réduit son espace en un lit à baldaquin où se retrouvent ses propres substitutions scéniques (ex. : la danseuse devenue poupée gonflable, le frigo un micro-ondes). L'espace restreint cohabite avec les nœuds du grand filet en suspension qu'offre *Spectrales* mais surtout avec le piano de l'installation du *Jeu de l'oie* à proximité. À ce transfert de sonorité s'ajoute une grande part d'improvisation des deux musiciens pour assurer la refonte de la narration chantée de sa propre interprétation multimédia et musicale du livret *Die Winterreise* de Franz Schubert qu'est *Le voyage d'hiver*, le spectacle. De plus, Kouna use de nombre d'éléments inspirés des installations. Outre le piano et un mobile évoquant les oiseaux du *Jeu de l'oie*, des ombrages semblent empruntés aux *Immortels heureux* et le son des criquets semble avoir transpercé le mur depuis *Migration*. Il y a manipulation de bords extirpés des *Temps individuels* par ce performeur qui apparaît en caleçon blanc, tout droit sorti de la cabane du *Son de l'ère est froid*.

finale, un moment de grâce magique, alors que les corps chargés de beaux gestes et de forts sentiments se mouvaient entre les huit tables tournantes sur le damier des éclairages feutrés dont la complexité technologique (caméras, capteurs et lourds dispositifs lumineux) se trouvait à l'arrière-plan.

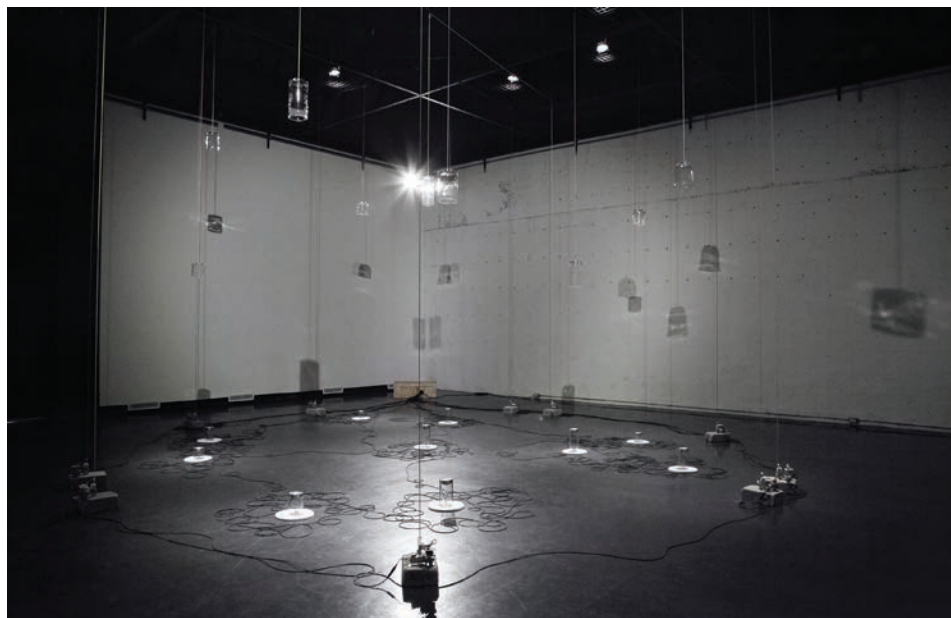
Toutefois, c'est *Là* de Line Nault qui a conclu ce Mois de célébrations multimédias en y injectant la nécessaire transgression, cette bizarrerie tant souhaitée par le poète des *Fleurs du mal*.

LÀ

Là occupe le studio d'Essai. Bien qu'un maximum de quatre personnes passe aux demi-heures, l'aventure y est individualisée, personnelle, presque. Une personne bienveillante m'accueille dans le vestibule où sont accrochées des encolures baroques. Elle m'ajuste sur les épaules celle de couleur verte, me donnant les explications de base. Je longe le couloir menant au « cube noir ». Un mur affiche des textes et des images dont les informations, vite saisies, s'offrent par fragments. Il y est question d'une maison montréalaise qui aurait été transposée à Rome. Du chat fait en cadeau par Cléopâtre à Jules César. De leur importance contre les rats. Des bacchanales et de l'assassinat de l'empereur. Le tout contribue à la déroute d'une vingtaine de minutes qui va s'amorcer dans une aire des ères pour le moins insolite.

« Espace fantomatique dont les contours sont dessinés par une structure lumineuse », nous dit le dépliant. C'est vrai. *Là*, ce n'est pas un environnement, une installation dans laquelle nous ne ferions que nous déplacer en fonction des objets construits. Me voilà largué dans les pièces d'une maison. J'y déambule, pensant d'abord que le trajet est programmé. Il l'est, mais de manière délibérément désordonnée. Je comprends vite que ces contours sont à peine esquissés par des traits de néon dans le cube noir. Si ce n'était que cela. « *Là*, c'est moi », me dis-je. Ce n'est pas un spectacle, cette immersion. La posture de voyeur est abolie au profit de l'écoute. Une intrigue m'est narrée. Ou bien est-ce moi qui me parle ? Mes déplacements deviennent une quête intérieure, au hasard d'efforts de mémoire, sollicitée de manière aléatoire, fragment par fragment.

Là est donc essentiellement une narration située dans l'oreille interne, réveillant des souvenirs ou en inventant. À certains endroits, de pièce en pièce, j'entends les bruits, je tente de visualiser les contours et la nature des choses, je soupçonne des états d'être, des agirs. Mais ils sont hachurés, éparpillés. Le théâtre, le conte, l'installation, le spectateur, l'artiste, le médiateur, sont des fonctions abolies. Il y a fantôme. Est-ce le mien ? Je tente de le recomposer, sans trop savoir à quels endroits et époques je suis : dans la maison de tous les climats et les endroits, entre Montréal et Rome, j'entre dans une soirée. Je traverse de pièce en pièce, d'état d'être en état d'être. Au salon le monde danse. Dans une chambre, je fume en regardant par la fenêtre ouverte mon double en bas, dehors. Je bois un cocktail de groseille qu'une femme masquée me sert. Là, je soutiens le regard étrangement attractif de cette tête de porc dans



> Catherine Bécharde et Sabin Hudon, *Les temps individuels*.

LE VOYAGE D'HIVER

S'il avait été du Mois Multi, le grand écrivain français Michel Tournier, qui nous quittait pour l'éternité le 16 janvier 2016, aurait probablement été intéressé par le remodelage en performance de son spectacle *Le voyage d'hiver* par Keith Kouna : identique mais totalement différent ! Tournier a génialement créé le défi de la réécriture, de la représentation, mais sans redite, sans plagiat, et ce, deux fois plutôt qu'une : d'abord avec *Robinson Crusoé* de Daniel Defoe pour son premier roman *Vendredi ou les limbes du Pacifique* (1967) et ensuite avec *Vendredi ou la vie sauvage* (1971).

Imbibé des énergies et des formes des installations qui ont envahi Méduse, le chanteur reprend *Le voyage d'hiver*, certes, mais en y faisant une large part d'improvisation et en y créant des interfaces à l'aide de plusieurs extraits et citations des œuvres avec lesquelles il a cohabité. Le

Ne serait-ce que pour avoir tangué vers une synthèse in situ du Mois Multi par usage et prélèvement de sons, d'images ou d'objets des autres créations, ce *Voyage d'hiver*, performé de manière unique, fut une réussite.

LE FRÔLEMENT DES ÉPIDERMES ET DES SONGES

La dernière vague de l'événement est allée vers le festif avec la remise d'un prix hommage à l'artiste et pionnier Émile Morin et *Venise*, le party de clôture sous l'égide du Théâtre Rude Ingénierie qui a aussi mis en scène (*Entre*). Bien connu pour ses dispositifs *installatifs* machinistes, le groupement de Québec a collaboré avec La Rotonde, l'organisme axé sur la danse actuelle. Il a su mettre au second rang ses habituels déploiements dithyrambiques au profit de la présence attractive pour et par un couple de danseurs. Il en a résulté une



> Line Nault, *Là*.



> Keith Kouna, *Voyage d'hiver*.

le buffet. J'entreprends de descendre au sous-sol d'où vient un bruit inquiétant. Il ne cesse de s'amplifier. J'assiste à l'autopsie d'un cadavre, ressens une série de sucettes dans mon cou, puis me couche endormi dans le bain. Je me réveille, tous les sens aux aguets, aux bruissements d'une femme qui urine...

Line Nault qualifie à merveille la formidable contraction *expérientielle* interactive vécue : j'ai été vraiment un « spectrateur », selon son dispositif de localisation qui déclenche les chuchotements « d'une histoire dont le cours change au gré de [mes] interactions »²², là, parmi les spectres dont j'ai été l'agir. Line Nault ajoute formidablement la transgression par conscience augmentée au minimalisme plastique, à la connectivité technologique et à la vague de l'art comme expérience (participation, interaction, médiation). D'où le réenchantement dont l'humain est le sujet !

« VOIR LE VOIR », UNE POSTURE CRITIQUE ?

L'attitude de réenchantement visait donc à replacer les sentiments et les relations humaines au cœur de plusieurs de ces explorations spectaculaires usant de machinations audiovisuelles et programmées par ordinateur.

Or, les arts électroniques et multimédias sont en interface avec l'industrie sur toute la planète. Les nouvelles avancées scientifiques en recherche et en laboratoire, dites de robotiques et de connectivités intelligentes, ne s'annoncent-elles pas comme ce « progrès » constant, libérant l'humain du travail fastidieux et des tâches domestiques de routine au profit de plus grands temps libres ? Comme l'a bien expliqué le sociologue Max Weber, la rationalité scientifique et instrumentale, déclassant superstitions et croyances, a contribué à établir là un modèle dominant²³. Ramenée à la vie culturelle et aux arts, elle est

décelée chez d'autres théoriciens critiques tels que Michel Freitag²⁴ comme un remodelage de la culture du spectacle. Tout semble devenu cycles de programmation et d'autopromotion en boucle, dont l'art est de plus en plus partie prenante, notamment avec Internet.

On le sait, cette nouvelle territorialité de la création visuelle s'est développée de manière exponentielle depuis 1995. C'est l'espace médiatique que l'on qualifie de réseaux sociaux et d'art Web²⁵. L'autopromotion de l'art actuel s'y décline en plusieurs temps. À l'annonce publicitaire en aval sur les plateformes médiatiques convenues (conférence de presse, affiche, programme dans les journaux, à la radio et à la télévision) s'est greffé l'univers des reportages en temps quasi réel (*streaming*) ou démultiplié sur les nouvelles plateformes, qualifiées de réseaux sociaux (Facebook, YouTube, le site Web du Mois Multi ou de la Fabrique culturelle). Si la promotion et la



> Marcelle Hudon et Maxime Rioux, *Le pavillon des immortels heureux*.

diffusion sont des composantes fonctionnelles de la communication, l'art en est aussi une. N'est-ce pas l'ère des *selfies* et des *likes* sans distance ou jugement critique ? Cette tendance forte à l'autopromotion prédomine dans la création, d'où ces notions d'art au présent, d'expérience et d'unique diffusion au succès et à l'estime autoproclamés. Toutefois, la fonction, le rôle et la finalité de l'art ne se résument pas à ces seules composantes communicationnelles.

Puisque l'intelligence d'une œuvre oblige une « rude et solitaire conquête de l'esprit »²⁶, l'optique de recentrement humaniste adoptée par ce Mois Multi en appelait implicitement à une relecture, sinon à un regard novateur comme « voir le voir »²⁷. Cette édition a peut-être innové, ou à tout le moins a envoyé un signal, même faible, de changement. J'ai cru déceler sur le terrain même de la promotion de l'événement une amorce d'intelligibilité critique visuelle autogérée et adaptée de manière positive et pertinente aux nouveaux espaces médiatiques.

Captivé, intrigué, puis acquiesçant au style et à la teneur des capsules promotionnelles diffusées pendant la durée du Mois Multi, j'y décele une des pistes du réenchantement investie par le Mois Multi. Sous la sensibilité et le regard inventif de l'artiste, cinéaste et vidéaste Josiane Roberge²⁸, un angle original, parce que contenant sa part d'art faite de relais et de montages vifs et révélateurs de la teneur des œuvres, y prend forme. Une sorte de « voir le voir » se démarque de la stricte autopromotion ponctuelle au profit d'une critique entièrement visuelle. Le jugement (synthèse et critique) y est bien d'ordre visuel et non plus textuel – là où se cantonne d'ordinaire les analyses. Or, sa propagation positionne son impact sur toutes les plateformes de diffusion à l'ère numérique. ◀

Photos : Marion Gotti.

Notes

- 1 Dans Méduse, la salle Multi, le studio d'Essai, le hall, les corridors, la cage d'ascenseur et les locaux de l'Atelier de la mezzanine, de L'Œil de Poisson, de VU, d'Avatar et de La Bande Vidéo ainsi que la vitrine de la Manif d'art ou le restaurant Le Fastoche sont mis à contribution. La Galerie des arts visuels et le studio de son de l'Université Laval, les vitrines du restaurant-salle de spectacle Le Cercle à Québec et le centre d'artistes Regart à Lévis s'y sont greffés.
- 2 Gaëtan Gosselin, « Mot du directeur général : Le Mois Multi est une fête ! », Recto-Verso (producteur de l'événement), *Livret du Mois Multi*, février 2016.
- 3 Thème de cette 17^e édition. Cf. Ariane Plante, « Mot de la commissaire : pour le réenchantement du monde », *ibid.* La technologie prétend elle aussi plus que jamais réenchanter notre monde. Aussi peut-on penser que le parti pris de ce Mois Multi à équilibrer humanisme et machination n'est qu'une pause. Un nouvel activisme technologique ne nous prépare-t-il pas une nouvelle vague déferlante ? Celle-ci viendra avec les bandes passantes 5G, la connectivité entre les objets domestiques et l'intelligence artificielle capable de « bon sens » pratique pour décider des tâches et les exécuter. Robots, autos, drones, vont investir le travail jusque-là définitiveur de la condition humaine. Ce « progrès » a sa contrepartie moins heureuse : usage militaire, contrôle social et déqualification de bien des travailleurs.
- 4 Expérience cinématographique présentée en collaboration avec Spira, salle Multi, 5 et 6 février 2016.



