



a rtichaut

no.2
| alchimie



a rtichaut

vol.12, no.2 (printemps 2011) | Alchimie
tirage : 1000 exemplaires

DIRECTEUR GÉNÉRAL | Simon Levesque
ASSISTANT ADMINISTRATIF | Sébastien Ste-Croix Dubé
RESPONSABLE DES COMMUNICATIONS | Daria Mailfait
COORDONNATRICE WEB | Marie-Hélène Goulet
CONSULTANTS EXTERNES | Steven Stevensky, Jean-Gabriel Lebel
CONSULTANT FINANCIER | André-Philippe Chenail
IDENTITÉ VISUELLE | Mathilde Corbeil
GRAPHISME | Simon Jutras

RÉDACTEUR EN CHEF | Simon Levesque

Chefs de pupitres

ARTS VISUELS | Katherine Fortier
DESIGN | Marie-Hélène Goulet
HISTOIRE DE L'ART | Jean-François Marquis
LITTÉRATURE | Sébastien Ste-Croix Dubé
THÉÂTRE | Gabriel Léger-Savard

Rédacteurs

Dominic Auger
Louis J. Bacharach
Frédérique Chong
Gina Cortopassi
Érick Doucet
Katherine Fortier
Adeline Golliet
Marie-Hélène Goulet
Gabriel Léger-Savard
Simon Levesque
Jean-François Marquis
Alexandre Poulin
Sébastien Ste-Croix Dubé
Teva Flaman

Illustrateurs

Sarah Bélanger-Martel | 47
Marie-Hélène Goulet | 36 41 50 53
Adélaïde Klarwein | 10 15 42
Jean-Gabriel Lebel | 52
Matteo Wladimiro Scardovelli | 16

COUVERTURE | Marie-Hélène Goulet

Comité de révision

Jean-François Marquis
Simon Levesque

L'ARTICHAUT RECRUTE !

L'Artichaut est toujours à la recherche de rédacteurs et d'illustrateurs pour remplir ses pages et alimenter son blogue.

Des postes sont aussi à combler au sein de l'équipe :
chefs de pupitre sections cinéma | danse | design graphique |
musique | pédagogie des arts.

Nous sommes également à la recherche de correcteurs.

Contactez-nous pour plus de détails ou pour soumettre votre candidature à l'adresse courriel suivante :
artichaut.uqam@gmail.com

2

artichaut | alchimie

<i>Schéma alchimique</i> Daria Malfait & Simon Levesque	2
Éditorial Simon Levesque	3
Le Grand Cercle Traumatique Alexandre Poulin	4
Galerie de portraits Jean-François Marquis	7
<i>Le lion</i> Adélaïde Klarwein	10
Le simulacre aux mains des artistes Gina Cortopassi	11
Obsèques d'un instant Adeline Golliet	13
DOSSIER THÉMATIQUE Alchimie	15
<i>Alchimie</i> Matteo Wladimiro Scardovelli	16
Je suis alchimiste	17
Transmuer 1600 œufs en 45 lbs de paillettes Katherine Fortier	19
<i>Persona</i> de Dumaine : entre le plomb et l'or Frédéricke Chong	21
Art imprimé Concours	24
Alchimie Moderne : ils font des diamants avec de la téquila! Louis J. Bacharach	29
Alchimie urbaine Marie-Hélène Goulet	30
<i>Alchimie de brocante</i> & entrevue avec Daniel Canty Sébastien Ste-Croix Dubé	31
Art génétique, art alchimique Teva Flaman	35
Dieu n'est pas déchu Simon Levesque	38
<i>Les Méduses</i> Adélaïde Klarwein	42
Exposition des finissants en design de l'environnement Marie-Hélène Goulet	43
Le héros moderne s'avance seul Dominic Auger	44
<i>Alchimie I</i> Sarah Bélanger-Martel	47
Faire corps / faire chœur Gabriel Léger-Savard	48
Washington D.C. Erick Doucet	51
<i>Combiner</i> Jean-Gabriel Lebel	52

ÊTRE

FAIRE
ACTION

Pensée Alchimique
mode de vie,
manière d'être au monde

coté la mort

→ Marie Curie
sa quête l'a
tuée!

[Processus,
Méthode]

Marginalité

Alchimiste
se soumettre à
la logique de la
transformation
Artiste

donner une
nouvelle vie aux
métaux

→ TRANSFIGURATION
du BANAL

- transformation,
- transmutation
(changement
d'état)

Artiste = son
propre dieu
— Pygmalion
— Galatée —

L'ÉTAT d'ONIRIAQUE

↳ Ø en opposition à Apollon
↳ quête viscérale, forme de folie
nécessité, Ø choix.

Autotélisme

il peut envoyer
chier le monde
de l'art parce
qu'il le fait pour
lui avant tout,
c'est

↳ ÉPIPHANIE,
RÉVÉLATION →
SE TRANSFORMER
LUI-MÊME AVANT-
TOUTE CHOSE

Quête d'immortalité > égocentrisme
sa quête. volonté de dépasser les lois physiques

↳ Van Gogh

d'aller
au-delà des possibles
transgresser les lois, créer
les siennes propres

On se
rappelle de
l'être-artiste,
par son
faire-œuvre
au-delà

Immortalité:

se dégarer
de sa condition
d'ÊTRE ≠ NON-ÊTRE

ce qui dépasse l'entendement

MÉTAPHYSIQUE

perdurer dans le temps (œuvre)

Éditorial

Simon Levesque

Chers lecteurs & lectrices, c'est avec un grand plaisir et beaucoup de fierté que toute l'équipe de l'Artichaut vous présente ce second numéro de la revue depuis sa refonte automnale récente. Si les huit cent exemplaires du premier numéro (no.1 | Scandale) ont su trouver preneurs en moins de deux semaines en décembre dernier, c'est surtout grâce à vous qui avez adopté instantanément la nouvelle formule et avez su apprécier sa qualité. Ainsi, nous espérons que cette seconde mouture saura de nouveau être à la hauteur de vos attentes – et que le contenu qui y est confiné trouvera son écho en vous –, car elle a été conçue dans le but précis de refléter les talents et particularités des étudiants en arts de notre université et de les faire rayonner par-delà son enceinte.

Au service de la diffusion de projets et d'initiatives étudiantes en matière d'art, mais se donnant également pour mission de faire état des dynamiques de transformations au sein de la scène culturelle contemporaine et du milieu des arts locaux, nationaux et internationaux, l'Artichaut propose des portraits d'artistes, d'œuvres, de collectifs ou d'entreprises au service du rayonnement des arts et de la culture, toutes disciplines confondues, en plus de présenter des réflexions théoriques sur certaines problématiques ciblées, circonscrites à l'intérieur des pages d'un dossier thématique original. Cette fois-ci, l'Artichaut vous propose de plonger dans l'imaginaire de l'alchimie.

Quête ancestrale de transmutation des métaux vils en métaux nobles; l'alchimie, c'est la transfiguration du banal, l'attrait du mystère, la certitude des possibles non réalisés, la recherche de l'Absolu. L'alchimiste est un artisan de l'ombre, un artiste fou, intransigeant, patient et résolu. Motivation et métaphore, la quête de l'or, c'est la poursuite d'un idéal terrestre et spirituel, un mode de vie mystique et secret, un apprentissage perpétuel auprès de maîtres confinés en des missels poussiéreux. L'alchimiste est l'autodidacte par excellence. C'est un artiste acharné pour qui le but à atteindre prend la forme d'un parcours. Son Œuvre et sa vie se confondent par-delà la

tangibilité, et peut-être cette indistinction est-elle garante de l'innommable ingrédient du chef-d'œuvre, qui sait?

L'arcane de l'alchimie s'entrouvre pour vous grâce aux textes de Frédérique Chong, Katherine Fortier, Marie-Hélène Goulet, Sébastien Ste-Croix Dubé, Teva Flaman et Louis J. Bacharach, sans compter les illustrations d'Adélaïde Klarwein ainsi que celles qui ont su se tailler une place au cœur de l'Artichaut, dans nos pages réservées aux gagnants du concours d'art imprimé de l'hiver, soit Julie de Oliveira, Raphaël Caron et Martine Frossard. Également au sommaire, l'étonnante galerie de portraits de Jean-François Marquis, un hot-dog à Washington (!) par Érick Doucet, et plusieurs autres excellents textes critiques. Il ne vous reste plus qu'à tourner les pages...

Toutefois, j'aimerais profiter de votre attention une petite minute encore. Le temps de vous annoncer que l'Artichaut ne paraîtra pas de tout l'été et qu'ainsi le no.3 ne sera disponible qu'au semestre d'automne prochain, mais rassurez-vous, toujours gratuitement. Cependant! pour pallier à notre absence estivale, nous sommes heureux de vous annoncer le lancement du petit frère web de la revue : **artichautmag.com**. Vous êtes invités à visiter régulièrement le blogue de la revue qui sera alimenté en continu et parallèlement aux publications papier de l'Artichaut. Ainsi vous ne pourrez vous ennuyer de l'agréable saveur de l'Artichaut. Maintenant, tournez les pages.

Simon Levesque
Rédacteur en chef

Le Grand Cercle Traumatique : détournement et postproduction collective chez ARTPRIM

Alexandre Poulin

Nombreuses sont les pratiques artistiques qui usent des stratégies du détournement et de la postproduction au sens où l'entend Nicolas Bourriaud pour élaborer une construction de sens à partir d'images ou d'objets donnés¹. Par l'utilisation de ready-mades, ces artistes formulent de nouveaux liens alternatifs et reconfigurent le rapport que l'on entretient avec les images. Si certains font appel à ces tactiques pour émettre un commentaire critique, d'autres détournent les images du monde afin de proposer de nouveaux agencements formels. Voilà ce que nous suggère l'exposition (2) 1:19:59 présentée par Le Grand Cercle Traumatique chez ARTPRIM, regroupement pour la promotion des arts imprimés. Ce collectif, composé de Hugo Bergeron, Louis Bouvier, Pierre Durette, Péio Eliceiry, Pierre-Yves Girard, Alexis Lavoie, Gabriel Morest, Frédéric Peloquin et Ianik Raymond, aborde dans cette deuxième collaboration un arrêt sur image issu du film *Stalker*, réalisé par le cinéaste russe Andreï Tarkovsky en 1979.

En soi, l'image choisie est fort évocatrice. On aperçoit un paysage industriel où, à l'avant plan, des personnages accompagnés d'un chien longent les berges d'un bassin d'eau semblant provenir d'usines nucléaires présentes non loin. Dans *Stalker*, Tarkovsky met en scène la fable existentielle de trois protagonistes explorant une étrange zone dont personne ne connaît l'origine. Dans ce lieu inhabité d'où certains ne reviennent jamais persiste une tension incertaine où la perception joue un important rôle quant au déroulement mystérieux de leur quête. À travers un parcours initiatique, ces personnages explorent les limites de l'illusion dans un univers fort poétique.

Tout en se détachant du côté métaphysique du film, les artistes du collectif explorent ce jeu de l'illusion et des brouillages de perception. Dans leurs travaux respectifs, certains explorent justement cette tangente formelle (pensons à Hugo Bergeron, Péio Eliceiry, Pierre Durette, Alexis Lavoie et Ianik Raymond). Ils élaborent des espaces narratifs et/ou abstraits tout en posant des questions de représentations. Dans ce cas-ci, le jeu de l'illusion se joue sur le détournement d'une image au profit d'un retour au médium traditionnel de l'impression. Plutôt que de mettre l'accent sur le film et sa quête existentielle, les artistes ici regroupés cherchent plutôt à s'inspirer d'une image (non pas d'une scène), pour se questionner sur le médium imprimé et ses diverses tangentes actuelles. On s'intéresse au formalisme de l'image tirée de *Stalker* qui se voit ainsi décontextualisée, pour ainsi dire détournée. Toutefois, c'est au profit d'une stratification des différents médiums artistiques que ce déplacement s'effectue. On le constate, le processus de postproduction de cette image se fait en trois temps : on dérive du cinéma pour s'arrêter sur une image autonome, une photographie, pour ensuite réintroduire cette image au sein de techniques d'impression traditionnelles et contemporaines. Vraisemblablement, ce travail de déclinaison cinéma/photographie/imprimé apporte un certain regard sur la tradition de l'estampe et, ultimement, permet d'actualiser l'utilisation de ce médium au péril des nouvelles technologies. Ce retour aux techniques de la gravure, de la pointe sèche ou de la lithographie n'est pas sans rappeler une certaine résurgence des pratiques artisanales. Pensons notamment à l'artiste torontoise Shary Boyle qui caractérise ce retour du savoir-faire technique en explorant la céramique dans un

surréalisme affirmé. Acclamée par la critique, elle a récemment fait l'objet d'une exposition à l'Art Gallery of Ontario (Toronto), exposition que l'on a également eu la chance de voir à la Galerie de l'UQAM cet hiver.

Par l'éclectisme de leur pratique, les artistes du Grand Cercle Traumatique proposent donc une étendue de possibilités de l'estampe contemporaine autour d'un même sujet. Pour Ianik Raymond, cette réadaptation passe par l'impression numérique de l'image source, à laquelle il superpose une grille chromatique peinte alors que pour Hugo Bergeron, c'est la sérigraphie qui lui permet, dans son œuvre intitulée *Couloir*, de juxtaposer des accents expressifs donnant un effet de trompe l'œil à une image que l'on jurerait numérique. Dans le cas de la gravure sur bois de Gabriel Morest, un surprenant emploi de couleurs pures contraste avec la morose tonalité de l'esthétique privilégiée par Tarkovsky. Cette gravure s'avère réalisée dans un style très brut – voire naïf – tout comme ces chiens-loups bi et tridimensionnels disposés ça et là par l'artiste dans l'espace de la galerie. Ces représentations de l'animal apportent un côté théâtral à la mise en exposition du groupe. Il s'en dégage une impression de légèreté qui, au final, est palpable dans toute l'expo. Loin de vouloir imposer une lecture dirigée vers le visiteur, chaque œuvre est autonome, au même titre que l'arrêt sur image de Tarkovsky également présent parmi les projets du collectif. La visite se fait donc librement : c'est au visiteur de chercher les concordances entre les œuvres ou avec le film. Peut-être ce souci de laisser-faire souligne-t-il, à bien y penser, l'état d'esprit dans lequel les artistes en sont venus à monter le projet. De leur propre aveu, il n'existe aucun dogmatisme dans la démarche collective du groupe. Il s'agit plutôt de profiter d'un esprit de camaraderie afin de produire, dans ce cas-ci, une exploration commune marquée par l'éclectisme de pratiques individuelles.

Malgré cet éclatement de techniques et de styles personnels, il y a une incontestable cohésion dans cette exploration commune. Contrairement à ce qui avait été présenté au Centre Clark en 2010, Le Grand Cercle Traumatique semble

vouloir se donner des règles chez ARTPRIM, des règles toutefois assez souples pour que chacun interprète celles-ci à sa manière, tout en donnant une cohérence assumée au projet. *L'impression d'impression* de Pierre-Yves Girard est sans doute symptomatique de cet esprit ludique qui régit le groupe. Explorant une technique de peinture par soustraction, l'artiste arrive à produire une fausse estampe qui comporte tous les éléments d'un tirage traditionnel. Au delà de la trame narrative commune, c'est donc l'hybridation des pratiques qui caractérise l'ensemble. Le groupe compose des scénarios alternatifs au film de Tarkovsky, mais également des scénarios alternatifs à leur propre pratique. C'est notamment le cas avec *Petite blessure* d'Alexis Lavoie qui présente ici un diptyque où son style est très épuré, allant même jusqu'à abstraire toute figuration. L'exploration apporte ici un nouveau regard de l'artiste sur sa propre esthétique.

Non loin des pratiques de la postproduction observées par Nicolas Bourriaud, ce collectif pige dans le répertoire infini de formes et produit, à l'aide d'une image source, « des lignes narratives divergentes, des récits alternatifs ² » qui combinent un film culte du cinéma soviétique et les techniques d'impression traditionnelles à leurs propres pratiques picturales. Cette démarche, certes contemporaine, traduit cette culture de l'usage et fait état d'une curiosité commune avec laquelle ces artistes explorent le monde des formes et des modes de production, dans ce cas-ci artisanaux. Voyons voir s'ils poursuivront dans cette même lignée ou si, lors de leur prochaine exposition de groupe, les artistes du Grand Cercle Traumatique chercheront à mettre en évidence d'autres réalités liées aux problématiques actuelles en art contemporain.

(2) 1:19:59

Le Grand Cercle Traumatique

Du 12 février au 19 mars 2011

ARTPRIM, Regroupement pour la promotion de l'art imprimé
372 Ste-Catherine Ouest (espace 426)

¹ Sur le concept de postproduction, voir Nicolas BOURRIAUD, *Postproduction*, Paris, Les presses du réel, 2003.

² *Ibid.*, p. 42.



