inter
ART ACTUEL
118

AVANT L'ŒUVRE

PRÉPARATIFS & PARTITIONS



ESTHER FERRER

02 **Parcourir un carré de toutes les manières possibles**
ESTHER FERRER

04 **Ressources graphiques pour performeurs en action**
ÁLVARO TERRONES

09 **Au-delà du croquis : approche des processus de création performatifs avant la présentation publique**
CARLA ROCA MORA

10 ***Le manège* et *Chicha Muffler***
BGL

14 **Dans l'atelier du performeur. Entrevue-questionnaire sur la préparation en art-action**
JONATHAN LAMY

20 **Le scénario et le ce qui arrive**
FRANCIS O'SHAUGHNESSY

21 **Flaque et performance à Wolfenbüttel**
LUCIE MERCADAL

23 **Étude de cas**
MARIE-CLAUDE GENDRON

24 **John Boyle-Singfield. *Terms of Service* : contrat choral**
ÉTIENNE TREMBLAY-TARDIF

26 **2 600 grammes de papier**
TOM JOHNSON

28 **Baudouin Oosterlynck. L'écoute première**
PHILIPPE FRANCK

32 **Invitation à la population**
PATRICK DIONNE ET MIKI GINGRAS

36 **Les écritures sauvages**
CINDY DUMAIS

38 **Entre l'écriture et l'action**
BARTOLOMÉ FERRANDO

41 ***Contenir l'essaim / Se camoufler à l'ère de***
JEFFREY POIRIER

42 **La conquête**
RICHARD MARTEL

44 **Préparactions**
DR FRANÇOIS COURBE, ARTIOLOGUE

45 **Trip logique**
MANUELA LALIC

46 **En exercice, avant performance en duo**
HÉLÈNE LEFEBVRE

48 **Un diagramme de Léonard. Un œil de verre pour capturer des prévisualisations**
MICHAËL LA CHANCE

50 **Avorter : l'œuvre ou le procès ?**
KARINE TURCOT

51 **Le cadeau suprême pour Jeff Koons**
MONTY CANTSIN

TOPOS

52 **Face B. Image/Autoportrait [Esther Ferrer]**
JACQUES DONGUY

54 **L'art et les résistantEs [Manif d'art 7]**
NATHALIE CÔTÉ

57 **Pas à pas : la résistance [Manif d'art 7]**

61 **Expansives, trépassées, zombies : art action de femmes**
GUY SIOUI DURAND

64 **IRL vs AFK [Carrefour international de théâtre]**
ALAIN-MARTIN RICHARD

67 **Trajectoires performatives *VVV : une trilogie d'odyssées transfrontières* [Patrick Beaulieu]**
VICTORIA STANTON

70 **Dialogue identitaire à construire *Véhicule et Scalp* [Simon Beaudry]**
CATHERINE MARTELLINI

72 **Entre écrasement et communication *Friend or Foe # 3* [Terrance Houle]**
RICHARD LEFEBVRE

IN MEMORIAM

74 **Jan Swidzinski : l'artiste dynamise le monde au lieu de l'étouffer (en principe)**
PAUL ARDENNE

75 **Le dernier souffle de Pierre Garnier : la parole poétique d'un des protagonistes de l'expérimentation du XX^e siècle**
GIOVANNI FONTANA

REÇUS AU LIEU

78 Esther Ferrer ***Monographie*** • Bernard Heidsieck ***Tapuscrits : Poèmes-partitions, Biopsies, Passe-Partout*** • Beck ***Song Reader*** • Bartolomé Ferrando ***Arte y cotidianeidad hacia la transformacion de la vida en arte*** • Daniel Canty ***Les États-Unis du vent*** • Marc Lincourt ***Retour aux pierres élémentaires*** • José Acquelin ***Anarchie de la lumière*** • Alain-Martin Richard ***Performances, manœuvres et autres hypothèses de disparition***

Directeur Richard Martel
programmation@inter-lelieu.org

Adjointes à la rédaction Adeline Corrèze, Geneviève Fortin redaction@inter-lelieu.org

Comité de rédaction Edith Brunette, Nathalie Côté, Chantal Gaudreault, Michaël La Chance, Jonathan Lamy, Luc Lévesque, André Marceau, Richard Martel

Correspondant en France Charles Dreyfus

Comité de rédaction international Allemagne Elisabeth Jappe, Helge Meyer **Argentine** Silvio de Gracia **Belgique** Philippe Franck **Canada** Bruce Barber, Clive Robertson **Colombie** Ricardo Arcos-Palma **Cuba** Nelson Herrera Ysla **Espagne** Bartolomé Ferrando, Nelo Vilar **France** Paul Ardenne, Julien Blaine, Michel Collet, Jacques Donguy, Michel Giroud, Serge Pey **Hongrie** Balint Szombathy **Indonésie** Iwan Wijono **Italie** Giovanni Fontana **Mexico** Victor Muñoz **Pays de Galles** Heike Roms **Pologne** Lukasz Guzek, Artur Tajber **Portugal** Fernando Aguiar **Roumanie** Gusztáv Uto **Thaïlande** Chumpon Apisuk **Uruguay** Clemente Padín

Conception graphique Chantal Gaudreault
Assistant à l'infographie Philippe Frenette-Tremblay
graphisme@inter-lelieu.org

Révision et correction Gina Bluteau

Administration Sylvie Côté administration @inter-lelieu.org / **Communication-diffusion** Patrick Dubé infos@inter-lelieu.org / **Publicité** Laurent Lalonde pub@inter-lelieu.org

Impression LithoChic, 2700, rue Jean Perrin, Québec / **Distribution Canada** Les Messageries de Presse Internationale, une division de Hachette Distribution Services (Canada) inc. 8155, rue Larrey, Anjou, Montréal, Québec, H1J 2L5 T : 514-374-9661 [lmpi@lmpi.com / www.lmpi.com] / **Distribution France** Les Presses du réel 35, rue Colson, 21000 Dijon, France, [www.lespressesdureel.com]

Inter, art actuel est publié trois fois l'an par les Éditions Intervention / *Inter* est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois SODEP, 460, rue Sainte-Catherine Ouest, bureau 716, Montréal, Québec, H3B 1A7 [www.sodep.qc.ca] et de Magazines Canada, 425, Adelaide Street West, suite 700, Toronto, M5V 3C1, Ontario, Canada [www.magazinescanada.ca]

La rédaction est responsable du choix des textes qui paraissent dans la revue, mais les opinions n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits doivent nous parvenir par courriel ou encore sur support informatique.

Les manuscrits non retenus ne sont pas retournés à moins de joindre une enveloppe préadressée et dûment affranchie. Pour proposer un article, consultez notre site ou contactez la rédaction en tout temps aux coordonnées de la revue. Faites-nous connaître vos activités, proposez-nous vos publications, CD, DVD ou autres pour recension dans nos pages, en service de presse.

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

Inter, art actuel
345, rue du Pont
Québec (Québec) G1K 6M4
Téléphone 418-529-9680
Télécopieur 418-529-6933
Courriel infos@inter-lelieu.org
Site Internet inter-lelieu.org

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

ISSN 0825-8708

© Les Éditions Intervention
Automne 2014

Conseil des Arts du Canada · Canada Council for the Arts · Ville de Québec
Conseil des arts et des lettres Québec · FSC Sources mixtes



AVANT L'ŒUVRE

PRÉPARATIFS & PARTITIONS

Esther Ferrer, *Canon pour 4 chaises, 1 table et 1 ventilateur,* partition tirée du catalogue *Esther Ferrer* publié à l'occasion des expositions *Le chemin se fait en marchant (Face a)*, 2013 et *Face b. Image/Autoportrait,* 2014.

Quand est-ce que cela commence, une œuvre ? Quand on en a l'idée, l'intuition ? Lorsqu'un spectateur pose un œil sur elle ? Quand on lui donne une forme, ne serait-ce qu'embryonnaire ? Parfois, on se rend compte qu'il faut aller loin en amont pour trouver le tout premier mot de l'histoire, que l'œuvre avait en quelque sorte débuté bien avant d'être mise en chantier.

Une œuvre peut avoir différents débuts. Avant que vous ne lisiez ceci, plusieurs phrases ont été raturées. De même, avant que vous ne voyiez ce qui se trouve dans les lieux de diffusion de l'art, il y eut des esquisses, des doutes, des schémas, des exercices, des gribouillis plus ou moins lisibles. Souvent, ces notes ne font sens que dans la perspective d'une œuvre à venir, mais elles l'aident justement à venir au monde. D'une certaine manière, les préparatifs font partie de l'œuvre.

Chaque discipline a son propre vocabulaire pour nommer le déploiement d'une création. Il existe néanmoins une étrange parenté entre la partition musicale, le brouillon littéraire, le croquis pictural, les scripts de performance et le repérage cinématographique. La création demande – et ouvre – un chantier. Une œuvre s'ébauche, se pense, grandit dans la tête de son créateur, se couche souvent dans l'intimité du carnet avant de prendre forme dans la réalité.

Ainsi, chaque personne le moindrement sensible au processus de création et à ses aléas – composés d'essais et erreurs, de recettes ou de plans qu'on finit par ne pas suivre à la lettre, de moments d'ajustement, d'égarements, d'imprévus – sait bien qu'avant l'accouchement de l'œuvre, il y a une gestation, des étapes. Créer, c'est faire ; c'est aussi aller. D'un point « premier jet » à un point « achevé », on note où l'on s'en va. On suit son instinct, on planifie. On recommence.

Ce qui a lieu avant l'œuvre peut parfois durer des années, parfois à peine quelques fractions de seconde. Il arrive qu'on frappe un nœud. Il y a également des œuvres mort-nées ou avortées, des œuvres à moitié terminées. Vous verrez dans ce numéro d'*Inter* autant d'échographies, de croquis, de canevas, de fantasmes, pour la plupart réalisés. Ou peut-être, plus justement : des préliminaires d'œuvres… ◂ JONATHAN LAMY



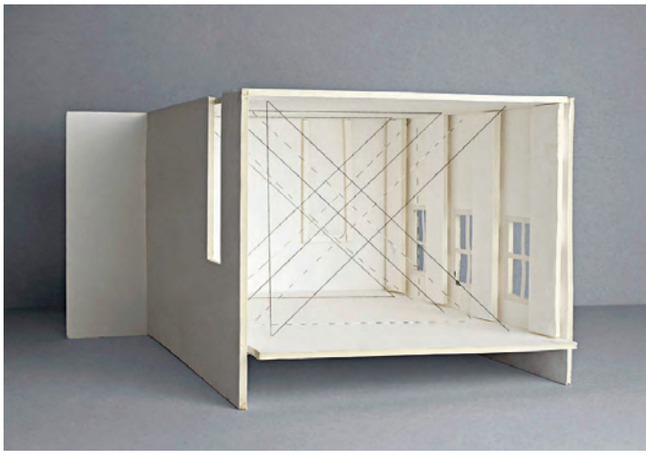
> Esther Ferrer, *Le Chemin se fait en marchant,* Centre Pompidou-Metz, 17 février 2013. devant Sol LeWitt, *Wall Drawing #879* (détail), *Loopy Doopy (black and white).*
© Adagp, Paris 2012 © Centre Pompidou-Metz. Photo : Irene Pomar.

PARCOURIR UN CARRÉ DE TOUTES LES MANIÈRES POSSIBLES

ESTHER FERRER ◂



> Installation *Parcourir un carré de toutes les manières posibles* (détail), CEGAC Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, 2012. Photo : Mark Ritchier.



> Maquette pour l'installation *Parcourir un carré de toutes les manières posibles* pour l'exposition *Esther Ferrer,* Museum of Contemporary Art, Roskilde, 2001.

Dans les années quatre-vingt, j'ai décidé d'ajouter une action de plus dans la série *Parcours*.

L'idée m'est venue de le faire sur une figure géométrique très ordinaire. Le carré, c'était pour moi ce qu'il y avait de plus quotidien, et j'ai commencé à travailler sur le sujet. La première chose que j'ai faite était un texte suivi de croquis de toutes les figures que j'avais à parcourir dans l'action nommée *Parcourir un carré de toutes les manières possibles*.

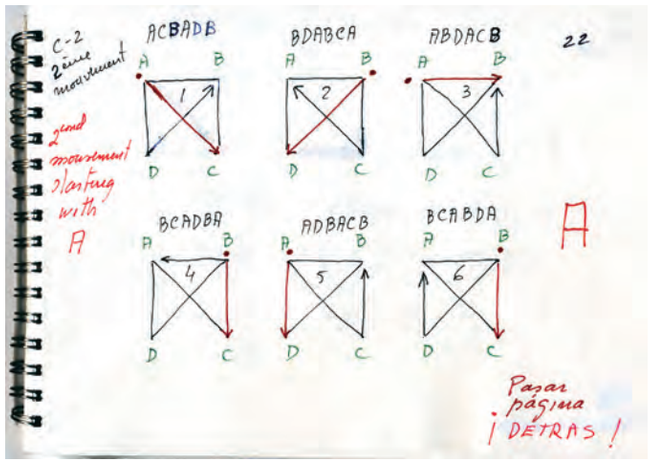
Comme d'habitude, j'ai écrit la partition selon plusieurs versions possibles.

Quelque temps après, je me suis rendu compte que, comme il m'arrive souvent d'avoir des idées qui me plaisent, je pouvais *décliner* celle-là de plusieurs façons et sur divers supports. La performance devenait installation, mais ç'aurait bien pu être le contraire, une installation devenant performance.

L'œuvre complète comprenait :

un espace limité par quatre cubes portant les lettres *A*, *B*, *C* ou *D* sur chaque côté, où le public, s'il le désire, pouvait réaliser l'action soit en suivant la partition mise à sa disposition, soit en suivant la bande sonore d'un enregistrement de l'action, soit encore en improvisant ;

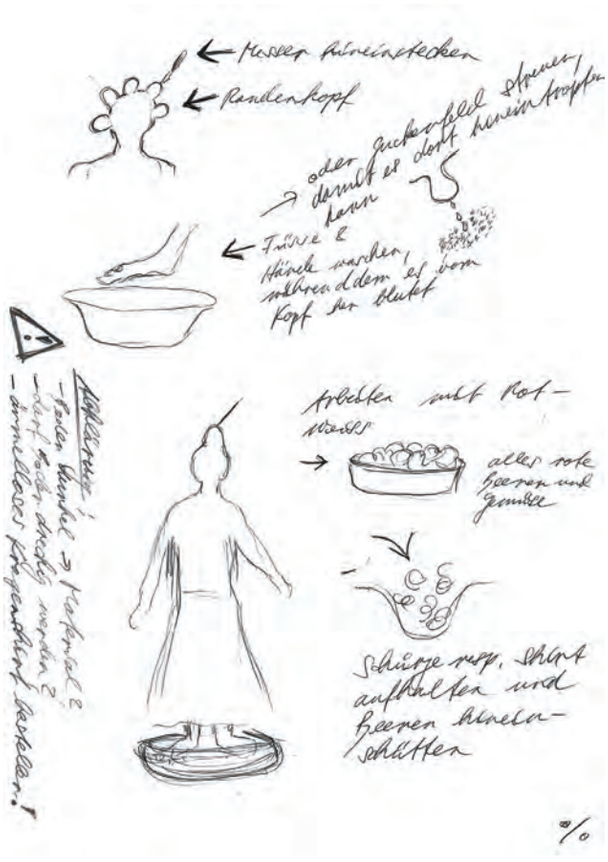
– des figures en relief sur le mur ;
– des figures dans l'espace pénétrable ;
– des dessins sur les murs ;
– une vidéo de l'action. ◂



> Page 22 de la partition pour réaliser la performance *Parcourir un carré de toutes les manières possibles.*

Esther Ferrer est plasticienne et performeure. Seule ou au sein du groupe espagnol ZAJ, elle a toujours privilégié la pratique éphémère de l'art action. Dans les années soixante, elle fonde avec le peintre José Antonio Sistiaga le premier Atelier de libre expression en Espagne. À partir des années soixante-dix, elle consacre une partie de son activité aux arts plastiques. Elle a représenté l'Espagne à la Biennale de Venise en 1999 et elle a reçu le Prix national des arts plastiques d'Espagne en 2008. Elle a exposé dans de nombreuses galeries et foires et a participé, en tant que performeure, à de très nombreux festivals internationaux. Elle est également l'auteure de deux pièces radiophoniques pour la radio nationale espagnole.





> Claudia Bucher. Ressources notationnelles pour une performance à Valence, 2012. Photo : Carlos Holguín.

RESSOURCES GRAPHIQUES POUR PERFORMEURS EN CRÉATION

▸ ÁLVARO TERRONES

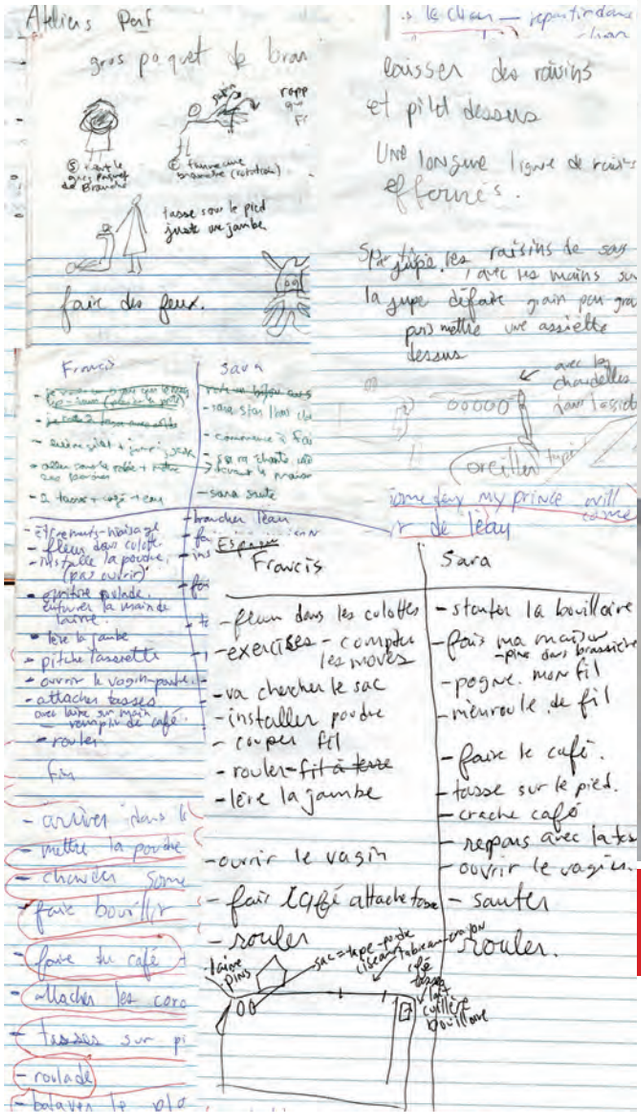
Pour se familiariser avec les ressources de visualisation graphique et sentir qu'elles font partie de l'art action, il faut d'abord de se mettre d'accord sur le sens du terme performance. La performance est un processus artistique complexe qui a lieu sur scène[1], un événement qui implique des éléments corporels, temporels et spatiaux. Le processus de création de la performance basé sur la planification diagrammatique est constitué de différentes phases qui interagissent et se rétroalimentent mutuellement : l'idéation, la projection et l'expérimentation. Dans ce texte, nous allons préciser ces phases dans cet ordre, mais cela ne signifie pas pour autant que des altérations dans leur disposition et intensité ne se produiront pas avant la culmination de l'action. Néanmoins, nous allons nous concentrer sur l'ordre préalablement établi – idéation-projection-expérimentation – pour faciliter la théorisation du processus de création et l'analyse des différentes ressources de visualisation graphique associées à chacune des phases : notationnelles dans la phase d'idéation, diagrammatiques dans la phase de projection et séquentielles (les *performance keyframes*[2]) dans la phase d'expérimentation. Nous voulons aussi mettre l'accent sur le fait que nous ne traitons pas avec des images mais des actions, même si elles sont décrites par des images. Le pragmatisme des processus créatifs de design nous apprend que « quand les choses sont visibles, elles tendent à être plus faciles que quand elles ne le sont pas »[3].

La phase de l'idéation et les ressources visuelles notationnelles

C'est dans cette phase d'origine qu'a lieu la formation des idées. Pour le performeur, les idées partent d'un stimulant qui constituera progressivement un motif de performance. L'urgence de la situation fait que ces idées requièrent un système rapide de registre, des ressources notationnelles[4]. Nous faisons référence aux ressources notationnelles en tant que système urgent de codification symbolique qui fixe une signification facilement interprétable pour son exécuteur.

Donald A. Norman, dans son étude sur la psychologie des objets du quotidien (*The Psychology of everyday things*, Basic Books, 1988), parle d'*objectif* pour nommer ce que nous appelons idée et emploie le concept d'*intention* pour nommer la série d'actions qui essaient de résoudre cet objectif : « Les objectifs ne spécifient pas avec exactitude ce qui doit être fait : où et comment agir, quoi prendre. Pour les porter à l'action, les objectifs doivent se transformer en déclarations spécifiques de ce qui doit être fait, déclarations que je qualifie d'intentions. Un objectif est un but à atteindre, souvent formulé d'une façon assez vague. Une intention est un acte spécifique réalisé pour atteindre l'objectif[5]. »

Voici deux exemples de ressources visuelles notationnelles associées à l'idéation et à son ultérieure mise en acte. Le premier correspond à





> Sara Létourneau et Francis O'Shaughnessy. Ressources notationnelles pour une performance à Valence, 2013. Photo : Álvaro Terrones.

l'artiste québécoise Sara Létourneau[6] et le deuxième, à l'artiste suisse Claudia Bucher[7]. Dans ces deux exemples, ce qui nous intéresse, c'est leur premier contact avec les objets grâce à leur symbolisation, même si les deux artistes mentionnent qu'elles n'ont pas encore expérimenté les objets qu'elles vont éventuellement employer.

Nous constatons que cette prise de conscience par rapport à l'objet a son origine dans une étape précédente, pendant la phase d'idéation et moyennant des ressources notationnelles où le symbole de l'objet se fixe pour modifier le rapport que nous avons avec lui, modification qui pourra être appréciée sur scène. En ce qui concerne notre rapport avec les objets utilisés dans les performances, Bartolomé Ferrando indique que « tout objet se transformera en une extension du corps et [que] ce même corps sera perçu comme une prolongation de l'objet »[8].

Notre rapport aux éléments de la performance se resserre grâce a l'emploi des ressources notationnelles puisqu'elles contribuent à ouvrir une nouvelle conception des intentions en démultipliant le signifié que les objets et leurs prestations avaient pour nous avant leur schématisation. Nous voulons citer l'analyse du sémiologue français Roland Barthes sur la logique du symbole et ses capacités associatives : « Cette logique-là n'est pas déductive mais associative, elle associe au texte matériel (à chacune de ses phrases) d'*autres* idées, d'*autres* images, d'*autres* significations. "Le texte, le texte seul", nous dit-on, mais le texte seul, ça n'existe pas. […] Lire c'est faire travailler notre corps[9]. »

En ce qui concerne ce *feedback* des dynamiques perceptives, nous pouvons analyser le concept de résonance utilisé par le psychologue Rudolf Arnheim. La résonance est un phénomène psychologique qui dérive d'une dynamique perceptive. Quand nous regardons une image déterminée – à l'instar de l'analyse de Barthes par rapport au texte –, l'image nous transmet quelque chose de plus que de l'information. Arnheim décrit ce phénomène ainsi : « La dynamique qui transmet l'image résonne dans le système nerveux du récepteur. Le corps du spectateur reproduit les tensions du balancement, de l'ascension et de l'inclinaison. […] [C]es actions ne sont pas une simple gymnastique mentale, elles sont les formes de l'être vivant, les formes de l'être humain[10]. »

Nous considérons que le phénomène de la résonance est un facteur évolutif de l'idée dans le processus de planification : d'un côté, elle nous aide à visualiser ce que nous avons imaginé ; de l'autre, quand l'objet est présent, elle contribue à évaluer ce qui a été dessiné ainsi qu'à approuver sa continuité. La résonance est au processus de planification ce que le *feedback* est à la scène : une joie pour le corps.



> Le consulat canadien de Bangkok a refusé de produire des visas pour les artistes birmans qui devaient participer à la RIAP de Québec en 2012. Pour cette raison, certains artistes de la RIAP ont élaboré une action le soir où les prestations des artistes birmans étaient prévues, afin de dénoncer l'action du consulat canadien, tout à la fois rigide et contre le bien commun de la diffusion et de la diversité de la culture.



> Álvaro Terrones. Diagramme pour une performance à Québec, RIAP 2012. Photo : Patrick Altman.

La phase de projection et les ressources visuelles pragmatiques

Dans cette phase, le phénomène de la résonance sera à nouveau étudié, mais associé aux ressources graphiques diagrammatiques. Ici, la résonance constitue aussi un facteur de motivation qui permet de reconnaître la persistance nécessaire de notre objectif pour la performance.

Les symboles notés pendant la phase d'idéation – grâce aux ressources notationnelles – se transforment en intentions ou, ce qui revient au même, en actes spécifiques pour atteindre l'objectif. L'emploi du diagramme constitue un registre de ces actes, ce qui favorise la création de nouveaux concepts et augmente les possibilités d'atteindre notre objectif. Le diagramme, lié à la projection en tant que ressource graphique, devient le registre des différents éléments de la performance. Or, comment le diagramme peut-il représenter l'image à partir de laquelle nous anticipons une performance ?

Imaginons-nous assis sur une chaise de couleur rouge face à une table. Au centre de la table, une cuillère ; à côté d'elle, un délicieux gâteau. Un stimulant : l'appétence de friandise. Un objectif : savourer le gâteau. Selon les modèles mentaux quotidiens, après une évaluation initiale de nos intentions, nous opterions pour un acte psychomoteur pouvant atteindre l'objectif de façon efficace : nous pencher, couper une petite portion avec la cuillère, nous redresser, introduire la portion dans notre bouche et savourer le gâteau. Contrairement à ce qui arrive dans les modèles mentaux quotidiens, dans la planification d'une performance où nous voudrions atteindre le même objectif, le processus serait très différent.

Parfois, l'absence d'éléments concrets dans une performance fait que la seule connexion possible du performeur avec l'objet soit dans sa symbolisation. Avec les objets présents, la représentation symbolique au moyen du système notationnel transforme la reconnaissance en attention focalisée : la cuillère et ses prestations, l'aliment comme matière de travail, le rapport entre la chaise et la table, la reconnaissance de l'espace d'action. Ce genre d'attention facilite la création de nombreuses intentions insolites en comparaison avec les modèles mentaux quotidiens.

C'est pendant la phase de projection que les intentions choisies seront projetées moyennant la « séquence d'action »[11]. Dans cette phase, nous projetons des concepts, et la ressource associée la plus adéquate est le diagramme. Avec les symboles et les signaux, les séquences d'action sont présentées comme un script dessiné de la performance. Les séquences d'action sont la projection graphique de toutes les intentions résultant de notre processus imaginatif pour atteindre notre objectif.

Les séquences d'action ne sont pas une illustration précise de ce qui arrivera pendant la performance, mais bien une reconstruction des intentions notées pendant la phase d'idéation. L'urgence précédente des ressources notationnelles liées aux idées acquiert avec le diagramme une cadence plus réflexive. De cette façon, nous transformons un acte conventionnel en un événement insolite et, en conséquence, artistique : combien de formes insolites pourrions-nous proposer pour savourer un gâteau[12] ?

Précisons ensuite les fonctions du diagramme :

– Il est un instrument d'orientation qui permet d'élaborer un schéma de reconnaissance de notre objectif, de notre idée. Sur la base de cette orientation, nous pouvons générer une vision générale des intentions qui vont nous permettre d'atteindre cet objectif.

– Il est une mémoire externe à long terme, avec des messages explicatifs et développés sur les signaux notés dans les ressources notationnelles. La mémoire externe nous permet de projeter de nouvelles intentions ainsi que de générer des transformations : « [L]e projet constituera une nouvelle dimension de l'esprit […]. Le projet excède la théorie et la praxis, en signalant non seulement une nouvelle réalité, mais aussi de nouveaux raisonnements[13]. » Le graphiste allemand Otl Aicher signale ici une relation entre l'art et la vie : dans le projet, en plus de stimuler la progression de son œuvre, le performeur voit comment motiver sa capacité d'autoréalisation.

Le projet de la performance donne lieu à la représentation d'une série de séquences d'action qui construisent un script dessiné de la performance. Ce script nous sert à détecter les *performance keyframes* pendant la phase d'expérimentation.

La phase d'expérimentation et les *performance keyframes*

Les PK sont des actes précis extraits de séquences d'action. Ils constituent un processus de synthèse de notre performance. Quand ces ressources graphiques se matérialisent, nous évaluons le développement de l'idée, nous écartons les erreurs ou nous en profitons pour générer de nouvelles possibilités et de nouveaux concepts de création.





> Monika Günter et Ruedi Schill. Illustration pour une performance à Québec, RIAP 2012. Photo : Francis O'Shaughnessy.