> Josiane Roberge

- 5 Performance inédite, salle Multi, 20 février 2016.
- 6 Studio d'Essai, du 24 au 27 février 2016.
- 7 Flavie Dufour (« chantrice, chanteuse, poète et slammeuse »), commentaire publié sur sa page Facebook à propos du *Voyage d'hiver*.
- 8 Christian Calon, *road film* et performance sonore en direct, studio d'Essai, du 4 au 7 février 2016.
- 9 Alexis Langevin-Tétrault, Pierre-Luc Lecours, Myriam Boucher et Lucas Paris, œuvre électroacoustique en temps réel, salle Multi, 3 février 2016.
- 10 L'eau du Bain (Anne-Marie Ouellet et Thomas Sinou), environnement sonore in situ, parc Saint-Roch, du 6 au 14 février 2016.
- 11 Mykalle Bielinski, œuvre lyrique polyphonique, salle Multi, 3 février 2016.
- 12 Cf. Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux : essai sur le triomphe de l'esthétique*, Stock, 2003, 214 p.
- 13 Sonia Stoeva et Dimo Ivanov, *Dans l'intervalle*, installation vidéo interactive et photographies par fragments, La Bande Vidéo, du 6 février au 6 mars 2016.
- 14 Patrick Beaulieu, *Dérive continentale*, exposition des artefacts et captations photographiques-vidéographiques de l'expédition expérimentale d'écoute et de regard, VU, du 12 février au 13 mars 2016.
- 15 Nataliya Petkova, *Une colonie*, art Web, hall de Méduse, du 3 au 27 février 2016.
- 16 Patrice Coulombe et Caroline Gagné, *Le jeu de l'oie*, installation créée pour piano électromécanique et projection, salle Multi, du 12 au 21 février 2016.
- 17 Stephen Cornford, *Migration*, installation composée de 140 dictaphones à cassette obsolètes suggérant une nuée de criquets ou d'oiseaux en pleine migration, hall de Méduse, du 11 au 27 février 2016.
- 18 Catherine Bécharde et Sabin Hudon, *Les temps individuels*, installation cinématique et sonore sur la réflexion du silence, studio d'Essai, du 11 au 21 février 2016. Une dizaine de haut-parleurs sont enchâssés dans les couvercles de bocaux, eux-mêmes recouverts de cloches de verre qui, à l'aide de systèmes électromécaniques, se soulèvent comme des respirations cadencées, s'élevant dans l'espace et se baissant. Les sons évoquent l'impossibilité du silence absolu.
- 19 Alice Jarry, *Spectrales*, installation cinématique in situ suspendue, rappelant un grand filet de pêche qui serait doté d'une mouvance par gravité, salle Multi, du 12 au 21 février 2016.
- 20 Adam Basanta, *Pirouette*, dispositif installatif sonore mettant en scène les relations entre microphones, haut-parleurs et sons pour évoquer la musique et les gestes d'un étrange ballet, studio d'Avatar, du 12 février au 6 mars 2016.
- 21 Marcelle Hudon et Maxime Rioux, *Le pavillon des immortels heureux*, théâtre sonore d'ombres et de lumière mettant en scène un orchestre d'automates munis d'instruments percussifs parmi lesquels les spectateurs circulent, salle Multi, du 11 au 14 février 2016.
- 22 Line Nault, texte de présentation de *Là, Recto-Verso*, du 24 au 27 février 2016.
- 23 Cf. Max Weber, *Le savant et le politique* (1919), Presses électroniques de France, 2013, 77 p.
- 24 Cf. Michel Freitag, *L'oubli de société : pour une théorie de la postmodernité*, Les Presses de l'Université Laval, 2002, 433 p.
- 25 Pour ce qui est de l'art Web, on en trouvait explicitement dans la programmation : les trois sites navigables sur l'ordinateur placé dans le hall de Méduse (*Dulce* de David Johnston, *The Scar Project* de Nadia Myre, *Une colonie* de Nataliya Petkova) et l'occupation à distance via Internet de *Hier est aujourd'hui* dans l'espace européen de VU par Nadège Grebmeier Forget.
- 26 Daniel Pennac, *Chagrin d'école*, Gallimard, 2007, p. 168.
- 27 John Berger, *Voir le voir*, B42, 2014, 167 p.
- 28 Dans les faits, les choses ont commencé à bouger lors de l'édition de 2014. On se souvient de la pièce *Les oiseaux mécaniques* par Le bureau de l'APA qui intégrait en temps réel les interventions d'un critique théâtral. Une capsule visuelle qui circule encore en rend compte. C'était une entrevue et un montage de Josiane Roberge dont l'œuvre vidéo relationnelle *La prière* est devenue la tête d'affiche de l'édition 2016 d'Art souterrain à Montréal : « L'art doit-il séduire ? »

Wendat (Huron), **Guy Sioui Durand** est un complice intellectuel de l'univers des multiples formes d'art vivant, d'art en action, d'art performance et de manœuvres artistiques en contextes réels depuis 1976. Une suite d'événements, de publications et d'influences des années 1990-1994 est à la base de conception et mise en pratique de ce qu'il nomme aujourd'hui, au regard amérindien, « harangues performées » – alors appelées « conférences-performances ».

ANDY WARHOL ET JOHN GIORNO

Ici et maintenant... For ever...

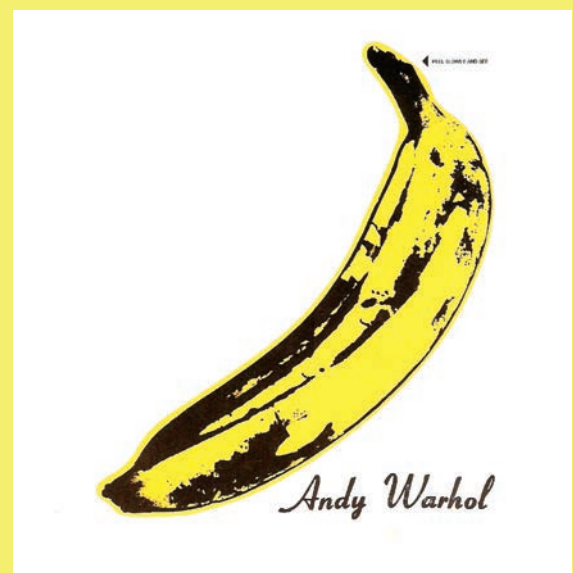
► CHARLES DREYFUS

Sex & Drugs & Rock & Roll, ça bouillonnait de partout ! Il en est resté deux mots accolés qui n'auraient pas dû faire bon ménage : *contre-culture*. Des hippies se mobilisant contre le napalm qui ravageaient le Vietnam, de Woodstock, de John Lennon chantant *John Sinclair*, du joli mois de mai, que retient-on ? Même l'auteur de *Do It* s'est métamorphosé en yuppie... Depuis, Pavarotti a chanté en duo avec James Brown et Lou Reed.

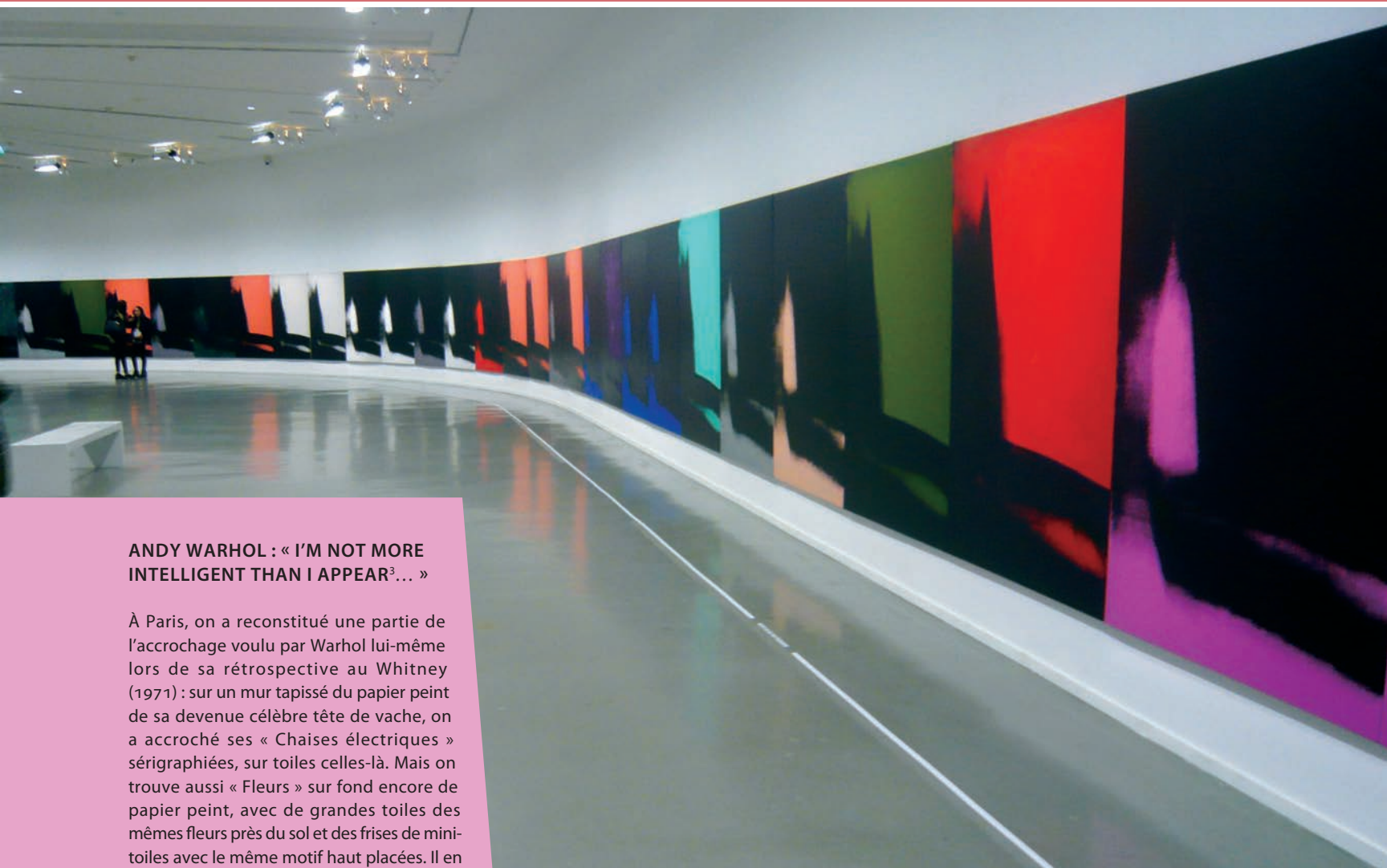
Deux vies, bien pleines, ne seraient pas suffisantes pour lire les « comment taire » de *La société du spectacle* de Debord ou repenser une nouvelle forme de *remix* Marx-Freud après la « désublimation répressive » de Marcuse. « L'expérience, nous dit Georges de La Fouchardière (1874-1946), n'a jamais servi de leçon à personne ; et, grâce à la mémoire, nous regrettons surtout de ne pouvoir renouveler nos sottises d'antan' ». »

Trois expositions, trois visions. Celle sur Warhol à Paris donne envie d'en voir beaucoup, beaucoup plus, en exagérant un peu, sans fin – le côté exponentiel des *sixties* –, alors que le Musée ne permet qu'un saupoudrage. Quant à celle sur Giorno, ce dernier est chez lui partout. Le Palais de Tokyo le « rétrospecte » très bien. Et ce n'est même pas lui qui choisit ses archives... Il se dit : « Pourquoi ne pas montrer la photo des voisins de mes parents sur le même plan que le reste ? C'est vrai ! Je les côtoyais volontiers, c'était ma vie ! » À Metz, le propos est pour sa part ciblé sur un Warhol tout à la fois imprégné, dévoileur et producteur de l'éternel problème de la définition de ce qu'on nomme rétrospectivement l'avant-garde. Duchamp, en 1962 – à propos de l'évolution mercantile plutôt que spirituelle de l'art – pensait déjà que les artistes devraient à l'avenir être *underground*.

Comment la jeune génération peut-elle créer ses propres modes de lecture et prendre du plaisir ou quelque enseignement après la visite d'une exposition sur Andy Warhol ou John Giorno ? En piétinant, certes, quelque peu, le mausolée sacré d'Andy, mais en prenant, certainement aussi, de la graine de John : « Je suis comme tous les gens de 78 ans : quoi qu'on [*sic*] ait pu faire, à cet âge-là, on a l'impression que sa vie compte. En même temps, je vois aussi le vide de tout cela². »



> Pochette du vinyle de Velvet Underground réalisée par Andy Warhol, 1967.



ANDY WARHOL : « I'M NOT MORE INTELLIGENT THAN I APPEAR³... »

À Paris, on a reconstitué une partie de l'accrochage voulu par Warhol lui-même lors de sa rétrospective au Whitney (1971) : sur un mur tapissé du papier peint de sa devenue célèbre tête de vache, on a accroché ses « Chaises électriques » sérigraphiées, sur toiles celles-là. Mais on trouve aussi « Fleurs » sur fond encore de papier peint, avec de grandes toiles des mêmes fleurs près du sol et des frises de mini-toiles avec le même motif haut placées. Il en va de même pour le Grand Timonier. Le reste de l'exposition paraît petitement documentaire, sans espoir tous azimuts.

Pour « Shadows » (1978), certes, on n'a pas lésiné sur la longueur du mur courbe : 102 toiles – des 108 réalisées – sont accrochées bord à bord. Bien sûr, le petit escalier qui rompt l'espace de cette alignement de 130 mètres fait un peu désordre : cela nous renvoie au mouvement de la terre autour du soleil et à notre espace-temps non moins conventionnel que tout le reste. Cet ensemble, tout en emphase, donne le titre générique à cette exposition, *Warhol Unlimited*. Si « Shadows » ne renvoie pas le *glamour* des « Jackie » ou des « Marilyn », la répétition ici est plus que jamais biunivoque ; on peut même se confronter à la silhouette sans épaisseur de la mort, « glam et glas », condensant de grands thèmes warholiens ; il espère toujours que l'espace fasse retour.

Par ailleurs, la première page du catalogue du Metz reproduit en énorme la phrase de Warhol : « Je ne vois pas comment j'aurais pu être *underground* alors que j'ai toujours voulu qu'on me remarque. » L'exposition est très plaisante, sans rien changer à l'espace trouvé : faute de temps ? Manque de budget ? « Aménagement des éléments scénographiques d'après une proposition artistique de Dominique Gonzalez-Foerster réalisée pour l'exposition 1984-1999. *La décennie* », soit la monstration précédente du Centre Pompidou-Metz, proposition de celle qui expose en même temps au Centre Pompidou à Paris à partir du 23 septembre 2015 !