Galerie de portraits

Carnets

Jean-François Marquis

I. Dzama – Minotaure

La « Thèbes aux cent portes » qui constitue le monde ancien de la culture avait pour place centrale – et c'est l'origine de cette image empruntée à l'architecture, celle de la multitude des portails – la bibliothèque. Le monde du livre, cette vallée solitaire (Nietzsche), et par extension la culture, ne s'est longtemps rencontrée que sous la forme d'un dialogue privilégié, celui d'un lecteur faisant face à une étendue d'ouvertures. Aussi le culte produit pour les masses doit-il être perçu comme un changement important dans l'aménagement et la perception des œuvres, de même que dans la définition de ce que nous considérons aujourd'hui comme le « domaine culturel ». Mieux que la classification par corpus d'auteurs, l'avancée des figures culturelles pourra être mesurée aujourd'hui, et au plus précis, par des gestes isolés, la galerie des portraits. La culture ne se donne plus à voir dans sa forme organisée, mais dans une série de poses et d'attitudes. Disons-le autrement : la culture de masses a produit des procédés de masses. Le lieu commun de la culture sera au mieux la foule et ses marées fluctuantes plutôt que l'arcade livresque. On objectera ainsi aux défenseurs et tenants de la culture populaire. Car ce qui fut auparavant appelé folklore ne se retrouve plus autrement que sous deux formes, à savoir : sous la facture, d'une part, d'une mise en scène consumériste, ou d'autre part, sous la forme d'habitudes ritualisées, ou religion vécue, passées dans les usages. Le geste distrait trahit encore au plus près les nouvelles attitudes culturelles, là où auparavant il aurait été possible de nommer et de reconnaître des traditions. L'outil utile demeure ainsi l'art du portrait. Le

structuralisme qui, au siècle dernier, cherchait à concevoir les foules comme autant de tribus à l'état sauvage passant devant l'objectif de l'anthropologue, mais aussi le surréalisme, qui savait percevoir dans chaque occasion médiatique la possibilité d'un scandale, ont certainement été dans ce champ d'investigation, celui du geste furtif et de l'événementiel, des précurseurs, et sinon des témoins clairvoyants. Les chantres du capitalisme avancé, quant à eux, savent déjà trop bien que la culture ancienne n'est plus qu'une lueur diffuse que les néons parviendront bientôt à éclipser. Mais d'abord, un exemple permettra d'éclairer obliquement le glissement allant des sociétés anciennes aux habitudes culturelles modernes, en ceci que l'essence du mythe ancien résidait autrefois dans la traduction d'une série de gestes sous la forme d'un récit transmissible (Bourdieu). La culture moderne tend au contraire à morceler les lignes de récits en gestes mythiques isolés, ne dégageant plus que des figures conceptuelles ou des poses. En cela, il faut croire que les procédés photographiques et de montage augmentent bien, chez l'observateur, non plus sa capacité à transmettre une expérience vécue, mais son seuil d'ignorance. La dernière série du portraitiste contemporain Marcel Dzama ¹ permet d'apercevoir clairement ce décalage des perspectives. Seule au milieu des figures qui envahissent en foules les panoramas de Dzama se cache, en retrait et blessée, la silhouette en attente du Minotaure. Du récit originel ont été évacués Ariane, Thésée, Dédale ou Icare : le roi Minos, commanditaire de l'antique labyrinthe, ne se présente plus dans l'aménagement ponctuel ; d'ailleurs, la sculpture solitaire n'engage plus au récit. Sur les panoramas ambiants la foule entière des fanatiques, des gangsters, des

assassins, acrobates, soldats et autres personnages de cirque, baiseurs scabreux ou autrement armés, invitent pareillement à l'effondrement du récit dans l'ambiance pornographique et visuelle du carnaval. S'il était encore possible de situer dans un corpus d'œuvres la figure mythologique désormais orpheline (le Minotaure : mi-homme, mi-bête) représentée ici, c'est contre un tout autre arrière-plan que celui de l'antique Minos qu'il faudrait la situer. Son cadre nouveau est plutôt celui des tapisseries médiévales où se pressent en foule des personnages aux visages partout pareils : son contenu, non plus le récit de l'homme et de la société aux prises avec la nature, mais une pose crispée sans récit et une attitude aisément reconnaissables, celle de la bête aux aguets.

II. Maîtres anciens

L'historien de l'art possède un ancêtre encore pas trop lointain : la figure qui tend à le remplacer s'assure elle aussi de faire reposer son autorité sur le même modèle et dans le même plan que l'historien traditionnel. La philosophie de l'art procède aujourd'hui, comme longtemps l'historien de l'art, de l'analyse psychologique des œuvres (Žižek, surtout), et en particulier des œuvres cinématographiques. La philosophie en matière d'art, qui s'efforce d'interpréter les œuvres et d'en exhumer le chiffre, camoufle en fait à grand peine sa forme ancienne, à tel point qu'il nous sera facile d'en dévoiler la teneur : sa charge est celle du prêtre ayant pour fonction, dans l'Église, l'exégèse des vieux textes et leur interprétation présente. L'histoire de l'art relève du commentaire officiel. La panoplie technique des exégètes repose à présent, il est vrai, sur l'appareillage scientifique du psychologue et sur l'obséquieux du psychiatre. L'œuvre d'art enferme l'artiste dans les caveaux du subconscient : le cas de l'œuvre d'art relèverait presque du médical tant sa teneur visible se rapproche du symptôme. Plus : le modèle de visibilité de l'œuvre d'art trahit ainsi, du moins en Occident, son origine rituelle. Car le tombeau de «représentation» avait au début la fonction d'un *memento illius* ou édifice de mémoire. C'est encore ainsi que la considèrent certains conservateurs, critiques et historiens. Sa forme primitive est celle du spectre dont la parole est : souvenez-vous de moi. Dans cette manière de dire on retrouve aussi le sens ancien de *medium*, ou terme moyen : le terme milieu (l'œuvre d'art) est un intercesseur, le site d'un passage, tel l'orifice d'un masque par où passer la langue.

III. Érotisme

Il est possible au contraire que les œuvres d'art aient pris la place, dans nos sociétés sécularisées, non des personnes ou des discours, mais plutôt des affects. En ce sens, l'œuvre d'art localise et situe une certaine forme d'horreur contemporaine et même temps que l'impuissance devant cette horreur. L'affect principal de l'œuvre d'art serait, si nous posons le problème à l'envers, et plutôt que de faire parler les œuvres pour les laisser encore à leur mutisme, une indescriptible horreur sans visage et sans nom. La photographie constituera certes l'appareillage idéal pour ce vertige fondamentalement visuel. Les œuvres du photographe Friedlander montreront ainsi l'ombre projetée du photographe, situé derrière l'objectif, sur les passants des rues, sorte de signature impossible à graver autrement qu'ainsi dans le cadre restreint de l'objectif et la rétine sensible (« qui n'oubliera plus ²») de la pellicule. Le geste d'E.J. Bellocq, quant à lui, est d'autant plus surprenant qu'il est d'une expression froide, anonyme, aveugle, et confine au sens propre à l'innommable. Dans sa série de portraits de prostituées des bas-quartiers de la Nouvelle-Orléans, les négatifs ont été soigneusement grattés afin d'en faire disparaître tout contour identifiable à des visages : défigurés, seuls les corps nus subsistent sur la pellicule. On ne saurait mieux exprimer que la photographie ne s'intéresse aux visages que par habitude et par affinité avec le modèle des Beaux-Arts : les poses académiques subsisteront en effet chez le peintre Bacon, connu pour ses visages barbouillés. L'image du corps est plutôt réduite, dans la photographie, à la substance d'une ombre, informe et semblable en ceci à la masse amorphe des chairs. Le mot vaut la peine d'être relevé : Tournier verra dans ces masses de chair nues livrées au regard et dans les replis des graisses une infinie « bonté ». La beauté a depuis longtemps cessé d'être un critère. L'art du montage relève aussi de cette étrangeté de la photographie, voisinant avec le monstrueux. Le site photographique est celui des affects ; mais surtout de la fascination et de l'horreur qui s'emparent du corps révolté devant la contemplation du néant. Sublime photographique : les animaux sont pareillement saisis d'effroi lorsque se pose sur eux tel faisceau lumineux braqué dans l'obscurité. La photographie d'art, et en particulier le nu, ont conservé l'usage de la pellicule en noir et blanc : les corps y sont livrés au regard dans une blancheur de craie et les teintes désaturées propres à l'érotisme macabre.

IV. Galeries et passages

*In general, the underground is safer than the ground.*³

Les premières galeries d'art furent conçues comme des tombeaux. Les rites d'enfouissement sont en Occident historiquement datés : de fait, ils précèdent de peu l'arrivée du discours sur l'esthétique. Certaines villes américaines ont pu profiter des développements urbains pour situer leur galerie d'art dans des sites en apparence ensauvagés. Le Metropolitan Museum of Art de New York est de cette génération : il est à la fois situé dans un cadre naturel (propre à la *recreation*) et évoquant le souterrain. L'éclairage muséal était à l'origine essentiellement zénithal. Il évoque le cryptoportique romain. D'autres villes comme Montréal ont profité de l'essor immobilier métropolitain pour offrir des sites urbains résiduels à la spéculation. Le cas du réseau souterrain est de ce type : la Ville s'est chargée d'en faire un site de galeristes où l'on pourrait recevoir les visiteurs à la façon d'un hall d'hôtel. Les œuvres d'art y ont été disposées en ce sens et afin d'offrir aux visiteurs captifs à la fois des vitraux sur le monde, et de les disposer à une attitude contemplative : celle du passant disponible communiant avec la Terre des hommes. Les commerces occupent depuis les espaces laissés vacants par les tranchées du métro. « [L]a cause de la construction d'espaces commerciaux souterrains n'est pas seulement représentée par les conditions climatiques de chaque ville, mais aussi par la puissance économique de la ville, ses difficultés de fonctionnement et la recherche de solutions à la congestion⁴. » Les galeries publiques avaient également une fonction civique et la charge d'assainir l'environnement en favorisant l'hygiène des villes. Elles favorisent la circulation. Les publicités de l'époque qui tentent de séduire les entrepreneurs et les spéculateurs affichent quant à elles : *Montréal, deux millions de personnes dans votre sous-sol*⁵. Les galeries du métro sont des entrepôts utilitaires. L'art y purifie les visiteurs, comme d'autres canalisations y évacuent les miasmes.

V. Brèves ombres

Quelques silhouettes glanées dans les foules. Hipsters, junkies, révolutionnaires et stalkers. Le hipster est par définition l'humain suradapté à son milieu. On le retrouve indifféremment, partout semblable, dans les métropoles. Il est la pointe la plus avancée de la nouvelle théologie mondiale et

le dernier chapitre de l'Origine des espèces. Sa mine est sans surprise. Le junkie au contraire voit partout naître l'espoir : chaque conversation allume brièvement dans son regard la pensée d'un prochain *fix*. Son regard intermittent s'allume et s'éteint, machine à jouer mal rodée, à l'opposé du hipster. Les révolutionnaires se trouvent à la pochetée dans les milieux universitaires : en ceci ils calquent exactement l'attitude qu'on attend des étudiants, une prédisposition au changement dont le modèle est l'ingénieur. Quant à lui, le stalker (*suiveur*) est sans doute le personnage le plus récent de la galerie des portraits. Il ne cherche ni à briller en société, ni l'éblouissement du *fix*, ni le changement révolutionnaire. Sa qualité principe est un affect immense et dénudé prêt à se fixer n'importe où. Il suit la projection de son propre désir, se fait de ses habitudes une religion, enfile les rues en quête du visage élu, mobilisé par la reconnaissance d'un *seul visage*, amoureux assidu pris au piège d'un fanatisme exclusif.

VI. Scènes

Les émeutes de Toronto face au phénomène de mondialisation montrent clairement une polarisation entre citoyens et système juridique. Piège grossier s'il en fut. Et on suivra Foucault qui postule que la finalité de tout carnavalesque est d'aboutir au spectaculaire : du festif, en somme, à l'exposition des faits. Toronto fut le site des manifestations de masses car il en a été décidé ainsi par les pouvoirs en place. Tout autre événement relève de la figuration des acteurs : car le pouvoir a cet avantage indéniable de choisir les scènes où se dérouleront les conflits. Ces scènes seront parfois des tréteaux et parfois des échafauds. Mais il n'appartient pas aux populations de les choisir. Au mieux y feront-elles plus ou moins bonne figure. Le monde est une scène. Les populations s'y donnent en spectacle, livrées, comme jadis les jeunes Thébains, aux appétits du Minotaure.

¹ Marcel DZAMA, *Marcel Dzama : Aux mille tours*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (du 4 février au 25 avril 2010).

² Michel TOURNIER, *Le Roi des Aulnes*, Paris, Gallimard, Folio, 1984 [1970], p. 167.

³ *Earthquake Survival Manual*, Tokyo, Tokyo Metropolitan Government, mars 2003, p. 11.

⁴ K. OKUYAMA, J. NISHI, T. SEIKI, « Modernology study of underground urban space in Japan », dans *Agenda and Prospect for the Turn of the Century*, actes de la 8e conférence internationale de l'Association des Centres de Recherche sur l'Utilisation Urbaine du Sous-sol (ACUUS), Xi'an (Chine), 27-30 sept. 1999, p. 262.

⁵ A. LORTIE (éd.), *Les années 60. Montréal voit grand*, Montréal, Centre Canadien d'Architecture / Vancouver / Toronto, Douglas & Mac Intyre, 2004, p. 165.



Le simulacre aux mains des artistes

Gina Cortopassi

Commentaire critique : dé-contextualiser les discours dominants comme stratégie politique.

Dans « Mining the Media Archive : When History Meets Simulation in the Work of Dara Birnbaum and Stan Douglas »¹, l'auteure Dot Tuer aborde la question du simulacre, de son esthétique opaque et des stratégies politiques partisans qu'il perpétue aux mains d'organes de pouvoir soucieux de façonner l'opinion publique, tels que des gouvernements ou des corporations. Le simulacre, par définition, est une image, une copie sans origine ni territoire². Au-delà de la simple *mimesis*, la simulation précède dorénavant toute appréhension de la réalité, d'un objet ou d'un événement. Le simulacre organise la perception, de manière à ce que l'individu, immergé dans un tourbillon incessant « d'informations »³, confus et désorienté, perde complètement le sens de la « vérité ». Dans ce système de pouvoir fondé sur le simulacre, la réalité est dépassée par l'hyperréalité : un terme signifiant un excès, et l'augmentation de la réalité à travers la surexposition des signes et des codes de cette réalité.

L'auteure Dot Tuer pose ici l'hypothèse selon laquelle les artistes Birnbaum et Douglas proposent, à travers leur démarche, des lignes de fracture, où la convergence entre l'expérience vécue et simulée est déstabilisée. L'illusion de cohérence et de vraisemblance du simulacre est ainsi déconstruite, puisque l'artiste extrait des archives médiatiques certains témoignages contradictoires sur la formation des narrations et des mythes contemporains, exposant de fait la nature du mensonge. Grâce à des stratégies de

juxtaposition, de multiplicité et de montage, l'artiste souligne l'indétermination du signe et le caractère différentiel des représentations. L'auteure Dot Tuer démontre ultimement que, dans notre société, le simulacre devient un outil de propagande essentiel lorsqu'il y a « conjonction de confrontation idéologique »⁴ que l'on veut réprimer par souci d'homogénéité. En juxtaposant une série d'images anachroniques, et quelquefois antagonistes, l'artiste expose les mécanismes qui désorientent et découragent les spectateurs d'investiguer plus avant, soit le sensationnalisme ou le débit précipité et ininterrompu des informations. Les incohérences internes du simulacre sont alors exposées, et la nature fabriquée et intéressée du dispositif est dès lors rendue manifeste.

Dans une même optique, Eugene Thacker, dans son article « *The Science-Fiction of Technoscience : The Politics of Simulation and a Challenge for New Media Art* »⁵ explique que la simulation des discours technoscientifiques en art web (net. art) constitue également une tactique médiatique subversive, qui permet entre autres d'introduire des lignes de fuite dans la structure hégémonique et unidirectionnelle d'une conception positiviste du futur. La fonction notoire de la science-fiction dans le simulacre est, notamment, de stimuler l'imagination du récepteur, et de le confirmer dans sa conception révolutionnaire et avant-gardiste d'un futur façonné par la science. Par conséquent, la science-fiction incite à une approbation tacite quant à la valeur des recherches scientifiques et la légitimité des investissements des corporations. Leur objectivité est renforcée par l'emploi d'une rhétorique socio-positiviste axée sur la notion de progrès, un mot d'ordre hérité des Lumières,

ravivé dans l'ère moderne, et ultimement naturalisé dans l'esprit des contemporains. Selon Thacker, les artistes en art web peuvent également utiliser la narration science-fictionnelle en conceptualisant des futurs alternatifs ou conformes aux promesses des corporations ⁶, révélant du même coup que les prétentions à la vérité et à l'objectivité absolue de la science sont infondées, et que les implications sociales, politiques et culturelles de tels discours sont sous-évaluées.

Le lien qui unit l'emprunt canularique ⁷ aux discours technoscientifiques dans l'art web, et la logique du simulacre abordée par Tuer, consiste dans la libre manipulation des signes, pour suggérer chez le récepteur la même impression d'objectivité et de compétence véhiculés par les médias d'informations et leurs propriétaires. La stratégie d'extraction de Tuer est élaborée dans une perspective archéologique, c'est-à-dire de reconstruction du passé, tandis que l'approche tactique de Thacker s'emploie à extrapoler et à projeter l'homme dans un futur imaginaire. Tous deux procèdent à une dé-contextualisation des discours dominants dans une sphère temporelle fictive, différente de celle où la mystification médiatique est encore présente. La sphère temporelle reproduite par une artiste telle Birnbaum est essentiellement anachronique : elle s'élabore grâce à la superposition d'images extraites des archives médiatiques. Cette juxtaposition permet d'accuser l'incompatibilité entre images et témoignages, marquant un écart par rapport à la narration imposée, qui elle, rallie des éléments diversifiés en vue de produire un consensus. Dans une œuvre artistique qui s'inspire de la science-fiction, comme « *Cult of the New Eve* » du *Critical Art Ensemble* ⁸, les discours positivistes des compagnies biotechnologique sont projetés dans un avenir immédiat au sein duquel ces projections prennent forme et réalité. CAE met en scène un futur où le profilage génétique est une réalité quotidienne, et où une nouvelle religion de la seconde genèse, un culte ayant la science comme force productrice et reproductrice, prend vie. L'extrapolation des discours est mise en scène grâce à un groupe de performeurs qui s'approprient les vérités énoncées par des groupes dominants. Le collectif CAE exploite ainsi le phénomène de naturalisation qui accompagne les idéologies hégémoniques ; il expose du même coup la crédulité des individus qui tiennent pour acquis ces discours technoscientifiques comme s'il s'agissait de réalités inéluctables. La projection futuriste dénonce également les contradictions des structures sociales, culturelles et politiques

du présent. Elle incite à la comparaison critique, que ce soit à travers l'hyperbole ou le gommage d'éléments constitutifs du présent historique et idéologique.

Effectuer ces déplacements des narrations contemporaines dominantes relève de la stratégie politique. La re-contextualisation peut s'effectuer par le biais de l'extraction des données ou par l'extrapolation. C'est néanmoins en confrontant l'histoire (par l'archéologie ou la fiction) à ses contrefaçons que les fondations chancelantes des idéologies dominantes du présent siècle aidées du potentiel communicationnel des médias, sont révélées, et que le simulacre dévoile à la fois son instabilité et son mensonge.

¹ Dans Dot Tuer, *Mining the Media Archive. Essays on Art, Technology, and Cultural Resistance*, Toronto, YYZ Books, 2005, pp. 42-51.

² Définition formulée par Jean BAUDRILLARD dans *Simulacres et Simulation*, Paris, Galilée, 1981.

³ « Informations » est ici utilisé entre guillemets, car dans l'univers du simulacre, l'information n'est qu'un signe flottant qui reproduit l'illusion de cohérence et de transparence de ce qu'est l'information au sens propre [renseignements sur quelqu'un, sur quelque chose ; fait ou jugement qu'on porte à la connaissance d'une personne, d'un public à l'aide de mots, de sons ou d'images. *Le nouveau Petit Robert de la langue française 2009*]

⁴ Traduction libre de : « the conjunction of ideological confrontation ». [p. 48]

⁵ Eugene THACKER, « The Science-Fiction of Technoscience: the Politics of Simulation and a Challenge for New Media Art », *Leonardo*, Vol. 34, No. 2 (2001), pp. 155-158.

⁶ « Conformes » car elle exhause les prophéties scientifiques.