Par exemple, lors d'une performance se déroulant dans une séquence de douze mouvements, les PK nous serviraient à réduire à l'essentiel cette même performance, précisant quatre mouvements clés sans que l'idée ni la thématique ne perdent leur sens. Ce serait comme choisir dans toute la documentation photographique d'une performance quatre images prises sur scène représentant les moments les plus importants de l'action pour que la performance, même si elle n'a pas été vue, puisse être comprise. Cependant, dans le cas des PK, nous parlons d'information qui précède la performance et non pas de sa documentation ultérieure.

Après avoir matérialisé les mouvements les plus significatifs pendant la phase d'expérimentation, nous avons la possibilité de les documenter photographiquement. Puisque nous croyons que l'expérimentation est une phase importante pour le processus de planification de la performance, nous pensons que la capture de ces actions de laboratoire est précieuse parce qu'elle constitue une source de représentation utile aussi pour la diffusion de la performance – comme pour l'art postal – et qu'elle contribue à extraire l'argument de notre thématique. Documenter le processus de création n'enlèvera pas d'authenticité à notre performance ; elle continuera à être unique et extraordinaire sur scène.

En résumé, la planification est un processus d'orientation qui offre une série de propositions pour que nous puissions obtenir une idée précise, un objectif, même un objectif basé sur l'improvisation. Indépendamment du langage de l'action, les ressources notationnelles, la planification diagrammatique et l'emploi des PK contribuent à maintenir notre idée comme source principale de motivation pendant tout le processus. La gestion de ces ressources graphiques pendant la création d'une performance ne la transforme pas en quelque chose d'artificiel ou de calculé. À notre avis, dans le milieu de la performance, il y a une tendance à repousser ces ressources à cause du préjugé selon lequel elles enlèvent de la fraîcheur et du naturel à l'action.

Il est évident que la finalité des ressources graphiques que nous envisageons ne consiste pas en l'élaboration de quelques instructions à suivre au pied de la lettre. Elles sont des outils qui nous servent de support pour la projection de notre thématique et de nos idées de performance. L'expérimentation se veut un essai pour que nous puissions réfléchir aux multiples variations en considérant positivement le hasard. L'acte de planifier est aussi authentique que la performance en soi. ◂

Notes

1 Nous appelons *scène* l'espace dans lequel l'artiste produit un événement à la vue du public.
2 *Cf.* Álvaro Terrones, « Use in Case of Performance Art : The Creative Process in Performance Art », *Revista Efímera*, nº 5, vol. IV. *Performance keyframes* sera dorénavant appelé *PK*. Nous avons employé dans d'autres articles le terme *mouvements communicatifs clés* (MCC). Pour pouvoir l'identifier correctement dans plusieurs langues, nous avons décidé de choisir un autre terme pendant le processus de recherche : *performance keyframes*.
3 Notre traduction. Donald A. Norman, *La piscología de los objetos cotidianos*, Nerea, 1990, p. 43.
4 *Cf.* Nelson Goodman, *Los lenguajes del arte* : *aproximación a la teoría de los símbolos*, Seix Barral, 1976, 279 p.
5 Notre traduction. D. A. Norman, *op. cit.*, p. 67.
6 En collaboration avec Francis O'Shaughnessy, à la Faculté des beaux-arts de San Carlos de l'Université polytechnique de Valence en 2013.
7 Lors de la rencontre internationale Performance, teoría y práctica, à l'Université polytechnique de Valence en 2012.
8 Notre traduction. Bartolomé Ferrando, *El arte de la performance* : *elementos de creación*, Mahali, 2009, p. 38.
9 Roland Barthes, « Écrire la lecture » (1970), *Œuvres complètes*, Seuil, 2002, vol. III, p. 603.
10 Notre traduction. Rudolf Arnheim, *Consideraciones sobre la educación artística*, Paidós Ibérica, 1993, p. 47-48.
11 *Cf.* George Miller, Eugene Galanter et Karl Pibram, *Planes y estructuras de la conducta*, Debate, 1983, 227 p.
12 *Cf.* Collectif, *RIAP 2012*, Les Éditions Intervention, 2013, 187 p.
13 Notre traduction. Otl Aicher, *El mundo como proyecto*, Gustavo Gili, 1994, p. 180.

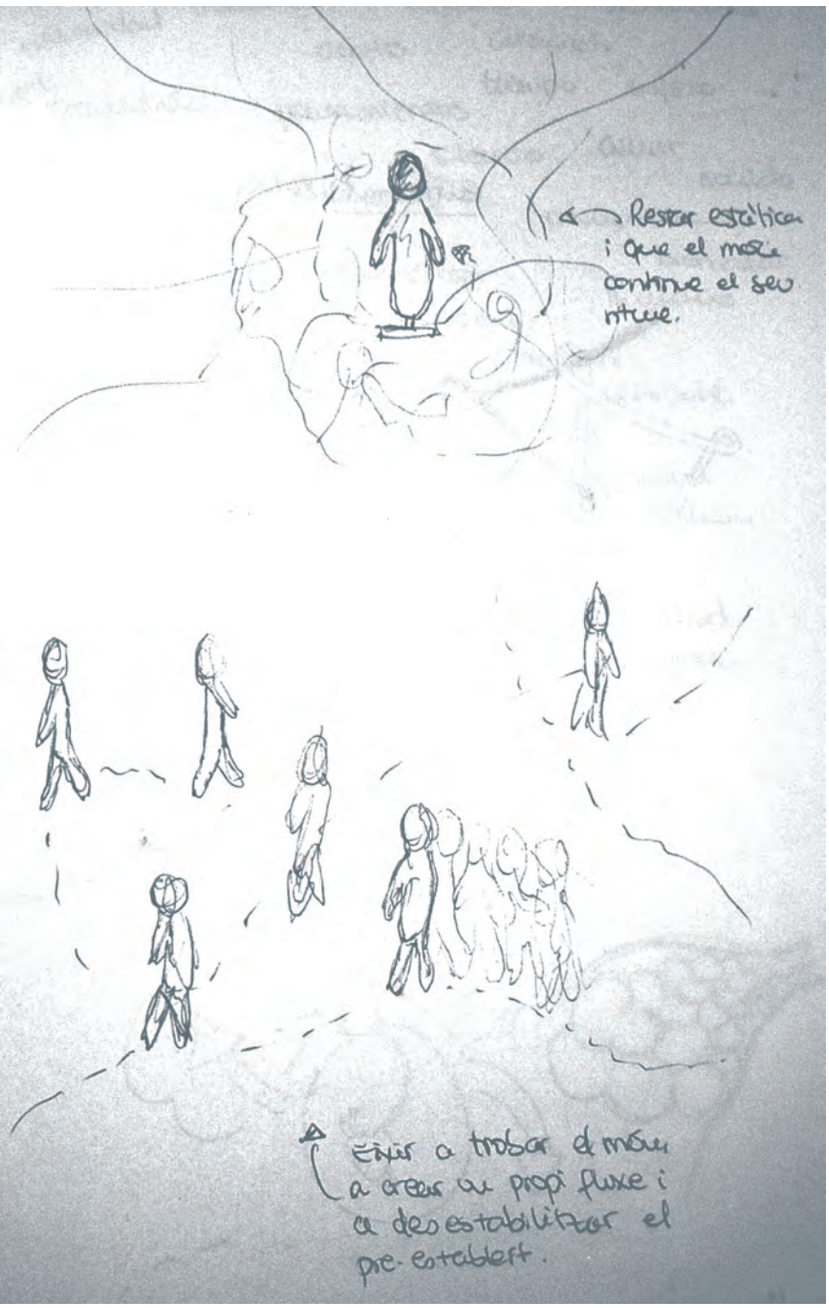
Álvaro Terrones fait présentement son doctorat à l'Université polytechnique de Valence où il travaille comme chercheur au Laboratoire de créations intermédia de la Faculté des beaux-arts. Le sujet de sa thèse est la planification diagrammatique de la performance en lien avec le développement des processus créatifs et des stratégies d'idéation dans l'art d'action. Il complète ses études par une pratique artistique, participant à de nombreuses rencontres internationales d'art action, entre autres l'édition 2012 de la RIAP dans la ville de Québec. www.alvaroterrones.com

AU-DELÀ DU CROQUIS

Approche des processus de création performatifs avant la présentation publique

▸ CARLA ROCA MORA

Le fait d'écrire sur ce qui se passe avant la présentation d'une performance ou d'une action devant un public ne me semble pas chose facile. Je voudrais tout d'abord parler de l'origine du mot *partition*. Si l'on cherche l'étymologie de ce mot dans un dictionnaire, on trouve des définitions liées au concept du partage, tant au sens de division (d'un territoire, par exemple) qu'en ce qui concerne la transmission. En espagnol, il existe le mot *compartir* qui se traduit en français par « partager », mais qui s'utilise plus spécifiquement pour designer autant l'acte de mettre en commun que celui de participer.



> Carla Roca Mora, *Des ébauches pour aborder l'espace.*

Dans tous les champs artistiques, chacun trouve sa méthode. Même en art action, il existe un travail *avant*. Parler de la préparation d'une œuvre au caractère ouvert et interdisciplinaire, c'est en soi une problématique ajoutée qui ne se prête pas aux généralités. Comme mode d'approche à cette question, je vais donc me centrer sur ma propre façon de préparer mes actions, mes idées et leur développement.

Je trouve la plupart de mes idées à partir de mon expérience personnelle. Je les pêche dans le nuage de la quotidienneté, je les laisse tomber sur la feuille blanche de mon cahier où elles restent toutes seules dans l'attente d'être reprises. Parfois, c'est un sentiment qui me donne l'idée, parfois c'est un geste que je vois, parfois c'est un objet[1].

À un moment donné, je prends une grande feuille que j'accroche sur le mur et je commence à faire un croquis avec quatre éléments centraux : idées, images, expériences et matériaux. Les idées sont des concepts que je veux travailler. C'est en quelque sorte le moteur de l'action, mais pas un objet de représentation, par exemple l'idée de la souffrance. Les images sont des images mentales liées à l'idée que je veux travailler. Elles sont donc énormément en relation avec mon expérience personnelle, des épreuves de vie qui m'ont touchée ou qui ont laissé une trace en moi. C'est en fait une façon de me placer dans un contexte personnel, dans une quotidienneté sensible plus ou moins consciente. Puis, je fais une liste d'objets qui m'intéressent étant donné leurs propriétés ou significations dans l'imaginaire collectif qui se prêtent au détournement.

Mais au-delà du croquis, j'essaie de rejeter toute idée d'actions fermées ou de formes d'interaction préconçues avec l'objet. Pour cela, je me place dans une salle vide, les objets choisis par terre, et je me promène parmi eux. Je les regarde, mais pas très longtemps, pour éviter de « trop penser ». Je prends un objet et je lui pose des questions, je le regarde, je le touche, je le sens, je le lâche… Je le laisse encore sur le sol et je me déplace pour trouver l'écart juste, la distance à laquelle je me sens la plus confortable. C'est ainsi que l'espace d'activation se définit : c'est l'objet qui m'aide, c'est lui qui gouverne son espace et ses propriétés en même temps que je le fais avec mon corps. Il n'y a pas d'imposition, mais une égalité dans cet espace partagé pendant que l'action se déroule.

Comme je travaille plus à partir du sentiment, je place ensuite sur la table ce que je sens ou ce que j'ai senti un jour. Une concentration corporelle et psychique sur l'idée matrice est nécessaire ici. Quand je réussis à l'avoir – il faut des exercices préparatoires –, le sentiment se présente. Tout ce qui se passe après détermine la durée de l'action, qui devient dès lors un lieu de transformation.

C'est ainsi que se développe ma propre partition, cette interaction entre mon histoire et celle de l'objet pour créer quelque chose de nouveau, une façon différente d'agir en relation avec la réalité ou de dessiner une réalité nouvelle. ◂

Note

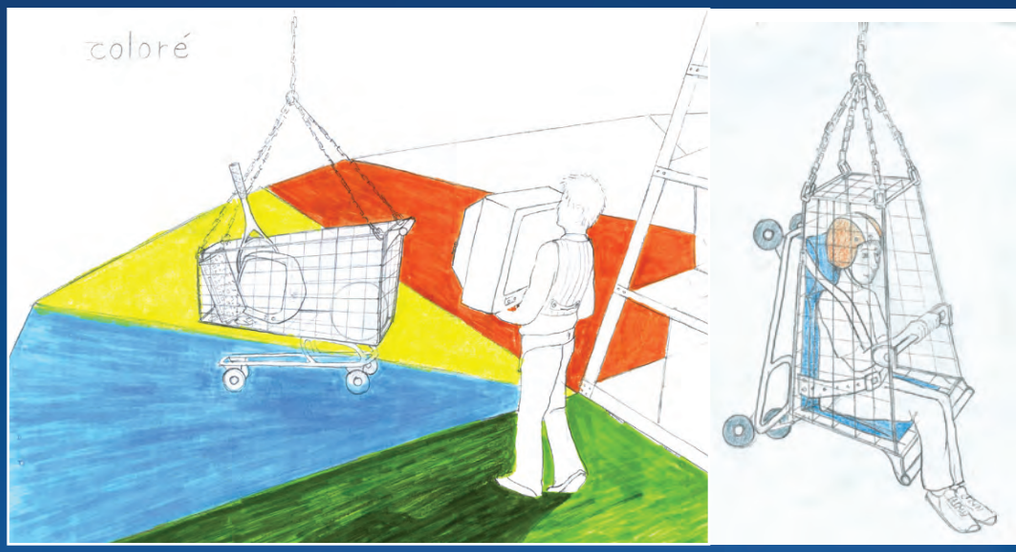
1 « [C]'est le matériau qui me donne l'idée, pas l'idée qui me donne le matériau. » (Robert Filliou, *Entretien entre Georg Jappe et Robert Filliou*, Kunstakademie de Hambourg, 1984.)

Carla Roca Mora est étudiante en beaux-arts à l'Université polytechnique de Valence, Espagne. En cours de fin d'études, elle prépare son diplôme en travaillant sur la performance, sous la tutelle de Bartolomé Ferrando. carromo2@upv.es

BGL

LE MANÈGE

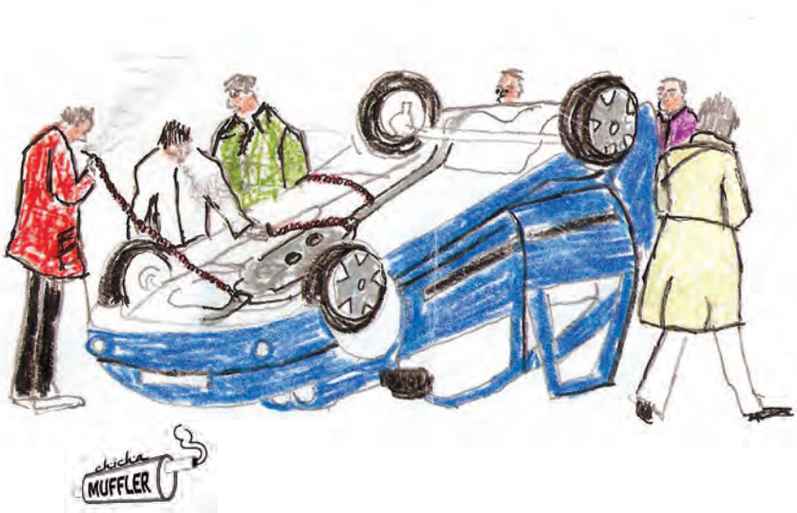




> BGL, *Le manège*, 2002-2013. Intervention dans un parc urbain pour le Festival JÈ-ST' à Moncton. Présenté une première fois en 2002 pour Émergence : Cirque à l'îlot Fleurie, Québec. Photo : Mathieu Léger

▸ BGL

CHICHA MUFFLER



BGL, le collectif d'artistes de Québec, est connu pour ses installations qui prennent possession des lieux d'exposition et des espaces publics. Décrit comme étant « provocants, critiques et explosifs », ses travaux ont recours à l'humour et à l'extravagance pour attirer l'attention sur des enjeux sociaux et politiques. Les trois artistes, Jasmin Bilodeau, Sébastien Giguère et Nicolas Laverdière, ont commencé à se faire connaître à leur sortie de l'Université Laval en 1996. Ils ont été mis en nomination pour un Sobey Art Award en 2006, participé à plusieurs biennales, dont celles de La Havane (2006), d'Ushuaïa (2007) et de Montréal (2007), de même qu'à deux Manif d'art de Québec (2001-2005). En tant que collectif, BGL a reçu de nombreuses bourses du Conseil des arts et des lettres du Québec et du Conseil des arts du Canada. Il a remporté les prix Victor-Martyn-Lynch-Staunton, York-Wilson et, plus récemment, le concours d'œuvre d'art de Montréal-Nord dont l'œuvre sera installée en 2015. BGL a également gagné le concours d'œuvre extérieure pour le complexe aquatique des jeux Pan-Am à Toronto en 2014. Il représentera le Canada lors de la prochaine Biennale de Venise en 2015. BGL est représenté par Parisian Laundry à Montréal et Diaz Contemporary à Toronto.

> BGL, *Chicha Muffler*, 2013-2014. Tableau *Le dernier étage*, réalisé dans le cadre du Carrefour international de théâtre, 3e édition d'*Où tu vas quand tu dors en marchant…?*, Québec, 2014. Photo : Ivan Binet.



DANS L'**ATELIER** DU **PERFORMEUR**

Entrevue-questionnaire sur la préparation en art-action

▸ JONATHAN LAMY

Nous avons peu d'occasions d'entendre parler les artistes de performance à propos de leur travail. Leur démarche, souvent, participe d'une réflexion soutenue. J'ai voulu entrer dans l'« atelier » de quelques performeurs pour en savoir un peu plus au sujet de ce qui se passe, du côté du créateur, avant la réalisation d'une œuvre d'art action. Plutôt qu'un questionnaire strict, j'ai soumis à tous une même série de questions. J'ai ensuite relancé chacun et chacune avec une question particulière. Je voudrais ici remercier encore une fois **Christian Messier, Martine Viale, Karine Turcot, Thierry Marceau, Michelle Lacombe, Étienne Boulanger, Victoria Stanton** et **Sylvie Tourangeau** pour leur contribution. Le caractère extrêmement généreux de leurs réponses nous offre une véritable plongée dans l'intimité du processus de création. Il me donne également envie d'affirmer que, si la performance est un art de la présence, elle est aussi un art de la générosité.



De manière générale (ou plus particulièrement pour la dernière performance que vous avez présentée), comment préparez-vous une œuvre d'art action ? Faites-vous des tests, des exercices ? Prenez-vous des notes ? À quel point savez-vous à l'avance ce qui va arriver durant l'action ?

CHRISTIAN MESSIER — Il est difficile de remonter tout au début de l'« avant-œuvre », car on pourrait remonter infiniment. Je veux dire par là que nous sommes influencés par tellement de choses qui, elles, ont été influencées par d'autres choses… Mais si nous nous en tenons à la préparation d'une performance, je dirais que ma source est la plupart du temps des actions passées que j'essaie de remixer. Par ce processus, plusieurs nouvelles idées émergent, et ça donne une nouvelle performance. L'avantage de refaire des actions, c'est la maîtrise de l'exécution que j'ai acquise. Mes performances demandent une grande concentration de ma part, alors cette maîtrise est importante pour arriver à l'impact voulu.

C'est en donnant de nouvelles formes aux scénarios que je trouve mon compte en ce qui concerne la création. Cette phase est généralement assez longue, c'est-à-dire quelques semaines. Je prends des bains, des marches, et je traîne toujours un bout de papier pour être prêt quand les idées arrivent. Sur cette feuille, je change l'ordre des actions jusqu'à ce que je sente que la performance sur laquelle je travaille sera ma meilleure en carrière, ce qui arrive au final plutôt rarement. Cette phase est souvent teintée par la musique que j'écoute à ce moment-là. Ça donne l'ambiance.

Et puis il y a quelques tests techniques. Quand la technique fait faux bond, ça brise le rythme. Pour soutenir une tension, c'est important de bien maîtriser ce que l'on fait. Mais je ne fais pas de générale, je ne me filme pas non plus. C'est aussi extrêmement important d'être à l'écoute du moment. C'est le contexte de présentation et l'ambiance qui sont le gabarit, et le scénario, même s'il est tout le temps prédéfini, s'y adapte.

Le plus beau dans tout ça, et il m'arrive la même chose en peinture, c'est que le résultat n'est jamais celui auquel je m'attendais. Ce sont des heures de préparation qui donnent finalement un résultat qui m'échappe et qui m'étonne de par sa différence avec l'intention. Il y a peu de domaines professionnels qui permettent cela.



< Christian Messier, performance dans le cadre de l'événement Extase, un chien écrasé qui scintille, Folie/Culture, 2012. Photo : Ivan Binet.

> Martine Viale, *Ma Intervalle (actions infiltrantes)*, mars 2014. Photo : Max Wyse. Projet développé avec le centre Dare Dare échelonné sur quatre saisons où l'artiste avait choisi sept lieux autour du Quartier des Spectacles à Montréal. À chaque saison, une semaine d'actions infiltrantes était réalisées dans les mêmes sept lieux (une action différente par jour et par lieu).

J. L. : Avant tes performances, il y a donc une forme de répétition, un peu comme au théâtre, mais qui n'est pas une générale, pas la performance dans son déroulement entier. Comment cela fonctionne-t-il ? Tu « pratiques » des actions mais pas nécessairement leur enchaînement ? Si l'on considère que ta pratique met souvent le corps à l'épreuve, y a-t-il des actions qui ne peuvent pas être testées en atelier ?

C. M. : Le mieux est peut-être de répondre par un exemple. En 2006, je suis allé en Irlande avec un petit groupe. C'était un projet organisé par Le Lieu. J'ai eu la drôle d'idée de mettre le feu à un chapeau que je porterais sur ma tête le temps de faire un nœud de cravate. Comme c'était en Irlande, je voulais me servir de whisky comme combustible. Après un test décevant, j'ai plutôt opté pour l'essence à briquet qui donne une flamme très impressionnante. Si je n'avais pas fait ce test, j'aurais eu l'air fou. Les tests amènent aussi de nouvelles idées comme lors de ma dernière performance où je me couchais sur un sac de vidanges que je gonflais avec mon souffle. J'ai voulu vérifier combien de temps l'action pouvait durer. Je croyais être bon pour quatre heures mais, finalement, j'en ai eu pour dix minutes. Une fois de plus, j'ai évité la catastrophe, mais j'ai aussi eu l'idée en testant l'action de mettre des confettis dans le sac. Je crois que vous pouvez vous imaginer ce qui arrive en lâchant l'embout du sac… C'est un peu comme ça que je crée.

MARTINE VIALE — En ce qui me concerne, je travaille principalement des actions-installations en continu. Cette année, j'ai créé également des actions infiltrantes en espace public, entre autres au centre Dare-Dare, mais aussi au Brésil et en Israël. Le choix des lieux est primordial pour moi et, dans mon processus de préparation, je me rends toujours sur les lieux (si c'est à Montréal) pour y prendre des photos. Cependant, si mes actions se passent à l'étranger, je demande qu'on m'envoie des images de plusieurs points de vue des lieux. C'est pour moi une première étape : je dois voir les lieux pour pouvoir imaginer les actions possibles. Ensuite, je réfléchis au contexte de chaque lieu, au temps propice, je prends des notes et fais des recherches pour me donner le plus d'outils possible. Dès que j'ai une piste sur ce que je souhaite développer, j'entame des préparatifs plus concrets dans l'atelier, ce qui inclut certains tests avec des matières, des notations écrites et des photographies, que j'utilise comme cahier de notes visuel.

Puisque j'évolue beaucoup dans l'in situ, il est difficile de fixer les choses et de savoir exactement ce qui va se passer pendant la totalité de l'action ; donc je prépare des lignes directrices, un plan de base, et me laisse la liberté d'adapter mon travail une fois sur les lieux. Et d'une fois à l'autre, cela peut être complètement différent : quelquefois les actions me viennent très clairement à l'esprit, alors que, dans d'autres cas, je peux me trouver dans l'incertitude jusqu'au moment de commencer l'action. Il n'y a pas vraiment de recettes, et c'est ce qui me stimule le plus ! J'aime cette non-mécanique et cette espèce de vertige inconfortable qui mettent les choses en perspective… Il y a toujours un risque que l'action imaginée ne fonctionne pas, et pour moi ce n'est pas le plus important car, même si cela ne fonctionne pas comme prévu, il y a toujours quelque chose d'intéressant qui se passe dans l'expérience. Je suis intéressée par le potentiel transformateur que cela peut générer pour moi et pour l'autre.

J. L. : Le caractère in situ appelle en effet une préparation particulière. Tu fais en quelque sorte du repérage comme au cinéma. J'aimerais te demander pourquoi, en plus d'aller sur les lieux, prendre des photos ? Quel est le rôle de ces images dans ta démarche ?

M. V. : Oui, en effet, c'est en quelque sorte du repérage. Cependant, quelquefois, le lieu est imposé à moi. Dans les deux cas, les photographies des lieux m'aident à la réflexion, un peu comme une mémoire visuelle. Je m'y réfère constamment pour penser aux actions, mais aussi à la manière d'infiltrer le contexte. Ainsi, ce n'est jamais seulement les photographies ; je m'informe également de ce qui se passe dans ces lieux (les gens qui y travaillent ou y transitent), donc leur fonction ou même dans certains cas leur histoire (l'architecture, les temps achalandés et déserts, etc.). Si le lieu est à Montréal, je vais y passer du temps pour observer, m'inspirer, bref être dans l'expérience du lieu…

KARINE TURCOT — Premièrement, je choisis le thème (s'il ne m'est pas imposé d'avance). Je fais ensuite quelques recherches pour voir quelles avenues sont possibles… Je décortique le sujet, l'analyse, y réfléchis, choisis ce qui pour moi représente l'essentiel et me concentre là-dessus. Puis j'essaie de trouver des « images » de moi, des éléments ou des actions qui me semblent forts, qui expriment mes propos, ma pensée en relation au sujet, par exemple l'impact visuel d'une robe rouge qui envahirait une pièce ou le fait d'avoir un oiseau mort dans la main. J'essaie de trouver un sens entre le geste et la pensée.

Je peux prendre quelques notes, mais je fais surtout beaucoup de visualisation. Je répète dans ma tête mille fois le même geste, me demandant si c'est juste ou non, l'ajustant sans cesse jusqu'à ce que le geste coule et fasse sens. Le « véritable » geste ne se fait pour moi qu'une seule fois.

J'ai fait l'exercice (dans le cadre d'une performance qui portait sur la récidive) de noter ma pensée dans un cahier. Le fait de noter faisait sens car, pour moi, le premier geste à poser afin de mettre un terme à un *pattern*, c'est de parler. L'écriture est pour moi un acte de parole.

En ce qui concerne le côté « prévisible » d'une performance, selon les performances, ma séquence est bien mise en place, mais le défi ultime d'un performeur est d'utiliser les éléments qui sont non prévisibles… Il doit constamment demeurer ouvert à tout ce qui pourrait survenir et ensuite utiliser ce tout pour « renforcer » sa performance, ce qui n'est pas une chose très évidente à faire.

J. L. : C'est intéressant, cette idée de visualisation, proche de la méditation. C'est comme une forme de répétition non pas théâtrale mais mentale, qui se passe dans la tête plutôt qu'en studio ou en atelier. Peux-tu m'en dire un peu plus ? Comment cela se passe-t-il concrètement ? Dans quel état d'esprit te trouves-tu quand tu fais cette visualisation ?

K. T. : Pour moi, ça se présente sous forme de problème à résoudre, comme des mathématiques. Généralement, une semaine avant la tenue de la performance, je pars d'un concept que je veux imager. Je débute en faisant des recherches sur le sujet, beaucoup de lecture et de recherche d'images associées au thème. Je considère toutes les informations, même celles qui semblent n'être reliées qu'indirectement. Par exemple, si je souhaite faire une performance sur le thème de l'opposition, je sais que ce terme est présent dans différentes sphères de connaissances, comme la politique, le droit, les sciences, qu'il y a de petites subtilités qui sont propres à chacun des domaines et qu'il y a différentes façons d'imager la chose, esthétiquement parlant, par la couleur (orange et bleu, motif et sans motif) ou par le positionnement spatial (le haut et le bas).

Ensuite, j'épure jusqu'à l'obtention d'une ligne « pure », *clean* ; jusqu'à ce que le geste et la pensée ne fassent qu'un et correspondent à ma vision du concept juste pour l'exprimer. C'est là que l'idée de résolution de problème (mathématique) embarque : j'imagine un scénario (série de gestes et d'accessoires), je le modifie et l'épure sans cesse jusqu'à l'obtention d'un scénario qui me convient. Et là, je le répète encore sans cesse dans ma tête – généralement couchée : c'est dans cette position que mon cerveau réfléchit le plus rapidement.