> Andy Warhol, *Shadows*, 1978. Photo : Charles Dreyfus.

À la « Silver » Factory, Warhol prétend ne payer le loyer que pour pouvoir tourner autour des gens. Une double page du catalogue (en anglais) détaille les différentes ramifications (*underground movies, poetry, dance theater, fashion, amphetamine drug scene, art, harvard, music...*). Le dialogue permanent ressemble à celui impulsé par le révérend Moody et le compositeur Al Carmines à la Judson Church. Il a fallu dix ans de travail pour reconstituer ce qu'il est donné à voir et entendre à Metz, « Exploding Plastic Inevitable ». C'est à la nouvelle directrice du Centre Pompidou-Metz, Emma Lavigne, que l'on doit, sur 17 écrans, la recomposition et la superposition des diapositives ainsi que la disposition des projections de films prévues à l'origine. Cet espace au fond de l'exposition était le mieux réussi. Il manquait peut-être le plafond du Dom en mai 1967, où étaient projetés également les films de Warhol, le crépitement des projecteurs, le *light show* et le public écoutant le Velvet qui jouait le plus fort possible. La nouvelle technologie me rend parfois nostalgique de mon bras à diamant qui m'aidait à restituer le son des vinyles du Velvet que j'écoutais sans fin. Il faut dire que l'exposition fêtait aussi, à sa façon, les 50 ans de la rencontre Warhol-Velvet. Pour Lou Reed, on pouvait comparer le groupe à une œuvre d'art en cours d'exécution – en comparaison, la

projection sur quatre écrans lors de *Warhol Unlimited* au Musée d'art moderne de la Ville de Paris du film de Ronald Nameth (1966-2015) « Andy Warhol's Exploding Plastic with The Velvet Underground and Nico » paraît, c'est le moins qu'on puisse dire, bien pâlotte.

Plus ancienne est l'attrance de Warhol pour la danse : il rencontre en 1958 Emile de Antonio, l'ami de Cage, Cunningham, Johns, Rauschenberg... Il fréquente le Judson Dance Theater où il côtoie toute l'avant-garde de cette discipline : « *I never wanted to be a painter ; I wanted to be a tap dancer* ». Cela donne lieu à une œuvre participative avec en toile de fond une vidéo de « Rain Forest » (1968) de Merce Cunningham. On y voit les danseurs au milieu des coussins argentés de Warhol, et le public du musée est invité à manipuler des répliques des « Silver Clouds » – dans *Warhol Unlimited*, les voici confinés dans un étroit goulot avec une affichette demandant de ne surtout pas les toucher !

Warhol devance-t-il les mésaventures dans lesquelles nous enfonçons de plus en plus ladite « industrie culturelle », qui commence même à nous effrayer, en les prenant à contre-pied ou est-il la suiveuse incarnation de la fin de la comète de l'École de Francfort (Adorno, Horkheimer, Marcuse...) ? « L'industrie culturelle se mue en public relations, à savoir la fabrication d'un *good will*, tout court, sans égard à des productions ou à des objets de vente particuliers. On s'en va

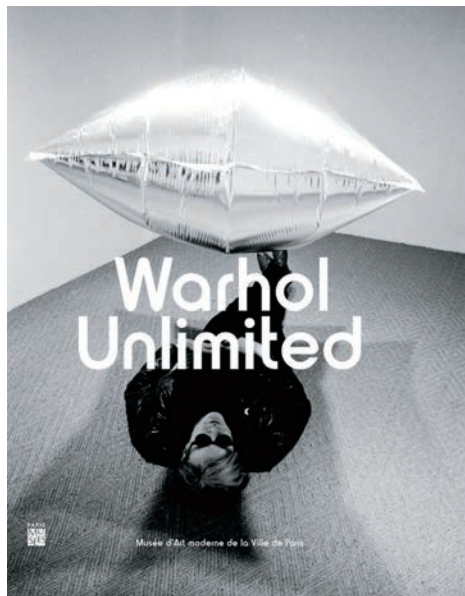
chercher le client pour lui vendre un consentement total et sans réserve, on fait de la réclame pour le monde tel qu'il est, tout comme chaque produit de l'industrie culturelle est sa propre réclame⁴. »

Adorno parle-il du « monde tel qu'il est » en 1947 lorsqu'il élabore pour la première fois le concept d'industrie culturelle dans le livre *Dialektik der Aufklärung* qu'il publie à Amsterdam avec Hockheimer ? Ou bien s'agit-il du « monde tel qu'il est » au début des années soixante pour sa communication dans *Communications* ?

La mémoire étouffante finit par tout régir : « *I never read. I just look at pictures*⁵. » En voyant ces deux expositions, une fois de plus, on comprend qu'Andy Warhol met en avant de façon magistrale le simple fait qu'il est impossible d'analyser la ressemblance. En abîme, aussi loin qu'on ira, on n'y trouvera que des ressemblances. Il applique avec sa multiplication d'images une figure de sens qui, en rhétorique, est proche de la métaphore *in absentia*. La ressemblance est une relation globale. Sa ruse philosophique, c'est bien que dans la ressemblance les rapports ne sont pas identiques ; ils sont semblables. À Metz comme à Paris pour le titre des expositions, la langue française est même abandonnée : *Warhol Underground, Warhol Unlimited*.

Pour le jeune créateur qui visite ces expositions : stimulation ou saturation ? Dans la dernière livraison de la revue *Hermès* (numéro 72, 2015), Frank Madlener de l'IRCAM, avec « L'artiste, un chercheur pas comme les autres », constate trois démarches : Une hyperspécialisation acharnée, comme celle des interprètes qui ne s'autorisent plus à affronter un texte ancien sans l'arsenal de connaissances accumulées par d'autres musiciens et par moult analyses de musicologie : attitude condamnée à exceller sur un territoire court et très concurrentiel, un territoire dont la surface ne peut que se saturer à son tour...

Un reflux mélancolique ou rusé de l'artiste dans les rayonnages de la bibliothèque, afin de s'y reconnaître sous bonne ascendance. C'est une autre attitude désenchantée qui fait sienne la croyance selon laquelle, tout ayant déjà été écrit, l'affaire de l'invention est « désormais » jouée...



Une attitude ou stratégie où l'histoire n'est pas oubliée, mais où l'autorité de l'historicisme est terrassée, cette idée étrange d'une histoire homogène et continue, sans rupture aucune, inscrivant et étouffant chaque acte sous un maillage de dates. C'est affirmer la supériorité du savoir vécu sur le savoir appris, d'une certaine façon chercher à désapprendre.

Que peut-on vraiment reprocher à quelqu'un qui prétend ne pas aimer toucher les choses (« *I don't like to touch things.* ») ? Quoi de plus vague que le mot *chose* ? « *I think we're a vacuum here at the Factory, it's great. I like being a vacuum ; it leaves me alone to work. We are bothered though, we have cops coming up here all the time. They think we're doing awful things and we aren't.* » On décèle une espèce de manque de profondeur entretenue par Warhol, une ruse de l'extrême conscience pour à tout prix désapprendre, *to unlearn*, selon le mot du peintre Joshua Reynolds, mais pas seulement à la manière de Delacroix pour se défaire des leçons du néoclassicisme ou en voyageant comme l'a entrepris Turner : « *If you want to know all about Andy Warhol, just look at the surface of my paintings and films and me, and there I am. There's nothing behind it*⁷. »

Outre l'hyperspécialisation et le reflux mélancolique, comment nous débarrasser de notre vision lénifiante d'une histoire qui oublie le passage du temps ? Comment ne pas rester nostalgiques – selon Freud, il est question de sujets malades d'eux-mêmes qui restent rivés au souvenir de jouissances passées dont ils n'ont pas découvert l'irréalité –, à moins de rester nostalgiques aux seuls et très nombreux paradoxes de Warhol ? Cet invétéré collectionneur de milliers d'objets énonce dans un même souffle : « *I hate objects*⁸. » L'un de mes traumatismes ne fut-il pas d'avoir endommagé la boîte de plexiglas de la version de luxe du catalogue à la tranche dorée *Andy Warhol* du Moderna Museet dont je tire la majorité des citations de ce texte ? Björn Springfeldt du Moderna me l'avait offert et je l'avais, pourtant, précieusement emporté en cabine avec moi dans l'avion Stockholm-Paris...

Suis-je atteint d'un trouble de l'adaptation par excès d'imagination ? Chateaubriand pense qu'il faut impérativement avancer : « Respectons la majesté du temps ; contemplons avec vénération les siècles écoulés, rendus sacrés par la mémoire et les vestiges de nos pères ; toutefois n'essayons pas de rétrograder vers eux, car ils n'ont plus rien de notre nature réelle⁹. »

L'aura *miroitique* de Warhol se construit entre lui et lui-même : *I'll Be your Mirror*.

Le Poète : Est-ce que tu aimerais rencontrer Elizabeth Taylor ?

A. W. (extatique) : Ohh, Elizabeth Taylor, ohh. Elle est si fascinante.

Le Poète : Tu peux m'en dire un peu plus sur tes peintures ?

A. W. : C'est magique. C'est la magie qui les fait¹⁰.

JOHN GIORNO : « LIFE IS A KILLER »

Lorsqu'il était adolescent, Giorno décida de devenir poète. Aux États-Unis, tous les parents pensaient que leurs enfants pouvaient devenir présidents. Poète ?... Ils allaient le soutenir. Poésie encore et toujours écrite, enregistrée, performée, représentée, exposée : de « Dial-A-Poem » à « Giorno Poetry Systems », par son engagement multiple, politique, social – en organisant des dons d'argent en liquide pour les personnes atteintes du sida en situation d'urgence –, il a été pionnier. La méditation bouddhiste tibétaine allait aussi l'aider à s'isoler.

« Pourquoi est-ce qu'il n'y a pas une nouvelle génération qui a envie d'être comme Patti Smith¹¹ ? ». Les êtres humains sont périssables ; faut-il retenir le passage du temps ?

John Giorno, je l'ai si souvent vu performer ; parfois, nous étions dans le même programme... Étonné, je le fus du contraste au 222, Bowery, lorsqu'il me fit visiter le bunker de Burroughs et son espace voué à Bouddha. J'avais acheté *Cancer in my Left Ball* pour me nourrir de ses mots autrement que dansés, les paumes de mains ouvertes, et dont la structure sur papier devait beaucoup au *cut-up* de Brion Gysin et de William S. Burroughs. Il ne sera pas question ici de trop parler de la façon dont Giorno peut mélanger un travail de répétition intense à la méditation la plus profonde pour aboutir à la fragrance qu'il sait à merveille nous restituer. Il faut lire les textes de son ami Bernard Heidsieck à ce sujet et l'extrait très parlant dans le numéro 22 de *Palais* qui tient lieu de catalogue.

On connaît ses amants célébrités. Aujourd'hui, c'est un commissaire-compagnon-artiste, Ugo Rondinone, qui lui fait une déclaration d'amour.

Comme on peut le lire de façon prosaïque, « [à] l'occasion du salon Paris Photo 2015, la maison française Céline parraine l'exposition *Ugo Rondinone : I love John Giorno* du 19 au 25 octobre durant la FIAC ». On peut voir une campagne d'affichage sur les kiosques de Paris (*Vogue Paris*). Il est vrai, les seuls mots *Céline, John et Giorno* sur un cœur rouge, même de Rondinone, c'est de la communication qui peut paraître plus fortuite qu'efficace, un *sponsor* parmi d'autres aux côtés de la Régie autonome des transports parisiens, la reine incontestée de l'*underground*... Pour *Céline*, on comprend le pôle « mode et maroquinerie » du groupe LVMH, longtemps reconnaissable aux maillons formant un double c. Mais, pour *John*, ce n'est qu'un des engrenages ; il en a connu tant et tant, de la vie... de sa vie.

On entre dans un long couloir noir et tombe sur une vidéo de 14 minutes de Rondinone (2015), « Thanx 4 Nothing », où un Giorno pieds nus avec smoking blanc et nœud papillon dit merci pour rien : « Merci d'exploiter mon ego énorme et de faire de moi une vedette pour votre profit... merci pour toutes les saloperies... puissiez-vous fumer un joint avec William... Bob, Jasper, Ugo... que tous mes autres amants innombrables, d'une sexualité fabuleuse et sans limite... puissent-ils tous venir ici pour vous faire l'amour. »

Il est le double instrument de l'art et de lui-même : depuis toujours, il mène ce combat d'esprit, en rébellion ouverte contre la tradition, figure



> Vue de l'exposition UGO RONDINONE : I ♥ JOHN GIORNO, Palais de Tokyo, Paris. Photo : André Morin. Courtoisie de l'artiste.

de proue de toutes les luttes, cette « lutte terrible avec ce vieux et méchant plumage, terrassé heureusement, Dieu »¹² ! Comme Rimbaud et Mallarmé, « il n'y a que la Beauté – et elle n'a qu'une expression parfaite : la Poésie »¹³.

Dans l'immense salle courbe du Palais de Tokyo : une mosaïque colorée, parmi les 15 000 documents qui retracent cette double vie. Sur elle : les tableaux qu'il commence à produire à partir de 1968.