⁷ Je ne développerai pas ici sur le canular dans l'art web, quoique Eugene Thacker y fasse référence de manière oblique, et que l'œuvre citée plus bas du *Critical Art Ensemble* soit, entre autre, un canular. Il est pourtant intéressant de constater que le canular est une mystification qui tente de déconstruire une supercherie idéologique (dans le sens où elle se présente dans une logique naturalisée, quand elle est réellement et consciemment élaborée en vue d'un public cible). Le canular et la simulation se côtoient donc de près, si ce n'est sur ce point capital que le canular se révèle comme supercherie, alors que le simulacre se donne pour une réalité.

⁸ « Cult of the New Eve » de *Critical Art Ensemble*, Paul Vanouse et Faith Wilding. Installation didactique et interactive présentée entre 1999-2000. La première présentation eut lieu à Toulouse, au Musée d'Art Contemporain, pour ensuite se déplacer à Bruxelles, en 2000, à la galerie Steirische Herbst.

Obsèques d'un instant

Adeline Golliet

Il est curieux de constater que lorsque nous regardons une photographie nous commençons toujours par nous dire « ça c'est... », puis nous complétons le commentaire par une description factuelle des circonstances passées où fut pris le cliché. Un lien réflexif est indéniable entre le sujet photographique et le cours du temps. Il nous appelle à croire à une forme d'immortalité, mais n'est qu'un compromis entre la pérennité du souvenir et la représentation d'un instant désormais mort.

L'homme, être en tant qu'être, emploie l'avenir comme espace privilégié où ses espoirs, ses préoccupations ou encore, comme le désigne Heidegger, le « souci », peuvent évoluer. Cette évolution n'est pas limitée au temps futur puisqu'elle a la faculté de définir rétrospectivement ses actes, son rapport au temps présent. Ses actions sont par conséquent déterminées par le fait d'anticiper. Cette quête d'avenir met en évidence notre triple rapport à la temporalité : le passé, le présent et le futur. Dans *je suis* (présent) il y a la racine d'*ayant été* (passé) et de *je serai* (futur). De plus, si *je* deviens quelque chose, c'est que je est quelque chose ; si *je* est quelque chose, c'est que je fut quelque chose, et ainsi de suite. Ce processus d'aller-retour entre les trois temps s'effectue à travers le « souci » heideggerien, en plus de la notion de *possibilisation* qui lui est affilié, et s'exécute de la sorte jusqu'à l'atteinte de la mort.

La photographie, en tant qu'objet technique, répond parfaitement à la vision linaire du temps instauré dans les sociétés occidentales. Le temps s'enfuit en un flux continu (passé, présent et futur) et s'attache à une réalité concrète

et quantifiable du monde. L'empreinte photochimique ou photoélectrique (pour les caméras numériques) de la lumière est datée au centième de seconde près. J'évacue donc toutes considérations à propos du temps d'exposition afin de me concentrer sur l'aspect « biopsie » de la photographie.

La photographie se soumet à une logique de prélèvements, elle capte, en un cliché, une parcelle de temps cohérente. Ce qui est capté fut à coup sûr devant l'objectif de la caméra et est, par conséquent, la trace d'un corps tangible. Nous faisons ainsi souvent appel à ses qualités documentaires dans le seul dessein d'affirmer que, sans nul doute, « ça a été » à un moment donné vrai. Elle est une représentation analogique du temps, mais sans pour autant officier en tant qu'image réaliste du sujet photographié. Son témoignage cristallise l'instant de la prise de vue, faisant perpétuellement revenir ce même instant au stade où il a chaviré dans le passé. Ainsi celui-ci perdurera, éternellement figé dans la trace d'un présent révolu.

Il y a indiscutablement une distance entre le moment de sa reconnaissance et celui de sa captation. Sans mal, nous acceptons alors de regarder quelque chose qui n'existe plus. L'acte photographique donne naissance plus à un spectre qu'à un réel sujet, par ce biais fantomatique il nous introduit sans véhémence dans un milieu situé « entre chambre photographique et chambre mortuaire ¹ ». Ainsi, d'après Roland Barthes « avec la photographie, nous entrons dans une mort plate ² ». Le cliché s'apparente à une stèle, l'événement passé, lui, tient lieu en une parcelle de temps voué à demeurer un monument immortel. Philippe Dubois fait de ce phénomène

cristallisant un rapprochement avec le personnage de Méduse³, ce monstre qui, selon le mythe grec, avait la particularité de tuer tous ceux qui croiseraient son regard en les pétrifiant, conservant à jamais les malheureux dans l'état dans lequel avait eu lieu leur commune interaction.

Cette suspension renvoie à la glorification et à la commémoration de l'instant. Celui-ci est ainsi mis en exergue de son passé et son futur. Dans cette optique, l'artiste Adad Hannah joue avec cet *instant* où tout est suspendu. Dans la série photographique « The Stills », des acteurs, sous la direction d'Hannah, prennent la pause durant plusieurs minutes. L'œuvre se constitue de clichés pris à une vitesse d'obturation de moins d'une seconde. Cette modalité n'empêche en rien de rendre compte de la pose artificielle des sujets et met en évidence notre incapacité à mimer celle-ci dans notre vie sans en être affecté⁴.

La photographie ne simule en rien l'existence du sujet. Ce n'est que la confrontation au risque de disparaître qui construit l'illusion de vie. Car, une personne aux multiples facettes, que se soit dans son caractère ou dans son allure, transparaîtra unidimensionnelle et se verra réduite à l'apparence qu'elle avait à un moment précis. Cette image usurpe l'identité complexe du sujet en mettant en avant la disparition de tout ce qui en faisait sa singularité. Un vide entre le sujet et ce qu'il fut s'instaure : « La photo est alors marque de la séparation irrémédiable et de l'exclusion du sujet regardeur par rapport à la vie du sujet photographié, la preuve et l'épreuve qu'il y a un abîme entre mon existence et l'existence anéantie de l'autre. »⁵

L'acte photographique aurait ainsi des similitudes avec l'acte de tuer. En ce sens, photographes et assassins professionnels ne seraient-ils donc pas des métiers si différents ? Je m'explique : l'action d'appuyer sur le déclencheur de la caméra n'est pas sans rappeler celle de tirer sur la gâchette d'une arme à feu. Avant d'exécuter ce geste à l'aide de l'index, tout doit être bien positionné dans le viseur. Tous deux sont attentifs à l'instant présent. Il s'agit de ressentir ce présent afin de mieux trouver l'instant clef. Pour cela, photographe et tueur se déplacent parfois de la même manière, se calant contre un arbre, s'agenouillant pour avoir plus de stabilité, un meilleur angle, etc. Leur déambulation en soif de sujet ou de victime amplifie leur sentiment d'existence. Néanmoins, le photographe cherche à capter l'instant présent afin de conserver, dans

l'avenir immédiat, cet instant devenu passé ; pour ce qui est de l'assassinat, je n'ai pas les qualifications requises pour transcrire ici ses implications philosophiques...

En terminant, je me permets de faire un lien avec le personnage de Thomas du film *Blow-Up*⁶. Thomas est photographe, et lors d'une séance de photographie anodine dans un parc il est témoin d'un meurtre sans le réaliser. Ce n'est qu'à partir du moment où il développe sa pellicule photo qu'il découvre, peut-être, toute la scène qui lui fut donnée à non-voir. Par agrandissements successifs, il réussit à reconstituer les circonstances du crime, sans pour autant parvenir à saisir l'entièreté de son déroulement. Il recherche alors des preuves à travers des images sans vie en évitant toute confrontation avec la réalité. Une fois décidé à se rendre sur le lieu du crime, ses photographies sont entre-temps volées, et le cadavre a disparu. Thomas est de ce fait dépossédé de toute preuve. Le film met en avant la volonté d'associer la vérité aux clichés photographiques, mais aussi notre capacité à donner plus de sens et de vie à ces derniers qu'au monde réel. Je peux à présent affirmer que l'acte photographique a la singularité de permettre la fixation de l'instantanéité et de l'immutabilité dans une même image. De plus, bien que cette image ne soit qu'une vulgaire imitation de la réalité, qu'un petit morceau de celle-ci, elle nous donne un billet d'entrée au monde des souvenirs et de l'imagination ; devenant métaphore de la vie, il nous est permis, alors, de la lire ou de la vivre comme il nous plaira.

¹ François SOULAGES, « Barthes & la folle empreinte ou la folie, le scandale et la foi », dans Bounoux, Daniel (dir.), *Empreintes de Roland Barthes*, Institut National de l'audiovisuel, 2009, p. 204.

² Roland BARTHES, *La chambre claire : Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, coll. « Cahiers du cinéma », 1980.

³ Philippe DUBOIS, cité dans Danièle Méaux, *La photographie et le temps : Le déroulement temporel dans l'image photographique*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1997, p. 26.

⁴ « Adad Hannah », en ligne : <http://adadhannah.com> (consulté le 14 février 2011); Éloi Desjardins (commissaire), *Adad Hannah : Peinture de genre comme figure de Still*, Catalogue d'exposition, Musée d'art contemporain des Laurentides, 2010.

⁵ François SOULAGES, *Op. cit.*, p. 208.

⁶ Michelangelo ANTONIONI (réal.), *Blow-Up*, 1966, pellicule 35mm, couleur, 112 min.

Voir également :

Emmanuel AVONNY, « La temporalité chez Martin Heidegger », L'Academos, mars 2010, en ligne : <http://lacademie.wordpress.com/2010/03/29/la-temporalite-chez-martin-heidegger/> (consulté le 28 janvier 2011).



dossier
thématique
alchimie



Je suis alchimiste

Il n'y a pas d'amour heureux, disait Brassens. Certes, mais le mariage de raison (autrement appelé de fortune) est-il la solution, madame Bouvier-Kennedy-Onassis? Le mariage des opposés, *coincidencia oppositorum*, que le paradoxe amoureux tente ici d'illustrer, a de tout temps fasciné l'homme qui cherche à rendre cohérent son système de connaissances tout en le créant, c'est-à-dire en construisant son savoir à force de manipulations, de transformations et d'intégrations et discriminations, processus d'une lente et soi-disant accélérée transfiguration de la face de l'humanité. À tout problème ses solutions, la combinatoire saura trouver le bon agencement; sonde le Majorquin Lulle et tu ne trouveras que ratiocinations. À toute solution chercher un problème, plutôt? « Car la vie, vois-tu, est un problème, puisque notre amour le résout. » L'alchimie questionne l'inétablit, l'espéré, célèbre les possibles et ses résultantes tout en ne laissant jamais totalement de côté les possibles non réalisés. Si le résultat est plus souvent fortuit, voire inespéré, c'est qu'*a posteriori* et rétrospectivement tu en découvres les avantages et conçois dès lors la découverte, l'innovation, comme le remède miracle à tes espérances les plus folles, voire à ce que tu n'avais même jamais espéré – car l'imagination humaine possède aussi ses limites. Le fou n'est plus souvent qu'à son tour que marginal, mésadapté, déviant ou sous-charismatique, il n'en est pas moi à l'origine de nombre de découvertes fondamentales. Einstein, pour toi qui veux un exemple, grave mésadapté social. Einstein, avec Oppenheimer, à l'origine des découvertes sur le nucléaire qui ont d'ailleurs prouvé que la transmutation des métaux était effectivement réalisable, au désarroi des japonais de deux villes aux noms tristement célèbres, sans compter Bikini, l'atoll, et autres paysages névadiens dévastés – mais il est vrai que le champignon fascine; aujourd'hui divertit, en vidéo Youtube (et encore, que les premières secondes), dans l'attente d'une nouvelle spore – mais tu n'es pas prophète et *que sera sera*, the future's not ours to see, dixit Doris Day. Reste qu'il ne faut pas non plus l'empêcher, le futur. Et le

travail de l'alchimiste se trouve justement tout à l'opposé : il a pour tâche de favoriser l'avènement de l'inespérable – ce qui autrefois était appelé immortalité ou or, aujourd'hui pourrait s'appeler immortalité ou or, car aujourd'hui comme hier, qui peut se targuer de posséder la vie éternelle (don't say Jesus)? Et dans une moindre mesure, parmi le petit peuple gentil, connais-tu quelqu'un qui possède un lingot d'or? L'alchimiste est un révolté, un anarchiste de l'ontologie prémâchée qui refuse de croire à l'ordre établi et cherche à transcender sa condition d'existence pour atteindre l'irréalisable, l'innommé, l'innommable, qu'en sais-je? – enfin, oui, mais l'innommable, tu sais, je ferais mieux de me taire; et toi vas relire Beckett. Et s'il n'était pas si triste que plus personne ne parle de la vie dans l'au-delà et de la transsubstantiation et de la résurrection, je t'en dirais davantage encore, mais ma parole intelligible atteint ici son seuil, et l'hermétisme garantira désormais la protection de mes dires. Car qui serait mal intentionné ne devrait jamais apprendre ce que ma science permet.

Combien, sous des dehors avantageusement subtils, sont d'émancipés parasites de la masse mortelle à travers leur Œuvre qu'ils cherchent désespérément à détacher de sa péremption annoncée? Ce poète maudit se chamaille avec ses tourments, et toi, pauvre bougre, minable mijaurée, tu n'y comprends que dalle, mais il s'acharne à rendre ses mots immunisés aux aléas de l'histoire. Ce sculpteur, étrange marteleur de la matière, cherche à donner souffle à ses formes, donner vie à sa Galatée. Le compositeur à rendre sa musique indépendante de sa partition, et que tous chantent Rachel quand du Seigneur. Et toi tu n'en saisis rien, mais tu siffles Mozart sous la douche. Tes cassettes Beta, tu ne peux même plus les faire jouer, mais te souviens-tu seulement ce qu'il y avait dessus? Nigaud. Tu sais monter une pièce, tu sais jouer Hamlet, tu sais amener le public à toi. Bravo, artiste. J'ai un petit objet magique dans ma poche, mais tu ne sauras pas ce que c'est. Je suis alchimiste.



Photographie : courtoisie Arkadi&Audrey

Transmuer 1 600 œufs en 45 lbs de paillettes

Katherine Fortier

Terrain de quête, d'action et parfois d'affirmation, l'art suggère un point de vue sur la réalité. L'art est une rupture, un déplacement du regard dans notre espace et notre environnement qui nous nous invite à visiter ou à revisiter des lieux communs avec une nouvelle sensibilité. Les œuvres détiennent un pouvoir dormant capable de captiver, projeter, happer. L'art est frondeur : les artistes nous dupent, ils nous positionnent en état de déséquilibre en brouillant la frontière entre le fictif et le réel. Les dimensions normatives et symboliques ainsi que la valeur significative de l'œuvre évoluent dans l'histoire, et tiennent à l'évidence dans ce que l'objet n'est plus indispensable à l'œuvre. Le contenu esthétique se situe ailleurs. Le culte de l'objet et de la matière s'est transformé au cours du siècle dernier, les normes ont éclaté, les frontières entre les disciplines sont devenues perméables et l'artiste a obtenu de plus en plus de moyens pour s'exprimer. D'ailleurs, la figure de l'artiste a gagné en importance. La modernité nous a légué des personnages légendaires : Van Gogh, Duchamp, Warhol, Beuys, qui témoignent d'un basculement vers un régime de singularité¹. Formant un nouveau régime d'évaluation, ces influences ont contribué au déplacement de la création sur l'artiste lui-même, cette transformation qui culminera dans le discours contemporain par l'idée de la vie comme œuvre d'art. Cette dimension ascétique serait tributaire, selon Nicolas Bourriaud, de certains modèles issus du dix-neuvième siècle, dont la figure de l'alchimiste. Il établit une généalogie entre l'artiste moderne et l'alchimiste dont la filiation repose principalement sur une quête ultime, celle de l'œuvre d'une vie, en plus de partager une nomenclature similaire².

Bien connu dans l'imaginaire populaire pour les récits entourant la transmutation des métaux, l'alchimiste occupe une place liminaire entre l'artisan et le scientifique. C'est dans cette ambition de transformer le banal en artifice que s'effectue, de manière symbolique, le rapprochement du travail de l'alchimiste à celui d'Arkadi&Audrey, un jeune duo d'artistes montréalais. En décembre dernier, le duo a installé pas moins de mille six cents œufs devant le Musée d'art contemporain de Montréal, à l'insu des autorités administratives. La quantité correspondait approximativement au nombre de tuiles de pavé devant l'édifice et l'œuvre couvrait une surface de dix-huit pieds par vingt, s'imposant à l'entrée du musée et obligeant ainsi les visiteurs à circuler à travers l'installation pour atteindre les portes de l'établissement. L'intérieur de chacun des œufs avait été retiré puis remplacé par de minuscules paillettes scintillantes et colorées. À l'ouverture du musée, plus d'un millier de petites formes ovales étaient alignées en rangées, dans l'espoir de répandre leur contenu. Quelque quarante-cinq livres de paillettes à libérer afin de tapisser le sol et de s'introduire, par le biais des visiteurs, à l'intérieur du musée. Comme l'alchimiste qui expérimente et décompose la matière afin de produire un changement dans la qualité et l'essence des métaux, Arkadi&Audrey, quant à elles, ont fait jaillir une nature nouvelle de l'objet, un simple œuf se transformant comme par enchantement en milliers d'éclats étincelants. Passer du blanc mat à des cristaux brillants, cela n'est pas loin du désir des alchimistes de voir se transformer la matière vile en métal précieux. Pour l'alchimiste, la matière détient un potentiel de transformation, un devenir autre, et c'est ce territoire d'intervention qu'explore la proposition d'Arkadi&Audrey. L'état de latence de la matière, la potentialité de passage. Et ce doute que la matière puisse devenir autre chose.

L'esthétique de la singularité tout comme le projet utopiste de l'alchimiste trouvent écho dans les intentions qui sous-tendent la proposition artistique qui nous intéresse ici. Arkadi&Audrey expliquent avoir voulu produire un dispositif performatif afin de se soustraire à l'œuvre et d'imposer au public une participation active. Dans les faits, la conjoncture des événements a été confiée aux spectateurs. La progression de la performance leur incombait : marcher sur les œufs allait libérer les paillettes. Les éviter préserverait l'œuvre inaltérée. Ultiment, les cristaux se répandraient à l'intérieur des murs du musée et par conséquent introduiraient les deux jeunes artistes dans l'institution. L'objet devient alors transitoire : c'est

le véhicule par lequel passent les deux artistes pour faire leur entrée dans le musée. Toute cette idée de présence incarnée dans la matière s'apparente au désir alchimique de « faire jaillir l'esprit enfoui de la matière »³. La présence signifiée des artistes est déterminante, puisqu'elle établit par le fait même la fonction du spectateur qui se substitue à l'artiste, il devient lui aussi un objet par lequel transite le duo d'artiste pour cheminer vers cette nouvelle forme de représentation. En plus d'être intimement liées à la propriété du discours, la production de l'œuvre et l'expérience esthétique se rattachent à l'existence de l'artiste. Cette nouvelle croyance est tout à fait à l'image des pratiques contemporaines dans laquelle la figure de l'artiste est au centre des propositions artistiques. Une démarche qui ne vise pas l'obtention d'un produit arrêté, mais plutôt une combinaison aléatoire, une suite d'événements qui aboutira à un résultat plus ou moins prémédité, une formule qui rappelle la méthodologie de l'alchimiste. Dans l'un et l'autre des cas, l'objet « n'est qu'un élément transitoire par rapport au dispositif d'existence »⁴. Ce qui importe, c'est la rencontre, le lien étroit entre la matière et l'esprit.