Je questionne tout : les temps d'arrêt, d'exécution, mon énergie… Le moment le plus important est la demi-heure avant que je performe. C'est à ce moment que les petites choses se mettent en place, car je médite, plonge totalement à l'intérieur de moi, visualise mes actions et me conditionne à donner-transmettre un sens à tous les gestes que je vais poser, tout en me maintenant totalement ouverte à l'énergie ambiante.

Mon but est de transmettre. Si je ne sais pas pourquoi je fais les choses, comment les autres pourraient-ils les ressentir ?

MICHELLE LACOMBE — Mon travail se caractérise par la précision, donc je sais vraiment ce que je vais faire à l'avance. Ce n'est jamais un travail d'improvisation. Cependant, la manière exacte de faire l'action est habituellement négociée comme une partie du *faire* de l'œuvre. Mais c'est très subtil. Je ne suis même pas certaine que cette négociation est évidente pour le public parce que mon travail est assez minimaliste. Donc, la prise de décision *live* paraît peu et porte sur des détails : avec quelle main prendre le verre ou combien de temps attendre entre deux actions. Même si cela n'a pas d'impact visible dans l'action, je pense que cela participe à donner le ton ou l'ambiance de la performance.

Je connais bien mon matériel parce que je l'utilise chaque jour (un verre d'eau, un stylo, une poche de pantalon). Je passe aussi énormément de temps à étudier l'action de même que chacune des façons de l'exécuter. Par exemple, si j'enlève mes souliers, il se peut que je ne sache pas lequel sera enlevé en premier avant d'arriver sur place, mais j'aurai beaucoup pensé à la petite différence entre enlever le droit ou le gauche en premier et qui aura des répercussions sur le reste de la pièce. J'aurai aussi beaucoup pensé au fait qu'enlever mes chaussures en m'appuyant contre un mur est différent de les enlever en étant assise au milieu de l'espace, et qu'enlever les souliers que je porte chaque jour est différent d'enlever des souliers que je viendrais juste d'acheter…

Dans cet esprit, je pense que la préparation de la performance consiste à réfléchir vraiment à l'action (ou aux actions) de base – et aux très nombreuses façons de l'atteindre ou de s'en éloigner – dans les moindres détails. Je suppose qu'il s'agit d'identifier les possibilités, les références et les options liées à une action. Même si je peux au besoin faire des tests ou noter des trucs, la plupart du temps cette démarche est essentiellement mentale et consiste purement à penser et à réfléchir, un processus qui, à vrai dire, est plutôt constant. Puis, quand je dois préparer une performance, je m'engage dans une démarche de montage radical et de prise de décision qui engendre le cœur de la pièce.

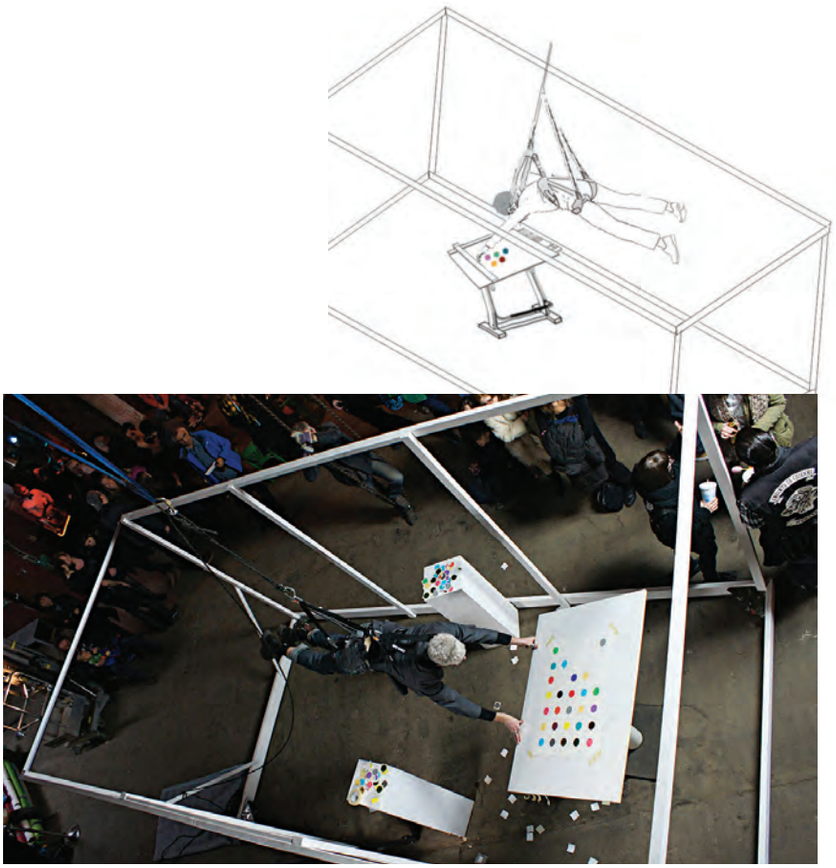
Souvent, une action fraie son chemin vers une performance après avoir mijoté des années. La lenteur du travail est aussi une stratégie pour m'assurer que les actions sont pertinentes et percutantes. Si cela me hante depuis longtemps, cela vaut la peine d'être partagé et éventuellement de se retrouver dans une performance. Si l'action n'est pas assez forte ou qu'elle est oubliée, perdue ou abandonnée avec le temps, alors, heureusement, personne n'aura à la voir.*

J. L. : Ton processus de création est donc un travail du temps, de la lenteur. Si tu conserves une idée d'action en banque pendant plusieurs années, est-ce que la signification de cette action change avec le temps ? Peux-tu nous en dire un peu plus sur ce travail de mûrissement, de « gestation » de la performance ?

M. L. : Ce n'est pas tant que la signification change, mais plutôt qu'elle se concrétise et s'articule dans le temps. Je ressens quelque chose dans l'action instinctivement, elle semble lourde, ou sensuelle, ou agressive dans sa simplicité, mais souvent l'action demande du temps pour que je puisse confirmer mon intérêt et bien la saisir. Aussi, souvent une action exige un contexte qui pourra l'accompagner adéquatement, qui lui permettra de devenir quelque chose d'intéressant tout en étant faite sans trop être performée.



> Michelle Lacombe, travail en atelier (préparation pour Chicago), 2014. Photo : Sheena Hoszko.



> Thierry Marceau, *Jeux de Damien*, Chantier libre 4, Montréal, 2014.

THIERRY MARCEAU — Avant de me lancer, j'ai une bonne idée de ce qui va se passer. Je visualise bien l'ensemble, les enchaînements, les déplacements, le temps, l'espace, les poses, les images importantes à produire. Toutefois, je vois le tout en même temps que le public. Je tente de placer tous les éléments pour qu'il se produise quelque chose, du grandiose au ratage, du spectaculaire au malaise. Je dois avoir un canevas de base assez défini vu le nombre de personnes impliquées dans chacune de mes interventions. Il faut que chaque participant ait une ligne directrice assez claire pour faire arriver les choses.

Aussi, l'aspect technique est de plus en plus présent. Pour ma dernière performance (*Jeux de Damien* à Chantier Libre 4), ma suspension au pont roulant, avec déplacement dans une structure, a nécessité un technicien pour prévoir le dispositif et plusieurs personnes – plus que prévu – pour me soulever et me déplacer. Sans faire d'excès de préparation, je pense que certains aspects techniques doivent être vérifiés d'avance vu qu'ils pourraient faire en sorte que la performance ne puisse avoir lieu s'ils sont trop mal élaborés.

Dans l'« avant », mon temps se divise en trois parties : 1) La composition du (ou des) personnage(s). Cette phase comprend tant la confection des costumes que la recherche des attitudes, des mimiques, des histoires personnelles… 2) La gestion des aspects techniques. Cette partie comprend la recherche de l'espace à investir, l'achat ou la location de matériel, la recherche de participants, les discussions avec les techniciens et responsables du lieu où je vais intervenir, la gestion du budget, le transport de matériel… la cuisine, quoi ! 3) La construction d'un « scénario » de base. Ce scénario est généralement lié à une sorte de ligne du temps comme dans un logiciel vidéo, mais est rarement posé sur papier. Je tiens tout généralement en tête et pose les grandes lignes à la demande des individus avec qui je travaille. Pour les images, je vais fonctionner soit par test photo en studio ou par photomontage d'images pigées sur Internet.

J. L. : Tu fais un travail de recherche pour incarner des personnages célèbres dans tes performances (de Marilyn Manson à Joseph Beuys), mais comment se passe cette préparation sur les plans du corps et de l'action ? J'imagine qu'il ne s'agit pas de répétition comme au théâtre – puisque ce ne sont pas des personnages au sens théâtral du terme. Serait-ce une forme d'entraînement ?

T. M. : Pour que ces personnages « fonctionnent », il s'agit de mettre le doigt sur le ou les petits détails qui vont faire en sorte qu'on les reconnaisse, que les connexions se fassent dans notre cerveau et que je (Thierry Marceau) puisse m'effacer et laisser place à une couche qui ne m'appartient pas ou, en fait, qui appartient à tout le monde (mémoire collective, image enregistrée et acceptée par tous).

Pour isoler les éléments essentiels dans la constitution du personnage, une observation intense est nécessaire. Je vais tout d'abord sortir les éléments qui me viennent spontanément en tête lorsque je pense à ce personnage. Je ne ferai pas de liste écrite, mais une série d'éléments m'apparaissent déjà comme base. Pour Damien Hirst : les cheveux courts gris, les lunettes larges à montures noires, les bagues, le crâne en diamants, les points colorés, les réservoirs de formol avec les animaux, l'attitude un peu douchebag-artiste cool-branchouille… Ensuite, je regarde tout ce que je peux trouver comme archives (photo et vidéo) afin de confirmer ou de préciser ma vision de celui-ci. Je vais aussi regarder les imitations, satires ou caricatures existantes de celui-ci afin de voir ce que d'autres en ont fait – en vue de ne pas répéter ce qui est déjà en place, mais surtout pour confirmer que mes grandes lignes sont bel et bien orientées dans le bon sens.



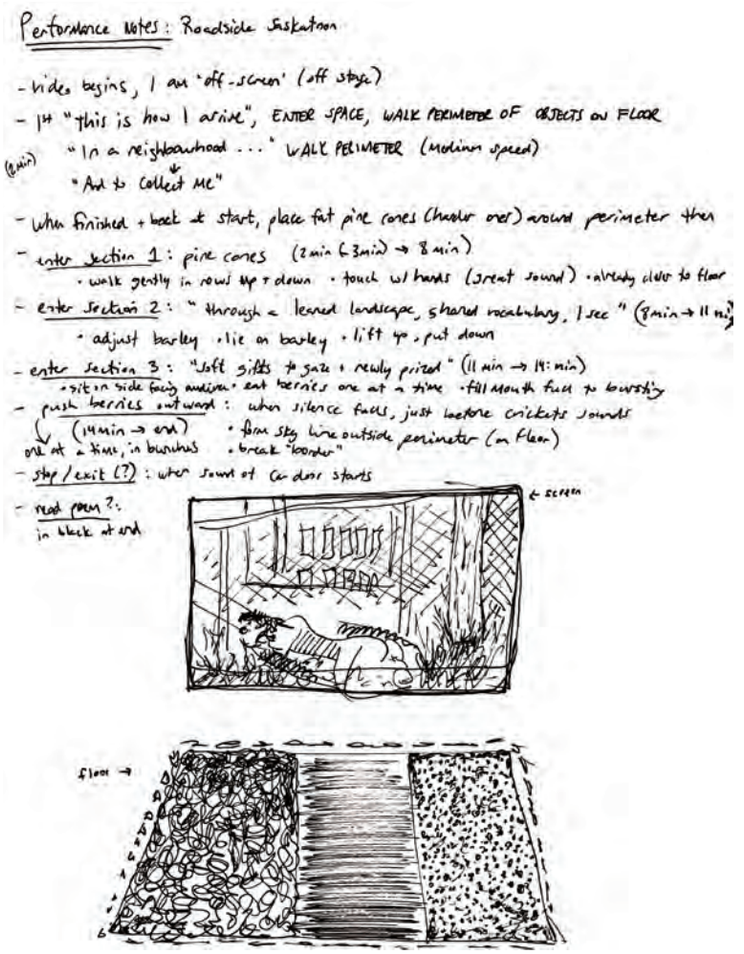
Face à mon « mur photo » (cyclo) dans mon studio, j'ai un « mur miroir ». Une belle *job* de simagrées dans le miroir me permet de saisir les gestes, les postures, les angles de vue qui serviront ma représentation du personnage. Je ne suis pas imitateur ou sosie… Je dois simplement trouver les quelques éléments qui vont faire en sorte que le personnage soit « pigé » par la majorité dès les premiers instants de mes interventions.

Je vais souvent me capter en photo (avec télécommande) et parfois en vidéo afin de regarder comment le tout fonctionne. Il m'arrive de regarder les images quelques minutes après et de carrément m'oublier, de voir le personnage comme si je n'y étais pas, d'observer un détachement complet… Lorsque cela se produit, je sais que je touche quelque chose et que le niveau monte encore une fois !

VICTORIA STANTON — Voici ce que je fais : prendre des notes, dessiner des croquis, planifier la logistique. Parfois, je fais des tests. Mais les tests sont rares.

Voici ce que je ne fais pas : essayer de déterminer à l'avance ce qui va arriver. Quand je le fais, inévitablement, ma performance me chie dans les mains. Moins je prédétermine le résultat, plus je peux me sentir stable et enracinée dans le *maintenant*. Plus je prédétermine le résultat, moins je suis complètement présente et en totale interaction avec le *maintenant*. Je ne dis pas que j'ai tout résolu, mais c'est certainement un objectif.

Un mot sur la logistique : la logistique est essentiellement la composante à résoudre dans ce travail. La logistique a tendance à être plus « contrôlable » quand on travaille de manière frontale ou « sur scène », mais elle est considérablement plus problématique et moins facile à contrôler quand on fait des actions dans l'espace public (les pratiques furtives, les manœuvres).



> Victoria Santon, notes et esquisses pour *Roadside Attractions*, PAVED Arts, Saskatoon, 2010.

J. L. : Tu performes parfois « en salle » et parfois dans l'espace public, tantôt en solo et tantôt en collectif ou avec la participation du public. Qu'est-ce que cela change à ta préparation ?

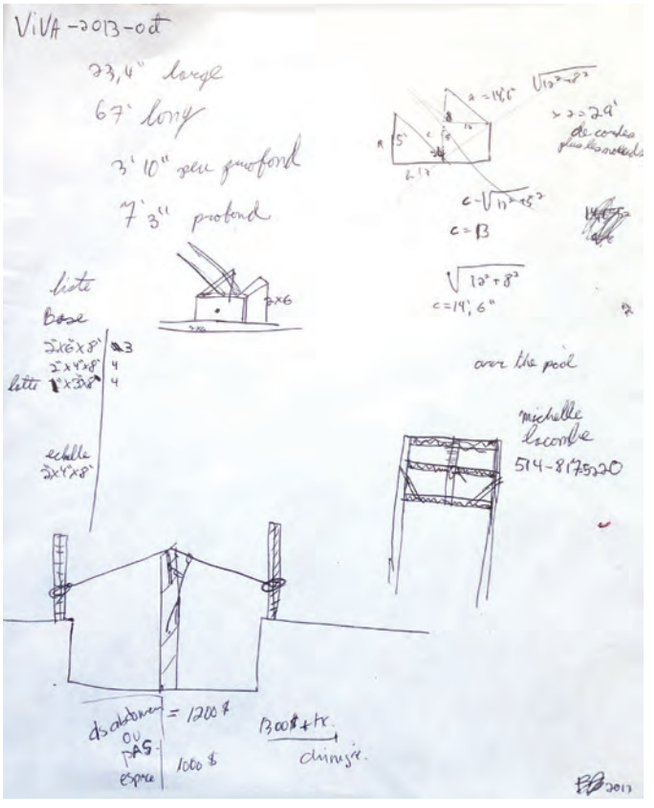
V. S. : Je ne sais pas si c'est tant ma préparation qui change que mon approche – et mon attitude. Mon corps ne se sent juste pas pareil. Être « sur scène » implique tout un ensemble de conventions théâtrales, même si, nous en convenons tous, nous ne faisons pas du théâtre. Néanmoins, il y a encore cette ancienne structure, toujours présente, qui encadre l'expérience performeur/spectateurs. Cela s'inscrit d'une certaine manière dans l'expérience de mon corps dans l'espace, dans le fait d'être avec l'auditoire. Être devant un groupe : moi ici (sur la scène), vous là-bas (dans le public). Pour cette raison, mon approche sera plus orientée vers la façon de gérer mentalement et émotionnellement ma peur – vous m'avez bien entendue : j'ai le trac. Être sur la scène – avec toutes les normes psychosociologiques que cela implique – produit un certain niveau de peur.

Quand je travaille dans des espaces non artistiques, présentant des actions méditatives, ou dans des contextes plus intimes, en face-à-face, ma préoccupation est davantage marquée par une douce inquiétude liée à mon impossibilité de prédire – ou de contrôler – quels seront les paramètres inconnus. Pour une raison ou une autre, cela ne se traduit pas en peur comme cela se produit sur scène. Je n'ai pas les mêmes symptômes (fatigue forte et soudaine, besoin constant d'uriner, à peine capable de parler, peu sociable). J'éprouve plutôt un sentiment d'excitation nerveuse : « Qu'est-ce que l'univers – *cette performance* – me réserve aujourd'hui ? » Je me sens rarement excitée avant de monter sur scène. J'ai seulement un grand soulagement une fois que c'est fait. Et, il me semble important de le noter, je fais référence ici à l'expérience de performer en solo. Je ressens autre chose sur scène quand je travaille avec d'autres, collectivement.*

ÉTIENNE BOULANGER — Depuis quelques années, j'utilise des matériaux récurrents dans mon travail. Je visualise divers assemblages en utilisant mes matériaux de prédilection. Sur le recto d'une feuille 8,5 x 11, je note, sous forme d'esquisse, les systèmes à mettre en place. Parfois, je précise une longueur de madrier ou un diamètre de cordage. Je calcule scrupuleusement les distances, les hauteurs ou le poids des objets en jeu afin de ne laisser que très peu de place au hasard. Je détermine ainsi de trois à quatre mouvements principaux que je cherche à enchaîner en les associant à l'architecture du lieu. Sur le verso de la feuille, j'écris la liste de matériaux. La plupart du temps, je construis la performance en fonction d'une montée de la tension narrative culminant avec une image forte. Tout dans l'action mène à l'atteinte de cette image-mouvement finale.



> Étienne Boulanger, *Comment traverser une piscine de manière poétique*, VIVA, Montréal, 2013. Photo : Guy L'Heureux.



> Étienne Boulanger, planche pour *Comment traverser une piscine de manière poétique.*

Je teste très rarement mes actions. Je préfère une préparation méticuleuse sur papier, en atelier, et un genre de visualisation mentale de l'action – ça vient peut-être de mon passé de sportif…

Mon corps est souvent placé dans des positions déséquilibrées et précaires ou encore comme partie active d'une mécanique rudimentaire. Il est primordial que l'action soit bien chorégraphiée. Je ne cherche pas la douleur ou le danger dans mes actions. Je cherche davantage la résistance, la force et le mouvement mécanique simple.

J. L. : Peux-tu m'en dire un peu plus ? Comment cela se passe-t-il concrètement pour éviter que le déséquilibre physique engendre le déséquilibre de la performance ?

É. B. : Je crois qu'avec l'expérience, on peut réduire le risque de voir déraper sa performance. J'essaie de prévoir les mouvements et les objets susceptibles de me poser problème, et tente de prévoir une porte de sortie.

Voici comme exemple le travail accompli avant la performance *Comment traverser une piscine de manière poétique* présentée dans le cadre du festival VIVA ! Art action de Montréal en octobre 2013 :

Le lieu : Le festival VIVA ! de Montréal propose un lieu particulier pour exercer l'art performatif. En effet, les artistes sont invités à performer à l'intérieur de l'ancien bain Saint-Michel, une ancienne piscine. Loin du *white cube* traditionnel, les actions se déroulent donc dans un lieu recouvert de tuiles et où le plancher est incliné à trois degrés.

Bassin : 23′ 4″ de large, 76′ de long, 3′10″ peu profond et 7′3″ profond.

Préparation : J'ai longuement observé les photographies du lieu et les plans de l'espace. / Encore. / Encore un peu. / L'idée de traverser la piscine sans y « mouiller » le pied me stimulait grandement. Puisque tous les artistes sont invités à se produire dans la piscine, je cherchais une manière de me démarquer de la majorité des actions *subaquatiques* imposées par le lieu. Le défi technique pour assouvir ce désir ne sera pas chose facile. Pas facile. *Not easy*. Spécialement lorsqu'on ne peut pas disposer d'ancrage au plafond ou aux murs.

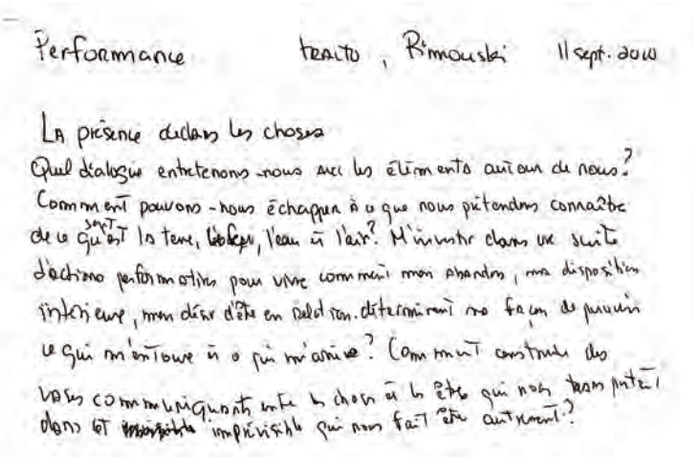
Réflexion : Chariot élévateur (*scissor lift*) : j'avais idée de m'en faire un *homemade*, commandé par un treuil à manivelle. J'avais construit un prototype, mais cette structure s'avéra trop lourde et complexe pour l'action. / Faire un pont : aucun rapport. / Échasses : idée annulée après les essais en atelier. Je ne suis définitivement pas clown. / Saut à la perche : probablement influencé par un vent préolympique, j'ai développé l'idée. En effet, cette discipline sportive se rapproche, d'une certaine manière, de ma pratique performative tant sur les plans de la force et du déplacement que du système de balancier. / Je cherche désormais à prolonger l'envolée du corps dans l'espace, à ralentir la traversée, voire à décomposer les phases du mouvement.

SYLVIE TOURANGEAU — L'avant-performance varie d'une performance à l'autre, dans le sens où les procédés et les degrés de préparation (internes ou externes) se diversifient, mais surtout, je réalise que, dans cette étape, le performatif est déjà à l'œuvre. Il me propulse dans des situations qui me font préciser mon enlignement, ou encore c'est davantage mon enlignement qui fait se transformer la réalité qui m'entoure en fonction de mon processus. Les choix et les non-choix se succèdent. J'aurais plutôt envie de répondre que, parfois, comme nous le disons souvent, *je me suis fait avoir* par la préparation elle-même. Celle-ci m'a confrontée à un performatif encore plus consistant que celui vécu en performance. L'avant-performance ne définit pas des limites claires avec les moments performatifs vécus en public. Le mode performatif se fiche bien de *où* et de *quand* la performance commence ou se termine…

Avec le temps, je sais de moins en moins ce qui va arriver[1], mais je sais de plus en plus que de demeurer dans un état d'esprit m'amène dans des zones très profondes, dans une sorte de je-ne-sais-pas qui me dépasse et qui obéit à sa propre cohérence. J'apprends à être *au service de* plutôt que de me mettre dans le chemin.

Pour parler de la période de ce qui – soi-disant – se situe avant la performance, j'aurais une anecdote reliée à une performance collective interdisciplinaire dans laquelle j'apparaissais entre d'autres solos[2]. En bonne féministe de l'époque, je travaillais sur l'incarnation momentanée de trois héroïnes inventées : la performeure-chercheuse, l'hybridité vivante et M^lle^ Chang – en lien avec le mot *changement*.

Voilà que l'action reliée à l'apparition de M^lle^ Changement consistait à me jeter du plafond au moyen de harnais, mais de façon à être déposée debout, sur le sol. Pour être capable de faire cette action, je me suis entraînée à sauter dans le vide. J'allais donc dans les locaux des artistes du cirque pour sauter d'une hauteur d'au moins 30 pieds alors que je n'avais aucune prédisposition pour ce type d'entraînement. Ouf !


Performance Tracto, Rimouski 11 sept. 2010

La présence dedans les choses

Quel dialogue entretenons-nous avec les éléments autour de nous ? Comment pouvons-nous échapper à ce que nous prétendons connaître de ce qu'est la terre, l'océan, l'eau et l'air ? M'inventer dans une suite d'actions performatives pour vivre comment mon abandon, ma disposition intérieure, mon désir d'être en relation déterminent ma façon de percevoir ce qui m'entoure et ce qui m'anime ? Comment construire des liens communiquants entre le choix et le fait qui nous tient dans [illegible] impénétrable qui nous fait être autrement ?

> Sylvie Tourangeau, *La présence dedans les choses*, événement Arte Tracto, commissaire Anjuna Langevin, Rimouski, 2010.

Je pensais que j'avais passé à travers l'avant-performance la plus « performative » pour moi, alors que, quelques jours avant les actions en public, nous allions être dans un lieu qui était beaucoup moins haut que prévu, mais tout aussi risqué ! Cette fois-là, pour d'autres raisons, je faisais trois secondes de descente durant lesquelles quelqu'un, sans me voir, devait tirer sur les harnais pour « adoucir » mon atterrissage, sinon je tombais en pleine figure.

Finalement, je me suis rendu compte que le moment le plus difficile avait été une avant-performance très rapprochée de l'action projetée alors que j'étais seule, immobilisée dans le noir, couchée sur une tablette fixée près du plafond couvrant à peine ma largeur. Je devais rester là au moins 20 minutes avant de sauter[3]. Mille fois, j'ai dû résister à l'attraction de me jeter directement… Pouvons-nous vraiment prévoir où est l'avant-performance et le degré de performativité qu'elle génère ?

À la longue, je réalise aussi que, même d'une manière plus subtile, entre les actions performatives, j'ai eu des *vertiges d'avant le prochain geste* tout aussi intenses que cette chute réelle dans le vide. À quel moment, l'avant-performance ?

J. L. : Puisque tu poses des questions, tu me donnes le goût de répondre à mon tour, alors permets-moi d'inverser les rôles. Il y aurait donc quelque chose comme une préparation qui soit non pas avant l'œuvre, mais pendant, une préparation au présent. En regard de ce dossier d'*Inter*, cela nous dit que, en performance du moins, s'il y a une avant-œuvre, il y a aussi plusieurs avant-actions ou avant-gestes, des moments qui, pendant la performance, ressemblent à ce qui se passe lors de la préparation, que ce soit une prise de décision ou un vertige… ◂

* Propos traduits de l'anglais par Jonathan Lamy.

Notes

1 J'ai d'ailleurs intitulé une performance solo *The More I Know, the Less I Know* pour le 8^e^ festival 7a*11d, Fado, Toronto, invitée à une résidence dans la section « Éminence grise ».

2 Il s'agit de *Via Memoria*, à la salle Go, en 1987.

3 D'un ordre plus personnel, cette action était reliée à une situation de mon enfance où j'ai failli mourir en tombant dans le vide. La notion d'héroïne prenait ici une dimension bien réelle.

Jonathan Lamy est chercheur postdoctoral au Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILICQ) de l'Université Laval. Ses recherches portent sur l'art performance, l'amérindianité et la littérature québécoise. Il a publié deux livres de poésie aux Éditions du Noroît : *Le vertige dans la bouche* et *Je t'en prie*. Il entretient également une pratique en performance, dans laquelle il conjugue la poésie sonore, la poésie action et l'intervention dans l'espace public.