IT'S NOT WHAT HAPPENS IT'S HOW YOU HANDLE IT

Mais n'attendez rien : « Je répète mes poèmes tout le temps, tous les jours. Je répète tellement que le poème devient quelque chose de neuf, quelque chose d'autre. On est au-delà de la poésie¹⁴. »

En parcourant la salle suivante, au milieu de tous ces poèmes peints sur des toiles carrées, on touche quelque chose de très profond. Ces archétypes montrent plus qu'un inconscient qui serait le fait de l'individu ; ils dévoilent un morceau de l'humanité, des cosmogonies, une enfance présente encore en chacun de nous, peut-être rien d'autre que la conscience la plus primitive du monde : l'imagination. ◀

Notes

- 1 Georges de La Fouchardière, *Mouise à tous les étages*, cité dans Noël Godin, *Anthologie de la subversion carabinée*, L'Âge d'Homme, 2008, p. 295.
- 2 John Giorno, cité dans Élisabeth Franck-Dumas, « John Giorno, l'a(l)mant » [en ligne], *Libération*, 16 novembre 2015, www.next.liberation.fr/arts/2015/11/16/l-aimant_1413871.
- 3 Andy Warhol, cité dans Gretchen Berg, « Andy: My True Story », *Los Angeles Free Press*, vol. 6, n° 11, 17 mars 1967, réimpr. d'*East Village Other*.
- 4 Theodor Adorno, « L'industrie culturelle », *Communications*, vol. 3, n° 1, 1964, p. 12-18.
- 5 A. Warhol, cité dans A. Warhol, Kasper König, Pontus Hultén et Olle Granath (dir.), *Andy Warhol*, Moderna Museet, 1969, s. p.
- 6 *Id.*, cité dans G. Berg, *op. cit.*, p. 42.
- 7 *Ibid.*, p. 3.
- 8 *Id.*, cité dans Lane Slate, *In the Studio with Andy Warhol and Roy Lichtenstein* [film], 1966, 27 min 45 s.
- 9 François-René vicomte de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, tome 1, P. Arpin, 1848, p. 137.
- 10 J. Giorno, « Andy Warhol Interviewed by a Poet » (1963), cité dans *Palais*, n° 22, p. 13. L'entrevue s'est déroulée juste après *Sleep*, le film de 5 heures 21 minutes de Warhol à 16 images seconde, où l'on voit le poète-amant dormir.
- 11 J. Giorno, cité dans É. Franck-Dumas, *op. cit.*
- 12 Stéphane de Mallarmé, « Lettre à Cazalis » (14 mai 1867), cité dans Henri Mondor (dir.), *Vie de Mallarmé*, Gallimard, 1950, p. 237.
- 13 *Ibid.*, p. 240.
- 14 J. Giorno, cité dans Éléonore Susler, « John Giorno, jeune poète de 78 ans » [en ligne], *Le temps*, 30 avril 2015, www.letemps.ch/culture/2015/04/29/john-giorno-jeune-poete-78-ans.



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

LE 5 FÉVRIER 2016, LE CABARET VOLTAIRE D'HUGO BALL ET EMMY HENNINGS A EU 100 ANS. « BARBARE AUTOSTYLÉ » AU RIRE PERCE-NEIGE, TRISTAN TZARA DÉBARQUE À ZURICH 100 ANS PLUS TÔT. IL QUITTE BUCAREST EN SYMBOLISTE ET CONSULTE À LA BIBLIOTHÈQUE LA TRANSCRIPTION DES CHANTS NÉGRO-AFRICAINS DANS LA LANGUE DU MISSIONNAIRE QUI LES A RECUEILLIS. GRÂCE, ENTRE AUTRES, À CE MATÉRIAU À LA FOIS TRÈS NOUVEAU ET TRÈS ANCIEN, IL PARVIENT À SE HISSE RAPIDEMENT À LA TÊTE DE CE QUI DEVIENDRA LE MOUVEMENT DADA.

DADA, CENT ANS ! TRISTAN TZARA

► CHARLES DREYFUS



> Marcel Janco, *Portrait de Tzara*, assemblage de papier, carton, toile de jute, encre et gouache, 55 x 25 x 7 cm, 1919. © ADAGP, Paris 2015. Photo : © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais/Philippe Migeat.



> Man Ray, *Le groupe dada*, épreuve gélatino-argentique, 13,7 x 26 cm, vers 1922. Collection particulière. Photo : M. Bertola/Musées de la Ville de Strasbourg. © Man Ray Trust/ADAGP Paris 2015.

« Je dors très tard. Je me suicide à 65 %. J'ai la vie très bon marché, elle n'est pour moi que 30 % de la vie. Ma vie a 30 %. Il lui manque les bras, des ficelles et quelques boutons¹. » Les premières manifestations Dada au Cabaret Voltaire sont comme une affaire de famille pour Tzara, en compagnie des frères Janco, des frères Arp et de leur compagne respective. Il s'agissait moins, dit rétrospectivement Tzara, de détruire l'art que d'en surmonter les limites de tous ordres. Les masques en carton de Marcel Janco, d'une grande poésie, datant de 1919, signent la fin de la période zurichoise.

Dans ce type de monstration, le catalogue ne peut que se marier de la façon la plus harmonieuse qui soit avec l'exposition elle-même. C'est le cas ici pour Tzara, personnage aux multiples facettes, né le 16 avril 1896, jour de la Saint-Dada dans le calendrier julien.

À la salle consacrée au symbolisme roumain – alors qu'il s'appelle Samuel Rosenstock et qu'il signe ses premiers poèmes en roumain sous le pseudonyme de S. Samyro – font écho « Le

premier Tristan Tzara » d'Eugen Simion, « Tristan Tzara et l'avant-garde roumaine » d'Ion Pop et le réalisme d'un homme dans l'histoire : « Il n'y a pas d'engagement du poète envers qui que ce soit². »

À partir de 1920, à Paris, Tzara poursuit l'aventure Dada. On connaît mieux ses chassés-croisés avec André Breton et le Parti communiste. Comment faire la part des choses entre poésie engagée, poésie de circonstance et lycanthropie, lorsque l'état d'esprit reste constant ? « Je considère que la poésie est le seul état de vérité immédiate³. »

Cette exposition fait revivre Tzara – en plus bien évidemment du poète, dramaturge, écrivain d'art – par les collections de la Bibliothèque Jacques Doucet – collaboration avec pratiquement tous les grands artistes du siècle dernier : Tzara, collectionneur des arts africains et océaniques ; Tzara, stratège... Exemple parlant, il est le fil rouge du photogramme à travers l'Europe. En 1919, il fait découvrir Christian Schad, puis en 1922 choisit Man Ray contre Schad. En 1936, s'apercevant que Man Ray est étiqueté comme

surréaliste lors de la première exposition de grande envergure au Museum of Modern Art à New York, *Fantastic Art, Dada and Surrealism*, il ressort des « schardographies » qu'il a conservées contre le gré de son créateur, en les antidatant de 1918. Tous les moyens sont bons pour que Dada prenne l'incommensurable place qui lui revient !

Je termine ici en ayant une pensée pour Marc Dachy, l'historien de Dada, qui nous a quittés très récemment. ◀

Notes

- 1 Tristan Tzara, « Comment je suis devenu charmant, sympathique et délicieux » (1920), *Œuvres complètes*, tome 1, Flammarion, 1975, p. 388.
- 2 *Id.*, « Entretien avec Georges Ribemont-Dessaignes », *Œuvres complètes*, tome V, p. 407.
- 3 *Id.*, cité dans Ilarie Voronca, « Marchez au pas, Tristan Tzara parle à Integral », *Integral*, n° 12, avril 1927. C'est dans ce texte qu'il exprime tout à la fois son hostilité au surréalisme et son refus du marxisme.

CABARET DADA

CENTENAIRE DU CABARET VOLTAIRE, PARIS, LE SAMEDI 6 FÉVRIER 2016 HALLE SAINT-PIERRE

Pour la session de performances célébrant le centenaire de l'ouverture du Cabaret Voltaire à Zurich, le 5 février 1916, l'auditorium de la Halle Saint-Pierre (Paris) a accueilli les interventions d'une trentaine d'artistes, performeurs, poètes, musiciens... réunis par Alain Snyers pour rendre hommage au mouvement Dada à l'occasion du centenaire du Cabaret.

Chacun avait comme consigne une intervention de trois minutes maximum en lien plus ou moins direct avec le centenaire du Cabaret. Ce format donna à la session son caractère dynamique avec une succession de mots et de gestes, une grande diversité de styles et d'ambiances. Célébration joyeuse et parodique portée par la bonne humeur et le désir d'action d'auteurs convaincus de l'importance d'agir par l'action de l'art et de participer à un moment autant créatif que ludique.

Nombreuses furent les allusions directes au cabaret zurichois, à Hugo Ball, à Tristan Tzara, à Kurt Schwitters et à leurs attitudes... La déconstruction du langage, les onomatopées, les inventions verbales et les jeux de mots furent largement pratiqués, déclinant ainsi, de manière contemporaine, l'héritage Dada. Le mot lui-même fut l'objet de variantes orales.

Le plateau fut occupé par une suite ininterrompue de performances, de cris, de gestes, de costumes, de lectures et de gesticulations des Pontificall Beuys, d'Henri Gruvman, de Charles Dreyfus, d'El Coyote/Michel Giroud, de Jacques Demarq, d'Alain Biet, de Max Horde, de David Fenech, d'Élisabeth Morcellet, d'Alain Snyers, de Mathieu Bohet, de Sandrine Lehagre, de Franck Na, de Denis Parmain, de Daniel Daligand, de

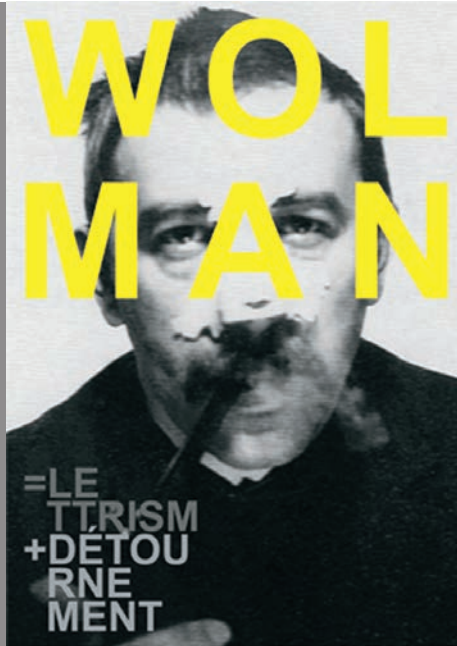


> Alain Snyers et Michel Giroud. Photo : Richard Piegza.

Joël Hubaut et Léa Lebricomte, de Sylvie Benoît avec Benoît @ Co, de LWO, d'Antoine Chipriana, de Bonnie/Made in China, d'Agnès Aubagne, de Sébastien Bergez, de Black Sifichi, de Roma Napoli, du Tapis volant (Anna Kuczynska et Richard Piegza), de Franck Ancel avec Hervé Binet et André O... La présentation des artistes fut assurée par Christine Bergez et Alain Snyers. Les artistes absents, J&C, Pineau, Olivier Garcin et Gilles Cabut (Boxon), ont pu être représentés par la communication de leurs contributions.

Deux manifestes ont été lus : le *Manifeste terrien* présenté par Michel Giroud et le *Manifeste du bureau* par Agnès Aubagne. Un duplex téléphonique avec Berlin s'est aussi établi avec Catherine Ricoul, en direct de la célébration Dada à Berlin.

Le Cabaret Dada du 6 février 2016, par ses fantaisies et son énergie, a propagé et actualisé l'esprit éclectique du Cabaret Voltaire et a affirmé la permanence et la modernité des idées de la révolution dadaïste. ◀ ALAIN SNYERS



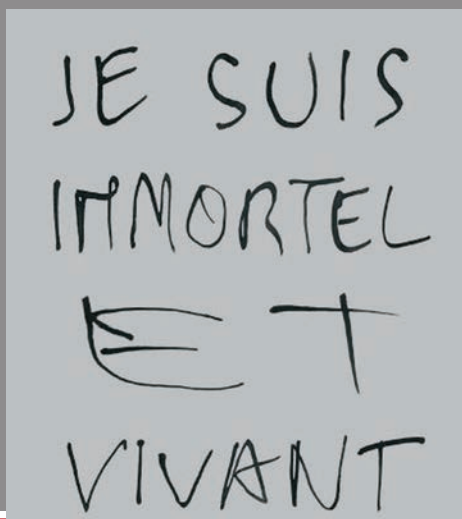
WOLMAN

= LE
TTRISM
+ DÉTOURNEMENT

DES GENS,
DES LIEUX ET
DES CHOSES

► JESÚS FUENMAYOR

LA PLAQUE TOURNANTE EST UN CENTRE ARTISTIQUE SITUÉ DANS LE QUARTIER NEUKÖLLN À BERLIN, QUI ACCUEILLE TOUS LES TROIS MOIS UNE EXPOSITION MÉLANT PEINTURES, LIVRES, SONS, VIDÉOS ET DOCUMENTS. INAUGURÉ EN AOÛT 2014 AVEC L'EXPOSITION *DJS VERBOTEN (INTERDITS AUX DJ)* QUI REGROUPAIT DES TRAVAUX D'ARTISTES, DE POÈTES SONORES ET DE COMPOSITEURS, CE LIEU EST DIRIGÉ PAR LE COMPOSITEUR FRANÇAIS FRÉDÉRIC ACQUAVIVA ET LA MEZZO-SOPRANO ANGLAISE LORÉ LIXENBERG.



L'espace, un ancien cabinet médical au rez-de-chaussée, a été détourné afin de mettre en perspective les tendances artistiques et musicales les plus expérimentales de l'après-guerre. Ses vernissages, soirées dites « *Tabula rasa* », sont en entrée libre, avec pour mot d'ordre « *create or donate* » (« créer ou donner »), puis, une fois l'inauguration passée, uniquement sur rendez-vous. Cet espace alternatif, un endroit artistique par excellence, se doit de continuer à exister.

Plus récemment, Acquaviva a exposé dans les sept pièces de l'espace ainsi que dans un long corridor environ 400 documents et œuvres de ou sur Gil J. Wolman et sur le contexte artistique dans lequel il vivait, des documents relatifs à ses débuts avec le lettrisme et l'Internationale lettriste jusqu'aux travaux réalisés sous les *labels* du *tape art* et de la séparation.

Pour l'exposition *Wolman = Lettrism + Détournement*, chaque pièce regroupait thématiquement des documents accrochés directement sur le mur dans des pochettes en plastique habituellement utilisées pour l'archivage. Ainsi, la totalité des multiples de Wolman était exposée dans le corridor, du sol au plafond, en plus des hommages de François Dufrêne et d'Henri Chopin, ainsi que toutes les publications de Wolman et tous les travaux publiés depuis sa mort en 1995. Au bout du corridor se trouvait *Gil Wolman: I Am Immortal*

celles de Wolman. Mais cela n'est sans doute pas surprenant quand on sait que Bernard Blistène, le nouveau directeur du Centre Pompidou depuis 2013, a été cocommissaire avec Acquaviva de l'exposition lettriste *Pensiez-vous (vraiment) voir une exposition ? Bientôt les lettristes (1946-1977)* au Passage de Retz, à Paris.