La correspondance à effectuer avec le duo Arkadi&Audrey se situe tout d'abord dans l'objectif symbolique qui est de transformer la matière, la transmuier, mais également dans le caractère transitoire de la matière, la relativisation de l'objet dans le processus créatif. Il réside cependant dans le projet alchimiste tout comme dans le projet artistique une variété de discours qui cherchent à rendre compte des pratiques qui sont associées à ces figures. La mémoire de l'alchimie a été réactivée à travers la nouvelle mythologie de l'artiste qui a recours au savoir de même qu'au savoir-faire pour construire son discours. L'expérimentation avec la matière, ici, est étroitement liée à l'existence : voilà l'allégorie par excellence qui unit l'artiste à l'alchimiste.

¹ Nathalie HEINICH, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.

² Nicolas BOURRIAUD, *Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi*, Paris, Denoël, 2003, p. 39.

³ *Ibid.*, p. 42.

⁴ *Ibid.*, p. 42.

Persona de Dumaine: entre le plomb et l'or

Frédérique Chong

Si l'alchimiste cherche toujours la solution ultime à la pierre philosophale et la transmutation des métaux vils en or, l'artiste lui, demeure en constante remise en question de son art. Par tous les moyens possibles, il tente de se redéfinir par rapport à son époque, de trouver sa place et de marquer son temps. Pourtant, on dit souvent que tout a été inventé et qu'il ne reste plus rien à créer. De quoi peut-on s'inspirer alors, si tout sujet a déjà été abordé? Comment se renouveler? Certains artistes choisissent de prendre comme matériel de base une œuvre existante et de l'adapter à leur façon. Que ce soit parce qu'ils admiraient l'œuvre et qu'ils veulent lui rendre hommage ou parce qu'ils désirent lui donner un nouveau souffle, ces artistes jouent avec les formes artistiques pour chercher à atteindre leur pierre philosophale. Cette méthode est courante : on remarque des adaptations de livre en théâtre, de peinture en musique, de danse en cinéma, etc. Mais soyons honnêtes. S'attaquer à une œuvre qui a elle-même marqué son temps reste un pari risqué. Les artistes se retrouvent souvent voire automatiquement comparés à l'œuvre originale.

À l'heure où la pièce *Incendie* de Wajdi Mouawad adaptée au cinéma par Denis Villeneuve a été couronnée d'éloges par le milieu cinématographique, le présent article se concentrera plutôt sur la transformation d'un classique cinématographique en théâtre. Philippe Dumaine, étudiant de maîtrise en histoire de l'art et bachelier en études théâtrales à l'UQAM s'est attaqué à la mise en scène de *Persona*, un film d'Ingmar Bergman. Si Villeneuve a adapté *Incendie* de façon à la rendre très fidèle à la pièce, la compagnie Hybris Théâtre de Dumaine travaille autrement. Examinons de plus près quelle put être la démarche artistique de ce jeune metteur en scène émergent.

Le plomb

Persona d'Ingmar Bergman a été créé en 1965 et raconte l'histoire d'Élisabeth Vogler, une actrice qui, frappée de mutisme lors d'une prestation théâtrale, est hospitalisée. Alma, une jeune infirmière est chargée de s'occuper d'elle. Sous recommandation du médecin, elles partent s'isoler au bord de la mer pour permettre à Élisabeth de se reposer. Le scénario se construit autour de la relation entre les deux femmes dont les personnalités semblent s'opposer initialement, mais qui finissent par se ressembler jusqu'à se confondre physiquement et psychologiquement. Alors qu'Élisabeth reste muette, Alma compense en ne cessant de parler, racontant sa vie et ses plus grands secrets.

Le titre *Persona* fait référence aux masques antiques que les Grecs portaient pour interpréter leurs personnages sur scène. Dans le film, le masque devient celui des apparences qui couvre les personnalités des deux protagonistes. Lorsque les deux femmes se retrouvent confrontées à elles-mêmes dans ce huis-clos près de la mer, celui-ci disparaît et dévoile leurs véritables états d'âme. Le film en noir et blanc possède une esthétique très épurée qui souligne magnifiquement le scénario d'une grande théâtralité traité de façon assez poétique. Le cinéaste joue habilement avec le médium cinématographique. Par ses célèbres gros plans fixes sur les visages des deux femmes, il concentre son récit sur elles, leurs émotions et l'évolution de leur relation.

Pour ce qui est du processus créatif d'Ingmar Bergman, il est essentiel d'ajouter que ses œuvres possèdent une importante part d'autobiographie puisqu'elles s'inspirent directement du vécu de l'auteur. Avant de devenir réalisateur, il travaille dans le domaine du théâtre comme metteur en scène. C'est lorsqu'il est lui-même alité pour surmenage et qu'il refuse obstinément tout contact de l'extérieur qu'il est frappé par une vision : la ressemblance des actrices Bibi Andersen et Liv Ullmann sur une photographie qu'il aperçoit. Avec tous ces éléments, il construit un scénario qui devient celui de *Persona*, fort de ses caractéristiques théâtrales et qui illustre sa propre vision de l'artiste.

L'atelier de l'alchimiste

Comment à présent aborder la transcription scénique de *Persona*? Trois principaux défis se posent au jeune metteur



Danièle Simon et Marie-Ève de Courcy.
Photographie : Philippe Dumaine.

en scène. Tout d'abord : comment adapter scéniquement le scénario de Bergman? Philippe Dumaine tente une relecture nouvelle, toujours basée sur l'identité, mais plus centrée sur la condition humaine et son rapport aux frontières dans sa compréhension du monde. En travaillant les limites de l'identité, il brise la lecture psychologique du scénario et se concentre sur la résistance des acteurs. Il impose à ses trois comédiens — deux femmes et un homme — un rythme du texte énoncé et du corps dans l'espace très particulier, exempt de toute ressemblance à la réalité. De plus, il ajoute un troisième élément, une vingtaine de bouteilles d'eau que les actrices doivent boire en jouant, en parlant, parfois même jusqu'à s'étouffer. Les sensations éprouvées par les contraintes extérieures compriment selon lui l'acteur dans son état émotif et permettent de faire ressortir la théâtralité..

Comment ensuite s'approprier l'œuvre très personnelle de Bergman? Comment arriver à faire passer son propre message? Philippe Dumaine voit dans la transcription une façon d'exprimer le rapport qu'il entretient à son médium, ce qu'il explique dans le programme sa pièce :

Il nous semble qu'effectuer ce travail de transition, de translation, c'est en quelque sorte questionner le théâtre. Quels en sont les outils propres? Qu'est-ce que cet art peut apporter d'autre au texte? [...] En se questionnant sur cette traduction du cinéma vers le théâtre, il nous semble que nous tentons sinon de définir notre art, du moins d'en explorer les possibles. Le metteur en scène travaille avec la mise en abîme du théâtre placé à l'intérieur du cinéma, mise en abîme proposée par Bergman, pour approfondir le travail de scène. Il joue avec la figure des masques pour interroger le rapport entre l'acteur et le personnage. Ainsi, il espère déjouer les statuts acquis, les remettre en question. Il pousse le spectateur à toujours redéfinir sa vision de la relation entre les deux personnages, mais aussi entre les deux actrices.

Enfin, le cinéma permet la concentration du spectateur sur un plan unique ce que le théâtre ne peut réaliser, condamné à une vision d'ensemble. Par contre, le théâtre possède un public présent et c'est sur cette relation acteur/spectateur que le metteur en scène se base pour compenser l'absence de gros plan fixe. En jouant avec les éléments nommés précédemment, soit le rythme, la résistance et la confusion entre acteur et personnage, il espère arriver à concentrer l'attention des spectateurs sur les points primordiaux de la représentation.

Le résultat

Le spectacle qui a eu lieu du 2 au 19 février à l'Union française s'inscrit dans le résultat de la longue démarche entamée par Philippe Dumaine. L'histoire reste la même, le texte reste exactement celui du film de Bergman, mais *dit* différemment. Le rythme dont parle le metteur en scène dans son processus

créatif se traduit par une prononciation des mots d'une considérable lenteur durant la majeure partie de la pièce et quelques changements de rythmes recherchés lors des montées dramatiques. La logorrhée d'Alma, bien présente au cinéma, occupe cette fois tout l'espace théâtral.

Le décor construit par Andréane Bernard est d'un blanc immaculé. La scène surélevée est munie de trois cadres de scène de tailles différentes, qui rappellent les cadrages serrés du film par leur allure très épurée. Les acteurs jouent avec la scène pour reproduire l'ambivalence entre leur identité et celle de leur personnage. Lorsqu'ils sont sur le plateau, ils représentent Alma et Élisabeth, mais ils redeviennent eux-mêmes lorsqu'ils en descendent. Par contre, les conventions établies à la base sont détruites au cours du récit et tout semble se confondre. Un peu comme les deux actrices qui sont d'une ressemblance incroyable, amplifiée par leurs costumes lignés créés par la designer Valérie Dumaine.

L'eau comme matière de résistance aux acteurs donne des effets surprenants, même si l'on peut questionner la raison de sa présence sur scène. En somme, la mise en scène demeure assez statique, ce qui permet aux spectateurs de se concentrer sur le jeu très minimaliste de Marie-Ève de Courcy qui interprète Alma et de Danièle Simon qui joue Élisabeth. La focalisation sur les visages que travaillait Bergman se traduit cette fois dans les caresses aux visages que les deux femmes se prodiguent à répétition.

Quelle pierre philosophale?

Comme bien des adaptations, la production du jeune metteur en scène a suscité de nombreux commentaires. Plusieurs lui reprochent la perte de signification du texte, d'autres la longueur interminable des répliques. Loin d'avoir plu unanimement, la plupart des critiques notent cependant de belles découvertes scéniques. Que ce soit par l'imposition d'un rythme confrontant pour les spectateurs et les acteurs, ou encore le travail de contraste entre Élisabeth riant éperdument et Alma colérique, *Persona* fait indubitablement appel à nos sens.

Il faut comprendre que pour la compagnie Hybris Théâtre de Philippe Dumaine, le résultat n'est pas une fin en soi. La jeune troupe qui se définit comme un théâtre de recherche privilégie « une démarche intellectuelle, arrimant la réflexion théorique à la pratique. » Et la pierre philosophale dans tout cela? Et bien, ce n'est pas le spectacle même, comme la plupart des gens seraient portés à le penser, mais plutôt, tous les procédés qui ont mené à celui-ci qui constituent l'or de l'artiste Philippe Dumaine.

Art imprimé

Depuis sa refonte survenue à l'automne dernier, l'Artichaut propose en ses pages un concours d'art imprimé suivant la thématique du numéro. C'est l'occasion pour la revue de favoriser la créativité étudiante et la diffusion des oeuvres s'accordant au médium imprimé afin de faire rayonner les talents de notre université et, du même coup, rendre le cœur de l'Artichaut un peu plus savoureux et coloré. Un appel a donc été lancé à l'UQAM au cours du semestre d'hiver suivant l'accroche « change ta mine en or », clin d'oeil alchimique aux étudiants, toutes disciplines confondues, afin qu'ils nous proposent leur vision du thème.

Une quinzaine d'oeuvres originales nous ont donc été soumises et l'équipe de l'Artichaut s'est constituée en jury afin de déterminer les propositions gagnantes. Toutes les propositions ont été évaluées selon les trois critères suivants :

la pertinence du propos en relation avec le thème;
les qualités esthétiques propres au médium imprimé;
l'originalité de l'oeuvre.

Les gagnants du concours no.2 | alchimie sont :

Julie de Oliveira | Coléoptère doré | 25
Martine Frossard | Alchimie3 & Alchimie5 | 26-27
Raphaël Caron | Toasts pluggées | 28

Chacun des gagnants s'est mérité une bourse de 50\$.

Appel de projets

L'Artichaut lance dès à présent son concours pour la prochaine édition.

Thème : La vie sauvage

Date de tombée : 1^{er} novembre 2011

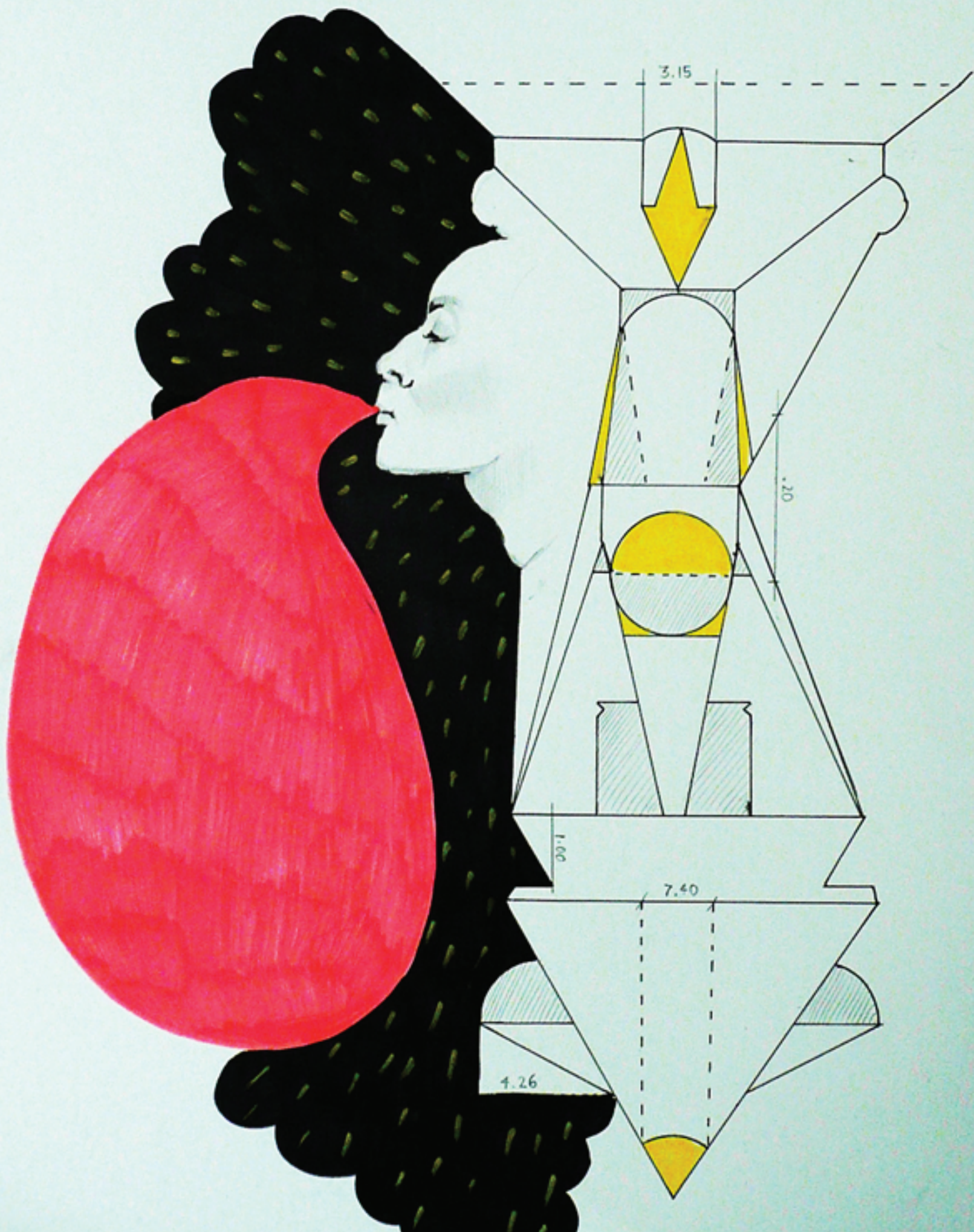
8 ½ x 11 po + ¼ de bleed, couleur (CMYK), 300 dpi -
format .pdf

Envoyez vos propositions à l'adresse courriel de la revue :
artichaut.uqam@gmail.com

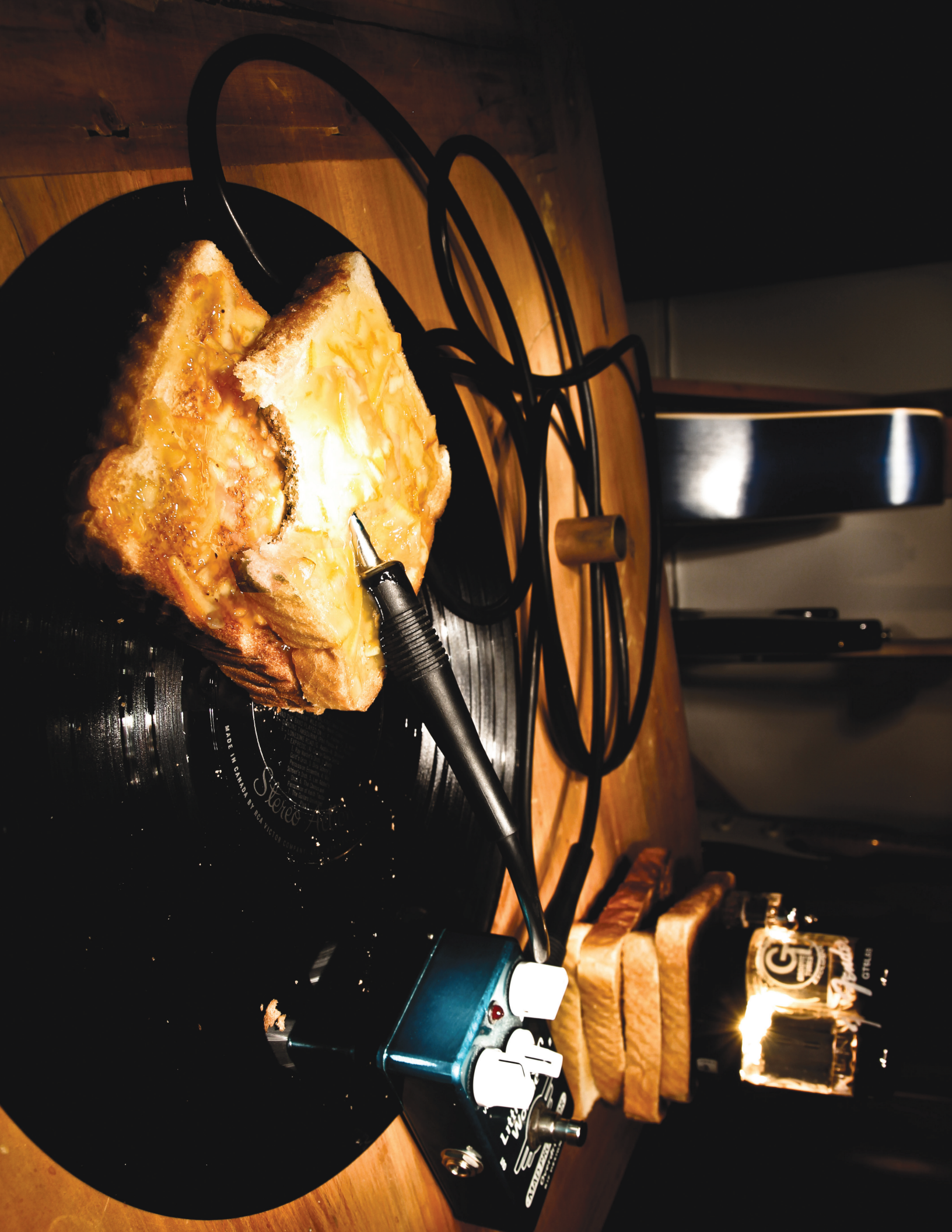


aféa-uqàm









Alchimie moderne : ils font des diamants avec de la téquila !