LE **SCÉNARIO** ET LE CE QUI ARRIVE

▸ **FRANCIS O'SHAUGHNESSY**

De nos jours, de nombreux artistes réalisent des performances à partir de scénarios préétablis. Paradoxalement, la performance est une activité qui se développe par rapport à *ce qui arrive*. L'imprévu est un élément incontournable dans l'art action puisque la volonté ne suffit pas. Dans mes haïkus performatifs, l'événement accompli miroite rarement l'événement annoncé ; la duperie n'est pas du côté de l'événement, mais du côté de l'« attente ». Cette dernière se crée lorsque je mets des efforts et de l'énergie dans la préparation d'une performance. En prestation, lorsque l'événement accompli n'est pas le résultat attendu, ma réaction première est de nier la « fissure » du présent. L'attente déçue m'a enseigné que seule la pensée fabrique la déception. Cette réaction est générée à la suite de peurs qui ébranlent ma condition : un objet défectueux, une maladresse et des pensées anxieuses. Je dois observer le *fait* (le ce-qui-arrive) pour comprendre de quoi j'ai peur. Est-ce le *fait* qui me fait peur ou l'*idée* que j'ai de ce fait ? Si j'ai peur de l'idée, jamais je ne comprendrai le fait, car je ne suis pas en contact direct avec lui. Je ne peux me libérer de la peur par des explications intellectuelles parce que c'est entretenir une théorie à propos du fait. La peur est provoquée par une appréhension concernant le fait, sa nature possible ou son effet éventuel. La solution pour comprendre le ce-qui-arrive est d'observer le fait. Mes petites mésaventures dans *Paysage de soie* (2014) au Centre d'exposition Circa, à Montréal, m'ont fait prendre conscience qu'il est essentiel de composer et d'être en relation avec le ce-qui-arrive. Quoi qu'il advienne, mon scénario peut se réaliser autrement. Aujourd'hui, lorsque je suis dans une situation qui me paraît insurmontable, je l'abandonne et j'opte pour une nouvelle stratégie. Le scénario ouvert est un outil pour être inventif dans le présent, qui insiste sur le point d'interrogation qui traîne. C'est la voie par excellence pour vivre des expériences ultimes. ◂

Francis O'Shaughnessy est un artiste québécois en arts visuels. Depuis 2002, il a réalisé plus de 125 performances dans 22 pays. Il a été (co) commissaire de 20 événements dont Art Nomade, rencontre internationale d'art performance de Saguenay. Il est en fin de doctorat en études et pratiques des arts à l'UQAM. francosh@hotmail.com



> Francis O'Shaughnessy, *Paysage de soie*, Langage Plus, Alma, 2014. Photo : Valérie Lavoie.

FLAQUE ET PERFORMANCE À WOLFENBÜTTEL

▸ LUCIE MERCADAL

Il arrive de plus en plus que j'écrive, avant de réaliser une performance, un texte poétique (lettre d'invitation, description, etc.). L'écriture d'un texte peut aussi me servir pour constituer un compte rendu de l'action. Dans les deux cas, les textes ont un caractère volontairement subjectif et souvent ironique. Bien qu'ils soient liés à la présentation d'une performance, il s'agit pour moi de documents que je travaille de manière indépendante et qui existent de façon autonome.

À ce jour, le meilleur exemple reste l'ironique lettre ouverte d'invitation que j'ai écrite en 2012 pour la présentation à la fois officielle et secrète de la performance *Flaque et performance* au Kunstverein de Wolfenbüttel en Allemagne. La lettre était disponible dans les locaux du Kunstverein, et il était prévu qu'elle soit publiée dans un journal local, mais le journal a refusé de diffuser l'information parce que je ne souhaitais pas communiquer une date précise pour la réalisation de la performance. ◂

« Mesdames, Messieurs, chers passants, chers conducteurs,

S'il arrive que vous me voyiez dans le centre-ville de Wolfenbüttel, un jour après la pluie, allongée sur le sol et la tête dans une flaque d'eau, je vous prie de ne pas vous faire de souci. Ne vous emportez pas non plus si vous êtes effrayés par la situation. Je vais très bien et chante simplement un chant mélancolique dans l'eau d'une flaque.

Malheureusement, je suis dans l'incapacité de vous donner des informations précises quant au rendez-vous de la performance, par exemple le jour et l'heure de son déroulement. Il est en effet difficile de prévoir la météo longtemps à l'avance, et je me réjouis déjà à l'idée que vous ne puissiez que par hasard devenir les spectateurs de l'action.

Pour parler franchement, j'ai aussi un peu peur. J'ai déjà chanté à plusieurs reprises dans l'eau d'une flaque, mais ce sera la première fois, à Wolfenbüttel, que je travaillerai sans la protection d'une caméra ou la présence planifiée de spectateurs.

Flaque et performance est programmée dans le cadre de l'exposition *Kunst findet Stadt* et sera réalisée en fonction des conditions météorologiques entre le 17 septembre et le 14 octobre 2012.

En vous remerciant par avance pour votre attention probablement accidentelle, je vous prie d'agréer mes sincères salutations. »

Lucie Mercadal est une artiste vidéaste et performeure française. Diplômée de l'École nationale supérieure d'art de Dijon en 2010. Le plus souvent mises en scène dans l'espace public, ses actions performatives interrogent avec humour, précision et une ironique naïveté les questions du désir et de l'intimité. Le travail de Lucie Mercadal a été présenté en France, en Allemagne, en Pologne, au Japon, au Canada et aux États-Unis. Depuis 2007, elle est membre-fondatrice du collectif féminin de performance Alias Black Market.
www.luciemercadal.com

> Lucie Mercadal, *Flaque et performance*, festival Zoom! HongKong, *Hildesheim,* 2011. Photo : Chan Mei Tung.

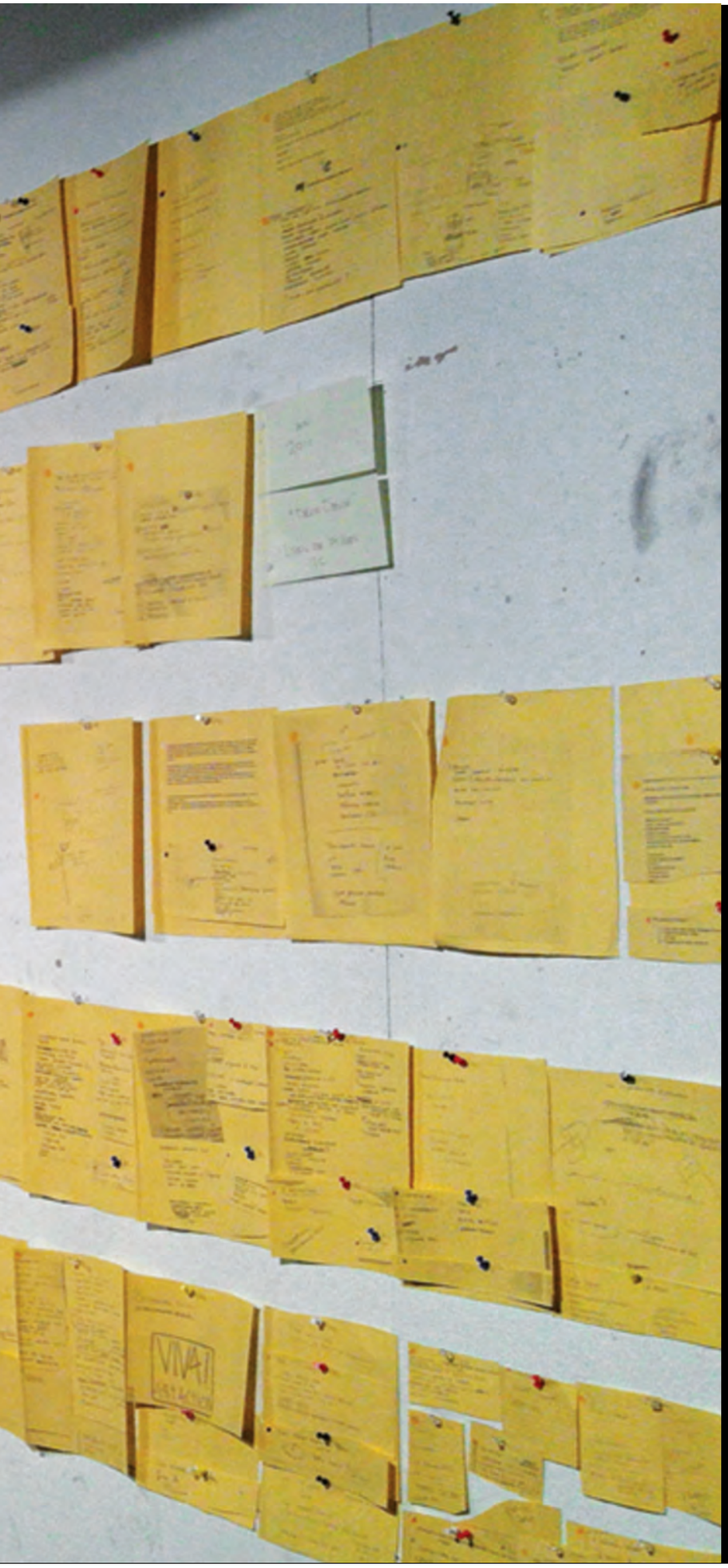


MARIE-CLAUDE GENDRON

ÉTUDE DE CAS



> Marie-Claude Gendron, *Étude de cas* (installation), 2013. Photo : Marie-Claude Gendron.



Tentative de classification de notes préliminaires

16 performances, 2009 – 2014
Notes inventoriées, classifiées et photocopiées à l'automne 2013

Performances

2009 *Atrophie statuaire*, Le Lieu, Québec
2010 *De nos oiseaux*, Galerie des arts visuels, Québec
2010 *Les basquines*, Le Lieu, Québec
2010 *L'adieu*, les Ateliers du Roulement à billes, Québec
2011 *La théorie du ciel*, Salle d'exposition Desjardins, Québec
2011 *La saison claire*, Petit séminaire de Québec, Québec
2011 *Dieu*, L'Ostradamus, Québec
2011 *Geishi*, côte Badelard, Québec
2011 *La* récolte, La Fabrique, Québec
2011 *Dieux deux*, L'Œil de Poisson, Québec
2011 *Sinatra, mon amour*, appartement de Sarah Smith et Frédérique Hamelin, Québec
2012 *Air bouche*, L'Œil de Poisson, Québec
2012 *La nuit de la liberté*, Musée de la civilisation, Québec
2012 *Les forces oppressives*, jardin Saint-Roch, Québec
2013 *Potlatch*, coopérative L'Amirauté, Montréal
2013 *Glas*, local industriel vacant, Québec
2013 *Office*, Sainte-Rose-de-Laval, Montréal

Classification par sujet

Nombre total de notifications	321
Actions performatives sans trames	60
Schéma	54
Matériel	46
Citations et références	35
Recherche de titres	16
Lieu/architecture	5

Processus d'élaboration

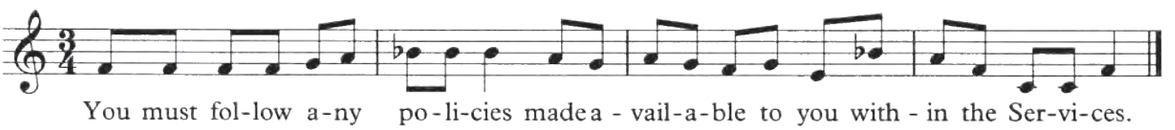
1 Relecture des notes antérieures
2 Cogitation et méditation d'actions
Acceptation et rejet d'idées
3 Visite du lieu où se déroule la performance
Intégration de nouvelles actions en lien avec l'architecture
4 Notation de trames et d'enchaînements d'actions
Assemblage des notes éparpillées en un seul document
Relecture sporadique
5 Schémas pour spatialiser l'action
6 Organisation et listage du matériel requis
7 Recherche de matériel : friperies, ateliers, lieux incongrus
8 Essai d'actions incertaines sur place
9 Sélection définitive de la trame performative
Durée variable du processus : entre 3 et 8 semaines. ◄

Marie-Claude Gendron poursuit présentement ses études à la maîtrise en arts visuels et médiatiques à l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Au sein de pratiques installative et performative, elle s'intéresse aux thématiques du don, de l'intimité et du sacré. En plus de s'impliquer dans l'organisation d'événements performatifs autogérés, Marie-Claude Gendron mène en parallèle une pratique de commissaire. L'artiste a participé à plusieurs expositions et événements, notamment à Québec, à Montréal, à Bordeaux, à São Paulo et à San Romano, en Italie.

John Boyle-Singfield

TERMS OF SERVICE
CONTRAT CHORAL

▸ ÉTIENNE TREMBLAY-TARDIF



Le 30 mai dernier, l'artiste John Boyle-Singfield lançait sous forme de cahier la version imprimée d'une partition de musique écrite pour le texte intitulé *Terms of Service*[1]. Ce texte long de quelque 61 phrases est en fait le texte légal qui régissait, à l'été 2013, les conditions d'utilisation des produits et services Google disponibles en ligne, gratuits pour la plupart (Google Search, Google+, Gmail, You Tube, Google Drive, Google Maps, Google Calendar, etc.). C'est ce que précise la courte présentation en troisième page où l'artiste confirme aussi son intention : « *a desire to increase the visibility of an important text* ». Afin que l'un éclaire l'autre, Boyle-Singfield fait entrer en collision la portée musicale comme instructions ou partition avec le contrat légal comme pacte diabolique : « *Number six : You may use our Services only as permitted by law, including applicable export and reexport control laws and regulations.* »

La courte notice, qui crédite également Gentiane M.-Gagnon pour l'écriture de la musique, fournit sans ajouter de détails des renseignements sur la façon dont le projet a vu le jour. La couverture, elle, ne dévoile que le nom de l'artiste, un titre, une année et l'adresse postale de l'entreprise Google située à Mountain View, en Californie. Ce relatif anonymat, cette façade *corporative* et opaque, participe évidemment à l'étrangeté de la publication. Les 16 feuilles de 12 x17 pouces pliées en deux et reliées simplement par des broches sont enveloppées d'une couverture faite du même papier que le corps du livre. Sur cette couverture, le fond bleu azur duquel se détache la typographie blanche commence déjà à s'effacer par la simple action du frottement. Mais encore une fois, l'ouvrage affirme son caractère essentiellement fonctionnaliste et rappelle parfaitement à la fois le cahier de musique – plutôt la compilation didactique pour débutant que l'anthologie de votre groupe préféré – et la brochure informative d'entreprise destinée à une utilisation à l'interne. Seulement, l'absence de détails sur l'édition et l'impression laisse croire à une œuvre pirate : « *Number five : Don't misuse our Services. For example, don't interfere with our Services or try to access them using a method other than the interface and the instruction that we provide.* »

L'essentiel du livre d'artiste *Terms of Service* se constitue donc, pour chacune des pages, d'une phrase doublée d'une ligne mélodique inscrite sur une partition musicale[2]. Le tout forme un bloc d'information assez rebutant au premier abord, surtout pour un lecteur qui ne sait pas lire la musique. Ma première impression est surtout celle d'une suite de 61 dessins conceptuels, sériels et graphiques ; mais c'est finalement par une lecture aléatoire que le texte s'est montré le plus accessible pour moi : « *Number twenty one : We provide information to help copyright holders manage their intellectual property on line.* »

De façon constante, l'œuvre imite en quelque sorte l'inaccessibilité du texte légal original, précisément rédigé et formaté pour ne pas être lu. Qui prend le temps de lire ces contrats avant de cliquer *I agree* ? La complexification du texte, jouxtant l'ajout des lignes musicales et la séparation des mots en syllabes, permet donc d'en forcer l'ouverture. La composition, graphique autant que musicale, devient une sorte de levier ou de pied-de-biche qui permet d'extirper les bribes du texte intégral apparaissant d'abord opaques, lisses, insaisissables : « *Number fifty five : If there is a conflict between these terms and the additional terms, the additional terms will control for that conflict.* »

Pris comme partition, le texte de Google incite d'abord Boyle-Singfield à un récital improvisé, dans un style *crooner* timide[3]. Dans la vidéo, ce que l'artiste fixe du regard est une version karaoké du texte *Terms of Service*[4] : c'est elle qui en rythme l'élocution ; elle qui en est le métronome. C'est cette première expérience qui conduira à la commande des mélodies par Gentiane M. Gagnon et à la publication du *song book*. À partir de là, l'œuvre – tout comme le texte de Google – est infiniment modulable et rejouable. Lors du lancement à la librairie Formats, la compositrice et deux acolytes ont d'ailleurs interprété la suite de 61 mélodies[5], cette fois-ci dans un registre plus classique, proche du chant choral religieux.

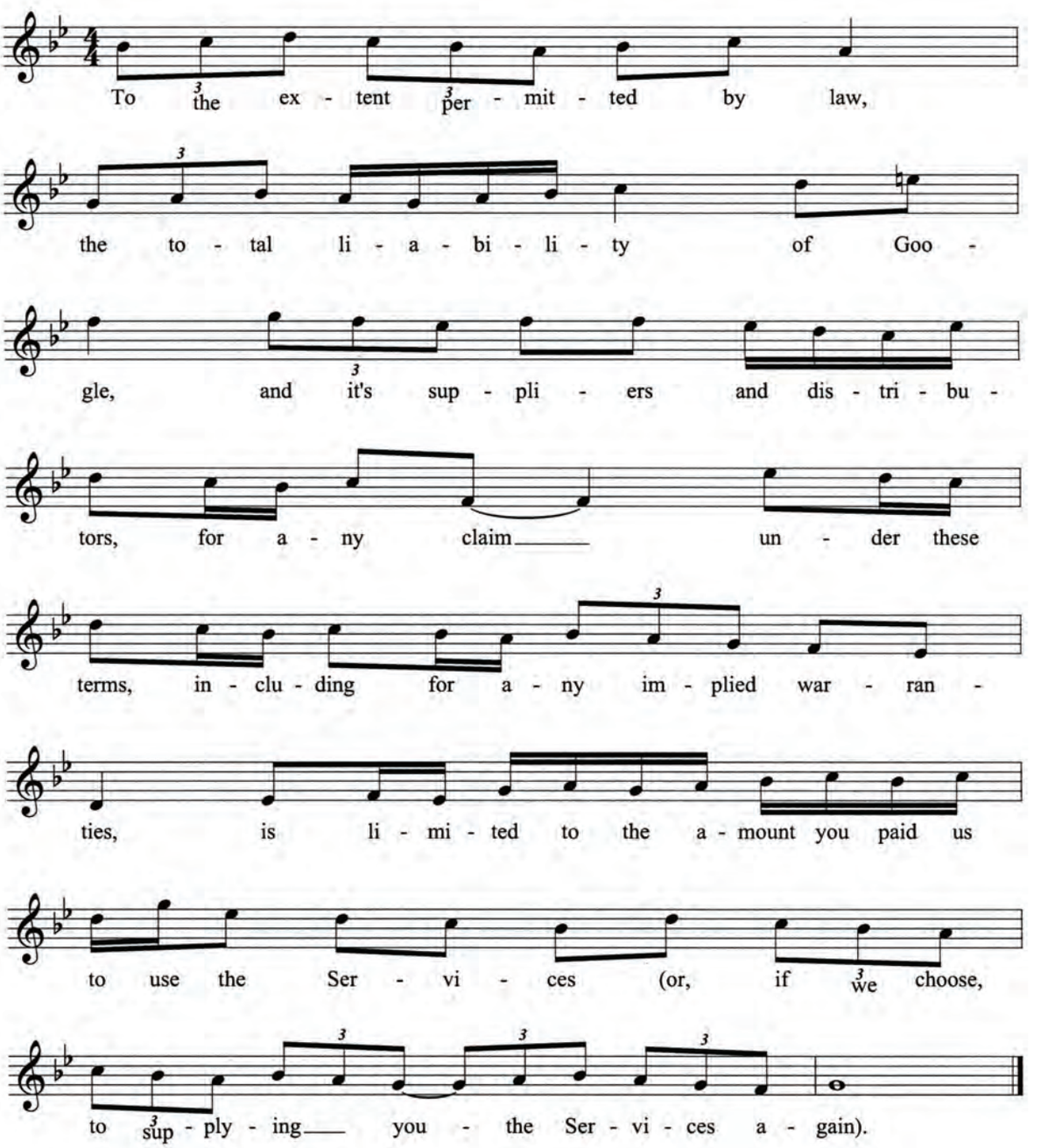
Rappelons quelques œuvres récentes qui font usage de la partition écrite et du chant. Il est intéressant de noter que, dans chacun des cas suivants, les idées de processus, de procédure ou d'opération processuelle viennent nourrir l'idée de la chanson comme machine mélodique d'adresse textuelle. Dans l'œuvre collaborative *Adorno and Nose* (2011), James Whitman et Barry Doupé réunissent leurs musiques et paroles respectives pour former des chansons dont les partitions s'accompagnent de dessins à quatre mains[6]. Même si Whitman a joué *live* quelques-unes de ces chansons le 17 mai 2012, réalisé en collaboration avec Oliver Brown, à la Galerie Leonard & Bina Ellen, les partitions ont d'abord été conçues comme des dessins-affiches destinés aux abribus de Vancouver. Chez Erin Gee, le chant choral s'allie presque toujours à la partition comme programme-programmation, que cette première soit ouverte ou algorithmique. *Larynx Series* (2012) s'appuie particulièrement sur la transcription-transduction du son vers une image graphique-diagrammatique s'apparentant à une portée musicale[7] alors qu'*Anim.OS* (2012) participe d'une esthétique technosublime où l'artiste devient multitude et chorale[8]. L'auteur et artiste Simon Brown crée pour sa part *After Speak White* (2011), un libretto d'opéra écrit à partir d'une conversation téléphonique avec un individu répondant à une petite annonce placée par l'artiste[9]. L'annonce proposait à un Montréalais anglophone bien né de faire la lecture de *Speak White* de Michèle Lalonde, or la pièce finale relate plutôt l'incompréhension empreinte de curiosité du seul homme ayant répondu à l'artiste.

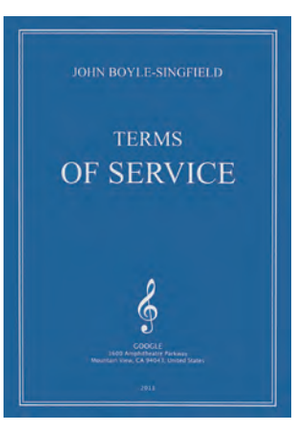
Mais revenons à la publication qui nous concerne. Au-delà du flou maintenu tout au long du texte sur la nature même des services offerts par Google, le phrasé *Terms of Service* n'est pas sans rappeler les conditions d'engagement du service militaire. C'est sous cette lumière que l'œuvre, à force d'insistance sur ce texte quasi illisible, pose finalement la question : qui entre au service de qui ? Ultimement, dans *Terms of Service*, partition et engagement se soudent pour ne plus faire qu'un. L'inéluctabilité de la ritournelle entêtante se conjugue ici à la liaison légale devant les dieux. « *Number forty : We believe that you own your data and preserving your access to such* ». Bonne navigation. ◄

Notes

1 www.facebook.com/events/409985579141257
2 www.vine.co/v/MtixH6Vl3il
3 www.youtube.com/watch?v=-ia5MYU8iD8
4 www.youtube.com/watch?v=md2lbpVOE8A
5 www.youtube.com/watch?v=bt-O8oKmDoA#t=11
6 www.outbuildingsandlivestock.ca/Adorno_and_Nose.pdf
7 www.eringee.net/works/larynx.html
8 www.youtube.com/watch?v=sR8MiCgBtQs#t=13
9 http://vimeo.com/23299347

Number forty seven





Étienne Tremblay-Tardif est originaire de l'Isle-aux-Coudres. Il s'établit à Montréal en 2004 pour y compléter un baccalauréat en études cinématographiques et histoire de l'art à l'Université de Montréal ainsi qu'un baccalauréat et une maîtrise en arts visuels à l'Université Concordia. Comme critique et chercheur, il développe des intérêts marqués pour les multiples et les livres d'artistes, la théorie de l'art, la culture visuelle, l'histoire de l'architecture, le cinéma direct, la densité et la complexité de l'espace social urbain. Dans sa pratique artistique, les notions d'indexation, d'abstraction, de performativité, de commémoration et d'iconoclasme encadrent son travail sur la politique et l'histoire du Québec, l'architecture comme infrastructure idéologique et l'imprimé dans le champ de l'information et dans la culture matérielle.
tremblay.tardif@gmail.com

2 600 GRAMMES DE PAPIER

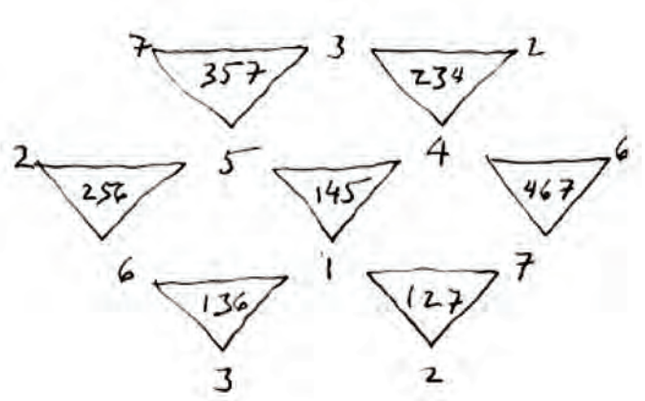
▸ TOM JOHNSON

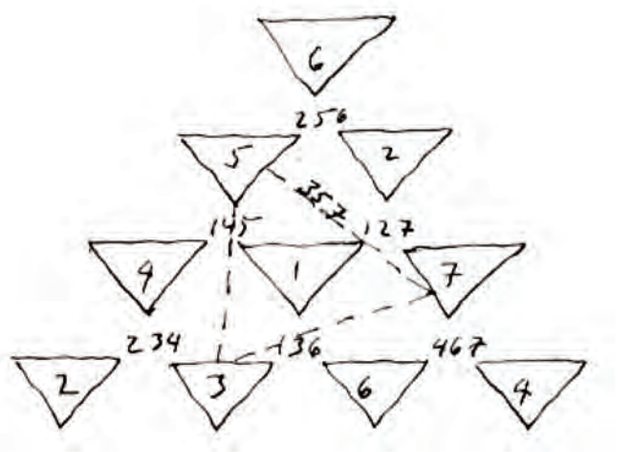
Quand j'ai reçu l'appel à contributions pour ce numéro d'*Inter* sur l'avant-œuvre, j'étais sur le point de jeter complètement un projet qui m'avait occupé depuis plus d'une année. Une œuvre carrément ratée. C'était un bon « paquet ». Pour être exact, il s'agissait de 2600 grammes de papier – je ne sais pas combien de pages. Mais tout n'était pas perdu parce que, quand j'ai lu la lettre de Richard Martel, je me suis rendu compte que ce paquet était un superbe exemple d'avant-œuvre, un travail qui représentait beaucoup d'idées, beaucoup d'espoir, avec en plus beaucoup de dessins en chiffres qui pourraient embellir très bien une édition, même si la musique qu'ils représentaient ne valait pas grand-chose. Pourquoi ne pas transformer tout cela pour une contribution à *Inter* ? C'est une très bonne revue, avec une longue histoire très respectable, et je n'y ai jamais contribué avant. C'était le moment.

Mais commençons par le commencement.

Je suis strictement un compositeur et je n'ai jamais étudié les maths après le lycée, mais je suis en même temps un rationaliste authentique et j'ai besoin de démontrer que ma musique peut être correcte. Non, qu'elle *est* correcte. Je ne veux pas écrire des émotions, des intuitions, des visions mystiques, des sons arbitraires ; je veux une musique qui sait ce qu'elle est, qui sait où elle va, qui est sûre d'elle-même.

Déjà en 1988, avec *Musique pour 88*, j'avais composé des morceaux avec des nombres premiers, carrés, triangulaires, avec le triangle de Pascal et autres notions que nous, les non-mathématiciens, pouvons suivre facilement. Après, je suis allé un peu plus loin avec le *Catalogue des accords*, où l'on entend tous les 8178 accords possibles dans un octave ainsi que d'autres collections de combinaisons. Un peu plus tard, j'ai trouvé une suite logique très simple pour écrire *Les vaches de Narayana*. Vers 2007, j'ai voulu aller encore plus loin et j'ai commencé à étudier les systèmes appelés *combinatorial designs* ou *block designs*. Pour construire un tel système, il faut distribuer un groupe de chiffres en sous-groupes d'une manière très précise. Par exemple, pour construire un dessin (7, 3, 1), il faut sept éléments, distribués en sous-groupes de trois, de sorte que chaque paire de chiffres tombe ensemble une seule fois. Pour calculer et comprendre cela, c'est mieux de faire un dessin. Avec un peu d'effort, sans aucune formation mathématique, on peut trouver une solution comme celle-ci, montrée de deux manières différentes. Dans le premier dessin, les grands chiffres représentent les sept notes de la gamme, et les sous-groupes de trois notes sont définis dans les triangles. Dans le second, les sept notes sont en triangles et les accords se trouvent aux intersections.