Cette exposition était plus proche éthiquement du commissaire de La Plaque Tournante, montrant des œuvres à côté d'une multitude de documents, de films lettristes et d'œuvres sonores émanant de nombreux représentants du mouvement. Par contraste, au Centre Pompidou, dans la salle lettriste organisée par Nicolas Liucci-Goutnikov, les œuvres lettristes (peintures, sculptures, films) étaient présentées comme des œuvres autonomes sans la prolifération de publications qui caractérise également la production massive du groupe. On y trouvait cependant une petite vitrine avec quelques-unes de leurs publications, dont un exemplaire d'*UR* ainsi que des livres d'Isou, de Lemaître et de Pomerand.

Cependant, ce que je voudrais souligner dans ce contexte est moins la rareté des documents exposés au Centre Pompidou que la façon dont La Plaque Tournante les met à disposition. La tendance actuelle en termes d'exposition de documents dans les musées d'art moderne et contemporain est d'esthétiser les archives historiques en les élevant au rang de travaux artistiques de valeur et en les séparant du public au moyen de vitrines, de cadres et autres dispositifs-présentoirs conçus à des fins de commercialisation. Une telle « muséification » des documents tend à éloigner le public de l'histoire ou, plus précisément, à propager le mythe de l'histoire de l'art comme espace continu, global et transcendantal. Pour être franc, en termes de contenu, les documents sont, dans ces conditions, impossibles à lire. De plus, ils sont traités comme des objets d'art raffinés et, contrairement à leur nature, ils deviennent intouchables, un espace vide de pure forme.

Par contraste, à La Plaque Tournante, de nombreux documents proviennent des archives personnelles d'Acquaviva, mais, avec son accord, un visiteur peut demander à les examiner de plus près. J'ai pu en particulier prendre en main un magazine ronéotypé sobrement intitulé *A* (1963), examiner son contenu et comprendre sa matérialité, ce qui est interdit dans d'autres musées. Je parie que le lieu d'Acquaviva est un des derniers espaces alternatifs qui posent la question de comment construire et raconter l'histoire des arts, comme suggéré par Georges Didi-Huberman dans l'analyse de l'histoire par Benjamin : « L'histoire de l'art est toujours sur le point de recommencer¹. » Autrement dit, l'histoire est un travail quotidien, celui qui trouve sa véritable signification dans des lieux tels que La Plaque Tournante, où le passé voyage jusqu'au présent.

Ce modèle rétrospectif inattendu, intime et vivant, même s'il offre au spectateur des centaines d'œuvres et de documents, me rappelle la fausse modestie de Wolman lorsqu'il décrivait sa propre

carrière : « Wolman, né en 1929, rencontre quelques personnes, participe à certaines manifestations, fait quelques choses². » Cette phrase réduite à de simples faits se lit plutôt telle une invitation à relire et à réinterpréter l'histoire ou, comme Didi-Huberman le suggère, telle une histoire qui est sur le point de recommencer. Acquaviva fait face à cette tâche lors de chaque nouvelle exposition et de chaque nouvelle installation dans son centre. C'est peut-être la raison pour laquelle cet espace est nommé La Plaque Tournante : comme le disque rotatif que le nom du lieu évoque, on peut voir la stratégie du curateur qui amasse les faits de l'histoire et initie chaque fois une nouvelle discussion, une nouvelle interprétation, en établissant des liens inédits entre les œuvres et les documents, les événements et les faits avérés.

Dans l'esprit de nombreuses avant-gardes expérimentales auxquelles elle rend hommage, La Plaque Tournante publie également un magazine annuel, *CRU*, qui couvre les différents événements survenus dans ce lieu. *CRU* est à la fois un magazine physique avec CD, DVD, affiches, et un site Internet accessible à ceux ayant acheté le magazine, puis ayant envoyé par courriel une photo d'eux tenant en main la revue d'Acquaviva. *CRU* montre quelques personnes, présente quelques événements et documente un certain nombre de choses passées et présentes. ◀



and Alive, le catalogue de la première rétrospective internationale réalisée par Acquaviva au MACBA de Barcelone en 2010, à côté d'autres volumes tels que ceux publiés par les Éditions Allia, dont on reconnaît l'importance pour avoir remis en perspective l'histoire de l'Internationale lettriste et des avant-gardes d'après-guerre.

Étant donné qu'il s'agissait de la toute première exposition personnelle de Wolman à Berlin – lorsqu'on pense à ses contributions majeures au lettrisme ou à la scène artistique français –, il est intéressant de noter que, pour la première fois de son histoire, le Centre Pompidou a aussi attribué cette année l'un des espaces de sa collection permanente au lettrisme. Ce musée présente, entre autres, des œuvres des lettristes Isidore Isou et Maurice Lemaître aux côtés de



Traduit de l'anglais par Héléne Guéna.
Photo : Frédéric Acquaviva.

Notes

- 1 Georges Didi-Huberman, *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, Minuit, 2000, p. 115.
- 2 Gil Joseph Wolman, *L'anticoncept*, Allia, 1994, 2^e de couverture.

Jesús Fuenmayor est un commissaire indépendant qui s'active entre New York et Gainesville. Entre 2004 et 2011, il a été directeur du centre d'art contemporain Periférico à Caracas, au Venezuela, et entre 2012 et 2015, de la Cisneros Fontanals Art Foundation.

QU'OFFRE À VOIR UN ESPACE BLANC, RECTANGULAIRE, FERMÉ PAR QUATRE MURS ?
LORSQU'ON LUI A PROPOSÉ D'EXPOSER DANS LA GALERIE DES ARTS VISUELS DE
L'UNIVERSITÉ LAVAL, C'EST CETTE QUESTION QUE S'EST POSÉE CAMILLE RAJOTTE
DONT LES PROJETS NAISSENT EN RÉPONSE AUX CONFIGURATIONS SPATIALES DES
LIEUX PUBLICS QU'ELLE INVESTIT. SI L'ESPACE URBAIN, PARCOURU PAR DES VOIES
DE CIRCULATION, PONCTUÉ DE MOBILIERS ET DE BÂTIMENTS, SE
LAISSE EXAMINER SOUS DE MULTIPLES ANGLES, QU'EN EST-IL D'UN
ESPACE DONT LA FINALITÉ EST DE S'EFFACER DERRIÈRE LES ŒUVRES
QUI Y SONT PRÉSENTÉES ?

QUESTION DE POINT DE VUE, EFFETS DE CADRAGE

► MATHILDE BOIS



C'est cette neutralisation de l'espace d'exposition, passant par une élimination de toute interférence visuelle, qui se trouvait au centre du projet de Rajotte présenté cet automne. Plus spécifiquement, il s'agissait de donner visibilité à un mur posé derrière la cloison vitrée de la galerie, occultant presque complètement l'espace intérieur depuis le boulevard Charest. Pour rendre manifeste cet élément architectural qui, en raison de son intégration autant aux habitudes perceptives des visiteurs qu'à celles des passants, est devenu quasi invisible, l'artiste a reproduit à l'intérieur l'espace extérieur caché par le mur. Ainsi, un banc public, une plate-bande où sont plantés arbres et arbustes, un support à vélo et un lampadaire, rigoureusement identiques à leurs modèles, prennent place au centre de la galerie. Face à elle, le fragment reproduit est délimité par une bordure blanche. Si, à l'extérieur, le banc public tourne le dos à la galerie – qui lui rend bien la pareille –, le banc installé à l'intérieur fait face au mur, créant par là même un point de vue sur cette paroi à laquelle on n'accorde plus d'attention.

Le but avoué de l'artiste est de faire naître, chez le visiteur de l'exposition, un sentiment de réclusion équivalent à celui vécu par le promeneur lorsqu'il fait face à la galerie. La diffusion en direct de la trame sonore du boulevard (moteurs des voitures, conversations, bruits de pas...) coupée visuellement de tout référent contribue à susciter ce sentiment d'isolement. Outre les éléments visuels et sonores, le titre de l'exposition, *Il y a ce mur qui m'empêche de voir*, joue incontestablement un rôle dans la saisie conceptuelle de cette inversion des expériences qui constitue l'enjeu de l'exposition. Au-delà de la référence au mur, son ambiguïté assumée (nous sommes coupés de la galerie ou de la rue ?) renvoie à ce brouillage des points de vue.

CADRAGE, DÉCALAGE

À la différence de la quasi-totalité des autres projets d'art contextuel de l'artiste, celui-ci prend place dans un espace intérieur. Différence de taille. Dans le cas des interventions in situ, l'effet repose sur la surprise : une rupture dans le champ visuel coutumier contraint le passant à suspendre son attitude pratique et éveille une acuité perceptuelle pour les particularités du lieu dans lequel il se trouve. Ici, au contraire, le visiteur qui entre dans la galerie est, avant même d'en franchir le seuil, préparé à vivre une expérience esthétique. L'effet de surprise est donc renversé : ce n'est pas par la confrontation à l'inhabituel que l'installation de Rajotte opère, mais au contraire par la rencontre inattendue de la banalité même, un modeste ensemble de mobilier urbain, au lieu où on l'attendait le moins.

Ce premier moment de surprise tourne rapidement au désarroi : le visiteur est confronté au fait qu'il n'y a, à proprement parler, rien à voir. Autant le mur que l'ensemble d'objets reproduits s'offrent comme des surfaces où glisse le regard sans s'y arrêter, tant il paraît absurde de scruter une surface immaculée ou encore, sous les regards du gardien de la galerie, d'examiner les moindres détails d'un banc public et d'un lampadaire, identiques à ceux que l'on retrouve

en des centaines d'exemplaires à l'extérieur. Quel parcours du regard, quel cheminement du corps, quels gestes une telle exposition prescrit-elle ?

Alors que dans ses autres projets (par exemple *Fais à ta guise*, 2015), l'artiste met de l'avant l'appropriation des lieux par ses utilisateurs, notamment en favorisant l'invention de nouveaux usages, ici, l'œuvre présentée paraît réfractaire à toute colonisation, de telle sorte que les mouvements du visiteur sont empreints d'hésitation, inhibés. En effet, peut-être parce que la parcelle d'espace du trottoir reproduite se trouve encadrée par une grande structure en bois, elle semble non seulement privée de son milieu naturel, mais aussi coupée de toute possible valeur d'usage. Ce cadre, écho à la bordure blanche tracée à l'extérieur et stratégie pour marquer l'espace, comme nous l'informe l'artiste, a aussi pour effet d'ériger un deuxième mur, bel et bien invisible celui-là, tenant à distance le visiteur de l'installation sur laquelle il tombe pourtant littéralement nez à nez dès qu'il pénètre dans la galerie.

le spectateur à tenter d'apercevoir, au-delà du mur, la cause des bruits qu'il entend. D'autre part, comme le titre de l'exposition nous le rappelle, la parcelle d'espace urbain reproduite n'est pas l'objet qui doit attirer notre attention : ce n'en est que l'observatoire. Sitôt posé sur l'installation, le regard est décentré. Passant, pour ainsi dire, à travers le cadre, il est renvoyé à l'objet central de l'exposition, le mur, qui cache le référent réel de l'œuvre – mais qui n'offre cependant rien à voir.

Loin d'autonomiser l'œuvre en la différenciant du milieu où elle s'inscrit⁴ ou encore loin d'exclure du champ perceptif tout ce qui déborde l'espace délimité⁵, le cadre déjoue les modalités habituelles du regard et permet d'interroger les comportements du spectateur dans un lieu d'exposition. Ainsi, en poussant le visiteur à faire l'expérience des murs – visibles ou invisibles – et du malaise qu'il a à les franchir, Rajotte aura contribué à rendre explicites, en les troublant, les rapports ambigus entre la galerie et son dehors, entre l'œuvre et le spectateur. ◀



Photos : Michel Boucher.

Notes

- 1 Une gardienne de la galerie m'a confirmé que la plupart des spectateurs hésitaient à franchir la structure de bois.
- 2 Groupe μ , « Sémiotique et rhétorique du cadre », *La part de l'œil*, n° 5, 1989, p. 115.
- 3 Certains visiteurs, comme le rapporte l'artiste, ont comparé l'ensemble d'objets reproduits à un décor de cinéma.
- 4 Cf. Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Flammarion, 1978, p. 69 et 91.
- 5 Cf. Louis Marin, « Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures », *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 24, été 1988, p. 67.

Mathilde Bois, titulaire d'un baccalauréat en histoire de l'art, complète actuellement un baccalauréat en philosophie. Membre de l'Atelier de phénoménologie de l'Université Laval, elle s'intéresse tout particulièrement à la phénoménologie de l'image et à l'épistémologie de l'histoire de l'art. mathilde.bois.1@ulaval.ca

À L'OCCASION DES OCCURRENCES ESTIVALES, UNE PROGRAMMATION D'INTERVENTIONS URBAINES ORGANISÉES PAR LE PÉRISTYLE NOMADE¹, LES ARTISTES JULIE LAURIN ET JEAN-PHILIPPE LUCKHURST-CARTIER ONT PROPOSÉ UN PROJET QUI COMBINAIT DES ASPECTS DE LEUR PRATIQUE ARTISTIQUE RESPECTIVE. DE CETTE COLLABORATION EST NÉE *PARCOURS 9@5*, UNE DÉRIVE À VÉLO DANS L'ESPACE URBAIN, PONCTUÉE D'ACTES PERFORMATIFS.



PARCOURS 9@5

LES CYCLOTRAVAILLEURS PERFORMENT LA VILLE

► ISADORA CHICOINE-MARINIER

D'abord, ils ont choisi de porter des vêtements de couleur beige en guise d'uniforme de travail. Ce signe distinctif a marqué leur présence dans l'espace public, sans toutefois attirer l'attention outre mesure puisque le beige demeure assez discret. Ensuite, ils ont opté pour le vélo afin de déambuler dans les rues et de varier le rythme de leurs déplacements au besoin. Puis, ils se sont donné rendez-vous à 9 heures tous les jeudis du mois d'août pour piger des actions à réaliser² au cours de la journée dans un périmètre entre la rue Sherbrooke au nord, le fleuve Saint-Laurent au sud, la voie ferrée à l'est et la rue Saint-Laurent à l'ouest. Leur travail s'est effectué en solo les quatre journées durant, à l'exception de deux rencontres par jour, une pause dîner à la place De La Dauversière ainsi qu'un cinq à sept au parc des Faubourgs, où ils partageaient le récit de leurs expériences à ceux et celles qui les y rejoignaient.