Louis J. Bacharach

Un groupe de chercheurs mexicains a réussi à fabriquer des diamants avec des vapeurs de téquila blanche. Leur découverte a rapidement attiré l'attention des joailliers du monde entier, puis de certains galeristes opportunistes. Les premiers diamants créés grâce à cette méthode inédite font maintenant le tour du monde et s'arrêteront à Montréal à l'été 2011.

Javier Morales, Luis Miguel Apátiga et Víctor Manuel Castaño de l'Université nationale du Mexique ont découvert que les proportions en nombre d'atomes de carbone, d'hydrogène et d'oxygène dans une téquila ordinaire correspondait aux conditions optimales permettant la « croissance de diamants », selon le schéma triangulaire de Bachmann.

Au départ, les scientifiques ont tenté de faire la synthèse de diamants à partir de solutions organiques (acétone, éthanol, et méthanol). Il s'est avéré que lorsqu'on a utilisé de l'éthanol mélangé avec de l'eau dans un rapport de deux à trois on a observé que la qualité des produits s'est améliorée. « Pour dissiper tout doute, en chemin vers le labo, j'ai acheté une petite bouteille de téquila blanche bon marché... », dit Apátiga. « On a eut d'excellents résultats et beaucoup de plaisir, je veux dire, en découvrant que [...] les diamants étaient environ de la taille d'un nanomètre et de forme sphérique parfaite ». Parfaits, leurs diamants présentent néanmoins une étrange marque, inexplicable à leurs sens, comme l'inscription d'une force solaire obscure en leurs centres. Cette marque, « l'âme du diamant » comme l'appelle Morales, s'irise la nuit lorsque exposée à la lumière diaphane de la Lune dans ses phases gibbeuses.

Dans des expériences la téquila chauffée à 280 °C, se transforme en gaz. Puis, dans une chambre spéciale ce gaz monte à la température de 800 °C, de sorte qu'on obtient une destruction de la structure moléculaire et la formation de cristaux solides de taille de 100-400 nm. Les cristaux se déposent alors sur le substrat de silicium ou de métal, ce qui aboutit à la création d'une fine couche. Puisque la téquila peut monter à une température très élevée, les diamants qui ont été synthétisés de cette façon peuvent avoir un degré élevé de pureté.

C'est à cette pureté prétendue que l'on doit la présence de diamants-téquila dans nos galeries d'art occidentales, car peu s'en fallut que cette pureté soit effectivement confirmée, et depuis encore incontestée. « Au premier regard et inévitablement, tout visiteur confronté à ces diamants ressent en lui une sensation de totale perfection, l'assurance que l'ordonnancement parfait de notre univers tient dans chacune de ces pierres précieuses », explique Denis Merzoga de la National Science and Arts Academy d'Acapulco, « Grâce aux diamants-téquila, l'émerveillement extatique est devenu en peu de temps une activité très en demande. Tout le monde veut assister aux expositions de diamants-téquila, car alors chacun est certain de pouvoir accéder à cette forme intense de l'activité cérébrale qui produit la dopamine, la drogue naturelle produite par le cerveau humain ».

Les mystérieux diamants-téquila mexicains aux propriétés extatiques seront de passage à Montréal à l'été 2011, au Centre des Sciences du Vieux-Port, du 17 au 20 juillet seulement. Il est fortement conseillé de réserver à l'avance, car les entrées sont limitées en raison de débordements émotifs, observés lors de précédentes expositions, débordements que cherche à limiter la direction du centre d'exposition montréalais.

Alchimie urbaine

Les fleurs du mal se cachent sous le reluisant revêtement de rue.

Marie-Hélène Goulet

Alchimie, c'est la transfiguration de l'être vers le sublime.
L'urbanisme, c'est la transfiguration de la ville vers le sublime.

Les boulevards haussmanniens et les jardins de Paris.
La *brand new* Place-des-arts et la *main* de Montréal.

Le Grand Œuvre urbain, l'exultation précieuse.
Les *hobos* peints d'or, des prostituées en diamant.
Changeons l'asphalte en pavé *fancy*, retapons relavons encore
Encore et encore, sublimons une nouvelle identité
Propre propre propre
Que le rouge guide nos pas vers des cartharsis enflammées

Par Rachid Badouri au Monument-National.

Alchimie de brocante :

déambulation dans le petit théâtre bleuté [& entrevue avec Daniel Canty]

Sébastien Ste-Croix Dubé

C'est une image que je poursuis, rien de plus.
Gérard de Nerval

Petit Albert prosaïque, sans forme précise, *Alchimie de brocante* de Charles Simic est une dérive dans l'univers de Joseph Cornell (1903-1972). Lancé le 8 décembre dernier à la librairie le Port de tête de Montréal, ce « petit théâtre bleuté », pour reprendre les paroles du traducteur Daniel Canty, est une véritable mine d'or littéraire.

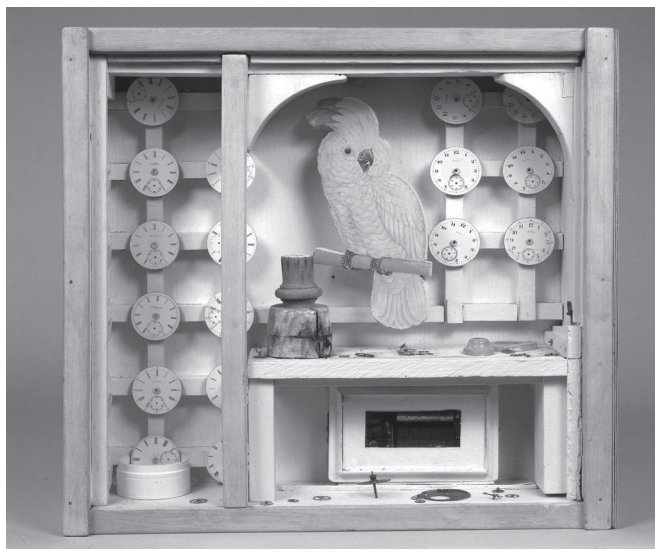
À la source, l'alchimiste

Artiste new-yorkais, Cornell était d'abord et avant tout un solitaire qui s'accomplissait par la rêverie et la marche. Son art? L'assemblage. Les rayons de soleil léchant un Manhattan encore bâillant, Cornell partait à la recherche d'objets. Il arpentait les rues, fouillait les brocantes et les antiquaires en quête de pièces insolites. Une image, un soulier, une poupée. Tout se prêtait à l'inspiration du moment. « Quelque part dans la ville de New York il y a quatre ou cinq objets encore inconnus qui vont ensemble. Une fois rassemblés ils deviendront une œuvre d'art. Voilà la prémisse de Cornell, sa métaphysique et sa religion, que je souhaite comprendre », confie Simic [p. 28].

Individuellement, chaque objet possède un passé réel et un passé projeté. L'observateur inscrit son interprétation de chacune des cicatrices d'un vieux calepin, mais lorsqu'il est fusionné à d'autres objets, l'essence interprétative du calepin s'agglomère à un nouveau tout. L'observateur ne perçoit alors



Joseph Cornell, *Untitled (Soap Bubble Set)*, 1936, 15 3/4 x 14 1/4 x 5 7/16 po, Wadsworth Atheneum, Hartford, CT, U.S.A.



Joseph Cornell, *Navigating the Imagination*, 1948, 14 3/8 x 13 1/2 x 5 5/8 po; Collection privée. © Joseph Cornell/ Licensed by VAGA, New York, NY, U.S.A.

plus de la même façon lesdites cicatrices. Il y a donc une transmutation qui s'est effectuée. La mémoire de chacun laisse place à un tout qui, sous le joug d'une alliance parfaite – d'une synergie –, devient art. La synchronicité, selon Carl Gustav Jung, est « une occurrence simultanée de deux événements, ou objets, liés par le sens et non par la cause ». De cela, retenons le concept de sens. L'artiste crée souvent à tâtons, constamment assujéti par la dynamique essai-erreur. Dans cette formule, les sciences du calcul et de la géométrie deviennent alors paradoxalement indispensables, sans nécessairement être appliquées consciemment. Cette dynamique chausse le créateur des souliers du funambule en équilibre entre la science et l'instinct, car sans sensibilité instinctive, quelle est la valeur de l'art ? Cornell ne connaissait pas d'avance ses combinaisons, c'est en trouvant un objet qu'un autre se dessinait vaguement dans son esprit. En semant des pas, errant dans la ville comme dans son esprit, il arrivait soudainement devant l'objet qu'il « recherchait » tout en ignorant son existence. Pur effet de synchronicité.

Dans l'antique Table d'Émeraude des alchimistes on trouve l'inscription suivante : « Il est vrai, sans mensonge, certain, & très véritable: Ce qui est en bas, est comme ce qui est en haut; et ce qui est en haut est comme ce qui est en bas, pour faire les miracles d'une seule chose » Bien plus tard, s'en inspirant, André Breton écrit dans le *Second manifeste du surréalisme* : « Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement... » ; « Ce point est situé quelque part dans la ville de New York » [p. 36], nous forcent à croire Cornell et Simic.

« Le monde est beau mais indicible. Voilà pourquoi nous avons besoin de l'art. » [p. 75] Cornell était un poète sans mots, doté d'une imagination fascinante, souvent insaisissable, propre au surréalisme. Il emplissait ses boîtes, vierge de toute théorie esthétique ou de toute préconception idéologique de la beauté. Dans son *Manifeste du surréalisme*, André Breton insiste sur le fonctionnement de l'acte créateur qu'il décrit comme une « dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique et morale ». Cornell, artisan surréaliste solitaire, brassait ses objets trouvés au hasard jusqu'à obtenir une image qui lui plaisait, « sans savoir à quoi cette image ressemblerait finalement. J'ai espéré faire de même », souligne Simic dans sa préface.

L'écrivain, le poète

Poète marcheur – géopoète donc – Charles Simic, né à Belgrade en 1938, a immigré aux États-Unis en 1954. Il a publié un bon nombre de livres de poésie et de prose pour lesquels il a reçu de prestigieux prix. Il vit au New Hampshire et à New York.

Dans son *Alchimie de brocante*, Simic ne se limite pas à résumer ni à dépeindre l'œuvre de Cornell. Il en fait un véritable traité d'alchimie. Arpentant les mêmes rues que lui, Simic s' imagine Cornell. Il écrit la ville du réel et de l'irréel dans une prose dynamique, trempée dans une poésie aux thèmes variés : une centaine de courts textes exprimant cette recherche de l'équilibre parfait des éléments, de la combinaison qui se transformera en art et qui sera ainsi immunisée contre le temps. Car c'est là tout l'enjeu de ce parcours : l'immortalité.

Les thèmes rebondissent les uns sur les autres en une fresque abstraite, démunie d'un lien prioritairement imposé. De « L'homme de la débîne » à la « Théologie de coin de rue », en passant par « La cuisine d'Utopia », les titres annoncent déjà cette transgression des genres, des lieux et des concepts. Ainsi, Simic mélange prose, poésie et fragments des journaux de Cornell et réalise une œuvre au souffle frais, d'une originalité singulière alimentée par une obsession : Simic rêve d'être Cornell qui rêve lui-même d'être un Gérard de Nerval foulant le pavé avec son homard en laisse.

Si Cornell peut être perçu comme un alchimiste c'est que cet art est l'exacte conjonction de maints procédés et ce n'est que l'ensemble qui se nomme alchimie. En l'occurrence, le recueil de Simic est un grimoire dans lequel les recettes de cet imaginaire se tapissent sous le flux des sensations et des réflexions. La pierre philosophale servait, dans un ultime objectif, à conférer l'immortalité – à dépasser l'entendement de la nature humaine donc – à son possesseur. N'est-ce pas là exactement ce que Simic parvient à faire dans sa poésie ? C'est-à-dire inscrire dans l'éternel, par la voie des mots, cet art de la brocante. Dans ce cas, le petit Albert serait l'or ultime, l'immortalité en soi. La quête ancestrale ne serait ainsi que pure tourmente des esprits incertains et insatisfaits. Le secret de l'immortalité ne conduirait pas à la déité, mais s'inscrirait plutôt dans l'imaginaire, ce continent immatériel propre à l'humain. Et l'imaginaire de Cornell s'exprime d'abord et avant tout par la matérialité.

« Poésie de l'absence, poésie du minimum, morceaux du monde perdu. » [p. 97] Selon Simic, c'est ce que le religieux chez Cornell dénonce : « Le désordre de la ville est sacré. Tout est relié. Sur la terre comme au ciel. Nous sommes les fragments d'un tout inexprimable. Le sens est toujours en quête de lui-même. Des révélations insoupçonnées nous attendent au détour de la rue. » [p. 95] L'espace environnant façonne l'espace intérieur, celui du psychique. La relation entre créateur et création est une question d'équilibre, l'artiste suivant les traces d'un tel procédé se doit donc d'être fervent d'une certaine unité cosmique, d'une syzygie.

Le traducteur, l'artiste

Paru aux éditions du Noroît, l'ouvrage est un écrin du même calibre que ce qu'il contient. La traduction est soigneusement rendue par Daniel Canty, écrivain et réalisateur tout aussi épris de cet art de la brocante de Joseph Cornell que de la plume lyrique et sensible de Charles Simic. Il vit à Montréal et a vécu à New York. Il connaît les lieux, la ville et l'art unique de cet artiste. Aidé de Simic lui-même, il a entrepris la traduction il y a deux ans. Sa motivation? Transmettre au public francophone sa passion pour cette œuvre.

Entrevue téléphonique avec le traducteur, Daniel Canty : **Daniel Canty** : Cela fait dix ans que mûrit l'idée de traduire ce livre qui m'a accompagné dans de nombreux voyages. Un jour, je me suis levé et j'ai écrit un message à Simic pour lui demander s'il serait intéressé par une traduction française de *The Art of Joseph Cornell*, publié en 1992. Sa réponse fut brève, mais révélatrice : "That will make me really happy!" J'avais carte blanche, le processus était enclenché. D'ailleurs, Simic connaît son français, il m'a aidé et approuve pleinement la traduction. » **Sébastien Dubé** : Vous affirmez que cela fait dix ans que l'idée vous ronge, quel est exactement votre rapport à ce livre?

D. C. : C'est la prosternation d'un amour avoué. C'est un livre de chevet, un guide de voyage, une inspiration. Ce n'est peut être pas « le » recueil du siècle, mais il me rejoint sur plusieurs points personnels. Il possède un esprit pour la fabulation qui me fascine depuis plusieurs années.

S. D. : Comment avez-vous fait pour, justement, amener cette inspiration personnelle aux éditions du Noroît?

D. C. : En fait, j'avais auparavant travaillé avec les éditions du Noroît. Je leur ai donc proposé mon projet sous la condition de diriger le livre, de faire la mise en forme. Ils ont accepté. C'était

comme avoir les clés en main! Carte blanche! Cela est très important dans un tel projet, car, pour moi, les livres définissent leur propre forme. Dans ce cas précis, l'expérience du livre est fondamentale, il fallait que ce soit un objet qui appelle. Avec, entre autres, l'aide d'Élise Cropsal à la conception graphique, l'édition est devenue une véritable narration visuelle. Au-delà de la prose, *Alchimie de brocante* est un guide imagé de New York qui appelle le marcheur, le curieux, le rêveur, etc.

S. D. : Comment la traduction en soi s'est-elle déroulée?

D. C. : Les subventions pour un tel projet étant pratiquement inexistantes – le livre est « daté » – il me fallait m'organiser autrement. J'ai eu la chance de résider quelque temps au Banff International Literary Translation Centre, en Alberta. Et du reste, je suis retourné à New York marcher les rues dans les traces de Cornell et de Simic. Le plus dur était de ne pas réécrire cette poésie, je tenais absolument à traduire Simic, non pas à le réinventer.

Ainsi, Canty a traduit Simic pour la passion et pour l'art. Dans sa postface il dévoile sa vision personnelle de ce « *Baedeker* du vague à l'âme » : « *Alchimie de brocante* [...] est un livre qui invente sa propre forme, à l'instar des assemblages de Cornell, qui se trouvent pour ainsi dire paraphrasés par les proses du livre. J'ai voulu faire de même. Car qu'est-ce qui pousse à vouloir s'engager dans cette lecture ralentie qu'est la traduction d'un livre, sinon le désir, presque déraisonnable, que le livre aimé se *réécrive* à travers nous? Simic, quand il affirme avoir tenté d'imiter la méthode de Cornell, avoue, lui aussi, qu'il a voulu *traduire ses assemblages*. » [p. 111]

Petit « théâtre bleuté », ce recueil est donc le résultat intellectuel et sensible d'un alignement trigonométrique. Trois figures : Joseph Cornell, Charles Simic et Daniel Canty, pour une seule alchimie. Cette traduction vient marquer du sceau de l'immortalité cette combinaison artistique dans le vaste monde de la francophonie.

Charles SIMIC, *Alchimie de brocante : L'art de Joseph Cornell*, traduction de Daniel Canty, Montréal, Éditions du Noroît, 2010, 119 p.

Voir également :

André BRETON, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio essais », 1985.

Carl Gustav JUNG, *Les Racines de la conscience*, Paris, Librairie générale française, 1995.

Art génétique, art alchimique : revue de quelques analogies

Teva Flaman

L'alchimiste

On se figure sans trop de mal l'alchimiste tel un savant fou qui, dans le secret d'un laboratoire souterrain à l'accès difficile, manipule des métaux vils tels le plomb, pour les faire passer, au moyen de formules chimiques abscondes, à l'état de matériau précieux tel que l'or. On se figure aussi la verrerie d'un tel laboratoire – flacons, fioles, ballons, béchers ou cornues –, complexe, installée en circuit à l'équilibre précaire; vibrant des solutions qui y sont en ébullition ; exhalant des vapeurs pestilentielles et toxiques... On se figure surtout que tel inextricable enchevêtrement de matériel de laboratoire est à l'image de la complexité des connaissances et techniques qui y sont convoquées pour arriver aux fins de l'art alchimique. L'alchimie est une science (occulte) dont les moyens nous échappent.