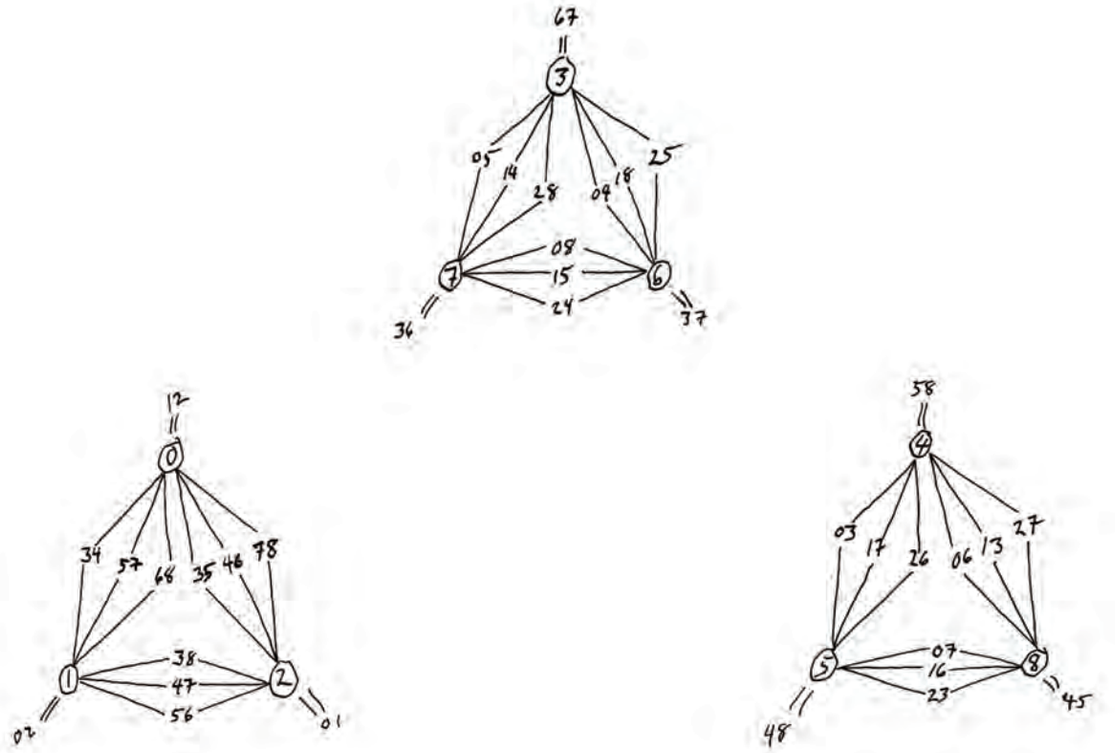
Les sept combinaisons de trois éléments peuvent facilement devenir sept combinaisons de trois notes, et voilà une suite de sept accords avec une symétrie merveilleuse : sept notes utilisées le même nombre de fois, toutes les paires de notes également organisées et une musique très agréable. Des résultats comme celui-là sont devenus une petite édition de *Networks* terminé en 2007.

La machine installée dans ma tête continuait à tourner et, pendant cinq ans, j'ai produit beaucoup de morceaux construits avec des combinaisons : *Vermont Rhythms*, *Munich Rhythms*, *Block Design for Piano*, *Kirkman's Ladies*, *Twelve*, *Clarinet Trio*… Et puis en 2012, j'ai réalisé un dessin à partir de chacune des 36 solutions du système (9, 3, 2) précisées dans un livre de mathématiques de Colbourn et Dinitz : *Combinatorial Designs*[1]. Ces dessins me plaisaient beaucoup mais, quand j'ai essayé de tirer des compositions musicales également belles suivant ces configurations, cela ne fonctionnait pas très bien. D'abord, je voulais simplement écrire des mélodies, les plus simples, les plus claires possibles, mais le résultat n'était pas aussi clair que je le voulais. J'ai décidé de les colorer avec une instrumentation de flûte, de guitare et de percussions, ce qui me permettait des simultanéités et différentes couches de couleur. Cela a bien décoré la confusion et l'a rendue plus jolie, mais la confusion restait. Bref, les configurations dans les dessins étaient souvent si complexes qu'aucune traduction musicale n'était satisfaisante. Les symétries, si évidentes à l'œil, ne sont pas claires du tout quand les notes sont étalées dans le temps et perçues par l'oreille. Mais regardons plutôt les dessins, l'avant-œuvre, et oublions la musique ratée.

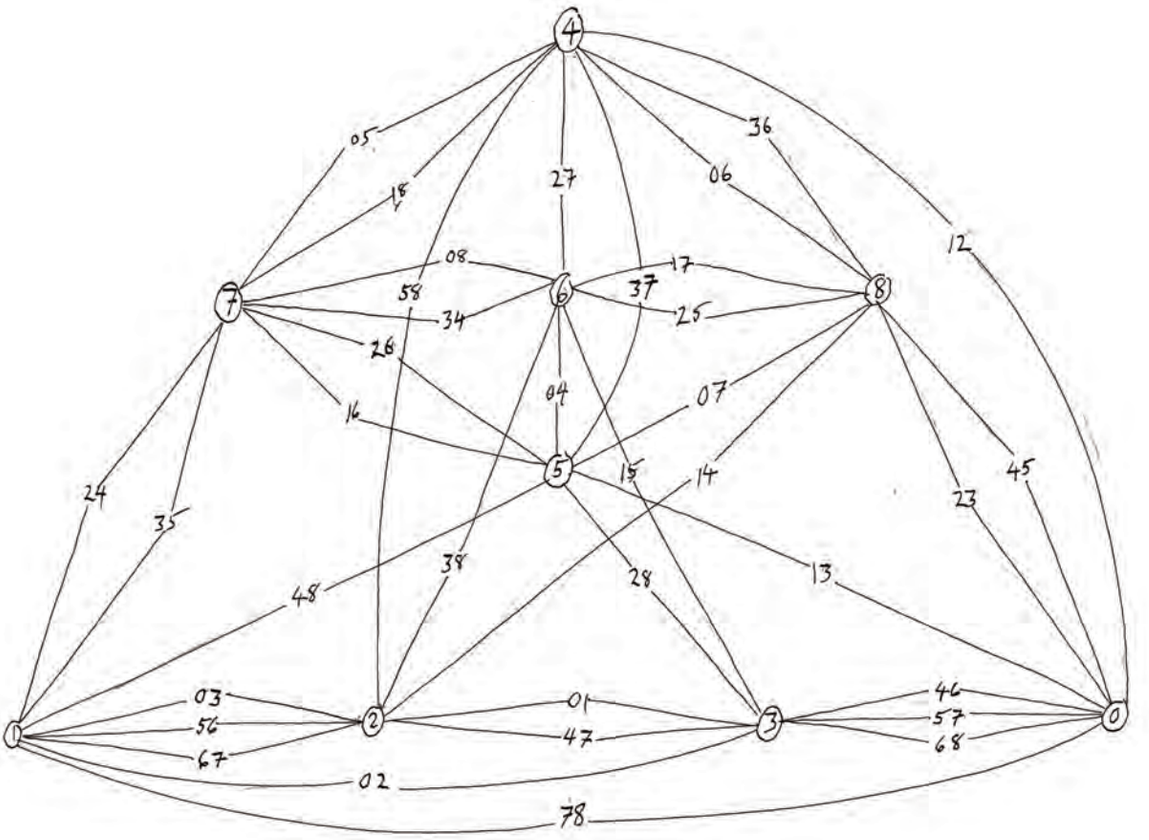
Note

1 Charles Colbourn et Jeffrey Dinitz, *Combinatorial Designs*, Chapman and Hall, 2e éd., 2007, p. 28.

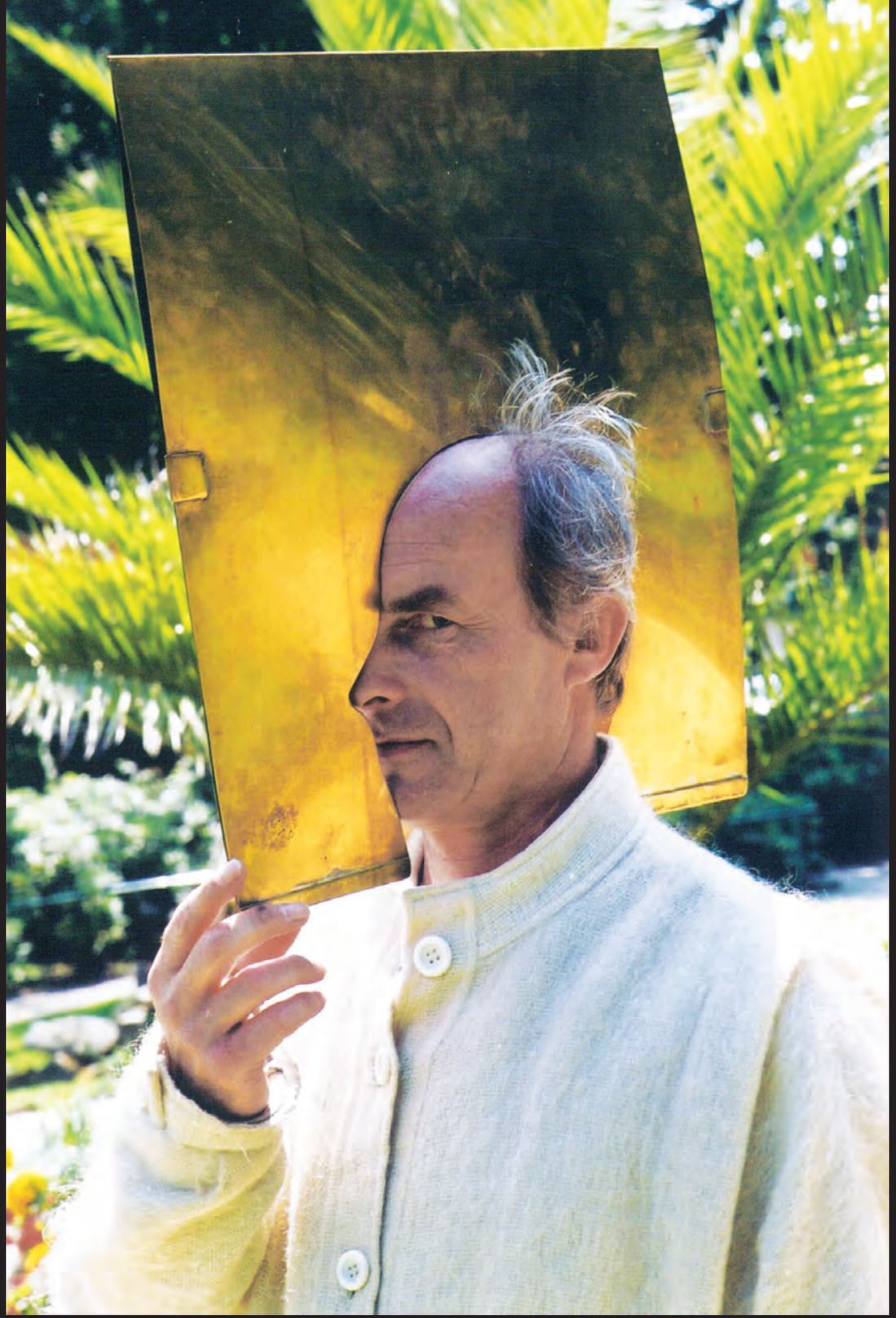
Tom Johnson est un compositeur né au Colorado en 1939. Il a étudié à l'Université de Yale et a suivi des cours privés avec Morton Feldman. Après 15 années passées à New York, il s'installe à Paris où il réside depuis 1983. Il est considéré minimaliste, car il travaille avec des effectifs toujours très réduits, mais il procède toutefois de manière nettement plus logique que les autres, soumettant souvent sa musique à des formules mathématiques. Sa démarche radicale est empreinte de rigueur, de clarté, mais aussi de dynamisme et d'humour. www.editions75.com



Tom Johnson (9,3,2) #2



Tom Johnson (9,3,2) #32



> *Prothèse séparatrice – Opus 128*, 1994-95. Instrument d'écoute pour l'extérieur pour viser à l'oreille et bien séparer ce qui vient de la droite et de la gauche. Photo : L. O.

Baudouin Oosterlynck

L'ÉCOUTE PREMIÈRE

▸ **PHILIPPE FRANCK**

« L'artiste me prend pour un collectionneur. Le collectionneur me prend pour un artiste. Le dessinateur me prend pour un sculpteur. Le compositeur me prend pour un plasticien. Et quand je dis que je suis prof de gym, tout le monde rigole. » Cette « non-définition » que Baudouin Oosterlynck donne de lui-même sur son site Internet[1] résume bien son parcours et son positionnement singulier dans le champ artistique contemporain. Considéré aujourd'hui comme un pionnier des arts sonores dans sa Belgique natale et au-delà, invité tant dans les institutions muséales que les festivals ou les lieux plus intimes, Baudouin Oosterlynck est avant tout un explorateur de l'écoute, une pratique qu'il réinitialise sans cesse et qui est, chez lui, une philosophie de vie régénérante et généreuse tant il est aussi un formidable médiateur de ses œuvres qui ouvrent plus grand nos oreilles. Rencontre avec un créateur-chasseur de silences et de découvertes soniques.

[PROPOS DE L'ARTISTE RECUEILLIS AU PRINTEMPS 2014.]

De la musique à l'espace-son

Au départ, je suis musicien, et c'est parce que je n'étais pas capable d'être un grand instrumentiste que j'ai commencé, à 20 ans, à me mettre au piano préparé façon Cage. Je n'aimais pas du tout la pratique du concert pour moi-même. Il me semblait que les peintres et les sculpteurs avaient plus de chance, car ils ne devaient pas recommencer leurs œuvres tous les jours ! À partir de 1975 pour les performances et de 1978 pour les installations, j'ai commencé à créer des œuvres qui me permettaient de faire entendre ma musique tout en évitant la formule du concert classique. Ce furent d'abord des tentatives de « musique autre » diffusée dans le sol, les pelouses, les tuyaux, les murs (avec des haut-parleurs transformés construits pour l'occasion), qui induisaient un comportement très différent de l'auditeur. Au début des années soixante-dix, sous le pseudonyme L'oreille cassée, j'ai créé toute une série de situations d'écoute pour que l'auditeur aille vers la musique et non le contraire. Je trouvais que les musiciens étaient prisonniers de leur public – pourquoi est-ce que Keith Jarret, par exemple, devrait jouer ce que les gens attendent de lui toute sa vie ? Stocker des sons dans une œuvre d'art plastique me permettait de fixer la chose. Je connaissais beaucoup de plasticiens, mais j'ai été le seul pendant 15 ans à proposer des choses en Belgique spécifiquement sur le son.

En 1985, j'ai découvert de merveilleux collègues comme Christina Kubisch[2] et Rolf Julius[3] avec qui j'ai rencontré Bernhard Leitner[4]. Nous avons réalisé que, bien que travaillant sur des matières « contiguës », nous étions alors très isolés dans le monde de l'art.

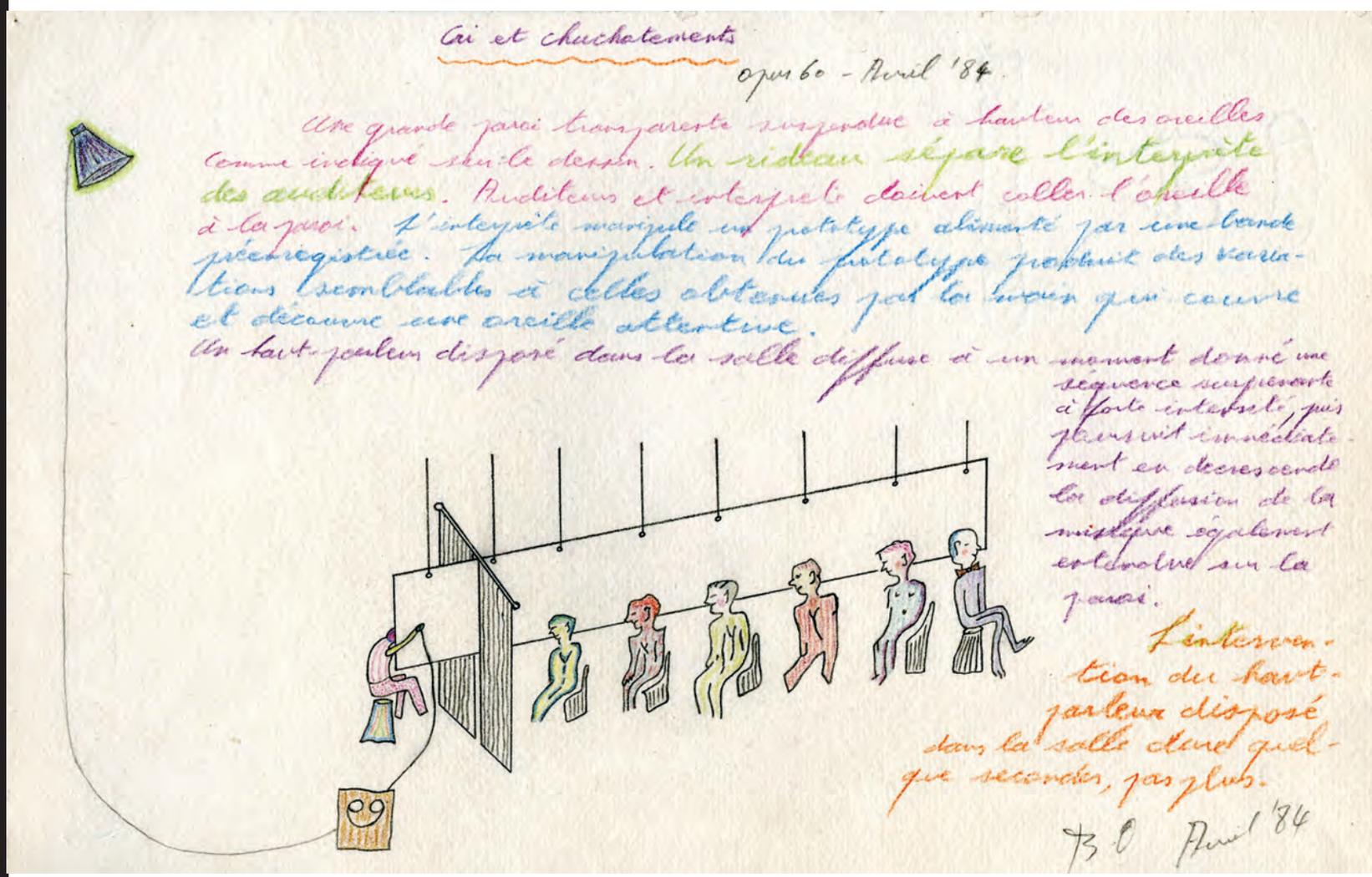
Nous nous retrouvions aussi sur le côté décalé. Par exemple, dès 1983, j'ai proposé des œuvres dans les jardins, ce qui est aujourd'hui bien plus courant. Chaque fois, il y a un site que je visite et dont j'évalue les particularités. Je laisse ensuite décanter, puis je réfléchis avec l'acoustique dans ma tête en tentant d'imaginer le comportement du visiteur. Cette dimension de circulation dans l'espace est, pour moi, essentielle tant en amont que pendant la manifestation publique.

Partitions-dessins

Quand je suis à moitié endormi ou que je me réveille pendant la nuit, c'est alors que l'idée vient. Chaque fois, je fais un dessin rapidement, comme un enfant, pour garder le souvenir de cette idée avant qu'elle ne s'évanouisse. Ensuite, je tente de m'y conformer. J'ai procédé de la sorte pour mes installations et performances de 1977 à 1995. À partir de 1995, j'ai commencé à travailler davantage avec les objets, des prothèses façonnées par moi-même ou que je faisais faire. Je me promène souvent dans les brocantes où je vois des objets qui deviennent miens, destinés un jour à faire partie d'une pièce. Je fais attention à leur forme et donc aussi à la forme du volume d'air en estimant ce qu'ils pourraient donner sur le plan audio.

Parfois, ces artefacts restent dans mon grenier pendant longtemps avant qu'un certain assemblage donne naissance à une pièce. Ce type de démarche est intuitif, un peu comme un appel inexpliqué avant que, tout à coup, on ne trouve la solution.

En ce qui concerne les *Prothèses*[5], les *Aquaphones*[6], les *Étant donnés*[7], la série *Ad libitum*[8] et autres « instruments d'écoute » réalisés après 1995, les dessins viennent non plus avant mais après l'œuvre. Ils sont à la fois imaginaires et à commentaires ouverts ; ils révèlent toujours une personnalité. Je les appelle « partitions-dessins », avec une clé de lecture qui est la couleur. Le noir est l'idée jetée. Je mets parfois très longtemps pour définir ensuite les autres couleurs. Le bleu, c'est l'espace. Le rouge repré-



> Partition-dessin de la performance musicale *Cri et chuchotements – Opus 60*, 1984.

sente le corps et le comportement de l'auditeur. Quand j'ai rencontré Rolf Julius dans les années quatre-vingt, il s'occupait de Gelb Musik[9], et c'est là que j'ai choisi le jaune pour ce qui est donné à entendre. Le vert croise les dimensions spatiale et sonore tandis que le violet est le mélange d'espace et de corps qui les traverse. Tout le monde peut lire ces partitions d'enfants qui pallient peut-être un « défaut de liberté » en musique. Le grand public peut voyager dans un monde poétique et développer son propre monde sonore, exactement comme un vrai musicien entend, en lisant la partition, ce qui est inaccessible habituellement à la majorité des auditeurs n'ayant pas eu cette formation.

Quand je serai disparu, il y aura tout ce qu'il faut pour montrer mes œuvres. Mais il faudra par contre toujours faire attention à leur relation délicate avec l'espace.

Silence-écoute

J'essaie d'être le moins possible influencé par tous ces bruits indésirables qui envahissent notre quotidien contemporain : pas de télé, pas de téléphone mobile, pas de radio… J'ai besoin d'écouter le monde dans sa nudité. C'est comme une méditation. Je laisse venir… et les idées surgissent librement. Quand je prépare une exposition, je réfléchis toujours à la circulation des visiteurs et alors je vois comment leurs oreilles vont se déplacer et comment ils vont être préparés à recevoir ma proposition. Je prévois l'attitude de l'auditeur. Entre 1978 et 1990, comme j'étais quasi le seul « artiste sonore » au milieu de plasticiens, la plupart des visiteurs passaient outre mes propositions quand je n'étais pas là sur place pour les recevoir. Par ailleurs, je voulais privilégier une relation d'intimité entre le compositeur-plasticien et l'auditeur.

Récemment, j'ai réédité, en édition limitée, une interview radio avec le défunt musicologue belge Célestin Deliège, dans laquelle il me demandait comment on pouvait absorber 300 personnes par l'écoute d'une vitre lors d'une exposition ! Il pensait que cela durait le temps d'un concert… alors que cela durait un mois ou deux.

Variations du silence

En 1990-91, j'ai fait 15 000 kilomètres en Europe à pied ou à vélo, sans trop savoir exactement où aller. J'avais des cartes militaires et je me suis guidé en m'éloignant de plus en plus des humains. À cette époque, dans le Sud de la France, il n'avait pas plu depuis longtemps : pas d'eau, pas d'animaux ; j'ai pu me promener dans une grande quiétude. Il faut six à sept jours pour être capable d'écouter les variations du silence[10], sentir la pression de l'air sur le tympan, percevoir la forme du volume d'air… L'oreille change alors de fonction. Il y a des qualités de silence différentes qui varient avec le gaz-air, la chaleur, le degré d'humidité, l'altitude et surtout l'enveloppe-relief qui contient cet air-silence. Il s'agit de percevoir leurs différents effets sur notre tympan. Percevoir c'est recevoir. Comme on ne peut pas enregistrer le silence, j'ai dessiné des croquis en passant d'un endroit à l'autre. Tout ce que je peux proposer, c'est qu'il faut aller aux mêmes endroits à peu près à la même période de l'année – avant les moustiques en Suède, avant les grillons en France… C'est aussi une forme d'archivage. Je suis repassé sur un de mes sites récemment et il y avait une autoroute… Mais, comme je le dis souvent : « Même une symphonie de Mozart ne dure pas éternellement. »

Performeur-passeur

D'abord, donc, vient l'idée, puis on peut s'interroger sur le caractère performatif. Il n'y a pas d'un côté l'artiste et de l'autre, l'auditeur, car les visiteurs prennent pleinement part à la manifestation avec leur corps et leurs déplacements.

Dans *Cris et châtiments*, une performance créée dans les années quatre-vingt, ils étaient face à une grande vitre suspendue avec six chaises en dessous et autour ; dans un coin, j'étais caché derrière des rideaux. Les visiteurs venaient s'asseoir et coller l'oreille à la vitre. Ils pouvaient alors entendre une musique très sérieuse, quasi religieuse. Il y avait seulement six places disponibles, mais 40 personnes regardaient autour et ont été très surprises. Cette mise en place est une mise en scène de la discrétion. Puis, par un haut-parleur transformé, on entendait, toutes les deux minutes, une séquence de dix secondes de musique religieuse qui arrachait littéralement l'auditeur de cette vitre et, naturellement, d'autres auditeurs se mettaient à leur place. S'il n'y a pas d'écoute, il n'y a pas d'œuvre. Il y a sans doute chez moi un côté passeur, « magicien du secret ». Je me souviens qu'un critique avait intitulé son article sur moi *Le joueur de flûte de Hamelin*[11].

Je n'aime pas qu'on voie l'appareillage ; j'aime bien que les choses restent mystérieuses pour que les gens partent à l'intérieur d'eux-mêmes. Devant mes instruments d'écoute, tout le monde est nu. Qu'ils soient musiciens ou non, les visiteurs (ré)écoutent avec étonnement. Et si je ne me surprenais pas moi aussi dans ce processus, je ne pourrais pas continuer. C'est là que je trouve mon inspiration bien plus que chez les autres artistes. Même si John Cage est un grand-père pour moi, je ne me sens pas inspiré directement par les œuvres des autres. Je me souviens toutefois, à mes débuts, d'une sculpture de Dennis Oppenheim, *Attempt to Raise Hell*, exposée au Palais des beaux-arts de Bruxelles en 1974. Elle mettait en scène un petit bonhomme qui se cogne la tête, de manière aléatoire, contre une grande cloche dorée que l'on pouvait entendre de loin, et cela a débloqué quelque chose en moi qui n'arrête pas de sonner. ◄

Notes

1 www.baudouinoosterlynck.be.

2 Compositrice, flûtiste, enseignante allemande, Christina Kubisch est considérée comme une pionnière des arts audio. Elle crée également des installations multimédiatiques.

3 L'artiste allemand Rolf Julius, décédé en 2011, a cherché à mettre au jour la relation entre musique et sculpture, ou comment créer de la « musique pour les yeux ».

4 Architecte autrichien et pionnier de l'art sonore, Bernhard Leitner crée des installations où le son se déplace dans l'espace à des vitesses différentes, s'intéresse à la façon dont le corps et le bruit réagissent l'un à l'autre et à « l'écoute avec le corps ».

5 « Comment entendrait-on le monde si nos oreilles étaient orientées autrement ? La première série de prothèses réalisées en 1994-1995 répond à cette question. Voici des "instruments d'écoute" plutôt que des instruments qui produisent du son […]. » (Baudouin Oosterlynck, *Le fil jaune*, Musée des arts contemporains au Grand-Hornu, MAC's, 2011, p. 147.)

6 La série des *Aquaphones* est née en 2001 : « Des instruments de laboratoire à moitié remplis d'eau et munis de stéthoscopes permettent l'écoute de sonorités insoupçonnées. Ils permettent aussi de voir ce qui produit ces sonorités. L'auditeur manipule l'instrument et produit sa propre musique, en silence. » (*Ibid.*, p. 173.)

7 « Depuis le milieu des années 1990, avec les *Prothèses* acoustiques, les *Aquaphones* et maintenant les *Étant Donnés*, j'invite l'auditeur à manipuler des instruments d'écoute, des instruments qui permettent à chacun de percevoir l'autre face du tympan. Seul celui qui en joue écoute. Seul celui qui écoute en joue. Étant donné un objet, comment en révéler, en silence, les particularités sonores inattendues ? » (*Ibid.*, p. 189). Les *Étant donnés* tentent d'apporter autant de réponses à cette question.

8 « Accompagnés d'objets divers, sortes d'archers en forme de pinceaux, roulette, petit marteau, grattoir, cônes, compas… et autres, voici quelques instruments inhabituels dont on joue presque en silence et qui s'écoutent le plus souvent au stéthoscope "amélioré". » (*Ibid.*, p. 219.)

9 Littéralement « musique jaune » en allemand. En référence à la pièce de Rolf Julius, *Musik für einen gelben Raum – presto* (*Musique pour un espace jaune – presto*), 1982, dans lequel l'artiste place sur le sol d'un bureau blanc vide deux *tweeters* plats et un haut-parleur à large bande jaunes qui émettent des sons pour colorer l'espace.