Valorisant une approche d'autogestion, l'équipe du Péristyle Nomade a demandé à Julie et Jean-Philippe de choisir la façon dont leur projet serait documenté. Ainsi, le duo s'est entouré de Jonathan Roy, vidéaste et photographe, et de Victoria S. Stanton, artiste de la performance, qui a interviewé les artistes à deux reprises. J'ai joint l'équipe comme auteure témoin afin d'assister à une partie du processus et d'en rendre compte par écrit. J'ai suivi les artistes durant une journée à vélo, également vêtue de beige. À première vue, les actions pigées en début de journée se présentaient comme des tâches à réaliser dans le cadre d'une journée de travail. Pourtant, les artistes se sont donné la liberté d'en déroger au besoin, laissant place à la libre interprétation des mots et à l'adaptation en fonction du lieu. Ainsi, les actions représentaient surtout des moteurs à la dérive, des éléments déclencheurs de situations

ou des moyens pour relancer le mouvement. Par exemple, Julie a pigé : « Demande à un inconnu de danser avec toi » et « Fabrique un totem à partir d'objets trouvés ». Par habitude, elle a décidé de retourner à l'angle des rues Amherst et René-Lévesque, dans un parc occupé par une grande sculpture. Cette fois-là, des vêtements étaient dispersés sur le sol, dont un sac de couchage qui lui a servi à recouvrir une poubelle. Elle a rembourré de vêtements trois enveloppes de coussin qu'elle a déposées dans une cavité de la sculpture. S'imaginant devant une sorte de refuge, elle s'est recroquevillée un instant dans cet espace avant de reprendre son action. Munie d'un pinceau et de peinture bleue, elle a reproduit l'image d'un totem sur le sac de couchage, en référence à un tableau aperçu plus tôt dans une boutique de la rue Sainte-Catherine. Puis, elle a demandé à un garçon assis près de là de danser

avec elle. Bref, c'est à partir d'une réceptivité au lieu et aux circonstances que l'artiste a généré à la fois des actions en réponse aux propositions pigées et des actions imaginées sur le moment, de manière à ce que celles-ci s'amalgament en un ensemble cohérent.

Se présentant comme des touristes professionnels, les artistes de *Parcours 9@5* soulignent d'emblée l'importance au sein de leur démarche d'une dynamique entre observation et intervention. La formule *9@5* se présente comme un cadre de travail, tandis que l'exploration à vélo les rapproche de l'activité touristique. Les lieux qu'ils investissent sont aussi porteurs de sens, par exemple Centre-Sud est un ancien quartier ouvrier qui garde la trace d'un passé industriel et le Vieux-Port de Montréal, une destination touristique occupée par les amuseurs publics. De plus, la dérive à laquelle ils s'adonnent peut être perçue comme productive, puisqu'elle permet de générer des actions performatives, mais aussi improductive, parce qu'elle implique le geste de la flânerie. Dans *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Walter Benjamin effectue une distinction entre la figure du flâneur et le geste de la flânerie³. Selon l'auteure Charlotte Hess, dans *Propos sur la flânerie*, la figure historique du flâneur renverrait à un individu dégagé des liens qui retiennent le travailleur au monde, c'est-à-dire à la société⁴. Quant au geste de la flânerie, il représente plutôt une pratique, voire une méthodologie, qui permet l'exploration critique de l'espace urbain à l'extérieur de ses usages conventionnels⁵. Ainsi, Julie et Jean-Philippe explorent le geste de la flânerie comme stratégie artistique, mais leurs actions se trouvent liées à un contexte de réalisation qui implique notamment l'organisme qui les soutient et les personnes rencontrées en chemin.

En exerçant la flânerie pendant les heures de travail, selon la convention du neuf à cinq, les artistes de *Parcours 9@5* créent une relation antagoniste entre leur activité et le cadre. En effet, la flânerie serait de nature « dissonante vis-à-vis du temps chronologique des horloges »⁶, ce qui l'oppose d'emblée à la norme du travail. Ce rapport atypique au temps se voit renforcé lorsque les artistes décident de ralentir le rythme de leurs déplacements. Par exemple, Jean-Philippe règle la vitesse de son vélo au minimum pendant tout un après-midi afin de rouler le plus lentement possible. Selon Charlotte Hess, l'exploration de la lenteur rend disponible à « un tempo non marchand, socialement et économiquement improductif », ce qui pousse à une observation de l'environnement hors des « constructions dominantes »⁷ et participe à remettre en question la productivité du système capitaliste. À ce sujet, elle évoque une performance de l'artiste Francis Alÿs qui, le 10 mars 1994, a rejoint un groupe d'individus se trouvant sur la place publique de Mexico à la recherche d'un emploi⁸. Devant eux se trouvaient des affiches indiquant leur métier respectif. Francis Alÿs avait écrit « touriste » sur la sienne, annonçant ainsi ses compétences comme « observateur professionnel » et soulignant de façon ironique à la fois sa position d'artiste et d'étranger⁹. Cette action s'inscrit dans une série qui visait à explorer le statut ambivalent de l'art

en relation avec une division économique entre loisir et travail¹⁰. De façon similaire, les artistes de *Parcours 9@5* brouillent les frontières entre tourisme et travail, d'autant plus que leur dérive se rapproche de la pratique performative de Francis Alÿs puisqu'elle se fonde aussi sur un mouvement entre observation et intervention¹¹.

Dans un article de la revue *Inter, art actuel*, Pascal Nicolas-Le Strat introduit le concept d'agir par et dans les interstices, qui représente bien, à mon avis, la posture des artistes de *Parcours 9@5*. D'après l'auteur, « l'agir interstitiel permet de jouer avec et sur un terrain imposé (les formes urbaines dominantes, par exemple) tout en préservant une dynamique critique, tout en restant mobile dans la situation »¹². Alors qu'ils investissent un espace-temps déterminé, Julie et Jean-Philippe jouent à la

portraits des maires de Montréal. Il s'agit aussi pour les deux artistes de dévier légèrement des codes de conduite à vélo, par exemple en sortant des sentiers battus pour emprunter les trottoirs et les terrains gazonnés comme autant de lignes de désir tracées dans la ville. Bien que leurs actions ne soient pas toutes explicitement subversives, elles contribuent à injecter des comportements hors du commun dans l'espace public, ce qui confère à leur démarche une portée critique. Notamment, Julie court en rond en aboyant comme un chien et en criant à haute voix « Je suis heureuse », une performance remarquée par un résident qui lui a demandé si tout allait bien.

Le public de *Parcours 9@5* n'est pas nécessairement celui des musées et des galeries d'art, mais plutôt les personnes croisées de façon aléa-



Photo : Isadora Chicoine-Marinière.

fois avec et sur les figures du touriste et du travailleur, ce qui leur confère une flexibilité et une mobilité propices au geste critique. Ainsi, Jean-Philippe cherche à repousser les limites d'accès en infiltrant des lieux institutionnels surveillés. Il visite l'hôtel de ville de Montréal et emprunte un corridor fermé au public pour observer les anciens

toire lors des déambulations. Comme les trajectoires des artistes sont avant tout improvisées, il faut être au bon endroit, au bon moment pour assister à une action. L'invitation à se joindre à eux midi et soir, lancée sur les réseaux sociaux, permet un rendez-vous plus officiel. Selon la forme et les circonstances, les performances sont

parfois remarquées par les passants, alors que d'autres fois elles passent inaperçues. Ainsi, les réactions sont variées, allant du regard furtif au questionnement ou à la conversation, en passant par l'observation à distance. Certaines actions attirent l'attention sur des éléments autrement passés inaperçus et soulignent les tensions qui peuvent exister entre différents espaces. Par exemple, Jean-Philippe explore un petit centre commercial où il trouve des tiges de métal qui semblent abandonnées à la porte d'une épicerie. Il les récupère et les assemble sur place afin de créer une installation *ready-made*. Ses gestes attirent l'attention d'un employé qui le questionne et réclame le matériel en affirmant que celui-ci appartient à l'entreprise. Jean-Philippe cherche à connaître l'utilité de ces tiges de métal et leur prochaine destination, sans toutefois révéler sa position d'artiste. La réaction de l'employé face à sa curiosité traduit une certaine méfiance à l'égard d'un comportement jugé suspect. En somme, les réactions que suscitent les actions réalisées par les artistes contribuent à révéler les usages quotidiens de l'environnement bâti et à rendre visibles les normes sous-jacentes aux espaces, même lorsque celles-ci sont implicites.

En fin de compte, la diversité des tactiques performatives expérimentées par Julie et Jean-Philippe dans *Parcours 9@5* est surprenante. Les manœuvres d'infiltration de lieux institutionnels, les gestes picturaux sur des canevas improvisés, les installations d'objets trouvés, les mises en scène du corps dans l'espace et bien d'autres actions se succèdent pour former un ensemble hétérogène. Au cœur de la dérive à vélo se trouve le geste de la flânerie qui, opérant des déplacements dans l'espace et dans le temps, trace une trajectoire entre les actions¹³. Il résulte de ce processus des images, des écrits, des entrevues et des artefacts disposés sur une grande nappe beige lors des rencontres avec le public. Ces formes multiples de documentation représentent des fragments d'expérience qui, comme autant de récits, recomposent le parcours des artistes. Or, une part de cette pratique restera insaisissable puisqu'elle est inextricablement liée au flux continu qui anime le paysage urbain, ses bâtiments, places publiques, terrains vagues, qui défilent sur la route du cycliste. ◀



Photos : Jonathan Roy, sauf indication contraire.

Notes

- 1 Le Péristyle Nomade est un organisme de recherche et de création interdisciplinaire. Depuis 2006, il réalise des œuvres qui revalorisent et alimentent les rouages de nos communautés, principalement dans les quartiers Sainte-Marie et Saint-Jacques de Montréal.
- 2 Les actions pigées par les artistes de *Parcours 9@5* ont été proposées par des proches de l'équipe du Péristyle Nomade.
- 3 Cf. Charlotte Hess, « Penser, c'est se déplacer. Vers une flânerie, comme pensée en acte », dans Suzanne Liandrat-Guigues, *Propos sur la flânerie*, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », février 2009, p. 295.
- 4 Cf. *ibid.*
- 5 Cf. *ibid.*
- 6 *Ibid.*, p. 293.
- 7 *Ibid.*, p. 291-292.
- 8 Cf. *ibid.*, p. 299.
- 9 Cf. Mark Godfrey, Klaus Biesenbach et Kerry Greenberg (dir.), *Francis Alÿs: A Story of Deception*, MoMA, 2010, p. 61.
- 10 Cf. *ibid.*
- 11 Cf. *ibid.*
- 12 Pascal Nicolas-Le Strat, « Arts de faire micropolitiques », *Inter, art actuel*, n° 120, printemps 2015, p. 4.
- 13 C. Hess, *op. cit.*, p. 293.

Isadora Chicoine-Marinier poursuit une maîtrise en histoire de l'art à l'Université Concordia. Ses recherches portent sur les pratiques collaboratives en art actuel ainsi que sur la relation entre humains et environnement. Auparavant, elle a travaillé comme assistante-commissaire, chargée de projet et médiatrice culturelle. Elle a publié dans des revues sur l'art actuel (*Esse, Ciel variable, Inter* et *Ex_situ*), des blogues (*Right to the City, Unsettling*), a participé à des expositions et publications collectives (*Complot 5, 6 et 7*) ainsi qu'à des projets d'art communautaire en théâtre-forum et en cirque contemporain (Oxfam-Québec, La Falla).

Photo : Isadora Chicoine-Marinier.



KIOSQUE NUMÉRIQUE

ARTS VISUELS CINÉMA CRÉATION LITTÉRAIRE CULTURE ET SOCIÉTÉ HISTOIRE ET PATRIMOINE LITTÉRATURE THÉÂTRE ET MUSIQUE THÉORIES ET ANALYSES

Vous pouvez ajouter les revues culturelles québécoises à votre bibliothèque virtuelle en visitant le site Web de la SODEP.

**LA CULTURE
EN REVUES**

SODEP.QC.CA

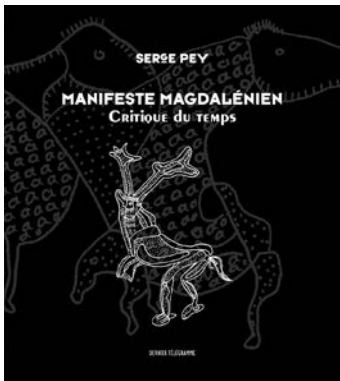
Conseil des arts
et des lettres
Québec



Patrimoine
canadien

Canadian
Heritage

Canada



**Manifeste magdalénien
Critique du temps**

Serge Pey

Un pavé que ce livre, comme on dit dans le jargon, soit 320 pages en format 23 x 21 centimètres. Presque totalement en noir et blanc, avec des dessins, cette synthèse poético-archéologico-chamanico-ethnologico... bref, cette synthèse touche à divers niveaux d'écriture, selon une sorte de préhistorisation : « un hommage animiste aux poètes-chamanes dont les fantômes surgissent sur les parois peintes de nos cavernes ». Abordant différents types de pratiques en écriture, de la poésie visuelle à l'approche ethnographique, en passant par la philosophie et l'histoire, cette publication est « une poétique de la Préhistoire », comme le veut le sous-titre !

Voici la table des matières, pour mieux comprendre la diversité et l'éclectisme de cette publication : « Préhistoriser la poésie (avertissement) », « Critique du temps par les lions de la grotte Chauvet », « Méditation du Mas d'Azil », « Lettre d'un enfant archéologue », « Chant hallucinogène préhistorique (Axolotl) », « La musique des cavernes », « Manifeste provisoire du mouvement m.a.g.d.a.l.é.n.i.e.n. (panneau indicateur) », « Lettre au Sorginak de la grotte des Trois-Frères », « Assemblée générale des chamanes », « Temps parallèles & autres poèmes », « Histoire d'une Vénus », « Tombeau pour Saartjie Baartman, Vénus hottentote (cahier photo) », « Tombeau oral avec langues à clics venues du monde pour Saartjie Baartman » et « Chant de l'homme de Tautavel ».

Cette liste confirme l'ampleur de l'investigation-recherche. S. P. puise à la psychanalyse comme à la philosophie ou à la botanique, hors de la caverne de Platon, « un monde à l'envers, dans le sens où le temps de la Préhistoire se met soudain à questionner le nôtre depuis ses déterrements archéologiques ».

L'auteur est un métaphysicien des irrégularités et des écarts ; ses propositions sont des incrustations dans les normes comme dans les traditions, un mélange et un dépassement des catégories linguistiques pour une « poésitation » avec et hors des moments historiques, ici soumis à une relecture dans un amalgame de propositions artistico-plastiques en tant que phénomènes d'un renversement des conditions du récit et de ses potentialités transformationnelles.