Le bioartiste : un chimiste

À ce titre, je souhaite esquisser des rapports analogiques entre la figure de l'alchimiste et celle du bioartiste, telle qu'elle peut nous apparaître.

Le bioartiste, comme l'alchimiste, est un chimiste, intervenant au moyen des biotechnologies sur des procédés biochimiques qui coordonnent le développement et l'évolution d'un organisme, à partir des éléments constitutifs irréductibles du vivant, l'ADN entre autres, vu comme le « code du vivant ».

Le but de telles manipulations est la production de formes artistiques, qu'elles soient de type formel à proprement parler, ou de type discursif, c'est-à-dire l'élaboration de ce qui fait art

par l'utilisation du discours, comme nous le verrons plus loin dans le cas du bioartiste Eduardo Kac.

Donner vie à la forme

L'analogie passe ensuite par l'utilisation de ce matériel biochimique essentiel pour en changer le code, c'est-à-dire ce qui coordonne l'expression génotypique d'un organisme, afin d'embrasser la dimension magique connotée par le terme « alchimique » : la possibilité de faire passer un corps d'un état à un autre...

Parmi les œuvres d'art biotechnologiques, on trouve les œuvres d'art génétiques, qui interviennent directement sur le génotype d'un organisme, c'est-à-dire non seulement sur son apparence, mais surtout sur la façon dont ses gènes vont exprimer tel ou tel caractère et les transmettre à l'espèce. Lorsque Martha de Menezes intervient sur un cocon de papillon pour en changer les ocelles (les motifs de forme ronde qu'ils ont sur les ailes), elle change le *phénotype*, c'est-à-dire l'apparence de l'insecte, sans que ce changement ne soit héréditaire, sans qu'il ne se transmette à sa descendance. Rien de biochimique dans cette intervention, qui relève tout de même d'une prouesse technique.

À la différence de Martha de Menezes, Laura Cinti intervient sur le génome d'un cactus et lui transmet des gènes codant la production de kératine. Lorsque le cactus exprime un tel gène, il produit des poils pubiens au lieu des épines. Son cactus peut être replanté en pleine nature et il peut continuer de produire des poils, au fil des générations. À ce titre, Cinti intervient sur le génotype du cactus, en modifiant non seulement son



apparence, mais aussi sa nature profonde.

Tout fonctionne *comme* si les bioartistes avaient enfin trouvé la technique qui permet de donner vie aux formes de l'art, pour l'impression de réalité desquelles les artistes ont employé et déployé, au fil des siècles, toutes sortes de subterfuges : des clairs-obscurs à la ronde-bosse, de la perspective linéaire à la *camera obscura*. Tout fonctionne *comme* si la raison d'être de l'art occidental venait s'accomplir dans la possibilité de l'art génétique de donner vie à la matière faite œuvre.

Transmuer l'ordinaire...

L'alchimiste crée l'extraordinaire, le rare, le précieux à partir de l'ordinaire, du commun, du vil. Comme on l'a vu, le bioartiste use de procédés biochimiques. Ces procédés lui permettent de transformer littéralement un organisme ordinaire en un « monstre » (au sens littéral), c'est-à-dire un organisme nouveau que le bioartiste ajoute au monde, et qui n'a pas son pareil dans le règne du vivant. Un tel organisme n'a de raison d'être que pour satisfaire à la démarche artistique. En devenant art, l'organisme le plus vil devient le plus précieux aux yeux de l'artiste. Il demeure que la caractéristique la plus intéressante de l'art biotechnologique, outre la capacité à changer la forme des êtres vivants, c'est peut-être la possibilité de créer un discours critique sur les dérives possibles de l'usage des biotechnologies. Au-delà de la surprise et de l'intérêt qui peuvent être de courte durée chez le spectateur, la valeur ajoutée du cactus à poils, finalement, c'est la possibilité

de devenir vecteur d'un discours critique sur l'usage des biotechnologies ou la redéfinition du vivant. On le comprend mieux lorsqu'on découvre que les « manteaux de cuir sans victime » du groupe TC&A, se sont effondrés, dévoilant par là les limites technologiques auxquelles sont assujettis les bioartistes. Est-ce à dire que l'art biotech' est avant tout affaire de palabres?

... Par l'entremise du discours

À notre connaissance, nul alchimiste n'a transformé de plomb en or. Pourtant le mythe persiste dans notre imaginaire, et l'on aime à croire que, par quelque géniale expérience et dont le savoir est pour toujours perdu, un savant a touché au but. Alba. Blanche, en espagnol. C'est la couleur de la page vierge, avant qu'on y ajoute de la couleur, par exemple. C'est aussi le nom qu'avait donné Eduardo Kac, pionnier de l'art génétique, à son « lapin fluo », œuvre intitulée *GFP Bunny*, à laquelle il a été difficile d'échapper. Sauf qu'on y a tous échappé, parce que le lapin (qui est en fait une lapine), personne ne l'a jamais vu. En effet, lorsque Kac a voulu le sortir du laboratoire français où il a été conçu pour l'exposer à Avignonumérique en 2000, il a essuyé, au dernier moment, une fin de non-recevoir. J'ai tendance à croire que la tempête médiatique causée par l'arrivée massive des OGM en France à la même époque n'y est pas pour rien. En effet, il n'est pas sot d'imaginer qu'au moment où le développement de cultures d'essai d'OGM faisait scandale, exposer un lapin transgénique, manipulé au nom de l'art, aurait fait scandale. Et cela aurait certainement eu des répercussions sur les budgets de l'INRA.

Que reste-t-il d'Alba ? Quelques photos. À vrai dire, ce sont toujours les mêmes qui reviennent sur Internet, dans les journaux et dans les livres consacrés à l'art biotech' : Kac tenant son lapin dans les bras, et cette photographie d'Alba, vue de profil, luisant de toute sa fluorescence.

De cette dernière, certains disent qu'elle a été « photoshopée ». Info, intox ? Qu'Alba ait vraiment existé sous sa forme fluorescente ou non, le scandale, prévisible, a tout de même éclaté. « Kac a créé un lapin fluo » : le mythe est né. Alba, la petite lapine blanche a été transformée en un hybride du lapin et de la méduse ; et un hybride de la science et de l'art. Car Alba est à la fois le projet d'une expérience scientifique et la partie d'une œuvre d'art.

Mais c'est le mécanisme duchampien, par l'entremise duquel Kac a élevé processus scientifique et résultat au rang d'œuvre

d'art, qui a véritablement opéré la transmutation du lapin ordinaire en un lapin fluorescent. Il n'y a pas d'art en soi dans un organisme GFP. La fluorescence est belle, parce que l'homme la trouve belle. Mais elle n'est pas le produit en soi d'une démarche artistique. Elle n'est pas une création. Elle est l'équivalent, pourrait-on dire, d'un pigment : il faut le broyer et le mêler à un liant, puis l'utiliser sur le support pour en faire une belle forme. La beauté émanant de la conjugaison de l'intention de l'artiste, de sa technique et des effets qu'elle produit à travers l'utilisation particulière du pigment, et non du pigment en soi. Et ce mécanisme duchampien d'esthétisation du processus de transgénèse consiste en une médiation iconique et discursive que Kac maîtrise sans aucun doute : on n'aurait jamais autant parlé du lapin si on l'avait vu ! On appelle cela l'économie de la rareté : exciter la demande en rarefiant l'offre. Car si *GFP Bunny* avait été exposée, l'effet de discours de Kac aurait sans doute été éclipsé par la vision d'un lapin tout ce qu'il y a de plus commun. On aurait alors expérimenté la déception : il était question de placer le lapin sous la « lumière appropriée » pour observer la fluorescence, que certains indiquaient partielle (mais quel critique d'art est allé le vérifier ?). À moins que la lourdeur du dispositif eût peut-être entravé la dimension spectaculaire de la démonstration.

Ou bien la magie aurait véritablement opéré.

Toujours est-il qu'on n'a rien vu. Et c'est la chance de Kac de s'emparer du discours pour transcender les capacités de la biotechnologie. Avec deux photos et un discours élaboré, Kac a créé le mythe du bioartiste qui transmue une lapine ordinaire en un lapin fluo, qui transforme la matière vivante en œuvre d'art. La création d'un tel mythe passe par un contrôle scrupuleux et stratégique de la communication autour de son objet. Elle tire aussi profit de la méconnaissance générale des procédés biotechnologiques.

Car, qu'est-ce qui nous empêche de dire que le cactus poilu n'est qu'une sculpture hyperréaliste ? Qu'est-ce qui nous laisse dans le doute en ce qui concerne l'existence de *GFP Bunny* ? C'est notre incapacité à aller vérifier la véracité de l'expérience qui a donné forme au monstre. Car cette incapacité se fonde sur un savoir pointu, dont le penseur d'art n'est pas supposé disposer. Car la biotechnologie, s'il était nécessaire de le préciser, ne fait pas partie des prérequis de la théorie et de la pratique de l'art. On est donc libre d'adhérer à la bonne foi du bioartiste et croire qu'il transmute véritablement des organismes d'un état à l'autre. De sorte que la dimension magique de l'art génétique demeure préservée.

Valoriser le procédé

De la même manière que l'or n'importe pas plus que le plomb aux yeux de celui qui ne considère pas sa valeur marchande et méprise son éclat, ce qui compte le plus n'est pas l'existence d'un cactus à poil, la création d'un manteau en cuir sans victime ou, dans une certaine mesure, celle d'un lapin fluorescent ; créatures menues, délicates et éphémères. C'est plutôt la possibilité que le bioartiste mette la main sur un savoir qui permette de les créer. C'est la capacité de l'art à introduire de la poésie dans la froideur des codes génétiques. La possibilité d'une fusion entre l'art et la science et les fantasmes créatifs qui en découle.

La méduse qui porte les protéines GFP qui codent la fluorescence ne nous importe pas plus que le lapin fluo. Ce qui nous captive, c'est de savoir qu'il a été possible de transmuier le lapin en *GFP Bunny*. D'imaginer une installation biotechnologique, faite de verrerie dans laquelle circule des formules sibyllines, à l'orée de la magie, qui opèrent la transmutation de la science vers l'art.

C'est aussi la nature de ce savoir : la possibilité d'un passage de l'art par le laboratoire. Ce qui nous intéresse, finalement, ce n'est pas que le bioartiste repeuple le monde de ses chimères – au contraire, cette perspective nous effraie. Ce qui nous intéresse, c'est la part occulte que l'on retrouve dans l'alchimie, celle qui permet de raconter des histoires de processus biotechnologiques. Et ce qui fait un bon récit biotechnologique, c'est son incompréhensibilité, on l'a vu. Tout du moins il doit nous faire croire à la dimension prométhéenne de l'art biotechnologique, qui s'empare du secret de la vie par le truchement du procédé artistique.

Ceci dit, en terme de « matériau précieux », qu'apporte la mise à contribution de ce savoir secret ? Rien d'exceptionnel, par plus que du point de vue artistique d'ailleurs : le cinéma d'anticipation propose des scénarios autrement plus audacieux ; et d'un point de vue scientifique, l'art génétique reste à la traîne des biotechnologies. L'art génétique crée des formes cocasses, tout au plus. Au-delà de l'autodérision qui caractérise la démarche de l'art génétique, il faut donc chercher son intérêt dans l'« artialisation » du processus plus que dans l'objet créé. Dans la possibilité que s'offre le bioartiste d'intervenir sur le vivant dans une perspective artistique, et donc avec un potentiel créatif illimité.

Dieu n'est pas déchu

(il se tient tout juste derrière, un petit sourire narquois aux lèvres)

Simon Levesque

*the quest is more important than the reward.
as a matter of fact, the quest is the reward.
alchemy is nothing else than an instrument of knowledge
of the total knowledge that aims to open
the way toward total liberation.*
A. Schwarz, 1980.

Expérimentations

Carré noir sur fond blanc/Carré blanc sur fond blanc/Kazimir Malévitch vécut en son siècle les transformations successives qui furent le lot de tout un peuple suivant l'instrumentalisation de l'idéologie socialiste et de son avatar intellectuel formaliste qui devait rapidement se propager à travers le monde occidental de son foyer russe vers la conscience collective de la lutte des classes et de la libération des masses – échec (relatif). Néanmoins, avec et envers les mouvements intellectuels qui ont secoué les premières décennies du vingtième siècle, Malévitch œuvra, en tant que peintre et maître à penser, tel un alchimiste sa vie durant, en quête de la forme pure – idéal esthétique hérité d'un formalisme révolutionnaire tout autant que d'une intuition métaphysique poursuivie à son compte personnel. Autodidacte, il aura su assimiler une pléthore de styles – successivement : le symbolisme, l'impressionnisme, l'art nouveau, le néo-impressionnisme, l'art nabi, Cézanne, le fauvisme, le cubisme, le primitivisme, et le futurisme, jusqu'à l'apothéose de l'autotélisme : le suprématisme, dont il fut le fondateur et le seul véritable représentant.

C'est au contact des toiles cubistes de Picasso, accessibles à l'intelligentsia de l'empire à travers les collections de Chtchoukine et Morozov, que Malévitch, pour l'occasion accompagné du linguiste Roman Jakobson, eut la révélation d'une libération toute-puissante (et déjà amorcée) des conventions picturales héritées de la tradition des beaux-arts. Désormais la peinture ne pourrait plus n'être qu'un *bout de nature* capturé par l'œil du peintre à la manière impressionniste. Pour Malévitch, le constat fut définitif : la peinture n'aurait d'autre choix que de se libérer de la mimésis pour ne plus s'agencer qu'en un ensemble de signes arbitraires articulés selon une grammaire spécifique. On retrouve certes dans cette reconceptualisation de l'agencement des formes l'influence du formalisme naissant – et le triomphe de la technique de l'homme qui s'autocongratule en filigrane (l'échec de la tour Tatline appartient encore à l'avenir) – influence du formalisme naissant donc, à travers cette assertion sur l'arbitrarité du signe dont on doit la paternité moderne à Ferdinand de Saussure et à son *Cours de linguistique générale*. Mais ce qui doit avant tout transparaître ici, c'est l'incroyable transfiguration qui s'ensuit chez Malévitch, transfiguration qui allait bientôt donner naissance à son premier chef-d'œuvre : *Carré noir sur fond blanc* (1915, Saint-Petersbourg, exposition 0.10), expression la plus réussie jusqu'alors du « degré zéro » de l'art pictural.

Carré noir sur fond blanc cherche à déclarer à elle seule toutes les conditions nécessaires et suffisantes de la peinture :

La tableau est un déictique, ou, pour parler comme les

linguistes, un index (à savoir un signe dont la signification dépend de sa co-présence avec son référent ou le contexte physique de son énonciation – tel « ici » ou « toi ») : la figure du carré est un index du cadre (carré et cadre ont la même source étymologique), mais c'est aussi un index du support lui-même (le tableau est lui-même carré), à savoir de la surface physique du tableau.¹

Par cette œuvre seule, Malévitch parvient à abolir l'illusion picturale, n'offrant au regard aucune possibilité de profondeur : la figure et sa surface d'inscription se trouvent aplanies de sorte que l'œil ne peut être renvoyé à rien d'autre qu'à l'absence de figuration, et parce que l'adéquation entre « image » et champ est parfaite, l'opposition figure/fond s'en trouve dès lors anéantie. Le signe pictural ne nécessitant qu'une simple articulation binaire pour avoir lieu, le degré zéro de l'articulation rendu opératoire par Malévitch grâce au *Carré noir* pousse à l'extrême le caractère analytique de son exploration artistique. Autrement dit, sa quête alchimique commence à rendre ses résultats, cela grâce à un simple carré, figure considérée comme un triomphe de la raison humaine du fait de sa parfaite conceptualisation par l'esprit, car elle ne se trouve nulle part dans la nature.

Processus de transfiguration intégral/Quête de l'Absolu/Séparation des éléments/Le Grand Œuvre de Malévitch prend peu à peu forme à travers ses expérimentations successives sur le « degré zéro » de l'art pictural, et son second chef-d'œuvre, plus *suprême* encore que le précédent, ne tardera pas à voir le jour. *Carré blanc sur fond blanc* (1918, aujourd'hui exposé au MoMA, New-York, U.S.A.) survient quelques années seulement après son précurseur polarisé. Considéré comme le premier tableau achrome de l'art moderne, il présente un carré disposé à l'oblique et peint d'un blanc de fabrication française sur fond d'un blanc légèrement différencié du fait de sa manufacture russe. Trois ans plus tard, le rival de Malévitch, Alexandre Rodtchenko, peindra trois monochromes, un par couleur primaire, pour évoquer « la fin de la peinture ». Mais déjà, par

son blanc sur blanc, Malévitch épuise le spectre chromatique – le blanc contenant théoriquement en soi toutes les couleurs, puisqu'il est perçu visuellement en tant que spectre continu, mélange équilibré des trois couleurs primaires. En réalité, le blanc n'est pas une couleur en soi, mais bien une valeur : valeur d'*Absolu*. C'est une œuvre de la fin qu'offre Malévitch, un tableau prophétique sur l'aboutissement d'une quête – échec (relatif), car sa soif d'absolu ne s'en trouva pas étanchée, et Malévitch ne savait que trop bien que la peinture ne se terminerait pas avec lui : il lui faut dès lors trouver une façon plus éthérée, moins appliquée, pour transmettre ses idées, mais surtout pour poursuivre sa quête – ou est-ce sa quête qui le poursuit?

Contemplation

Maître incontesté du suprématisme/Contemplateur enhardi/Alchimiste moderne/Dans un texte de 1921, *La paresse comme vérité effective de l'homme*, jumeau idéologique d'un autre texte, *Dieu n'est pas déchu. L'art. L'église. La fabrique*, celui-là de 1922 et publié à l'attention des élèves de l'Unovis (Affirmation des nouvelles formes de l'art), groupe formé sur la base de l'école d'art de Vitebsk à la tête de laquelle Malévitch trône depuis 1919, le peintre développe sa conception de l'état de divinité et la perfection que doit atteindre l'homme « libéré de la réalité physique » par « la réalisation des actes de la pensée pure ». Le texte en soi est intéressant pour ses traits subversifs par lesquels Malévitch semble supposer que l'idéal socialiste lui-même est perfectible et doit être dépassé – ce qui lui vaudra d'être calomnié et même emprisonné brièvement après 1927, victime du durcissement de la politique culturelle. Toujours est-il que le propos qui y est développé nous intéresse particulièrement, car il relate les prises de position de l'autodidacte de manière absolument originale et témoigne de l'avancée intellectuelle de l'artiste en tant que créateur unique et théoricien excentrique – deux traits qui ne sont pas sans dénoter une analogie directe avec la quête et les pratiques alchimiques.