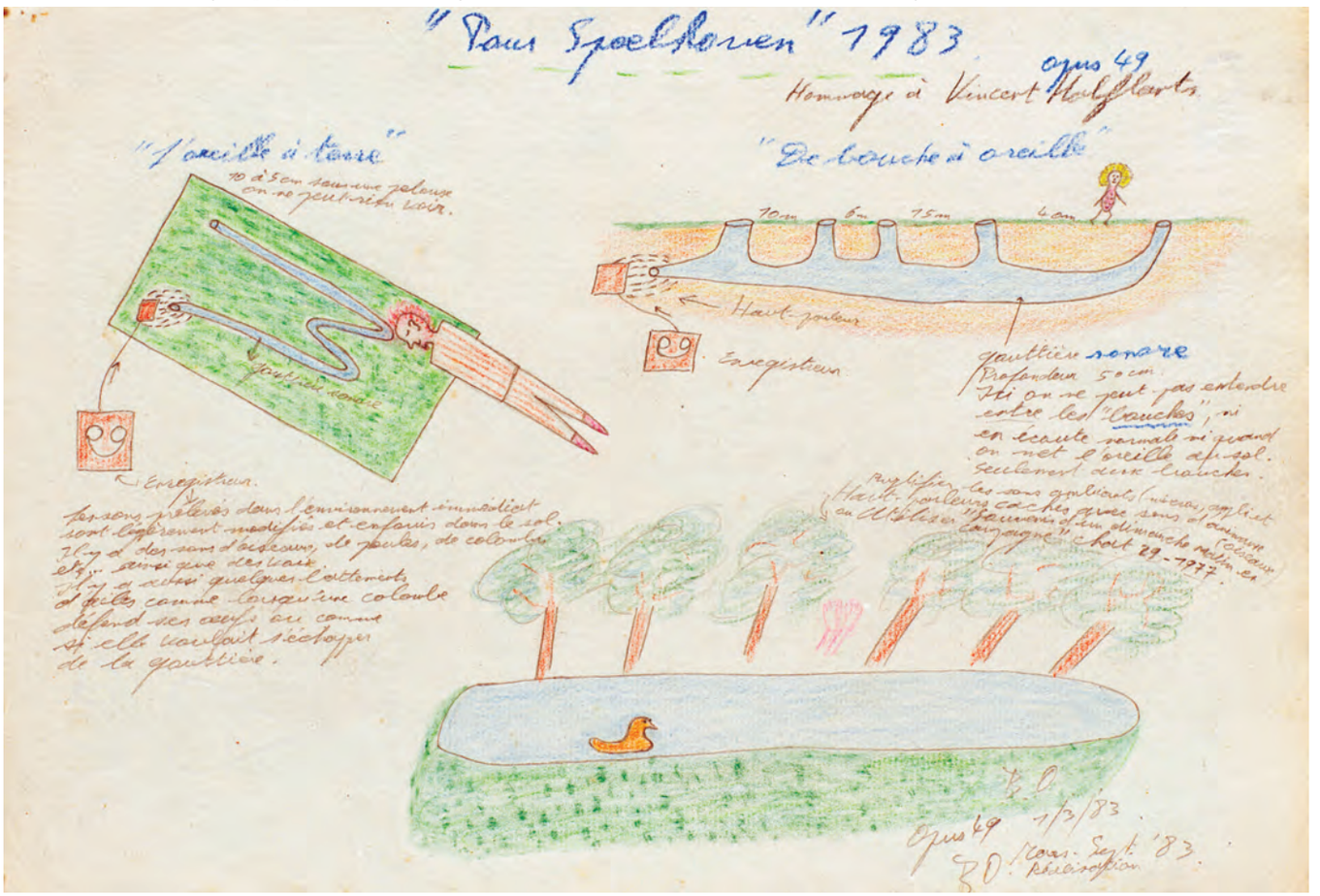
10 « Les partitions rassemblées sous le nom de *Partitions du silence* sont le fruit de dix trajets en train, à pied, à vélo à travers cinq pays d'Europe. Celles-ci regroupent vingt-trois préludes pour des pièces isolées de forme très libre, trois ouvertures pour des sites où la perception auditive surpasse celle de la vision, cinq oratorios pour les oratoires et une sonate pour deux versants du cerveau. » (B. Oosterlynck, *Variations du silence 1990-91* [en ligne], www.baudouinoosterlynck.be.)

11 Une légende allemande transcrite par les frères Grimm, dans laquelle un joueur de flûte, appelé à la rescousse par les autorités de la ville d'Hamelin envahie par les rats, entraîne ces derniers vers la rivière où ils se noient.

Historien de l'art, concepteur et critique culturel, **Philippe Franck** est directeur de Transcultures, Centre des cultures numériques et sonores (Mons, Belgique) et travaille également au sein de l'équipe artistique du Centre culturel transfrontalier le manège. mons. Il est le fondateur et directeur artistique du festival international des arts sonores City Sonic (à Mons, depuis 2003) et des Transnumériques, biennale des cultures numériques (Bruxelles, Mons,…depuis 2005). Il a été commissaire artistique de nombreuses autres manifestations d'arts contemporains, audio, hybrides et numériques. Il enseigne les arts numériques à l'Ecole Nationale Supérieur des Arts Visuels La Cambre et à l'Ecole Supérieure des Arts Saint-Luc (Bruxelles). Il développe également, depuis de nombreuses années, un trajet artistique sonore et singulier sous le nom de Paradise Now et collabore depuis plusieurs années avec Isa Belle (pour différentes installations et performances corps/son), Gauthier Keyaerts (avec qui il a créé Supernova), Christophe Bailleau (pour le duo Pastoral) ou encore, plus récemment, avec les auteurs et artistes interdisciplinaires Werner Moron et Simon Dumas.



> *Prothèse avec chambre – Opus 125*, 1995. Instrument d'écoute pour entendre les sons du monde comme si on était dans une sphère. Photo : L. O.



> Installation musicale *Pour Speelhoven – Opus 49*, 1983. Couché par terre l'auditeur entend les sons enfouis dans le sol dans un tuyau cylindrique. Les sons proviennent des animaux du domaine de Speelhoven.

INVITATION À LA **POPULATION**

▸ PATRICK DIONNE ET MIKI GINGRAS

> Patrick Dionne et Miki Gingras, *Identité Centre-Sud*, récit-murale photographique (détail), 2012.



Depuis 1999, nous créons des œuvres photographiques qui s'inspirent et témoignent de la relation de l'individu avec son milieu et de sa capacité à générer des changements dans son environnement. Comme des témoins privilégiés, nous abordons visuellement ces réalités en explorant différentes formes de présentation du photographique afin de mettre en relief la dimension narrative de l'image. Autant d'un point de vue technique que relationnel, nous questionnons l'objectivité du documentaire ainsi que le rapport à la réalité du procédé photographique. Nous interprétons le réel pour créer une confusion entre ce qui est là et ce qui est illusoire. Pour ce faire, nous déployons différentes stratégies après la prise de vue. Nous travaillons la photographie comme un casse-tête subjectif et pictural où nous nous permettons de changer les éléments de place tout en restant les plus fidèles possibles à la sémantique de l'image. C'est par le biais de l'informatique que nous fragmentons la photographie pour la recomposer, selon notre interprétation du sujet et les caractéristiques de son contexte. Les compositions photographiques qui en résultent se veulent des allégories poétiques et ludiques, présentées sous forme de tableaux narratifs, composés de réalité et de fiction.



Les projets humanitaires

Entre 2004 et 2008, nous avons parcouru le Nicaragua à la recherche d'enfants travailleurs. Avec l'appui d'organismes sociaux, nous avons transformé des groupes d'enfants travailleurs en photographes. Nous leur avons appris à fabriquer une *camera obscura* à partir d'une boîte de conserve afin qu'ils partent documenter leur travail de vendeurs itinérants. Le projet consistait à générer un processus d'autodocumentation réalisée par le sujet. Nous avons ensuite organisé des expositions. *Humanidad, les enfants travailleurs du Nicaragua* a été présentée dans différentes communautés au Nicaragua et au Canada.

En 2010, nous avons poursuivi ce projet avec un groupe de femmes du village de San Pedro au Mexique. Les femmes ont présenté leur vie, leurs intérêts et leur féminité en photographie. Des agrandissements de certaines images ont été exposés sur leur maison. C'est en utilisant ces installations que nous avons réalisé le corpus final : nous avons photographié les participantes avec leurs photographies devant leur demeure. *Escenario de mujer* a été exposée in situ dans le village sur les maisons des participantes durant la fête du village.

Le projet *Identité*

Le projet *Identité* est une recherche photographique réalisée sous forme de recensement visuel avec la participation des citoyennes et citoyens de différents secteurs de la ville de Montréal.

C'est une étude photographique sur l'identité, les influences familiales, sociales et culturelles des gens qui habitent la ville. Dans une société de plus en plus mondialisée et uniformisée, l'être humain cherche à s'identifier et à se démarquer. Nous sommes intéressés par cette dualité entre le conformisme que nous proposent les règles sociales et le besoin de nous identifier, de croire, d'être et de nous raconter.

Nous installons des studios improvisés dans des lieux improvisés. Nous invitons les gens à venir échanger avec nous et à se présenter selon leur créativité. Quelques-uns apportent des objets qui les représentent, d'autres font des mimiques ou des scénarios avec d'autres personnes et certains présentent leur culture d'origine. Comme des anthropologues, nous recensons visuellement les témoignages et intégrons des images de lieux physiques tout en tenant compte des textes écrits par les personnes dans un journal de bord.

Le rendu nous rappelle les premiers photomontages ou les photos composites dans lesquelles les images étaient découpées puis collées. Nous sommes fascinés par la complexité et le contenu social des fresques des peintres muralistes mexicains de l'époque de Diego Rivera, d'Orozco et de Siqueiros. Par contre, notre contact avec la population, nos prises de vue en studio et le découpage brut des images pour en faire un collage subjectif et pictural nous rappellent les œuvres du photographe canadien William Notman. Les œuvres présentées sont des univers composés d'un amalgame de personnages qui se côtoient sans nécessairement interagir entre eux.

Depuis le début de ce projet en 2009, plus de 2000 personnes ont réalisé une action devant notre caméra. Elles sont notre principale source d'inspiration et, sans elles, le projet n'aurait jamais pu exister. Participer à la création de la murale, c'est premièrement nous faire confiance, mais surtout oublier les critères de beauté de notre société, oublier le paraître et s'appliquer à être. ◄



> Patrick Dionne et Miki Gingras, *Identité Centre-Sud,* murale photographique (détail), 2012.





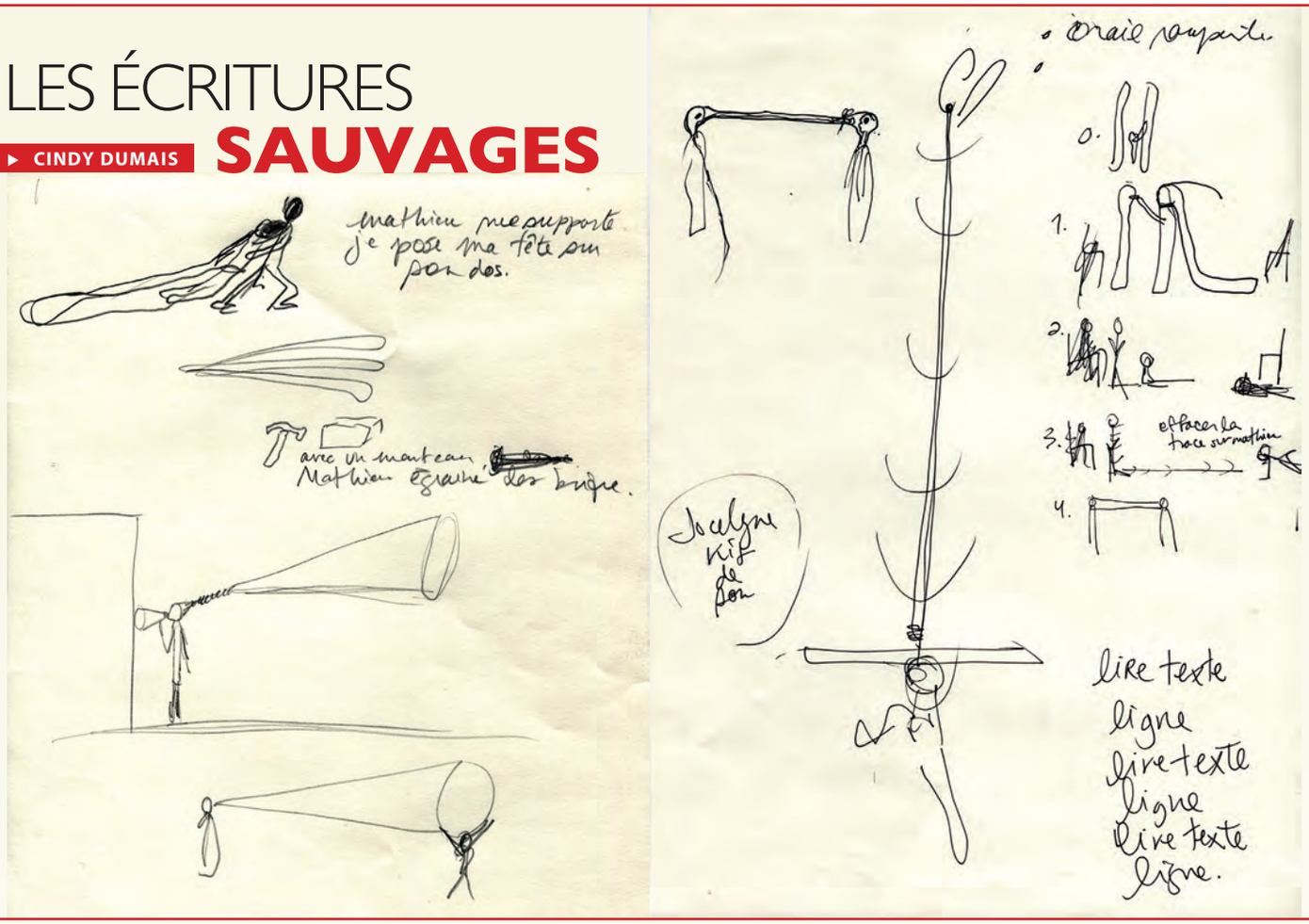


> Patrick Dionne et Miki Gingras, *Identité Centre-Sud,* murale photographique (détail prise de vue en studio), 2012.

Depuis 1999, **Patrick Dionne** et **Miki Gingras** travaillent conjointement sur des œuvres photographiques qui s'inspirent et témoignent de réalités sociales. Ils manipulent les images avec l'informatique afin de créer des univers subjectifs qui mettent en relief la dimension narrative de l'image photographique. En 2014, ils ont réalisé une installation lors des Rencontres internationales de la photographie en Gaspésie et exposé le projet *Comercio libre* à la Maison de la culture Frontenac à Montréal. En 2013, ils ont exposé lors du Noorderlicht International Photofestival à Groningen, en Hollande, puis à la galerie Espacio México pour les 15 ans de collaboration entre le CALQ et le FONCA. Ils ont reçu le 1er prix du 18e Concours latino-américain de photographie en Colombie. Depuis 2009, ils réalisent des murales photographiques sur le thème de l'identité dans la ville de Montréal. Ils ont plus de 40 expositions à leur actif au Québec, au Canada et en Amérique latine. Patrick Dionne et Miki Gingras vivent et travaillent à Montréal. www.patmiki.blogspot.ca

LES ÉCRITURES SAUVAGES

CINDY DUMAIS



Consigner. Consigner pour ne pas perdre. Tout écrire et ne rien perdre. Je ne sais pas perdre car je thésaurise chaque instant. Je suis malade de la consigne.

À la place de. J'écris à la place de. À la place de vivre.

Au carnet, ce qui y est consigné non seulement fait état, mais fait figure d'œuvre. Le moment, la réflexion, le dessin, l'illumination ! La consignation est toujours faite avec bonheur, avec ardeur, avec toute présence à l'art, à soi, à l'œuvre, au faire, à l'ambition. C'est vif, jeté, sans trop de ratures ni de repentirs. C'est tout à fait authentique. C'est tout à fait authentique, ce qui se passe à l'intérieur du carnet.

Le carnet est présent. C'est un lieu mobile. Il est celui qui débute : lieu de la genèse immédiate. Il est celui qui voit tout : œil géant sur ce qui vient avant, œil géant sur le processus qui s'opère, œil géant sur ce qui se passe lorsque se termine une œuvre. Le carnet est le lieu de la rencontre de tous les projets, le seul lieu où tout tient en peu de place, l'univers entier d'un créateur. Un lieu-synthèse à l'état brut.

Le carnet parle avec l'autorité de son expérience

Cela arrive sauvagement, peu importe l'instant, le lieu, l'activité, les invités. Je ressens comme une sorte de malaise. La pensée cherche une façon d'évacuer, de s'évacuer par une brèche : le carnet. Le carnet comme un trou. La pensée qui perfore et performe son arrivée. C'est fiévreux, vertigineux parfois. Faire de la performance aussi est frénétique. Mon champ de vision rétrécit, concentration au maximum, je ne vois plus ce qui m'entoure. Faire de la performance, c'est faire l'expérience de l'*accès*[1]. Écrire et dessiner au carnet, c'est aussi faire l'expérience de l'accès. Alors que je suis complètement absorbée par la page devant moi, ces rédactions sauvages se font comme si j'étais aveugle, tellement la connexion est forte entre l'intérieur et l'extérieur. Ces frontières disparaissent entre ma tête et le papier. Quand j'écris, quand je dessine, je suis avalée par le papier ; le bâton noir guide mes pas sur la surface, « le bâton étant la prothèse, la pointe qui permet à la main de l'aveugle de s'orienter dans l'espace, de dessiner dans l'espace, donc, entre le bâton, entre la main et le bâton de l'aveugle, et puis le geste du dessinateur qui fait la même chose avec un crayon au fusain »[2]. Le tout se passe entre l'œil et la main, je place les mains devant moi pour consigner, comme le fait l'aveugle pour se protéger de la chute. C'est une crise, la pensée en performance sur papier.

Les notes du carnet sont toujours chargées, chargées de possibilités. C'est la véritable liberté de l'artiste. Le carnet voyage bien et il n'exige que peu de moyens : il est dans cet état où l'œuvre est encore ouverte. Le non-fini rejoint ici l'infini potentiel. C'est dans l'émergence que l'on retrouve peut-être la plus grande œuvre. L'œuvre à venir, l'œuvre en devenir.

Carnet = œuvre$^{\infty}$

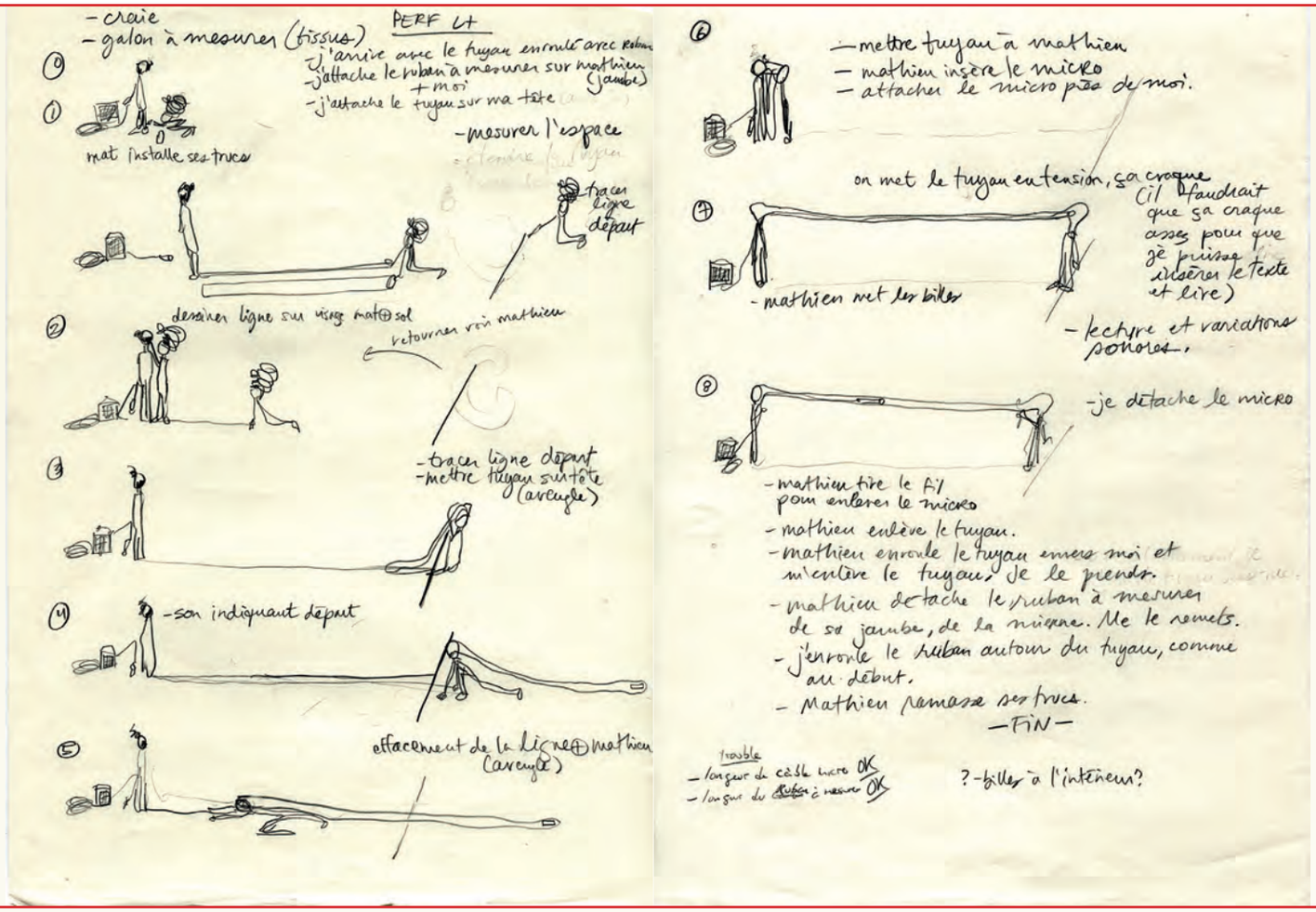
Si l'art conceptuel a esthétisé l'idée, le carnet est esthétique. Le carnet est présent. Peut-être est-ce là la raison d'une telle confidentialité. Ce qu'il y a dans le carnet, on le réorganise pour le faire voir. Mais ce qu'il y aurait à voir, ce seraient ces performances de la pensée où l'on est dans l'œil du carnet-cyclone. Rarement ou jamais il ne s'ouvre au regard de l'autre et, pourtant, il y a là véritable œuvre, peut-être, quand elle n'a pas été retouchée ni même vue par un tiers, peut-être parce que ce qui y est divulgué est la vie même. Car j'écris à la place de.

Le carnet est précieux, le carnet est rare

Je le porte fidèlement près de moi. Un carnet-deuxième-tête. Je le garde tout près, pour ne pas le perdre, pour la consigne rapide et pour m'assurer qu'il ne soit pas vu par un autre.

Cela prend beaucoup d'humilité pour montrer l'intérieur du carnet.

Le carnet est confidentiel. Et si sa confidentialité première est montrée au regardeur, il apparaît comme un éclat que l'œuvre présentée, celle qui vient après, ne retrouve pas. Peu importe la nature de l'œuvre finale, qu'elle soit hermétique ou non, elle est unité. Le carnet reste épars et pourtant un seul lieu.



> Pages des carnets de Cindy Dumais.

Ses formats changent selon les projets. J'ai, à la fois, plusieurs carnets entamés. J'ai le format voyage, le format atelier, le format quotidien. Je date toujours la première page du mois et de l'année avec un tiret cadratin – comme on le fait pour l'identification des personnes toujours vivantes : leur nom, leur année de naissance et le tiret cadratin –, laissant un espace vide pour y indiquer la fin. Curieusement, je me surprends à penser que le dernier carnet que j'aurai rédigé sera le seul qui ne portera pas de fin. Il portera la vie pour moi. À la place de.

Je date aussi le début de chacune des interventions. Dans les périodes prolifiques, j'inscris l'heure. Et il eut un temps, aussi, où je me suis refusé d'y inscrire la date. J'ai écrit, dans un de ces carnets : « Je ne date plus ce que j'écris désormais ; cela indique mon détachement à ce qui se passe[3]. » Et j'ai repris la datation après environ quatre années, avec cette note : « J'ai jadis cessé d'écrire la date, pour mes notes. Comme si cette période ne pouvait être gravée que dans le souvenir. Comme s'il s'agissait de l'impossibilité de créer à nouveau et que tout ce qui serait fait autrement ne serait que mauvais. Que l'art et l'écriture sont devenus difficiles ou bien que l'enfant marque une pérennité plus grande que toute œuvre[4]. » Cette inscription termine le carnet. Peut-être pour clore définitivement cette période se sont succédées des pages vierges pendant plus du quart du petit livre.

Il m'arrive de ne plus comprendre ce que j'y ai écrit. Et non pas parce que c'est illisible ou à cause de l'ordre de la graphie dessinée, mais bien parce que le sens ne se saisit plus.

Le carnet, c'est une mine d'idées non réalisées, de désirs inassouvis, par manque de temps, par manque d'argent, par manque d'audace, manque. Le carnet-trou. Mais il ne manque rien, le cahier, car il reçoit les coups du crayon sous toute température, l'encre roule chaude et noire ; je l'aime foncée, qui tache, qui traverse le papier et, d'autres fois, faible ou manquante, car c'est tout ce que j'ai trouvé, ce crayon.

Papiers, factures, papiers-mouchoirs, y sont parfois collés, car je suis dans l'auto ou au marché.

Et il y a deux mois, j'ai fait quelque chose d'horrible, je me suis acheté un téléphone intelligent. Je le porte avec moi, tout près, partout. Un téléphone-deuxième-tête. J'écris beaucoup. J'écris debout. J'écris dehors. J'écris dans la voiture.

J'y écris mes notes et, désormais, elles me sont transmises aussitôt par courriel lorsqu'il capte le réseau. C'est peut-être ma deuxième tête, pratique, mais j'ai perdu la forme. Je gagne en nombre de notes consignées, je gagne en contenu – trop de choses j'oublie sans cahier, crayon, bien que je retourne et retourne dans la mémoire ce que j'espère ne pas oublier ; on dit des choses importantes dont on se rappelle, mais tout est important et j'oublie –, je gagne en contenu, je perds en forme, en contenant. Mes notes arrivent maintenant par Gmail, formatées et standardisées. Je n'ai désormais plus la trace de la note enragée, de l'écrit sauvage qui se captait à travers les angles et les dimensions de l'écriture.

Je ne l'ai pas abandonné, le carnet. Il est toujours là et il me regarde. ◂

Notes

1 L'accès peut tout aussi être la possibilité d'aller dans un lieu, ou la possibilité de connaître quelque chose, ou encore l'apparition soudaine de l'intensité d'un état.
2 Jacques Derrida, *À dessein, le dessin*, Franciscopolis Éditions, 2013, p. 30.
3 Carnet rouge à motifs floraux, octobre 2009 – aux environs de juin 2011.
4 Carnet grenat en cuirette, 26 mai 2013 (seule date apparaissant dans le cahier, avant la note citée).

Née au Lac-Saint-Jean en 1978, **Cindy Dumais** s'installe au Saguenay après l'obtention de la maîtrise en arts de l'Université du Québec à Chicoutimi en 2004. Elle enseigne la pratique des arts au Cégep de Chicoutimi et elle est chargée de cours à l'UQAC. Membre des Ateliers Touttout depuis 1999, elle continue ses recherches en arts visuels et en écriture, qui portent sur la traversée des frontières des représentations, sur l'expérience de l'intériorité et sa traduction poétique par les mots, la forme et la matière dans l'espace. Elle travaille actuellement sur le projet *Les Convers(at) ions*, un projet visuel et d'écriture, soutenu par le CALQ et par le Centre Sagamie; il sera présenté en 2015. Elle participera également à la Foire d'art contemporain de St-Lambert en octobre 2014. Elle tient le double rôle d'auteure et d'éditrice, avec les éditions La Clignotante.

ENTRE L'ÉCRITURE ET L'ACTION

▸ **BARTOLOMÉ FERRANDO**

J'ai eu l'occasion de m'initier à la connaissance de la poésie concrète et visuelle en 1973 à Barcelone, lors d'une exposition organisée par le Goethe Institut de cette ville. Ce fut à partir de ce moment-là que ma relation avec la notion d'écriture a complètement changé. J'étais très intéressé aux idées sur le langage écrit relativement à la poésie concrète, par exemple la volonté de rupture du discours, son caractère synthétique, la prédilection pour l'espace blanc ou le non-écrit et la considération de la lettre comme matière qu'on peut traiter et sur laquelle on peut intervenir de mille manières, ce qui allait beaucoup plus loin que ce qui était permis par le calligramme, l'acrostiche et le lipogramme classiques, trop ancrés dans la représentation. Cette façon de faire, celle de la poésie concrète, composait avec le langage écrit par des densités, des architectures et des disséminations de lettres, là où la répétition, la superposition et l'inversion étaient présentes en forme de continuité. Dans cette façon de faire, parfois, des variantes typographiques se donnaient la main, s'entrecroisaient, s'appuyaient les unes sur les autres ou se heurtaient entre elles, ce qui donnait lieu à des textures et des constructions jamais vues, proches d'une composition strictement plastique. L'écriture se convertissait de cette façon en une espèce d'être vivant qui bougeait dans toutes les directions, loin de la rigidité de la ligne et de l'obligation, loin de l'imposition que la représentation imprimait.

Cette même année, je me suis aussi intéressé à l'expérience artistique de Fluxus, à la suite de quelques conférences de Wolf Vostell sur le happening, données dans la même ville. La défense manifestée par Fluxus concernant la simplicité, le détail, l'insignifiance, l'humour, le jeu et l'élimination de la distance entre la pratique artistique et l'exercice du quotidien m'a démontré, à ce moment-là, une autre manière de faire en art, ce qui m'a beaucoup séduit.