Tout discours poétique suscite un débordement. En voici quelques énoncés : (298) « Que s'il y a esprit c'est dans toutes les dimensions de l'ensemble du vivant que le déploiement du poème réaliste » ; (299) « Que nous attrapons avec nos cheveux les truites de la pensée » ; (300) « Que les animaux sont aussi des maîtres dans le cerveau de l'univers » ; (301) « Que le Mouvement magdalénien comme section d'une internationale anarcho-animiste à construire dénonce l'anthropocentrisme et ses avatars religieux politiques et scientifiques » ; (302) « Que l'être humain n'est pas l'unique titulaire de la fonction de l'art, qu'il partage sa magie avec les énergies de la terre et du monde animal ».

Ces textes sont bien actuels, au moment où les énergies vitales planétaires sont en balancement. Une publication « plurielle » du temps présent, que cette « critique du temps » !

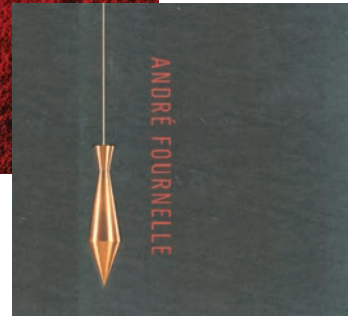
Richard Martel

Dernier Télégramme
27, rue Aigueperse
87000 Limoges
France
www.derniertelegramme.fr
ISBN 978-2-917136-88-1



André Fournelle

sous la direction de Monique Duplantie et de Nicole Paquin



Une superbe publication témoigne des productions de cet artiste québécois depuis les années soixante. Et c'est une production énorme, d'une grande cohérence. En même temps, on s'aperçoit que c'est l'« énergie » qui semble la motivation de cet artiste dans ses diverses pratiques et réalisations ; énergie avec les matières comme les matériaux : feu, métal en fusion, applications diverses, performatives, installatives. Cette publication rend hommage à cet artiste « engagé » dans l'ensemble de son programme artistique.

Déjà en 1968, avec l'Opération Déclat, une implication de la personne et une sorte de contestation se confirment. Fournelle applique divers procédés d'« intervention » – concept ici qui pourrait convenir à l'ensemble de ses productions – en direct, dans des procédés multiples. On y sent une application qui tient compte tout autant des traces historiques de l'art que du positionnement social comme fait de civilisation.

Cette publication tout en couleur comporte plusieurs témoignages par divers auteurs qui prennent position sur les différentes orientations de ses actes – ici aussi, un terme qui convient à ses pérégrinations artistiques. C'est presque 50 ans de réalisations dans une performativité matériologique active.

Un exemple : dans *Les incendiaires*, « [l']artiste faisait brûler du charbon sur des grabats d'acier, alors

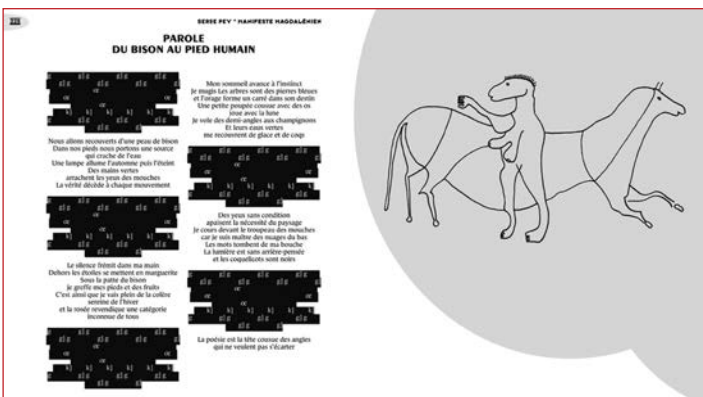
qu'on faisait la lecture de noms de personnes disparues. Ces mauvais lits, étroits et durs, sont ceux qu'on réserve aux sans-abris dans toutes les villes du monde et ce sont leurs cendres qu'évoquent ces braises qui scintillent dans la nuit ». On décèle une implication critique de la personne et de sa proposition plastique, une intervention avec une forme d'universalité comme destination.

La variété de ses productions est confirmée par ses affinités avec d'autres créateurs. En page 309, il nomme : Walter De Maria, Michael Heizer, Kasimir Malevitch, François Morellet, Richard Serra, Yannis Kounellis, Tadao Andô, Antony Gormley, Gavin Bryars, Arvo Pärt, Roger Waters, Serge Pey, Claude Gauvreau, Gilbert Langevin...

Une publication qui confirme la valeur de cet artiste et témoigne de son implication historique, de l'application d'un art comme énergie ! Plusieurs auteurs prennent position sur des aspects variés de ses « investigations-interventions », et le graphisme comme la qualité de l'iconographie sont à la hauteur de son implication.

RM

Del Busso Éditeur
6301, av. de Chateaubriand
Montréal (Québec)
Canada H2S 2N5
www.delbussoediteur.ca
ISBN 978-2-923792-77-4





Julie Picard
Mettre sur papier

La publication bilingue, français-anglais, de la sculpteure Julie Picard *Mettre sur papier* est un corpus qui recense ses œuvres faites de papier journal, de magazines, de dépliants et de circulaires. Les textes sont signés par Anne-Marie Bouchard, spécialiste de l'histoire de la presse illustrée et de la photographie, ainsi que Jacqueline Bouchard, auteure et artiste anthropologue.

Cette publication présente ses œuvres, mais aussi sa démarche artistique : « Les grands thèmes de sa démarche se révèlent par le bricolage, l'impermanence, le discours écologique lié aux notions d'embellissement et de verdissement, la valeur poétique du déchet urbain, l'appropriation de l'espace public par l'art [...] ». Sa production propose des œuvres parfois in situ, parfois muséales. Ses sculptures évoquent la fragilité et la récupération, le tissage et l'origami, l'artisanale et le *ready-made*, se situant entre les métiers d'art et l'art contemporain.

Cette publication sobre et très visuelle demeure une excellente source d'information au sujet de la production actuelle de l'artiste Julie Picard.

Patrick Dubé

la chambre blanche
185, rue Christophe Colomb Est
Québec (Québec)
Canada G1K 3S6
www.chambreblanche.qc.ca
juliepicard.net
ISBN 978-2-9800702-8-0

Psilocybine. Quand la psychiatrie observe la création. Les années 60 à Sainte-Anne

sous la direction d'Anne-Marie Dubois et d'Antoine Gentil

Pour nous, de ce côté de l'Atlantique, qui n'avons pas visité l'exposition *Psilocybine : quand la psychiatrie observe la création. Les années 60 à Sainte-Anne*, le catalogue publié pour l'occasion est des plus intéressants.

L'exposition, rassemblant des œuvres sur papier, s'est déroulée du 19 septembre au 29 novembre 2015 au Centre d'étude sur l'expression du musée de la Fondation Singer-Polignac (cette fondation, au nom de l'héritière américaine des machines à coudre Singer, soutient les arts et la science).

Le musée parisien est situé à l'hôpital Sainte-Anne, un des plus renommés hôpitaux psychiatriques français. Des chercheurs y ont fait, dans les années soixante, des expériences en observant les effets de la consommation de psilocybine (la forme synthétisée active dans les champignons hallucinogènes) sur des patients internés et sur des artistes. Ce sont les résultats des expériences faites sur les artistes que relate le catalogue.

Les œuvres principales de l'exposition, celles réalisées par des artistes, dont certains autodidactes, y sont reproduites ainsi que des extraits des thèses d'Anne-Marie Quéting (1960) et de René Robert (1962). En plus des textes des commissaires, Anne-Marie Dubois et Antoine Gentil, le catalogue comprend plusieurs récits d'artistes relatant leurs expériences, dont certaines sont savoureuses.

Les expériences médicales

Dès le XIX^e siècle, les médecins expérimentaient les drogues pour guérir la mélancolie. Le livre en fait une brève histoire et reproduit aussi un dessin de Charcot (fameux neurologue de l'hôpital de la Salpêtrière et collègue de Freud), réalisé sous l'effet du haschisch. Une curiosité.

Cet ouvrage met en lumière une époque de la psychiatrie où les médecins expérimentaient les effets des drogues hallucinogènes sur les malades internés, des artistes, voire eux-mêmes.

Ils tentaient de reproduire, de manière artificielle, les états de psychose pour mieux les comprendre. Leurs recherches sont les contemporaines des premiers médicaments antidépresseurs.

Cela peut indigner que des patients internés dans un hôpital psychiatrique puissent être utilisés comme cobayes. On peut aussi être étonné que des drogues hallucinogènes soient utilisées par des psychiatres, tout progressistes qu'ils soient. Mais c'était avant que les drogues (champignons, peyotl, haschisch, mescaline...) ne soient devenues illégales dans les années soixante-dix.

Les observations des artistes

L'ouvrage fait état des expériences cliniques et des recherches. Des artistes, dont le plus connu est certainement Henri Michaux, se sont prêtés au jeu en absorbant des drogues et en réalisant des gouaches, avant et pendant la prise de la substance, permettant alors aux médecins d'en observer les effets.

Un extrait de la thèse de René Robert concernant les effets de la psilocybine sur les sujets normaux relate qu'elle « place l'individu dans une certaine situation où il perd ses apprentissages (son métier, sa technique). [...] Il ne



Les expériences sur les propriétés médicales des drogues se poursuivent encore aujourd'hui. Comme on pouvait l'apprendre dans le journal *La Presse* du 8 février 2016, un médecin à l'hôpital Sainte-Justine de Montréal annonçait qu'il entreprenait des expériences concernant les effets de certaines propriétés du cannabis (le cannabidiol) sur des enfants de l'hôpital pour guérir l'épilepsie. C'est aussi pour cela que cette publication est intéressante : elle permet d'envisager l'utilisation du cannabis médical sous une perspective historique.

lui reste que couleurs, mouvements et rythmes ». Cette libération n'est-elle pas semblable à celle que cherchaient, consciemment, les peintres modernes ?

Enfin, cet ouvrage nous fait considérer avec un intérêt renouvelé ce qui se fait ici, chez Folie-Culture ainsi que chez Vincent et moi, ces ateliers d'art qui sont offerts à l'Institut universitaire en santé mentale de Québec.

Nathalie Côté

Popcards Factory
www.popcards-factory.bigcartel.com
Centre d'Étude de l'Expression
www.centre-etude-expression.com

IM
PRE
SSI
ON + IM
AGI
NATI
ON


LITHOCHIC

Place à l'impression


L'Orange bleue

Place à l'imagination

AdMare

CENTRE D'ARTISTES EN ART ACTUEL
DES ÎLES-DE-LA-MADELEINE



Maritimes

Le chant des pistes

Songlines

événement-résidence

05 — 25 juin
2016

Commissaire
Caroline Loncol Daigneault

chantdespistes.org
facebook.com/admare.artactuel

Îles-de-la-Madeleine

vie de quartier boutiques cafés & restos actualité promotions

 **monstaintroch.com**
votre média web hyperlocal

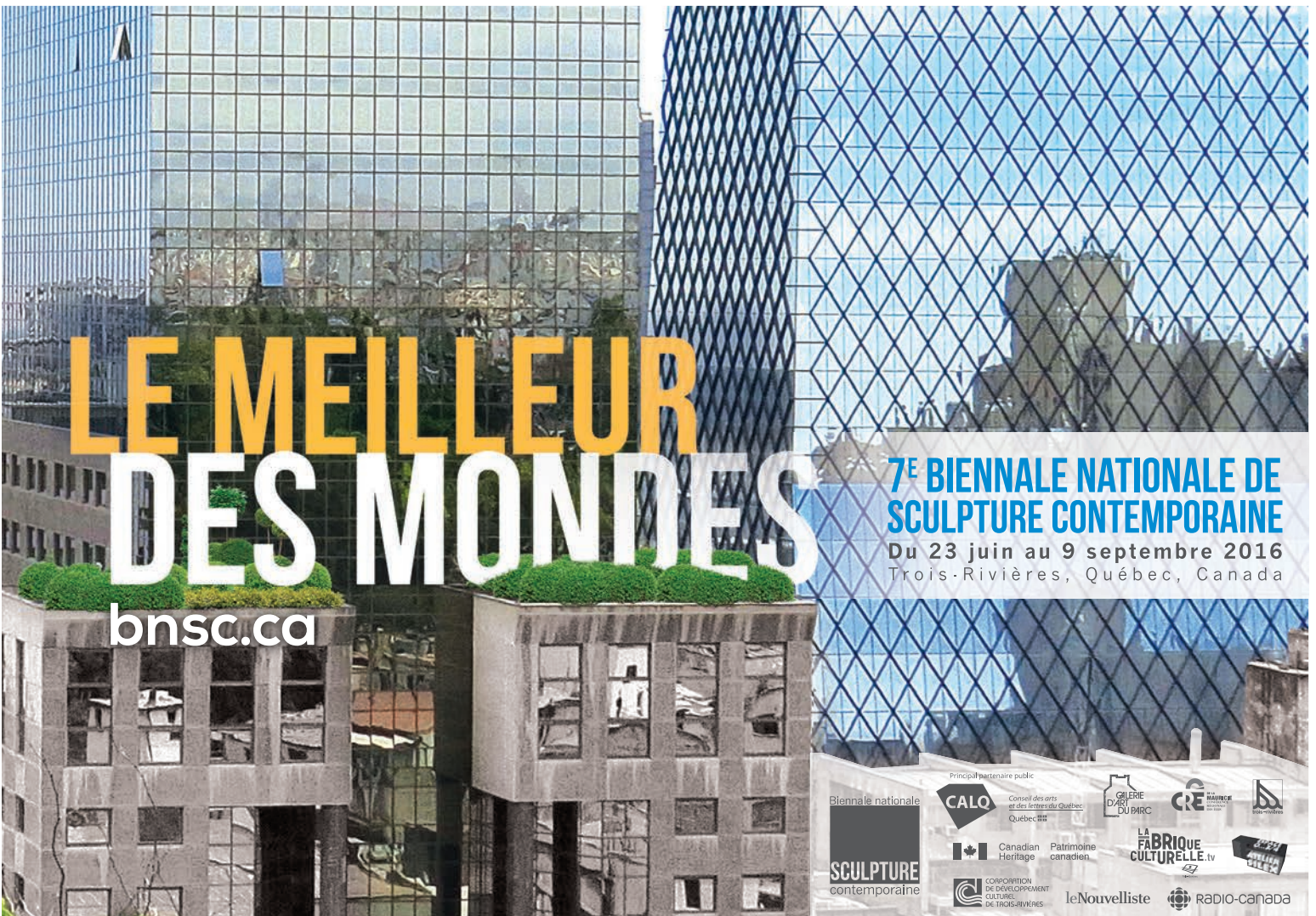
événements expositions concerts théâtre conférences +++