Dans ses écrits, Malévitch propose de réévaluer l'importance de la paresse (en tant qu'attitude existentielle) à l'aulne de l'idéal socialiste et de son opposition au système capitaliste et d'ainsi la considérer comme un troisième terme pouvant surclasser ces deux dynamiques de manière à parvenir à un état de divinité où l'absence de nécessité du travail (le travail étant effectué par des machines) garantit l'accessibilité à la contemplation afin d'atteindre à la « pure pensée », cela collectivement; quelque chose comme un carré blanc sur fond blanc éthéré, universel, suprêmement libérateur... : « atteignant l'état éternel de clairvoyance et de connaissance, peut-être l'homme quittera-t-il la vie pour le grand principe où la rotation universelle des secrets deviendra la plénitude de son achèvement. ² » Ce que peut vouloir dire une telle affirmation demeure tout à fait obscur, mais l'arcane alchimique sait receler ses secrets de manière absconsément lumineuse. Néanmoins, la doctrine eschatologique de notre alchimiste théologico-futuriste n'est pas sans fondement. Il fait tenir le sens de la fin dans l'origine, liant causalement la finalité humaine à la Création génésiaque telle que supposée dans la tradition judéo-chrétienne : « L'homme, le peuple, l'humanité entière se fixent toujours un but et ce but est toujours dans le futur : un de ces objectifs est la perfection, c'est-à-dire Dieu. L'imagination humaine l'a décrit et a même donné le détail des jours de la création, d'où il ressort que Dieu construisit le monde en six jours et que le septième il se reposa. ³ » Le grand repos de Dieu est en ce sens l'ultime finalité, et la contemplation dominicale de Dieu ne fait pas de lui un être encore plus parfait, car « Dieu est tellement parfait qu'il ne peut même pas être en état de pensée, car tout l'univers épuise la perfection de la pensée divine ⁴ »; d'où il ressort que la plus totale annihilation existentielle est la finalité humaine absolue, au même titre que l'ultime Œuvre de Dieu fut sa propre disparition en son Œuvre-même... à moins qu'il ne s'agisse que d'une éclipse qu'offre la matière à nos facultés humaines et qu'Il se cache derrière, un petit sourire narquois aux lèvres; alors Malévitch aurait atteint une plus grande vérité par sa peinture qu'à travers son élucubration eschatologique.

Car il serait faux de croire à l'illusion parfaite du « degré zéro » de l'art pictural : le regard humain ne peut réfréner sa tendance à vouloir creuser les surfaces, sa volonté de voir par-delà, de ne pas voir que ce qu'il y a là où ce qu'il y a s'offre comme tel, et c'est précisément ce que Malévitch lui-même n'a su éviter par ses ratiocinations paresseuses, fatalement attiré qu'il fut par le suprématisme doctrinal, la quête d'une pureté idéalisée, le Tout-Puissant attrait métaphysique.

Mais enfin, puisque la quête vaut mieux que sa récompense, puisque la quête est la récompense, puisque l'alchimie n'est qu'un instrument de la compréhension, de la plus totale compréhension qui vise à ouvrir la voie vers la libération absolue ⁵, Malévitch aura vécu et su et œuvré en alchimiste parfait, parfaitement gagné par la folie de l'absolu. Et notre part dans sa quête se résume dans l'interprétation de son œuvre, elle-même part de l'abconse alchimie.

¹ Yve-Alain BOIS, « Malévitch (Kasimir) », dans *Encyclopædia Universalis*, DVD-ROM, 2011.

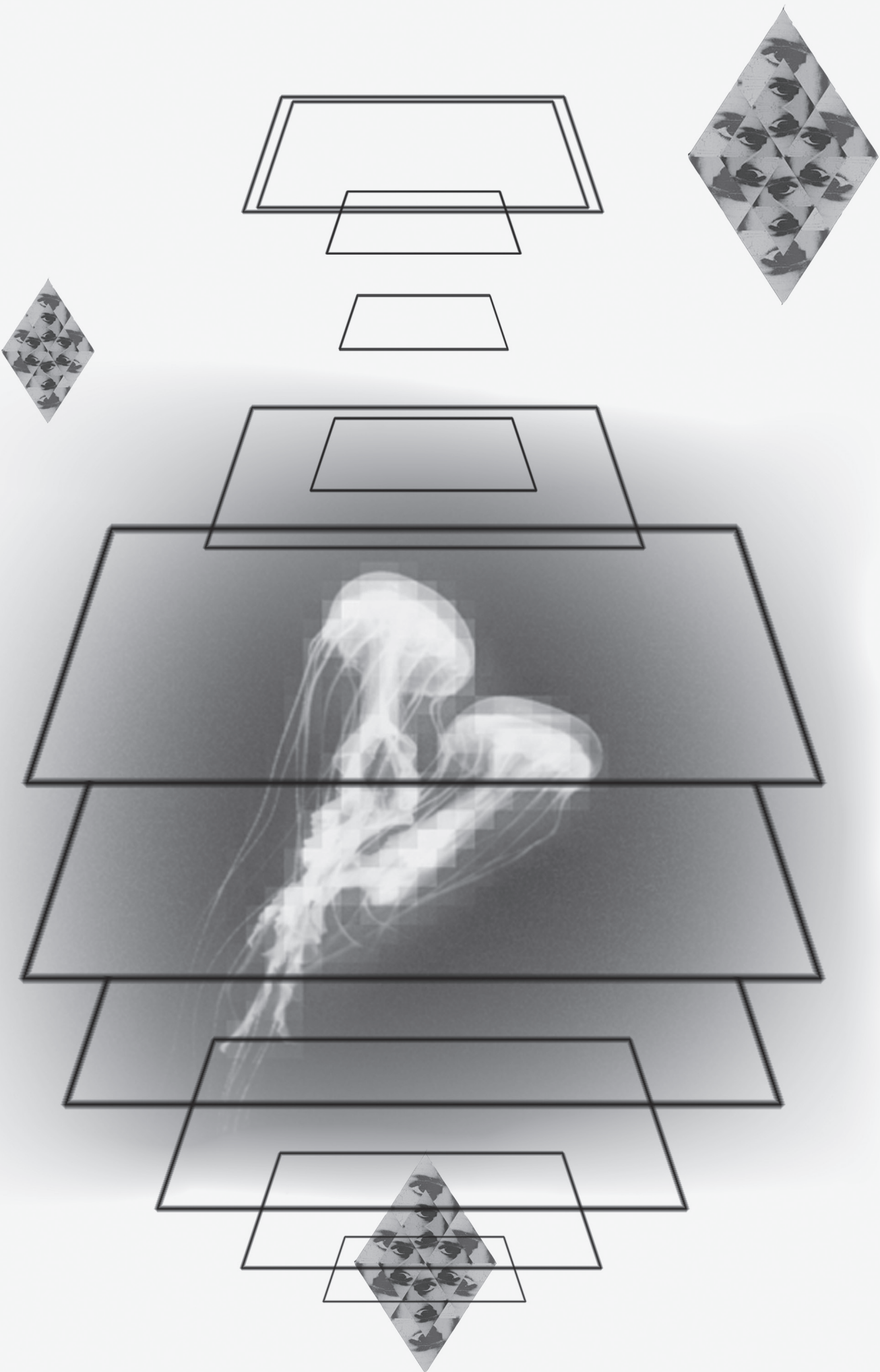
² Kazimir MALÉVITCH, *La paresse comme vérité effective de l'homme*, Paris, Allia, [1995] 2010, p. 32.

³ *Ibid.*, p. 28.

⁴ *Ibid.*, p. 29.

⁵ Arturo SCHWARZ, « Alchemy, Androgyny and Visual Artists », *Leonardo*, Vol. 13, No. 1 (Hiver 1980), p. 58.





Compte-rendu de l'exposition des designers de l'environnement avant même qu'elle ne soit arrivée

Marie-Hélène Goulet

Faire le résumé d'une exposition pas encore organisée, le summum du *hype*? Le rêve de tout critique, la vision chamanique de l'exclusivité suprême? Ou peut-être est-ce mystique comme les prédictions floues d'une cartomancienne trapue de Magog?

Non.

C'est simplement mon exposition. Et je souhaite vous y voir.

Pourquoi ce manque de distance objective? L'Artichaut serait-il devenu l'agence QMI de l'UQAM? Non, ce n'est pas ça non plus. Blâmez simplement ma nostalgie d'un temps presque révolu. Me voici passant mes dernières semaines uqamiennes, à préparer mon humble contribution à l'exposition des finissants; l'apothéose bachelière de tout étudiant en art. Je ne veux pas partir sans avoir été vue, au moins un peu. C'est donc pour ceci, et parce que ça promet d'être réellement intéressant, que je vous invite cordialement au **vernissage des étudiants en design de l'environnement**.

Dans un monde idéal, ce papier s'arrêterait ici. Toutefois, vous êtes confus. Vous connaissiez probablement l'existence de ce diplôme, sans trop savoir de quoi il en retourne. Environnement? Jardins? Architecture de paysage? *Hippies*? [sûrement pas] Peu importe, nous nous butons souvent à l'incompréhension des non-initiés (ex.: nos parents), ce qui nous pousse à devoir nous expliquer. En 2011, le mot *environnement* sous-entend dans une suite plus ou moins exacte: *écologie recyclage piste cyclable vert Steven Guilbault et en-veux-tu-en-v'là*. Oui, nous portons l'environnement dans

notre nom. Mais non, nous ne partons pas dans l'Ouest planter des arbres. C'est un peu flou, j'ai moi-même passé trois ans à démêler tout ça. Cependant, on arrive à s'en faire une raison à coup de dissertations et de méditations contemplatives devant AutoCAD. *Grosso modo*, le design de l'environnement est une discipline qui mélange sans retenue architecture, urbanisme et design d'objets, voire design graphique, design de mode et plus encore. *Environnement* sous-entend ici *espaces physiques*, tout simplement. Cette conception du design questionne les acquis, analyse globalement les données avant de proposer des interventions précises, en adéquation avec l'existant. Nous sommes des créatifs, certes, nous sommes aussi un peu psychologues, sociologues, artistes, historiens car derrière chaque objet, chaque bâtiment ou chaque ville se cache une histoire, un contexte, des usagers bien vivants qu'on ne peut écarter du revers de la main.

Bon, maintenant vous savez tout, retenez ceci:

La cohorte 2008-2011 s'exposera donc sous le thème des variations entre échelles, ou comment passer du macro au micro avec élégance, et sans cette soi-disant prétention qui colle aux fesses des métiers du design (nous le savons ça aussi). Grâce à ce bagage contrasté, vous pourrez naviguer entre un projet d'architecture parasitaire en banlieue, un soulier pliable ou bien des causeuses émettant sons et lumières. Après tout, pourquoi s'imposer des limites?

Exposition des finissants en design de l'environnement
Au Centre de design de l'UQAM, 1440 rue Sanguinet, Montréal.
Du 11 au 15 mai 2011. Vernissage le 11 mai, 18h00.

Le héros moderne s'avance seul

Dominic Auger

La dramaturgie contemporaine comporte de nombreux textes présentant des univers éclatés, où l'illusion de la représentation est mise en déroute : les lieux sont parfois indistincts, le temps semble incohérent mais, surtout, l'intrigue s'effondre. Ne demeure que des personnages perdant leur consistance réaliste et utilisant un langage fragmentaire, altéré, déversé comme un flux incoercible ou condensé et réprimé jusqu'au silence même. C'est que depuis le *Woyzeck* de Büchner, la marmite ne peut plus contenir l'innommable substrat de l'obscur complexité humaine, le couvercle n'y tient plus. Indéfectiblement donc, depuis le bouleversement provoqué par le héros Woyzeck visitant les planches, cette étrange quiddité cherche à se révéler au grand jour et à prendre place sur les scènes de théâtre. Du reste, pour être à même de bien observer cette bête étrange, il n'est pas surprenant qu'on l'isole, qu'on la plonge dans l'adversité, qu'on la confronte à l'altérité inéluctable, à l'Autre. Mais en ne lui attribuant qu'un langage impropre à la communication, elle s'avère souvent inapte à mener l'auditeur jusqu'à la substance de son propos. Cette inefficacité se traduit évidemment par un appauvrissement des dialogues au profit du monologue ou encore du soliloque. Ainsi, chez des auteurs tels que Büchner, Beckett, Koltès, Bernhard et Müller, plus souvent qu'à son tour, le héros s'avance seul.

Dans la pièce de Georg Büchner, malgré qu'elle présente un Woyzeck dans un environnement social plutôt bien rempli, la solitude du personnage principal s'affirme par la marginalisation qu'il subit et son incapacité à communiquer ce qu'il perçoit du monde, ce qu'il ressent, ce qu'il désire, ce qu'il est profondément. Il tente pourtant d'adopter un

langage approprié pour faire comprendre sa « nature » à ses oppresseurs, mais il est ridiculisé, on réfrène sa parole, et il n'est pas entendu. Son délire hallucinatoire prend alors le relais pour que s'exprime quelque peu sa bête intérieure, agitée de remous. Son copain Andrès n'entend pas davantage son cri de détresse : il lui suggère simplement de prendre de la poudre avec du schnaps pour s'apaiser et réussir à dormir. Quant à Marie, la mère de son enfant, elle n'est pas plus réceptive à son discours et choisit même de le trahir en fréquentant le Tambour-major. Délaissé, abusé, ridiculisé, exclu, et même battu par le Tambour-major, il n'en faut pas davantage pour que Woyzeck cède à la folie meurtrière de la créature tapie dans les profondeurs insondables de son abîme intérieur. Bien avant Freud, la théorie de l'inconscient est clairement illustrée dans cette pièce. Aussi, Büchner, en ouvrant une porte aussi béante sur la « nature » innommable de son héros, voulait-il forcer l'observation de ses spectateurs, qui, à cause des lacunes dans le langage, de la chaîne causale brouillée et de la fin ouverte de la pièce. Son public n'a d'autre choix que d'effectuer un travail interprétatif favorisant l'élargissement de la conscience.

Si, dans la pièce de Büchner, la solitude et l'incommunicabilité semblent beaucoup tenir de l'infériorité de Woyzeck et des abus perpétrés à son endroit, phénomènes liés à sa classe sociale dans *Oh Les Beaux Jours* de Samuel Beckett, elles paraissent inhérentes à la condition humaine. Que Winnie parle seule ou qu'elle parle à Willie, son mari, cela ne fait pas beaucoup de différence : il n'y a pas de réponse. Bien qu'il soit dans un trou juste à côté d'elle, elle est incontestablement seule. Mais elle continue de parler à cette solitude, et à Willie,

pour meubler le silence et contrer la lassitude, pour combler ce vide existentiel. Et elle continue, parce que la vie, semble dire Beckett, c'est s'extasier sur des futilités et parler pour ne rien dire, et interpellier l'Autre sans avoir de réponse. Pourtant, elle l'interpelle toujours, car elle conserve l'espoir qu'il l'écoute et lui réponde un jour. Puis, elle est tout de même moins seule que s'il n'était pas là. Par ailleurs, s'il disparaît, son espoir de recevoir une réponse, sa raison de vivre, s'envolera avec lui, puisqu'il n'y aura plus rien pour confirmer son existence propre. La parole, qui est pure vacuité, et l'Autre, dont on espère sans cesse la reconnaissance, sont tout de même indispensables au sentiment d'existence.

Pour Bernard-Marie Koltès aussi, l'Autre est indispensable à la perception de soi. D'ailleurs, *La nuit juste avant les forêts* présente un personnage dont la quête ultime est cet Autre salvateur. Cependant, son cri de détresse issu de la profondeur d'une solitude fondamentale de l'être est tellement frénétique, à cause justement du poids insupportable de cette solitude, qu'il ne permet pas le dialogue et tient l'Autre à distance. Le personnage a tellement peur du rejet ou de ne pas être apte à retenir l'Autre que son déluge verbal ne peut se contenir et se déverse autour de lui comme un raz-de-marée ne laissant aucune possibilité de communication réelle. Sa blessure est trop douloureuse et se traduit donc par un imposant soliloque qui ferme la porte à la parole de quelque interlocuteur que ce soit, et un véritable partage ne peut avoir – ce qui, pourtant, est le désir le plus profond de ce pauvre personnage. L'essentiel besoin de reconnaissance et d'amour ne trouvera finalement jamais la force de s'énoncer adéquatement dans son discours au langage inadapté, et la solitude aura le dernier mot.

Chez Thomas Bernhard, il n'y a même pas cette quête de l'Autre. Pour lui, l'Autre fait plutôt office de faire-valoir et de réceptacle pour la parole totalitaire du héros. Parole qui, par ailleurs, est celle de Bernhard lui-même, et dans laquelle il traduit toute sa hargne, et déverse tout son fiel sur la société

autrichienne qu'il exècre. C'est qu'il considère que la seule position éthique acceptable pour l'artiste est de dire la vérité, envers et contre tous. Il n'est plus temps de se raconter des histoires, contribuant seulement à fournir de charmantes illusions réconfortantes pour la conscience. La société a des choses à se reprocher, notamment le fascisme de la Seconde Guerre mondiale, et la seule rédemption possible pour éviter de s'enfoncer davantage dans la décadence est d'affronter et d'assumer ses torts. Et Bernhard est là pour le rappeler. Cette position, évidemment, l'isole, car elle n'est pas sans susciter la controverse. Mais il se met à l'abri, bien retiré du monde, et c'est de l'extérieur, campé dans sa supériorité inaccessible, qu'il exerce sa polémique. Il ne souffre pas la confrontation; aussi, son héros se répand-il en paroles méprisantes devant un témoin qui n'a pas droit de réplique. Cette dynamique dénote un refus de l'Autre, conséquence flagrante d'un traumatisme fondamental. Est-ce l'abandon de son père lorsqu'il était enfant ou encore toutes ces années passées dans un mouoir aux prises avec la maladie qui l'ont marqué et marginalisé? Quoi qu'il en soit, une mélancolie haineuse se mêle au mépris de son peuple. Sa parole s'articule comme un perpétuel ressassement obsessionnel qui ne trouve néanmoins jamais de consolation, après avoir vilipendé la société au grand complet. La détresse originelle du jeune garçon, seul face à la mort, se laisse toujours entendre quelque part derrière les vifs reproches adressés à la société, et elle contribue à exacerber le pathétique de cette parole qui, sans cela, risquerait de devenir rébarbative. Du reste, ce ressassement instaure une musicalité des mots qui chante l'angoisse existentielle de ce clown grotesque qu'est Bernhard. En effet, il y a quelque chose de grotesque à réprimander tout le monde du haut de sa supériorité assumée. Pourtant, son refus de l'Autre comporte quelque chose de paradoxal, en ce sens que le théâtre est fondamentalement basé sur une rencontre. Il y a donc à la base, quelque part, un souci de l'Autre chez cet auteur puisqu'il a la préoccupation d'écrire pour lui. Mais croit-il en l'utilité de sa parole, en sa capacité de changer les choses? Elle semble davantage teintée d'un pessimisme et

d'un désabusement traduisant l'impossibilité, pour Bernhard, d'accéder à une pleine réalisation de soi, d'où sa parenté avec Müller.