C'est à partir de ce *momento* que j'ai entrepris deux parcours créatifs, simultanément : j'ai commencé à faire de petites compositions de poésie concrète et visuelle et, en même temps, en collaboration avec un jeune peintre catalan que j'ai connu à Barcelone, Jordi Trapero, j'ai fait mes premières actions, en 1973, à cheval entre la peinture et la musique, dans lesquelles se combinaient et s'assortissaient des formes multiples, des couleurs, des sons et des bruits improvisés.

En 1977, presque en parallèle, à Valence, j'ai commencé, avec quelques compagnons, la publication d'une revue élaborée manuellement, dont le titre était *Texto poético*. Elle hébergeait des poèmes concrets, des poèmes visuels et surtout des propositions poétiques synthétiques, proches du quotidien, fruits d'expériences, d'influences et de connaissances antérieures.

J'envisageais l'art comme une proposition, selon la façon de faire de Marcel Duchamp, de Fluxus ou de ZAJ. Pour Yoko Ono, Wolf Vostell ou George Brecht, par exemple, la proposition d'action occupe une position importante. Elle l'occupe aussi dans les écrits et actions de Juan Hidalgo et de Walter Marchetti, entre d'autres. Le concept de proposition tend et vise à souligner une pratique et un processus beaucoup plus qu'un résultat concret. La proposition s'intéresse au parcours temporel, à sa pulsation, à son ton ou à son intensité, plus que n'importe quel autre produit qui peut dériver d'elle. Elle ne se ferme jamais ; elle est seulement un point de départ ou, si on le veut, une impulsion initiale qui ne finit ni ne ferme le sens. On peut affirmer qu'ici toute proposition s'accompagne d'une composante idéologico-artistique qui la marque et lui donne une certaine coloration, mais elle ne l'obstrue jamais, n'introduit pas un point final. En réalité, ce que fait la proposition, c'est introduire le temps comme une durée de forme indéterminée. Il ouvre une porte qui n'existait pas, un premier pas dans un sentier encore inconnu.



1

Et dans cette voie, après mes premières interventions avec le peintre Jordi Trapero à Barcelone, j'ai fait mes premières actions basées sur l'idée de proposition dans l'espace public valencien. C'est ainsi que s'est écoulée l'année 1977. Dans mes actions, proches du happening, je plaçais quelques textes écrits sur le sol et d'autres suspendus dans les airs, qui invitaient le promeneur à intervenir, à faire quelque chose. Mon intention n'était pas que quelqu'un lise quelque chose en passant dessus, l'oubliant cinq minutes après, mais je cherchais la manière dont la lecture fugace et publique de cette proposition écrite pouvait s'éveiller dans un autre contexte, se déplacer vers un autre lieu, tout en ayant un certain effet dans ce nouvel endroit. Il s'agissait, comme je viens de l'expliquer, de générer des formes pour débuter et non d'atteindre une conclusion ou une fermeture qui venait de s'initier.

La première action publique que j'ai faite consistait à coller des lettres au sol sur une place en formant cette proposition : « Poème, n'importe lequel, pour lui marcher dessus. » Oui, *pour lui marcher dessus*, malgré le fait que peu de personnes aient passé dessus, déviant de leur trajectoire pour ne pas le faire, pour ne pas passer par-dessus l'autorité que, symboliquement, tout texte entraîne. Et je me rappelle de plus qu'à diverses occasions, quelques personnes qui avaient dévié de leur chemin, sont revenues lire le texte pour marcher ensuite, résolument, dessus.

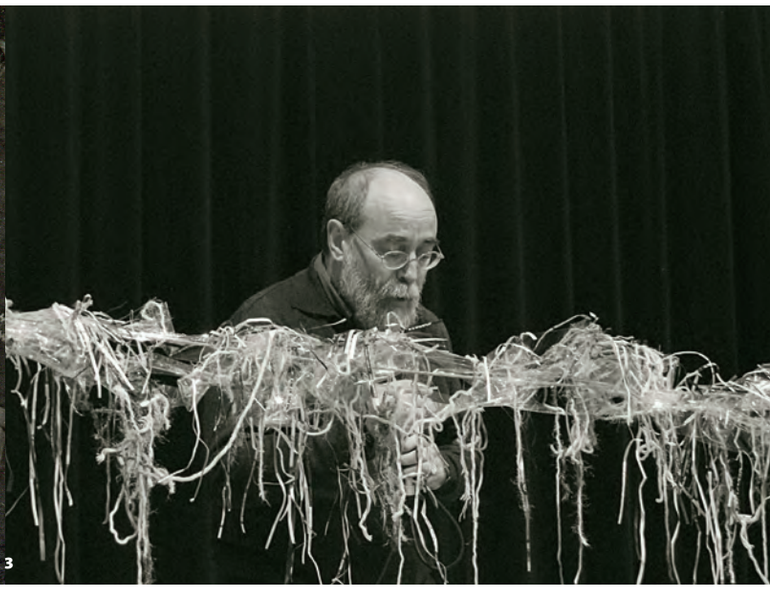
La deuxième action que j'ai faite à Valence avait pour titre *Tu passes au-dessous de quelque chose*. C'était une affirmation qui contenait une proposition de passage, bien que peut-être un peu superflue puisqu'elle consistait à faire passer les gens dessous ou non. Les mots, faits de papier Bristol, pendaient parallèlement au sol, en l'air, accrochés à un fil qui allait d'un bord à l'autre de la rue. De cette ligne, à la verticale, pendaient quelques autres lettres qui formaient les mots « deux mètres », c'est-à-dire la distance de la ligne horizontale jusqu'au sol. *Tu passes au-dessous de quelque chose* : presque rien, mais *quelque chose* de relationnel comme avec tout lieu, c'est-à-dire un emplacement, une situation, un parcours physique ou mental où l'on passe, où l'on va passer aussi *dessous*. Durant l'action, lorsque quelqu'un passait, il lisait parfois la phrase à haute voix, pendant que nous, un groupe d'amis, étions en train de donner aux gens des feuilles de papier petit format qui proposaient le transfert mental des lignes et des distances perçues dans la rue, dans l'espace ou l'habitat personnel propre. De cette façon, l'action tendait à se multiplier, à se déplacer et à s'ouvrir.

1 *Estás pasando por debajo de algo*, happening, Valence (Espagne), 1977.

2 *Poema cualquiera para ser pisado*, happening, Valence, 1977.

3 *Línea sonora*, festival Art Nomade, Chicoutimi, 2009. Photo : Valérie Lavoie.





Poème objet était le titre d'une troisième action. Les deux mots, *poème* et *objet*, situés l'un en face de l'autre et formant un angle droit grâce aux lettres tridimensionnelles d'une certaine taille, occupaient presque toute la rue. Sur celle-ci, nous avions placé quelques feuilles de papier petit format sur lesquelles les définitions de ces mots, extraits du dictionnaire, étaient accompagnées de la proposition concrète des deux mots en relation avec tous les « matériaux » et objets existant dans ce lieu, et même entre eux, en soulignant et en permettant de comprendre qu'entre les matériaux, il y avait sans doute le corps de celui qui avait pris la feuille de papier et qui était en train de la lire. Finalement, avec ce même papier, il était proposé au passant de définir à sa manière les limites des termes *poème* et *objet* afin de prolonger l'expérience.

Donc, dans ces trois actions, l'écriture comme proposition prévalait sur toute autre manière de faire, bien qu'en aucun cas il n'y ait eu de traits ou de caractéristiques de fragmentation, de répétition, de superposition ou d'inversion, ce qui est propre à la pratique de la poésie concrète à laquelle je faisais référence auparavant. La traduction en action de cette forme d'écriture, je l'ai faite quelques années plus tard.

Le concept de fragmentation du discours est présent dans pratiquement toutes les actions que j'ai conçues à partir de 1980, en particulier celles dans lesquelles les signes d'écriture étaient présents. On peut l'observer dans ces performances : *Poème visuel* où je défais lentement les deux mots écrits avec un fil sur un chandail ; *Menu* où je découpe et mâche des fragments de chacune des lettres ; *Depuis un livre* où je lance des poignées de lettres depuis l'intérieur d'un boîtier-livre, j'écris des traces chromatiques avec des pantoufles-lettres et je brûle sur un livre de glace des blocs de mots décomposés. On peut aussi trouver des signes de fragmentation dans : *Idée* où je projette des images d'animaux en piquant et en décomposant le mot fait de graines de nourriture ; *Syntaxe* où j'intercale des mots et des phrases « démembrées » dans un discours à peine improvisé ; *Sur l'information* où se défont et disparaissent presque les mots que j'écris à l'aide d'une peinture liquide sur trois grandes feuilles de papier ; *Lambeaux* où je découpe et récite de façon aléatoire un gilet écrit ; *Superpositions* où je réécris avec de la peinture liquide les phrases que présente une projection multiple de fragments de journal ; *De A* à *Z* où, après avoir parcouru l'espace que projette le reflet de la lumière, j'estampe et fragmente deux gants-miroirs où sont peintes les lettres *A* et *Z*. Dans toutes ces actions, le fragment d'écriture prend corps comme une entité distante de l'idée d'ensemble, pourvue de sa propre charge résistante, décentrée, déplacée et asymétrique, dotée de la capacité de se maintenir éloignée de toute relation ou de tout lien à un référant unique. Elle le fait en déviant du fil conducteur ou du canal que tout discours nous aurait obligés à suivre. Ces fragments écrits, ces mots isolés ou ces lettres égrenées sont capables autant d'envahir des territoires mentaux inhabités que de créer du sens là où il n'existait pas avant.

La présence de la répétition est observée dans certaines de mes performances, concrètement dans *Syntaxe*, *Lambeaux* et surtout *Ligne sonore*, pièce que j'ai construite dans les airs, sur une corde, une espèce d'« écriture visuelle » composée de fils de laine et de découpages d'écriture imprimée, que je récitais, criais et chantais. Ce genre de répétition produit des temps circulaires qui arrêtent le processus et le concentrent tout en l'intensifiant. Répétition où le discours est dévié et s'accroche à lui-même en créant des détours et des foyers de lumière dans des lieux qui sont apparemment de passage. Répétition où s'accumule le temps en formant un tourbillon d'instants. Répétition qui est aussi, pour Henri Michaux, « l'un des principes qui régissent les mouvements de l'esprit »[1].

Par ailleurs, dans *Syntaxe*, *Lambeaux* et *Ligne sonore*, et probablement uniquement dans ces trois actions, la particularité de la superposition est bien présente, une pratique qui devient évidente par exemple dans la poésie phonétique et sonore des Français Henri Chopin et Bernard Heidsieck ou dans celle du Canadien Pierre-André Arcand, héritée probablement des premières compositions futuristes et dadaïstes. Cette pratique est présente dans les arts plastiques, la musique ainsi que quelques formes actuelles de récitation poétique où la transmission orale directe accompagne simultanément des enregistrements de textes convergents ou divergents, en griffonnant la pureté de l'ensemble ou bien en dispersant le parcours de diverses parties qui la composent avec un résultat suggestif, soit par une obscurité produite dans le premier cas, soit par l'effet d'une dispersion et d'une dissémination dans le second.

Mais j'utilise aussi l'inversion écrite dans quelques performances, comme dans *Menu* ou *De A* à *Z*, où les lettres sont partiellement utilisées à l'envers, générant précisément, par cette position partielle d'inversion, divers sens. On sait que l'exercice de l'inversion génère, à partir d'une forme automatique, une augmentation de l'ambiguïté de l'œuvre, une invitation pour que celle-ci puisse être interprétée de multiples façons. Ainsi, l'inversion assombrit ou dissipe en partie ce qui en principe est

montré avec clarté, tout en le multipliant. « L'art est le renversement des évidences[2] », écrivait le poète Serge Pey. Ce trait, celui de l'inversion, se montre et s'observe dans quelques poèmes concrets et visuels comme ceux de l'Espagnol Felipe Boso, de l'Italien Arrigo Lora Totino, du Tchèque Josef Hiršal ou de l'Allemand Timm Ulrichs, ce qui est observable aussi, par ailleurs, dans plusieurs pièces et compositions plastiques, comme *Fontaine* ou *Roue de bicyclette*, deux *ready-made* bien connus de Marcel Duchamp.

Quand on utilise l'écriture, on insiste ou arrête souvent sur un aspect de ce qui arrive, de ce qu'on imagine arriver ou de ce qui, peut-être, pourrait arriver ; quelque chose qui, en général, possède un intérêt spécial. Parfois, on observe le fait ou l'événement, objet de l'écriture, d'un angle jamais perçu auparavant.

C'est pour cela qu'on pourrait dire que, lorsqu'on écrit, on s'introduit dans son écriture, avec ses propres désirs, inquiétudes, aspirations, blocages, blessures et prohibitions, en donnant forme à un amalgame de lignes, de cercles et de croisements, entrelacés entre eux selon une forme plus ou moins logique. Mais ce dont je traite surtout ici, c'est d'une forme de fusion et d'intégration, non pas d'une écriture comme discours, mais de fragments et de condensés accompagnant une des multiples manières de faire de l'art action. Ces fragments, selon Schlegel, « peuvent être isolés de tout univers qui les entoure »[3] et se convertir en foyers et en centres d'intérêt uniques, là où *le sujet ne circule pas*, mais est resté plutôt blotti dans un coin, proche de sa dissolution.

Écrire des fragments revient à construire des îlots avec des grumeaux de langage dans lesquels le sujet a à peine sa place, là où le langage comme matière acquiert une importance spéciale. Et ce sont ces fragments qu'on remarque surtout dans ma façon de mettre en relation l'écriture et l'action puisque, ce qui m'a le plus surpris et vers quoi je me suis senti toujours le plus attiré, c'est cette forme d'écriture synthétique, décomposée, répétée ou inversée à laquelle je faisais référence auparavant. Pour souligner quelques actions connues qui ont influencé ma façon de faire, je ferai mention d'une intervention de Joan Brossa dans laquelle, tout en montrant un A majuscule avec ses mains, il le tournait tout d'un coup pour suggérer une tête de taureau. C'était la même lettre, mais inversée. Par ailleurs, je voudrais aussi mentionner la superbe action du Français Julien Blaine, *Ecfruiture*, dans laquelle le poète écrivait en écrasant une rangée de fruits divers avec les pieds et en prononçant en même temps le nom du morceau de fruit sur lequel il marchait, mélangeant ainsi le liquide et le contenu écrit avec des traces, des lignes, des taches et des éclatements colorés sur un grand papier blanc. Je ferai finalement référence à *Parole di fuoco*, de l'Italien Eugenio Miccini, une performance où il mélangeait la danse à la récitation et où la plasticité du mot *mots* brûlait avec lenteur, occasionnant une marque, un déchet, une trace de feu sur le pavé-page blanc.

Ces trois manières de faire très différentes, dans lesquelles la synthèse, le fragment, la répétition ou l'inversion sont présents, contiennent une écriture contenue, jusqu'à cachée, mais étrangère au discours. Une écriture qui parle de germes, de densités, de condensés ou de points de départ, mais étrangère à n'importe quel parcours programmé. Le mot crie, il ne parle pas. Or, quand il crie, il le fait avec sa propre voix, jamais avec celle de l'autre. ◂

Notes

1 Notre traduction. Henri Michaux, *Escritos sobre pintura*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos, 2000, p. 31.

2 Serge Pey, *Si on veut libérer les vivants il faut savoir aussi libérer les morts : poèmes, articles, nouvelles, brouillons, images et bâtons du front de la poésie*, Voix Éditions, 2000, p. 205.

3 Notre traduction. Friedrich von Schlegel, *in* Maurice Blanchot, *El diálogo inconcluso*, Monte Ávila Editores, 1970, p. 553.

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







> Évènement de confection collective d'unités de carton, Ateliers du roulement à billes, Université Laval, Québec, 2012. Photos : Jeffrey Poirier.



CONTENIR **L'ESSAIM** / **SE CAMOUFLER** À L'ÈRE DE

JEFFREY POIRIER ◂

Ces images illustrent le processus de fabrication de récents projets d'installation. Le mode d'élaboration de ces objets de grande taille a requis une phase d'exécution caractérisée par un travail manuel de longue haleine. Dans le cadre des récents projets *Contenir l'essaim* et *Se camoufler à l'ère de*, une production en série impliquant la participation de collègues artistes et amis fut mise sur pied. Sous forme de happening qui vise une production de masse du motif pentagonal ou hexagonal constituant ces projets d'installation, l'événement invita les participants à diverses étapes du processus. Ceux-ci furent sollicités afin de couper et d'assembler à l'aide de ruban adhésif des milliers de triangles en carton formant ledit motif, ce qui allait permettre plus tard de procéder à la création de l'œuvre. Ces réunions hebdomadaires, partie intégrante du processus de fabrication de l'œuvre, proposèrent un aspect relationnel intéressant, combinant production technique d'une œuvre et véritable happening artistique. ◂

1 Jeffrey Poirier, *Se camoufler à l'ère de* (détail), Centre des arts et de la culture de Dieppe, Moncton, 2013. Photo : Jeffrey Poirier.

2 Jeffrey Poirier, *Contenir l'essaim*, Maison des arts de Laval – Salle Alfred-Pellan, Montréal, 2013. Photo : Guy L'Heureux.

Détenteur d'une maîtrise en arts visuels de l'Université Laval, **Jeffrey Poirier** vit et travaille à Québec. Soutenues par le Conseil des arts et des lettres du Québec et Première Ovation, ses récentes recherches furent présentées dans le cadre de plusieurs expositions individuelles, entre autres au centre d'artistes Diagonale (Montréal), à L'Œil de Poisson (Québec), au Centre des arts de Dieppe (Moncton), à la Maison des arts de Laval ainsi qu'à la Galerie de l'UQAC (Chicoutimi). Ses dernières explorations formelles et conceptuelles s'articulent autour de la facture de l'œuvre en tant qu'élément critique de notre culture matérielle. Les installations résultant de ses derniers travaux présentent une esthétique organique réalisée selon une accumulation de matériaux prosaïques. En juillet 2015, il fera partie de la programmation du Centre culturel franco-manitobain, situé à Winnipeg, au Manitoba.

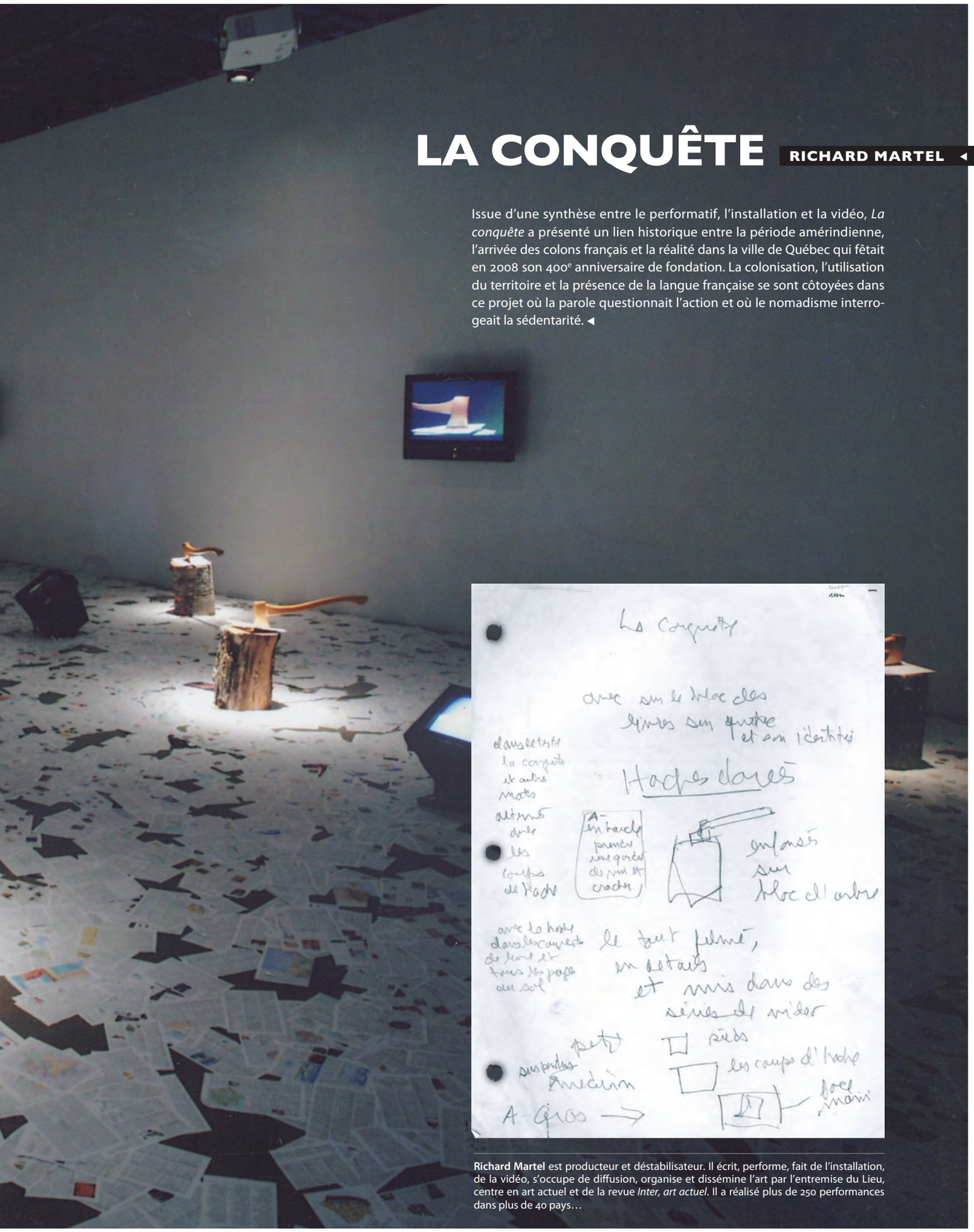


> *La conquête*, installation à L'Œil de poisson, Québec, 2008. Photo : Ivan Binet.

LA CONQUÊTE

RICHARD MARTEL ◂

Issue d'une synthèse entre le performatif, l'installation et la vidéo, *La conquête* a présenté un lien historique entre la période amérindienne, l'arrivée des colons français et la réalité dans la ville de Québec qui fêtait en 2008 son 400e anniversaire de fondation. La colonisation, l'utilisation du territoire et la présence de la langue française se sont côtoyées dans ce projet où la parole questionnait l'action et où le nomadisme interrogeait la sédentarité. ◂



Richard Martel est producteur et déstabilisateur. Il écrit, performe, fait de l'installation, de la vidéo, s'occupe de diffusion, organise et dissémine l'art par l'entremise du Lieu, centre en art actuel et de la revue *Inter, art actuel*. Il a réalisé plus de 250 performances dans plus de 40 pays…



PRÉPARACTIONS

▸ **DR FRANÇOIS COURBE, ARTIOLOGUE**

J'ai pour habitude régulière de préparer différents éléments, d'effectuer diverses recherches, de me situer géographiquement dans l'espace. Je prépare dans un premier temps mon *dress code* avec des variantes mais, en règle générale, le blanc domine (blouse, camisole, bandelettes, etc.). Je prépare dans un second temps ma valise d'intervention minimale, à laquelle s'ajoutent, suivant le lieu, divers objets de ma fabrication spécialement conçus, ou non, pour mes actions : des instruments chirurgicaux et médicaux auxquels je donne un nom et une fonction ; un casque de type chantier avec rajout d'une sirène d'ambulance deux tons ; du vin du Médoc (nom familier des médicaments) pour mes transfusions vinicoles par seringue à usage unique, avec étiquettes conçues spécialement pour tel ou tel endroit ; des ambulances que j'ai transformées en Artiomobiles afin d'opérer au sein, et en dehors, des lieux d'art pour me confronter à un public non averti, ces Artiomobiles prenant parfois d'autres formes telles que tricycles, vélos ou encore dromadaires, suivant les lieux. J'accessoirise aussi de façon sonore ou visuelle. Il m'arrive également de contacter les différents organismes médicaux au préalable par voie de presse, sous forme d'ordonnances tamponnées et signées.

J'effectue toujours au préalable des recherches historiques liées plus ou moins à la médecine et aux endroits où je vais effectuer mes actions. Ces recherches définissent en partie la ligne directrice de mes différentes actions : Diabat (Maroc), 2004, le sucre (diabète) ; Cuba, 2003, la médecine verte ; Tataouine (Tunisie), 2003, ma tenue de médecin déchiquetée avec mon boulet au pied (Tataouine ayant servi de bagne) ; Égypte, 2001, la momification ; Québec, 2001, ma camisole de force (que la camisole de force soit avec moi) ; Paris, 1999, la prison de la santé (aux prisonniers de la santé, que nous sommes tous)…

Mes interventions-consultations sont à l'identique des conditions de mes confrères, du fait de l'absence d'information au préalable de mes patients.

Contrairement aux autres procédés que j'utilise, mes actions frontales ou interactives sont dans l'instant, sans retouche possible. C'est l'inconnu.

Toutes mes actions reposent sur des principes élémentaires propres à l'ensemble de mon travail artiologique, où la simplicité supplante l'érudition dans la forme, ce qui facilite la fixation dans la mémoire. Il faut susciter l'intérêt, la curiosité, le plaisir, l'humour.

Travaillant avec une grande part d'improvisation et d'adaptation, je suis dans la modulation constante. Quant au déroulement, rien n'est écrit, tout peut arriver ! C'est le vivant qui prime. ◂

Né en 1969 à l'hôpital de Mortagne-au-Perche, France, Dr **François Courbe**, artiologue, vit et travaille à Paris et en Normandie. Professeur d'artiologie légale, membre de l'Académie d'artiologie, doyen de la Faculté d'artiologie, spécialiste des AGM (art génétiquement modifié), fondateur de la pansementique, reconnue d'utilité publique, il est aussi artiste mix-média : vidéos, photos, sons, installations, sculptures, 3D, performances. Depuis 1989, il effectue des opérations dans différents pays : Allemagne, Angleterre, Belgique, Cuba, Égypte, Espagne, États-Unis, France, Hollande, Irlande, Irlande du Nord, Italie, Japon, Maroc, Pays de Galles, Pologne, Québec, Russie, Suisse, Tunisie, Turquie… Son travail de performance est basé sur un mimétisme décalé de l'univers médical. Les consultations se font dans son cabinet de médecine, à domicile, ainsi qu'à bord de l'Artiomobile, une ambulance normalisée. Médecine du monde… et de l'art, l'artiologie est l'art d'agir par soustraction sur la somme additionnelle. www.artiologie.com, www.clownaid.com

< *Santé /Bu-Pabu*, transfusion vinicole à base de Médoc, Centre d'art contemporain Faux Mouvement, Metz, 2007.



> *Usurpation de titres*, Festival de théâtre de rue de Shawinigan, 2003.

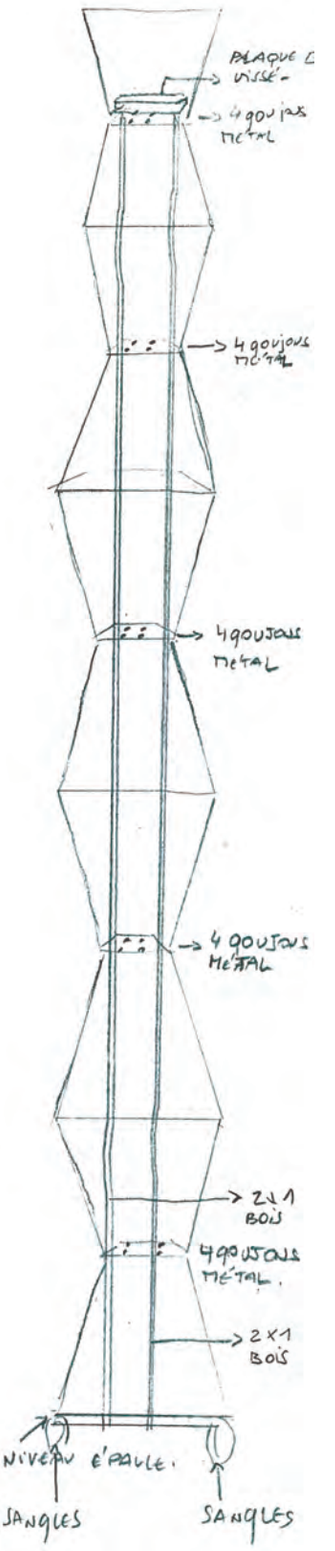


> *Que la camisole de force soit avec moi,* Arts d'Attitudes, Québec, 2001.



> *OGM – Organisme Génétiquement Momifié*, Temple d'Edfou, Égypte, 2001. Photos : courtoisie de l'artiste.





TRIP LOGIQUE

MANUELA LALIC ◂

Se référant à Brancusi, une colonne sans fin en polystyrène prolonge mon corps. Avec cette caricature de colonne vertébrale sur les épaules, je tente de marcher, droite comme un i. Avancer, c'est prendre appui sur un espace public délimité, sans pencher. ◂

> Manuela Lalic, *Trip logique*, projet en collaboration avec Dare-Dare, Quartier des spectacles, 2014. Photo : Marthe Carrier.