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
Télec. (418) 692-2953
www.mdbcpa.ca



LE MEILLEUR DES MONDES

bnscc.ca

7^E BIENNALE NATIONALE DE
SCULPTURE CONTEMPORAINE

Du 23 juin au 9 septembre 2016
Trois-Rivières, Québec, Canada

Principale partenaire publique

Biennale nationale

SCULPTURE
contemporaine



Conseil des arts
et des lettres du Québec
Québec



Canadian
Heritage



Patrimoine
canadien



CORPORAISON DE DEVELOPPEMENT
CULTUREL DE TROIS-RIVIERES



OUVERTURE
24
JUIN



DÉCOU / REZ L'ŒU / RE

Le nouveau pavillon
Pierre Lassonde à Québec

Québec  Canada 



Musée national
des beaux-arts
du Québec

Québec 

MNBAQ.ORG

IMPULSION IMPULSE

MEDIA ARTS SUMMIT

GRAND SOMMET DES ARTS MÉDIATIQUES

Pan-Canadian
Media Arts Summit

May 31st to June 3rd / 2016
Quebec City

Grand sommet
pancanadien des
arts médiatiques

31 mai au 3 juin / 2016
Ville de Québec



La Bande Vidéo



Independent
Media Arts Alliance
Alliance des arts
médiatiques indépendants

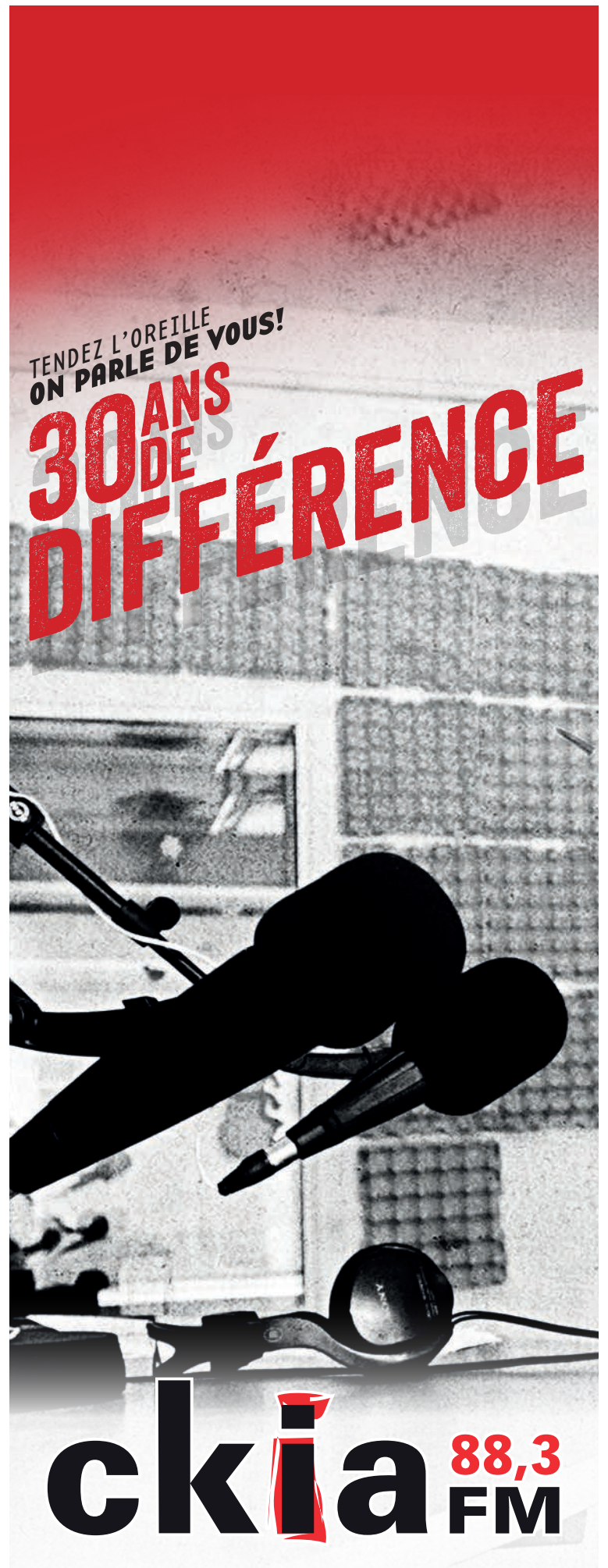


Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

Emploi

Québec



TENDEZ L'OREILLE
ON PARLE DE VOUS!

30 ANS DE
DIFFÉRENCE

ckia 88,3
FM

www.ckiafm.org
418 529-9026



BIENNALE ART
NUMÉRIQUE
DIGITAL ART
BIENNIAL

3e Biennale internationale
d'art numérique
— **BIAN**

— 03 JUIN
— 03 JUIL
— 2016

Préouvertures à partir du 16 avril

ELEKTRA

17e Festival international
d'art numérique
— **ELEKTRA**

— 01 JUIN
— 05 JUIN
— 2016

ARSENAL
contemporary art contemporain

Exposition
— **AUTOMATA**

MTL (QC) CANADA



INFERNIO - LOUIS-PHILIPPE DENERS & BILL VORN. PHOTO © GREGORY BOHNENBLUST

AUTOMATA

L'art fait par les machines
pour les machines

elektramontreal.ca
bianmontreal.ca

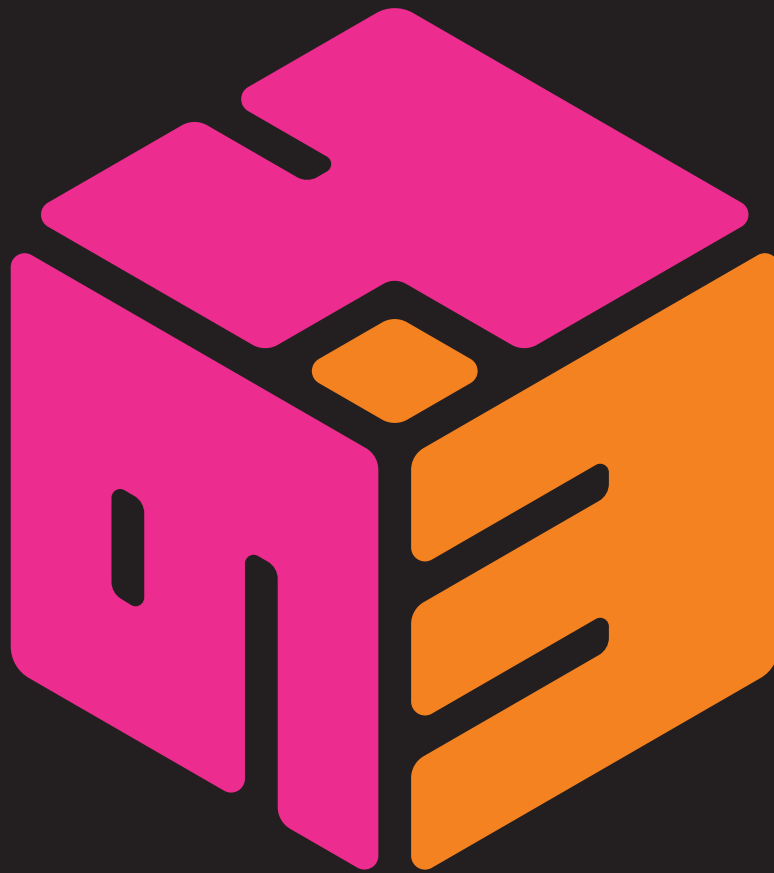
NOS PUBLICATIONS TOUCHENT DE PRÈS ET DE LOIN L'ART VIVANT, QUE CE SOIT LA PERFORMANCE, L'ART ACTION ET LA POÉSIE.

La collection des catalogues / DVD Rencontre internationale d'art performance de Québec (RiAP) relate l'essentiel des performances et des conférences lors des festivals. Différents auteurs y commentent et analysent les prestations des artistes provenant du Canada, de Cuba, de la Norvège, des Philippines, de la Pologne, de la Colombie, de l'Espagne, de la Suisse, de l'Uruguay, du Vietnam, du Brésil, de la Chine, de la Corée du Sud, du Mexique et de Singapour.



UNE COLLECTION ESSENTIELLE POUR Y DÉCOUVRIR LES SENSIBILITÉS
ET PRÉOCCUPATIONS ARTISTIQUES DE L'ART ACTION.

**CHANGE
DE
FACE**



CHYZ 94.3

LE LIEU PROGRAMMATION
centre en art actuel PRINTEMPS 2016

GLISSEMENT ET DÉRAPAGE PÉDAGOGIQUES



JULIE-ANDRÉE T.

100% PERFORMATIF

ELVIRA SANTAMARÍA

CONFÉRENCE LE 21 AVRIL À 16 H
WORKSHOP LES 22, 23 ET 24 AVRIL (SUR INSCRIPTION)*
PERFORMANCES DE FIN D'ATELIER LE 29 AVRIL À 19 H

JULIE-ANDRÉE T.

CONFÉRENCE LE 5 MAI À 16 H
WORKSHOP LES 6, 7 ET 8 MAI (SUR INSCRIPTION)*
PERFORMANCES DE FIN D'ATELIER LE 13 MAI À 19 H

LA PERFORMANCE EN CHINE

CONFÉRENCE LE DE CAI QING LE 19 MAI À 16 H

MONTY CANTSIN

CONFÉRENCE LE 19 MAI À 16 H
WORKSHOP LES 20, 21 ET 22 MAI (SUR INSCRIPTION)*
PERFORMANCES DE FIN D'ATELIER LE 27 MAI À 19 H

inter-lelieu.org

* Places limitées. Pour de plus amples informations, consultez inter-lelieu.org ou contactez-nous par courriel à infos@inter-lelieu.org ou par téléphone au 418-529-9680 poste 4 ou au 345, rue du Pont, Québec (Qc) G1K 6M4.

inter

APPEL AUX PROPOSITIONS

NUMÉRO 125 ART ACTUEL

DATE DE TOMBÉE : 1^{er} SEPTEMBRE 2016 / SORTIE : HIVER 2017

CONNECTIVITÉS

Les connectivités sont associées à d'innombrables dispositifs portables, réseaux sociaux, objets connectés, aux données massives et à l'interactivité, aux réalités actuelle, virtuelle et augmentée, mais aussi simplement à des corps en action et à l'affût, à de l'écriture, à de la parole et à des gestes créateurs de solidarité et d'affects dans les territoires les plus divers...

Au moment où les potentialités de connexion avec le monde semblent augmenter à une vitesse exponentielle, au moment où l'emprise des technologies numériques n'a de cesse d'accroître sa puissance de transformation de la vie quotidienne, alors qu'une grande partie de cette infrastructure reste néanmoins sous le contrôle de grands acteurs privés échappant au cadre des administrations publiques, il paraît de plus en plus important d'explorer les positionnements et les diverses modalités d'action qu'appellent la complexité du contexte et ses virtualités. Si pour certains, comme Byung-Chul Han ou Giorgio Agamben, cette vertigineuse condition d'invasion des dispositifs numériques et techniques ne contribue qu'à une inexorable aliénation, pour d'autres, comme Nicholas Negroponte ou Pierre Lévy, cet essor constitue plutôt un important vecteur d'émancipation. Entre ces deux polarités extrêmes, un ensemble de pratiques artistiques et citoyennes s'activent de façon plus ou moins critique et pragmatique à user créativement de cette condition, à la détourner, à y opposer des lignes de la fuite, à y inventer des occasions de mise en commun, de nouvelles voies d'hybridation entre le local et le global, des modes d'expérience ou de réseautage alternatifs ou complémentaires. C'est à ce champ d'investigation ouvert que se consacre le présent dossier.

Si la connectivité – comme degré de liaison entre périphériques ou éléments informatiques – est communément associée aujourd'hui à l'univers technologique, elle ne s'y confine pas : sous le signe du lien (biologique, écologique, social, affectif...), elle met en jeu un ensemble varié d'agencements transversaux et hétérogènes. La connectivité peut se mettre en branle dans l'art de créer en commun ou de créer collectivement du « commun » (Pierre Dardot et Christian Laval). Si la connectivité numérique peut constituer un puissant atout pour inventer de nouvelles modalités d'action et de mise en œuvre projectuelles, une « déconnexion » stratégique peut de même potentiellement générer une marge pour expérimenter d'autres types de liens créatifs au sein d'un territoire, d'une communauté.

C'est donc à une gamme étendue de trajectoires que renvoie ce thème des connectivités. À l'instar de ce que proposaient déjà Gilles Deleuze et Félix Guattari il y a une quarantaine d'années avec la notion de rhizome, il ne s'agira pas tant ici de se demander ce qu'un projet artistique ou citoyen « veut dire », mais bien plutôt « avec quoi il fonctionne, en connexion de quoi il fait ou non passer des intensités, dans quelles multiplicités il introduit et métamorphose la sienne ».

RESPONSABLE DE DOSSIER : LUC LÉVESQUE




CANADA
INDONÉSIE
PÉROU
PORTUGAL
SLOVAQUIE
TAIWAN

RENCONTRE INTERNATIONALE
D'ART PERFORMANCE
QUÉBEC 19^e ÉDITION

riap 2016

15 AU 25 SEPTEMBRE



Florence Andoka
Mathilde Bois
Domingo Cisneros
Collectif Popcore
Mélissa Correia
Jacques Donguy
Charles Dreyfus
Bartolomé Ferrando
Jesús Fuenmayor
Joël Hubaut
Michaël La Chance
Jean-Jacques Lebel
Aymon de Lestrangé
Ma Liuming
Marc-Antoine Mailloux
Isadora Chicoine-Marinier
Henri Michaux
Antigone Mouchtouris
Flore Muguet
Serge Pey
René Robert
Guy Sioui Durand
André Stitt
Artur Tajber



ISBN 978-2-924298-21-3 (imprimé)
ISBN 978-2-924298-22-0 (PDF)