Dans *Hamlet Machine*, Heiner Müller se confond avec son héros, qui est comprimé dans un univers sans possibilités, n'offrant aucune voie de salut. Même son drame ne peut plus avoir lieu, car le public ne s'y intéresse plus. Il est seul devant le mur d'un public sourd et aveugle, et seul sur le mur séparant l'Est communiste de l'Ouest capitaliste. Personne ne peut quoi que ce soit pour ce seigneur dont l'héritage est empoisonné, ni pour cet artiste seul et inutile devant ce paysage en ruines, devant une révolution à laquelle sa posture d'artiste le garde de prendre part. L'artiste est effectivement dans la position privilégiée de celui qui n'est pas dans l'action. En retrait, il peut observer l'affrontement des forces en puissance, participer de l'une et de l'autre ; toutefois, ce privilège est empoisonné. Cette position qui s'interdit l'illusion idéologique nécessaire à l'action vient avec la honte, la culpabilité, mais également la marginalisation : mieux vaudrait, peut-être, être une machine active. Elle l'amène à vouloir disparaître, retourner dans le ventre maternel d'où il est issu, à embrasser le féminin, qui a peut-être la clé de cette impasse. Clé qui se révèle être de l'ordre du terrorisme. Voilà où a mené la mise à mort de Dieu : à la mise à mort de l'homme.

En définitive, le théâtre d'auteurs tels que Büchner, Beckett, Koltès, Bernhard et Müller, en isolant ses héros, braque sur eux la loupe. Ils ne peuvent plus se dissimuler, pas même derrière l'illusion de la représentation, qu'on a dorénavant tendance à abolir. Se révèle alors au grand jour l'insondable gouffre de la complexité de l'homme, de même que la solitude profondément inhérente à sa condition; une solitude, par ailleurs, qui est à l'origine d'une douleur pouvant être tellement exacerbée qu'elle provoque des comportements bizarres, allant à l'encontre de son plus grand désir : l'Autre. Parfois, même, elle l'amène à nier complètement ce désir, ou

le pousse à l'anéantissement de soi et au fantasme d'un retour à l'état prénatal. Par ailleurs, après avoir remis en cause et détruit toutes les convictions qui, chez l'homme, dominaient sa conception de lui-même et du monde, que reste-t-il? Après Beckett et Müller, Sarah Kane semble être allée encore plus profondément dans l'autodestruction et la dégradation infernale des valeurs, mais, en retour, elle laisse tout de même une lueur d'espoir ; dans *Blasted* par exemple, en voulant offrir une sépulture à un bébé trouvé mort dans la rue. Remettrait-elle ainsi en question la mort de Dieu proclamée par Nietzsche? Après avoir balayé, dramatiquement, toutes les constructions idéologiques qui ont régi la pensée et l'action humaine jusqu'ici, il apparaît fondé d'affirmer qu'elles n'étaient que des fictions que l'on peut détruire et reconstruire à sa guise. À l'instar du petit geste qu'amorce Sarah Kane à la fin de sa pièce, le théâtre serait mûr maintenant pour la reconstruction, et la création de nouveaux possibles.



Faire corps / faire chœur

Gabriel Léger-Savard

Le chœur n'apparaît pas. Il n'apparaît pas encore.

Aujourd'hui, il est devenu très difficile pour nous, êtres humains, d'articuler des mouvements d'ensemble. Nous sommes fragmentés : nos milieux de vie sont de plus en plus hermétiques et nos aspirations personnelles se multiplient. Devant la déshumanisation des rapports sociaux, nous « spinons » sur nous-mêmes, et nous nous détachons progressivement des autres. En théâtre comme en danse, dans les dernières années, cet individualisme s'est reflété par une panoplie de solos introspectifs.

C'est en prenant le contrepoint de cette tendance que je me suis intéressé au chœur. On pourrait définir celui-ci comme un ensemble de personnes unanimes sur scène, à l'écoute les unes des autres et surtout sensibles au chef de chœur, le coryphée. Cette forme théâtrale, issue des fondements du théâtre occidental, en serait même à l'origine. En effet, le théâtre grec est né des processions — que l'on pourrait appeler carnivals ou débauches — en l'honneur du dieu du vin et de la fête, Dionysos. Ces défilés étaient le théâtre de chants liturgiques, mais un jour, un coryphée s'en détacha. Il commença à s'adresser au chœur, et celui-ci lui répondit. C'est ainsi qu'apparurent les premiers dialogues. Dans les premières pièces de la Grèce antique répertoriées, il n'y avait que deux ou trois personnages qui interagissaient avec un chœur. Ces chœurs représentaient des vieillards ou encore des femmes en colère. En revanche, chez Aristophane — figure de proue de la comédie grecque — les choreutes étaient plutôt des animaux. J'ai découvert la pièce *Les oiseaux* d'Aristophane et m'y suis

intéressé : c'est l'histoire d'un homme cherchant un endroit meilleur où vivre, mais qui ne trouve rien d'autre que la vie chez les oiseaux. Cet homme réussirait à faire plier la loi divine pour ainsi fonder, dans les airs, la cité des oiseaux. Mais, je me suis surtout intéressé à l'histoire d'un chœur-oiseaux qui deviendrait objet de culte avant d'être un peuple asservi. Je vous écris, présentement, en plein processus de mise en scène de cette pièce qui sera présentée à l'UQAM à la mi-mars dans le cadre de mon projet de fin de baccalauréat en jeu. En ce moment, le chœur anime nos passions. Je vous présente, ici, les dédales d'un processus évocateur.

Dans les premières semaines de répétition, j'ai dirigé des exercices d'improvisation s'apparentant à des bancs de poissons, ces mouvements communs où le coryphée fluctue selon la position du chœur. Cela devait permettre aux acteurs de développer une écoute commune. Au bout de quelques jours, le chœur est apparu. Je voyais enfin plusieurs corps qui en constituaient un plus grand, plusieurs individualités s'annulant au service d'une entité supérieure. Cela devenait possible seulement lorsque tous les membres étaient disponibles les uns aux autres, où tous étaient dans un état d'écoute que l'on pourrait qualifier d'épidermique. Grâce à ces exercices, nous avons créé un chœur de référence, notre chœur primitif. Celui où l'écoute commune et les états unanimes pouvaient enfin émaner. La synchronicité était certes importante, mais sans l'esprit d'ensemble et l'écoute, elle ne devenait que mécanique. Ainsi, nous avons identifié des clés fondamentales pour faire corps : la respiration commune et la clarté corporelle.

Dans les semaines suivantes, j'ai établi le parcours des mouvements du chœur, et ce, pour tout le spectacle. L'écoute commune disparut soudainement. Les nouvelles balises de jeu devenaient contraignantes et devaient être assimilées. C'est à partir de ce moment que j'ai vu les acteurs se fragmenter : certains voulant indiquer les gestes ou les intentions à leurs comparses, alors que d'autres se fiaient sur leurs collègues pour suivre la fluctuation des mouvements. Le chœur à ce moment est devenu fade, voire inexistant. Je n'assistais qu'à un triste spectacle d'individus cachant leurs incertitudes derrière d'autres, qui eux, « tiraient la couverture » de tous côtés. Le corps primitif – notre chœur de banc de poissons – était donc brisé par l'imposition de contraintes. Il fallait se rassembler, retrouver le chœur, mais en tenant compte des nouveaux paramètres. À ce stade, le mot d'ordre fut que chacun acquière une aisance suffisante de sa partition physique. Suite à cela, les choreutes pourraient se remettre à jouer ensemble, s'ouvrir au public et revivre.

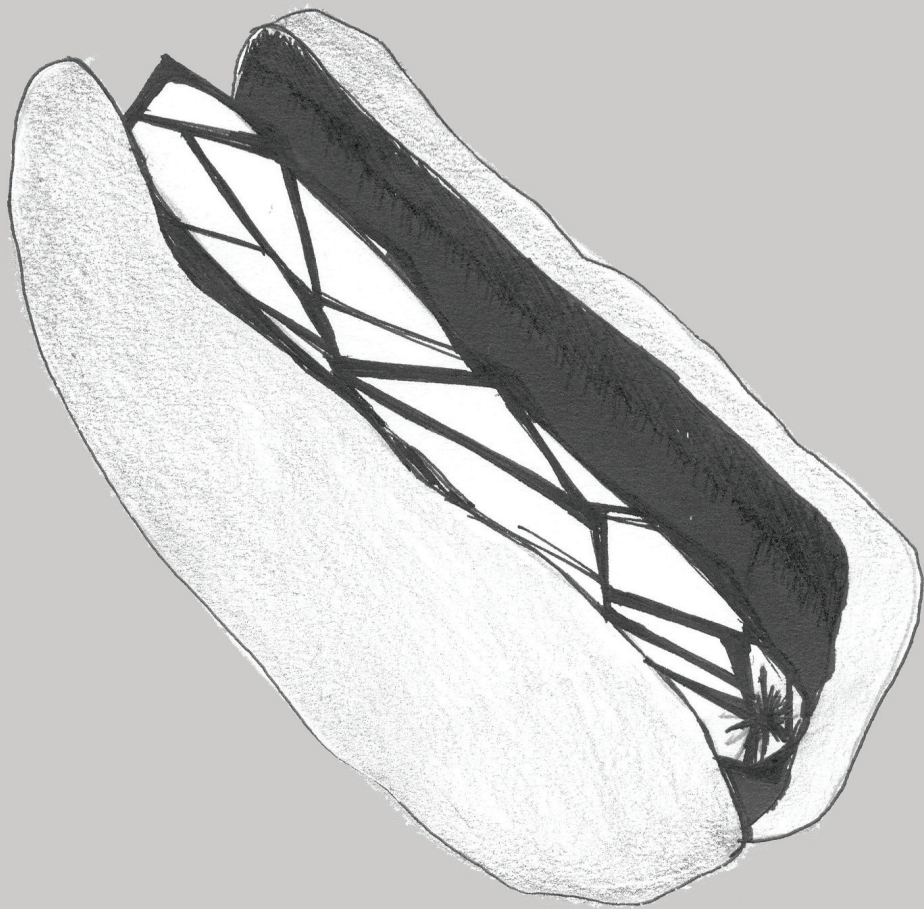
L'aisance dans la partition s'acquiert peu à peu. Trop lentement. Les comédiens ne se donnaient pas de moments ensemble, entre eux, pour mettre en commun leurs difficultés ou pour assimiler collectivement le travail effectué en répétition. C'était certainement à cause du peu de temps dont disposait chacun, de la difficulté de se fixer des rencontres communes. Je tends pourtant à croire que c'était aussi une petite question d'ego. Le travail à plusieurs est certainement confrontant, il doit rassembler différentes façons de travailler. Dans le cas du chœur, le travail est doublement difficile, car chacun doit en fin de compte, porter la même partition et être sur la même

longueur d'onde. Il faut que chacun travaille davantage pour pouvoir se fusionner aux autres, pour que l'ensemble puisse enfin émerger. Cela demande beaucoup d'humilité et de maturité, car il est certainement plus facile au niveau du travail de briller avec un personnage solo. Mais pour en revenir aux répétitions, au chœur des oiseaux; à ce moment, l'implication stagnait et personne ne redoublait d'ardeur pour faire corps à nouveau.

C'est ici que nous en sommes, il nous reste encore trois semaines avant la première et il manque encore aux choreutes la conscience de leur juste rôle dans le chœur. Il leur faut retrouver notre chœur primitif : l'écoute épidermique, la respiration et la clarté corporelle. Il nous faut redoubler d'ardeur pour que les choreutes puissent enfin jouer, vivre le langage que nous nous sommes donné.

Ce travail est laborieux, mais instructif. Il se dirige vers une aspiration commune : celle d'un chœur sensible, présent, précis et fort. J'espère qu'à travers cette expérience, les choreutes réussiront à faire corps à nouveau. Quand ils y arriveront, une puissance surprenante surgira.

Mais j'espère aussi que vous verrez, dans cette expérience, un laboratoire social, et la tentative de faire corps, de devenir réellement un chœur. Mais pour l'instant, dans notre théâtre comme dans la vie, le chœur n'apparaît pas. Il n'apparaît pas encore.



Washington D.C.

Érick Doucet

Comment marier hot-dog et Antiquité? C'est la question que je me posais tout en rotant mon coke et en rédigeant mentalement mon article phare sur la capitale du monde. Pardon, sur la capitale américaine. Pardon pardon, sur la capitale états-unienne. Triple pardon, mille pardons, etc. Sur la ville la plus peuplée du district de Colombia.

C'est qu'en voyage, mon esprit quitte ses souliers. Au lieu de profiter du moment-instant-présent carpié fucking diem, je rédige mentalement le plus meilleur article de toute l'histoire du monde, et ce, pour le compte de Lonely Planet. La direction de ce guide touristique génial ne connaît pas l'ombre de mon nom ni l'intensité légendaire de ma plumette, mais en voyage, j'entre en dialogue mental discontinu avec leur comité de rédaction. Après tout, ça ne regarde que moi, non ?

Et lorsqu'avec mon ami Boivinovsky j'arpentai les lignes droites et splendides de la capitale de l'univers, mon esprit s'adonnait à son penchant favori : l'écriture d'articles imaginaires. Les mots qui brûlaient la cartouche d'encre de mon petit cerveau enthousiaste s'embourbaient alors dans un lyrisme très américain. Comme si j'écrivais avec un bâton trempé de peinture au-dessus d'une gigantesque feuille. Et que mon encrier était percé. Pollock, laisse-moi et ramène nous une Sam Adams. Antiquité fantasmée... délire néoclassique... la Grèce, encore la Grèce...*encore* la Grèce, j'étais maintenant debout dans les pages de Céline. Debout devant sa première vision de l'Amérique et de ses villes debout. J'étais à Rome. Que je n'ai jamais visité. Rome. Rome surtout. Rome partout. Une Rome carrée. Une Rome blanche.

Toute blanche.

Blanche comme de la poudre.

De la poudre de perlin-pinpin.

À quoi pensiez-vous?

Une Rome passée au malaxeur. Une Rome remise en ordre. Une Rome corrigée par l'arpenteur. Grossie. Épurée. Redressée. Prête pour le BBQ. Toute neuve, en tranches épaisses, symétrique et vachement appétissante.

W.D.C. - Ce QG des méchants impérialistes, ce repère d'infidèles, ce bordel à lobbyistes est l'endroit artificiel le plus assumé de toute l'Amérique. W.D.C. ne se vautre pas dans le vulgaire, mais dans l'exubérance de sa « noble simplicité et sa grandeur sereine ». Pas trop austère, mais très *manly*. Virile, au féminin. Sobre. Forte. Immuable, dans son arrogante nouveauté. Tranquille, les muscles bandés depuis Adams. Le 2e président. Pas le tout-nu avec la pomme. Le ti-gros qui ressemble à Paul Giamati. Oui oui, voilà. Vous y êtes, vos parents sont abonnés à Historia.

Cette ville au parfait tracé, aux trottoirs Smithsonian, le compas et le pentagramme pour les crinqués qui aiment les histoires sordides. Et ses musées... Ah! tous ses fichus musées qui permettent d'oublier un instant le discours statuaire de la ville. Et quelle ville j'veus dis... Allez-y, que diable. Terminez cet article, allez chercher votre passeport et Hop!

Vous n'êtes pas encore parti?

Si vous lisez encore, que vous ne tenez pas votre bordereau d'embarquement, prenez donc une petite seconde pour m'instruire. Pourquoi toutes les grandes capitales de l'histoire ont été bâties sur des marais?

pan.
water, oil and egg in
noon, about 50
(do not use

PRE
seulement
9 po (23 cm)

COMBINER le mélange
l'op... dans un bol moyen, e
cuillère ou jusqu'
ur électrique

Artichaut, revue des arts de l'uqam :
Art contemporain > pratiques – analyse – critique.

L'Artichaut, revue des arts de l'UQAM est un organisme à but non lucratif chapeauté par l'AFÉA-UQAM (Association facultaire des étudiants en arts). L'Artichaut paraît deux fois l'an en version imprimée, soit au semestre d'hiver et d'automne. Chaque parution comporte un dossier thématique original, en plus d'articles couvrant les événements de la scène artistique contemporaine montréalaise, des portraits d'artistes, d'œuvres, de collectifs ou d'entreprises au service du rayonnement des arts et de la culture, et témoigne des avancées théoriques du monde universitaire liées aux arts et ses enjeux. L'Artichaut est distribué gratuitement dans les kiosques de l'UQAM et est déposé à la Bibliothèque et archives Nationales du Québec ainsi qu'au Musée d'Art Contemporain de Montréal.

Suivez également nos activités sur artichautmag.com, le petit frère web de l'Artichaut.

Contact

Communiqués | Invitations | Soumissions | Informations
artichaut.uqam@gmail.com

artichautmag.com
facebook.com/artichaut.uqam

Organisme tutélaire

Association Facultaire étudiante des arts (AFÉA)
Université du Québec à Montréal (UQAM)
Pavillon Judith-Jasmin, local J-M880
www.afea.uqam.ca

Remerciements

Faculté des arts de l'UQAM
Services à la vie étudiante de l'UQAM (SVE)
Association des étudiant-e-s du module d'histoire de l'art de l'UQAM (AÉMHAR)
Association étudiante du module d'arts visuels de l'UQAM (AÉMAV)
Association des étudiantes et étudiants en musique de l'UQAM (AÉÉM)
Association étudiante du programme de doctorat en Sémiologie de l'UQAM (Asso Sémio)
COOP-UQAM

Dépôt légal, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2011.

Prochain numéro :
LA VIE SAUVAGE (automne 2011)

Invasion de l'imaginaire sauvage sur nos écrans, nos affiches, nos vêtements : des loups, des lions, des tigres, des zèbres, partout. Dans nos oreilles des cris de chats sauvages, et pour paysage mental le désert ou la jungle superposé à l'urbanité rassurante et pourtant cruelle, avec ses ruses, ses malices, ses viols et ses meurtres, la loi du plus fort, œil pour œil, dent pour dent, et pour le hobo la fausse commune.

La vie sauvage, non domestiquée, encore inapprivoisée, peut-être inapprivoisable, admirable et dangeureuse, parfois sympathique et d'autres toxique, animée de son souffle propre et assurément authentique. La vie sauvage, si innocemment esthétique. Elle est source d'inspiration et miroir révélateur de l'animalité du créateur.

Si le thème vous inspire et que vous souhaitez collaborer au prochain numéro, envoyez vos propositions de textes ou d'illustrations à notre adresse courriel.

Date de tombée : 1^{er} novembre 2011.



Boutique des arts



405, rue Sainte-Catherine Est
Pavillon Judith-Jasmin, local J-M100

514 987-3000, poste : 1862, courriel : arts@coopuqam.com

coopuqam.com