Manuela Lalic a présenté son travail au Canada, aux États-Unis, en Europe et en Asie. Récipiendaire de la bourse Pratt & Whitney Canada en 2009, elle a fait une résidence du Conseil des arts du Canada à New York (2009) et plus récemment de la Sandarbh International Artists Residency (Rajasthan, Inde, 2013-2014). Elle prépare actuellement un projet installatif dans le cadre d'une exposition collective qui aura lieu au musée de l'Estampe à Mexico. www.lalicmanuela.ca

EN EXERCICE, **AVANT PERFORMANCE** EN DUO

▸ **HÉLÈNE LEFEBVRE**

Il sera question dans cette proposition de l'avant-performance comme schéma précurseur de l'œuvre. Il représente le souffle, le moteur même de l'action, celui qui a autorisé l'expérience de l'écriture créative au moment de son exécution dans un espace inconnu devant public.

Une mini-résidence de quatre jours, séjour, pacte autorisé et consacré à la conception d'une performance en duo que Suzanne Joly et moi-même devions réaliser en répondant à l'invitation d'Éric Letourneau. L'événement Brûler le Bouddha, aux Ateliers Jean-Brillant à Saint-Henri (Montréal), se voulait un hommage à l'œuvre radiophonique d'Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*.

Antérieurement, dans un autre temps, nous avions convenu de l'idée d'un laboratoire-atelier conjoint afin d'explorer la notion de présence du témoin en exercice d'atelier. Nous voulions savoir si, lors de la conception d'une performance, les effets du regard de l'autre compromettraient la quête solitaire intérieure et la concentration personnelle nécessaires à l'exploration créative. Les choix conceptuels, esthétiques et intuitifs s'avéreraient-ils fragmentés ou plutôt enrichis de ce fait témoin et critique ?

Le doute planait toujours en début de processus. Cependant, les notions du risque et de l'exploration ne sont-elles pas toujours au rendez-vous en ce qui concerne la performance ?



1er jour d'atelier : brouillons

- Écoute de textes déclamés par l'auteur Antonin Artaud ;
- visite de l'atelier de travail, un garage ainsi converti ;
- considérations sur les objets multiples répertoriés et archivés par Suzanne Joly ;
- exécution de premiers brouillons et jets dans l'espace ;
- écoute et observation de l'une et l'autre, tout en s'activant ;
- se côtoyer, se familiariser, imaginer, penser et regarder.

Instinctivement, nous savons que nous devons utiliser le son à partir de ce que nous connaissons l'une de l'autre. Mais comment nous connecter nous échappe.

La première journée se passe relativement bien : être dans l'action ouvre des possibilités, les images que je reçois de l'action de l'autre me plaisent, je peux m'en accommoder et composer avec elles. Certains objets que je repère me sont familiers, d'autres moins, mais ils présentent de nouvelles possibilités.

Les premières tentatives sonores ne sont pas évidentes. Les sons émis par Suzanne m'agressent, ce qui provoque chez moi une réaction violente. Je dois apprivoiser cette émotion ou l'utiliser.

2e jour d'atelier : brouillons, ratures, mesures

Nous échangeons à propos de ce que nous concevons comme motivation de départ. Finalement, nous nous entendons sur :

- le bris de l'égo ;
- l'abandon ;
- le lien ;
- la conscience ;
- l'intention.

Il n'est pas question de contenu pour l'instant, le travail d'actions en atelier le révélera. Nous écoutons à nouveau les textes. De retour en atelier, nous explorons d'autres objets et actions dans l'espace. Nous échangeons sur nos points de vue respectifs, critiques, préférences, suggestions, accommodements.

J'ai droit à une critique ferme et utile sur l'utilisation du son, puis sur la nécessité de créer une densité silencieuse qui en soi remplirait l'espace… L'action doit durer dix minutes ; c'est court mais long lorsqu'il y a peu ou pas d'objets et beaucoup de silence. Comment densifier l'espace, sinon être toutes deux investies… d'un état ?

À ce moment, je commence à saisir un sens, à comprendre comment me connecter par le silence et les sons articulés. Les sons se répondent en densités variées, en rythmes, en silences, en associations, comme des signaux dans l'obscurité, comme un être fragmenté, scindé et unifié à l'autre par une communication étrange mais à la fois familière. Je crois que nous nous entendons sur une articulation de la folie, une compréhension du lien humain unifiant les êtres tourmentés, à souligner, sans plus, pour ne surtout pas tomber dans la représentation.

3e jour : modifications, ratures, consignes et partitions

La consigne du jour : pas d'objets nouveaux. C'est la dernière journée en exercice. Il faut consolider.

Voilà que Suzanne trouve un ancien vinyle de Jean Chevrier qui fait la lecture d'un poème d'amour sur l'indissociabilité de l'être. Malgré la consigne, j'accepte d'emblée l'introduction de cet élément me confirmant notre écoute de l'autre et la pertinence du sujet révélé…

Il faut nous défaire d'actions, d'objets. Il faut respecter cette autre consigne de vide sonore qui densifie et unifie. Visuellement, il y a de l'encombrement qui distrait, qui remplit sans effet : nous éliminons.

Il faut donc travailler davantage :

- déployer l'énergie physique des éléments choisis ;
- élaguer les partitions ;
- leur donner un tempo, un rythme ;
- s'investir corporellement en trois temps.

À force d'essais, de tâtonnements, de reprises, nous terminons la journée satisfaites non pas du résultat mais des accomplissements du travail en atelier.

4e jour : sortie de l'atelier, performance, bilan

Au lendemain du travail en exercice, lors de la réalisation de la performance, nous avons pu constater que le risque et l'exploration du travail en duo nous ont permis de poursuivre l'exploration du risque dans un espace inconnu. Nous avons poursuivi notre recherche de densification en action dans l'occupation du lieu :

- retrouver ce lien essentiel nous unissant ;
- être dans l'imprévisible, dans le moment créatif devant public ;
- éviter la représentation.

Ainsi nous sommes-nous laissé guider dans l'écriture d'une dramaturgie en résonnance aux Ateliers Jean-Brillant et à l'Autre.

Ce compte rendu n'est pas une méthode. C'est le canevas d'une expérience partagée, une découverte de soi à renouveler dans le risque de l'imprévisible, de l'approfondissement d'ancrages à élaguer à partir du mouvement de fond et de transformations à réaliser dans l'exploration du nouveau. La perception du performatif de cette action réalisée aux Ateliers Jean-Brillant, le 14 mars 2014, relève certes d'un autre registre. ◂

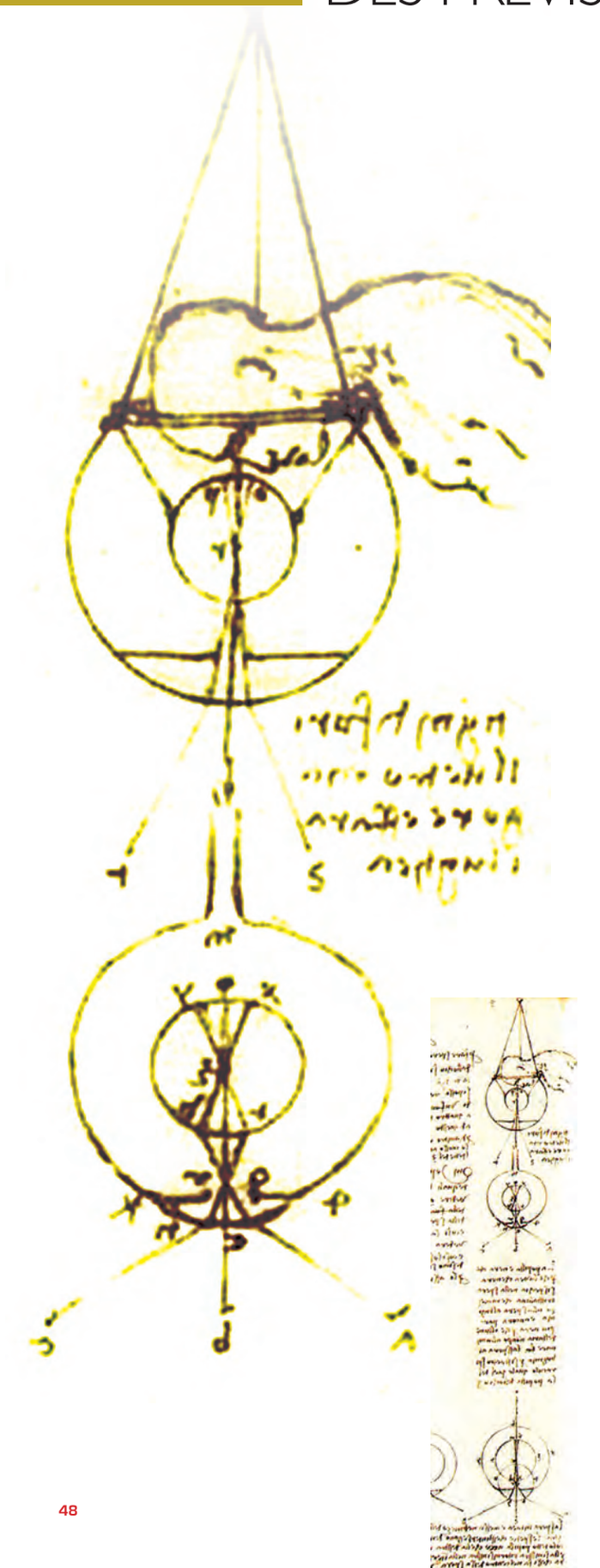
> Hélène Lefebvre et Suzanne Joly, *En exercice, avant performance en duo* dans le cadre de la soirée de performances Brûler le Bouddha, Montréal, 2014. Photo : Robert Cross.

> Extrait de la captation vidéo sur YouTube : http://urlz.fr/ctk

Hélène Lefebvre, artiste visuelle, originaire de Beauport, Québec, vit à Ottawa. Elle poursuit un questionnement sur l'identité et l'altérité tout en tissant des liens entre l'art, la culture et la société. Elle se consacre à une réflexion sur l'utilisation du son en performance, sur le documentaire et la notion de présence. Elle entretient un intérêt pour la performance en lien avec les communautés et leur intégration muséale. Son goût pour l'ailleurs culturel l'amène à performer à l'étranger, plus récemment en Amérique latine.

UN **ŒIL DE VERRE** POUR CAPTURER DES PRÉVISUALISATIONS

▸ MICHAËL LA CHANCE



Vivre…, pour nous c'est, constamment, transformer en lumière, en flamme, tout ce que nous sommes ; tout ce qui nous touche, aussi[1].

Regarde la lumière et considère sa beauté[2].

Léonard de Vinci a laissé un diagramme qui indique comment créer un œil de verre pour capter les images, les *spezie*. Les images flottent hors de l'objet. Elles peuvent être captées et complétées. L'imagination est active dans la perception, elle permet de compléter ce qui a été échantillonné, comme dans les études anatomiques. L'œil de verre annonce l'ambition de remonter à l'origine du représentable.

« Pour faire l'expérience comment la vertu visuelle reçoit les espèces des objets par l'œil, son instrument, on fera un globe de verre [creux] de cinq huitième de bras de diamètre, dont on découvrira une partie de façon suffisante pour pouvoir y mettre le visage jusqu'aux oreilles. Puis on fixera au fond, un fond de boîte, d'un tiers de bras, dont le milieu sera foré d'un trou, environ quatre fois plus grand que la pupille de l'œil, cela importe peu. En outre, on fixera [par suspension] une bille de verre subtil de la grandeur d'un sixième de bras de diamètre. Cela fait, emplis tout cela d'eau tiède et claire et mets le visage dans cette eau, regarde dans la bille et observe : tu verras cet instrument envoyer les espèces de .s t. à l'œil, comme l'œil les envoie à la vertu visuelle[3]. »

À regarder le diagramme de Léonard, on croirait voir une performance de Robert Gligorov, *Fish Eye* (2006), où un homme met sa tête dans un bocal d'eau. Les feuillets du *Medicinæ Doctor* ont plus de 500 ans, ils datent de 1508-1509. Pour Léonard, il s'agissait de penser le mouvement des images dans l'espace. Les images « décollent » des objets, elles peuvent voyager dans l'espace avant d'être captées par un œil et projetées au fond de celui-ci, sur un écran intraoculaire : « Le monde, soumis à la lumière ou à l'ombre, remplit l'air environnant d'infinies images de lui-même[4]. »

Quels sont ces *spezie* qui pullulent dans l'espace : des impulsions nerveuses, des particules de sens, des extractions d'informations, des parcelles hallucinatoires ? En fait, ce sont des virtualités. Selon André Corbeau, qui a traduit le *Manuscrit D*, « [c]e sont des sortes d'images en puissance, qui errent à travers l'air, en quête d'un œil, où elles s'actualiseront une fois posées sur lui et saisies en ses profondeurs »[5].

De telles images sont des prévisualisations, c'est-à-dire du visuel qui n'a pas encore été saisi par un œil. Et c'est justement en faisant usage de diagrammes que nous pouvons mettre en évidence la circulation des prévisualisations dans l'espace.

Rappelons le travail de l'œil : le cristallin se contracte ou se dilate pour focaliser l'image inversée sur la rétine, laquelle image frappe les cellules photoréceptives, les cônes et les bâtonnets. L'image subit plusieurs redressements :

- de l'image inversée (au fond de l'œil) à l'image à l'endroit dans l'esprit ;
- de l'image curviligne du fond de l'œil à l'image plane de la perception ;
- de l'aperçu partiel (échantillon) à la vision reconstituée et complétée (perspective).

En temps normal, les images recueillies dans l'œil physiologique seront aussitôt projetées, après de multiples redressements, dans l'œil mental : du globe oculaire au globe théorique – au sens étymologique de *theoria*, la « vision de l'esprit ». Lorsque Léonard dessine le diagramme d'un œil de verre ou encore construit un œil de verre en laboratoire, il capte quelque chose qui vient *avant* l'image : des préimages qui seront actualisées en tant qu'images dans le repli charnel.

L'œil de verre est plongé dans un océan de préimages.

Rappelons que Léonard aura eu, parmi les premiers, l'intuition d'une nature ondulatoire des choses, d'un univers constitué de *vibrazione* : « Qu'il soit recherché non seulement la quantité de vibrations et leur mesure, mais aussi la quantité des vibrations dans les sons, les poids, les saisons et les régions occupés par les planètes et toute autre énergie[6]. »

Le cosmos est avant tout un océan d'ondes.

Récapitulons : l'œil mental voit les choses selon nos catégories, il est emboîté dans un œil de chair qui voit davantage, à notre insu, lequel œil sera à son tour emboîté par un œil de verre qui saisit tous les précontours, les préformes, les préimages…

Léonard de Vinci entreprend de construire le cristallin de son troisième globe avec du blanc d'œuf coagulé. Il fait quelques petites erreurs : il situe ce cristallin en position centrale, alors qu'il est derrière la cornée ; il positionne la rétine au point d'arrivée du nerf optique, lequel est en fait en dessous de la macula. Mais ses erreurs concernant la physiologie de l'œil ne l'ont pas empêché de faire de grandes découvertes sur la vision. L'œil diagrammatique qu'il construit lui permet de *voir comment nous voyons*, de sonder une multitude d'images prévisuelles qui nous entourent et de penser un paradigme d'émergence de l'image.

C'est ainsi qu'au début du XVI[e] siècle, nous nous questionnions sur l'origine de la connaissance de la réalité avec, d'un côté, notre conception du réel issue de nos expériences (*perspectiva naturalis*) et, de l'autre, notre conception qui est plutôt le produit d'un calcul (*perspectiva artificialis*). En fait, il y a une approche intermédiaire entre l'expérimental et le calculable : c'est la visualisation qui s'appuie sur les diagrammes et autres modèles. Ainsi, l'imagination, qui naît de nos expériences (*ispirienza*), s'appuie sur le dessin, le schéma, la partition, pour devenir un instrument de connaissance. Léonard, en son époque, croyait à la possibilité de reconstituer les formes de la nature par le moyen de l'*imagination créatrice*. Il parle de « *trasmutarsi nella mente di natura* » : la main et l'œil (le dessin) reconstituent les tracés de la nature, les continuités des éléments (l'eau, l'air…), du végétal, de l'organique, parce qu'ils s'investissent des richesses du virtuel, qu'ils remontent à l'origine des choses pour en décliner les possibles. De plus, Léonard concevait que le sujet fût transformé par ses visualisations et que, ayant été transformé, il accédait à des perspectives nouvelles.

Le diagramme de l'œil de verre apparaît emblématique de tous les diagrammes : il est un instrument de prévisualisation ; il est capture de toutes les préimages qui contribuent à la mise en forme des choses ; il en surprend les lignes d'actualisation. La tête dans un bocal de verre, l'observateur entre en plongée dans le spectral des images en puissance et de toutes les virtualités.

Si je peux me permettre d'extrapoler à partir de ce diagramme de 1508, je dirais qu'il annonce la « folie spectrale » – ce n'est pas se noyer dans un verre d'eau, c'est s'immerger dans un monde devenu océan de potentialités. La folie n'est pas dysfonctionnement d'un processus, mais hyperconscience de tous les processus. Elle est la mise en abyme de l'œil en lui-même – je suis au fond de mon œil et je vois les images qui pénètrent celui-ci sans que mon attention soit pour autant captée par ces images – ou encore la mise en abyme de l'esprit dans l'esprit – je suis au fond de mon esprit et je vois les idées qui s'acheminent vers ma conscience sans que ma conscience soit monopolisée par ces idées. Il ne suffit pas de voir, mais il faut aussi voir comment nous voyons : il faut saisir les mouvements du visible avant qu'ils ne se déclarent comme tels. Alors, par des diagrammes et des modèles, nous tentons de remonter à la source du visible.

Que se passe-t-il lorsqu'on voit les trajectoires des images, mais non plus les images ; l'émergence et le mouvement des idées, et non plus le contenu des idées ; leur agitation brownienne, leurs gravitations orbitales, leurs superpositions quantiques, ce que Samuel Beckett dans l'examen de l'esprit de Murphy appelait « *Belacqua bliss* »[7] ? L'esprit s'abandonne au semi-lumineux lorsque les formes qui l'habitent n'ont plus de corrélats dans le monde, que ces formes sont de purs mouvements synesthésiques. Il éprouve alors une forme d'éréthisme transcendantal : tout voir en même temps, tout sentir en même temps, tout éprouver en même temps. Tous les événements du monde seraient reliés entre eux à la façon dont les cellules du cerveau sont interreliées ; tous les contenus de la conscience sont reliés entre eux[8].

Ainsi, le cerveau bionique se laisse fasciner par sa propre capacité à *sortir* un monde artificiel de lui-même. À l'aide de visualisations les plus diverses, de schémas et de diagrammes, il veut en observer le surgissement – il voudrait aller à la frange d'un tel apparaître pour trouver une occasion de se laisser cribler par des virtualités innommables. Car c'est le risque encouru de plonger dans la mouvance du monde, un monde qui n'est pas encore monde, pas même immonde, soit dans la mouvance d'une infinité de virtualités insaisissables : « [Je] flottais au fond d'une torpeur miséricordieuse traversée de brefs et abominables éclairs[9]. » ◀

Notes

1 Friedrich Nietzsche, *Le gai savoir* (1882), A. Vialatte (trad.), Gallimard, coll. « nrf », 1950, p. 47.
2 Léonard de Vinci, *Les 14 manuscrits de l'Institut de France*, J. Peladan (trad.), Sansot, 1910, p. 267.
3 *Id.* et Institut de France, *Manuscrit D de l'Institut de France*, N. de Toni (trad.), Roissard, 1964, p. 25, fac-similé du folio 3, verso.
4 *Ibid.*
5 A. Corbeau, *ibid.*, p. 101.
6 L. de Vinci, *Manuscrit K*, Bibliothèque de l'Institut de France, folio 49, recto.
7 *Cf.* Georges Godin et Michaël La Chance, *Beckett : entre le refus de l'art et le parcours mystique*, Hurtubise HMH et Castor Astral, coll. « L'atelier des modernes », 1994, 152 p.
8 « Car ce qui définit chaque contenu particulier de la conscience, c'est qu'en lui le tout de la conscience est d'une manière ou d'une autre affirmé et représenté. C'est seulement à l'intérieur de et à travers cette représentation que ce que nous appelons la "présence" d'un contenu dans la conscience devient possible. » (Notre traduction. Ernst Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Forms*, Yale University Press, 1970, vol. I, p. 98.)
9 Samuel Beckett, *Molloy*, Minuit, 1988, p. 81.

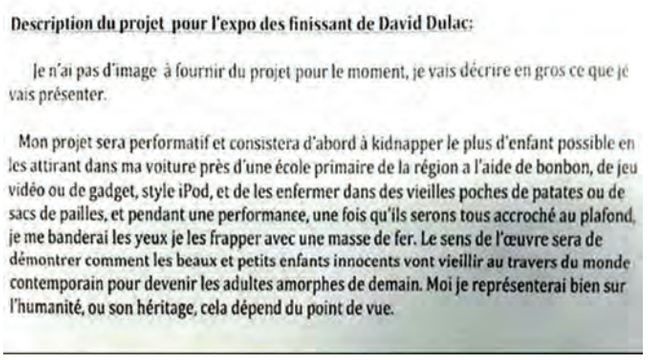
Michaël La Chance est philosophe (Ph.D., Paris VIII) et sociologue (DEA, EHSS, Paris) de formation, poète et essayiste. Il est professeur d'esthétique, chercheur au CELAT et directeur du Département des arts et des lettres à l'Université du Québec à Chicoutimi. Membre du comité de rédaction de la revue *Inter, art actuel* à Québec, il a publié nombre d'essais sur le rôle des intellectuels à l'époque des géants *corporatifs* et du paradigme technoéconomique, la mondialisation de l'art et le sentiment d'échec de civilisation, la censure dans les arts, la poésie et la peinture allemandes contemporaines devant le trauma, la cyberculture et le cinéma, la répression antiterroriste dans les arts. Il a publié six recueils de poésie. En 2003, il recevait le prix international Saint-Denys-Garneau.

AVORTER : L'ŒUVRE OU LE PROCÈS ?

▸ KARINE TURCOT

Il y a de cela près d'un an, un jeune étudiant de l'Université Laval en arts nommé David Dulac était arrêté, incarcéré (avant et jusqu'à la fin de son procès du 26 mars au 19 juillet 2013, jour du jugement), soumis à des examens psychiatriques (pendant plusieurs jours consécutifs), puis condamné pour menace de mort suivant une proposition de performance qu'il avait faite dans le cadre de l'exposition de fin d'année du baccalauréat en arts visuels et médiatiques.

Voici la proposition en question, non corrigée :



Description du projet pour l'expo des finissant de David Dulac:

Je n'ai pas d'image à fournir du projet pour le moment, je vais décrire en gros ce que je vais présenter.

Mon projet sera performatif et consistera d'abord à kidnapper le plus d'enfant possible en les attirant dans ma voiture près d'une école primaire de la région a l'aide de bonbon, de jeu vidéo ou de gadget, style iPod, et de les enfermer dans des vieilles poches de patates ou de sacs de pailles, et pendant une performance, une fois qu'ils serons tous accroché au plafond, je me banderai les yeux je les frapper avec une masse de fer. Le sens de l'œuvre sera de démontrer comment les beaux et petits enfants innocents vont vieillir au travers du monde contemporain pour devenir les adultes amorphes de demain. Moi je représenterai bien sur l'humanité, ou son héritage, cela dépend du point de vue.

Juger d'une proposition

Que penser de cette proposition ? Comment juger d'une œuvre non produite ? Est-il seulement possible de le faire ?

Comment auraient pu être jugées certaines œuvres qui sont aujourd'hui considérées comme des chefs-d'œuvre ou des événements marquants de l'histoire de l'art, si elles ne l'avaient été que par le biais d'une description faite en préproduction ? Par exemple, je vous dis ceci : « Des enfants amenés par un moyen non défini seront suspendus à un arbre ; pour être plus précis, ils y seront pendus. » Qu'en pensez-vous ? Souhaitez-vous voir cette œuvre se réaliser ? Souhaitez-vous la voir ? Or, elle serait probablement plus acceptable si je vous la présentais ainsi : « Le titre : "Sans titre" ; les matériaux : résine, fibre de verre, tissus, cheveux ; détails : 3 mannequins, hauteur 115 cm chacun, courtoisie Galerie Emmanuel Perrotin, Paris et Miami – OK… Paris, Miami, ce n'est pas n'importe quoi ! – ; artiste : Maurizio Cattelan – ah, mais voilà qui change tout ! »[1]

Avant même la venue de l'image, avant même l'existence de l'œuvre, de quelle façon une description se loge-t-elle dans notre imaginaire ? À quoi touche-t-elle ? Si l'on considère la performance proposée par David Dulac, combien de formes possibles aurait-elle pu prendre lorsque réalisée ?

Il y a eu beaucoup d'essais portant sur la notion de perception dans le monde de l'art. Qu'en est-il lorsque celle-ci déborde de son contexte et voit ses « paramètres » interprétés d'un tout autre point de vue que celui pour lequel il a été conçu, même de façon infime ?

La performance jugée par les « pairs »

Malgré le fait que l'on retrouve des artistes inter-multi-pluri-disciplinaires, il existe tout de même certaines cloisons – c'est-à-dire un langage, des codes – propres à chaque discipline. Il est à noter que la performance possède des paramètres qui lui appartiennent, qu'elle est encore considérée une pratique *marginale* dans le sens de « difficilement accessible » et qu'elle ne convient pas à tous. Or, même s'il existe différents types de performances, même si certaines sont plus poétiques, alors que d'autres sont – je dirais – plus viscérales, elles ne plaisent pas à tous les artistes ni ne sont nécessairement appréciées par la majorité d'eux. Il n'est pas dit qu'un artiste peut apprécier ou juger de façon juste le travail d'un autre artiste. Le champ des arts est vaste, fort diversifié et comporte des extrêmes.

Jugement d'outre-domaine

Alors, comment expliquer à des personnes dont la formation est de considérer – je le dirai avec raison dans un contexte social – ces comportements comme des « dysfonctions » répréhensibles nécessitant un traitement, voire une intervention immédiate selon la gravité de l'action, que la strangulation, l'automutilation, la masturbation et la nudité en public, pour ne nommer que ceux-là, sont des comportements, pour ainsi dire, convenus, normaux, presque banals en performance ? Comment leur expliquer qu'il n'y a quasiment rien là ? Comment les convaincre de considérer la chose comme étant « saine » puisque faisant partie d'un contexte particulier ? Comment le faire « hors de tout doute raisonnable », comme il en a été question dans l'affaire Dulac ?

La performance et la société

Maintenant, comment différencier le meurtre de Magnotta et ceux de Turcotte de la proposition de David Dulac aux yeux des gens ? Quelle pourrait être la différence ? À partir de quels éléments en lien avec leur formation et les connaissances meublant leur quotidien (journaux, radio, télévision, magazines, discussions avec amis, famille, voisins et collègues) pourraient-ils comprendre un tant soit peu le monde de la performance et distinguer l'art d'un acte sensationnellement et tristement morbide ? Dans notre imaginaire collectif, pour avoir droit à une telle réaction, à quoi la performance avortée de David Dulac a-t-elle touché ?

Et de nouveau à la cour…

Tout dernièrement, au mois de juin, la requête de David Dulac présentée par M[e] Robert a été acceptée par les juges de la Cour d'appel du Québec : « Les juges ont rendu sur le banc une décision unanime : l'appelant soulève bel et bien une question de droit et cette question est suffisamment importante pour mériter l'attention de la Cour d'appel[2]. »

Ce deuxième appel permettra aux juges du plus haut tribunal de la province de pousser encore plus loin la réflexion sur de nombreux aspects qu'amène cette condamnation afin de maintenir ou de casser le jugement initial[3] : la proposition de performance de David Dulac est-elle, en vertu du code criminel, bel et bien un acte criminel ? ◂

Notes

1 L'installation de Maurizio Cattelan peut être vue ici : www.fondazionenicolatrussardi.com/UNTITLED_3.html

2 Simon Labrecque, « David Dulac autorisé à aller en Cour d'appel » [en ligne], *Trahir*, 9 juin 2014, www.trahir.wordpress.com/2014/06/09/labrecque-dulac062014.

3 La date de cette audience n'était pas encore déterminée lors de la mise sous presse de cette publication.

Karine Turcot a fait des études en psychologie, en sociologie, en photographie, et a complété une maîtrise en art à l'Université Laval. Récipiendaire de plusieurs prix, ses créations ont été vues entre autres à Art Mûr, à Orange, au Carrefour international de théâtre de Québec, à la Biennale d'estampe contemporaine de Trois-Rivières, à la Biennale internationale de performance du Chili (« Deformes ») et au Mois de la performance de Berlin (MPAB). Ses livrets ont été vendus au New Museum ainsi qu'au Chelsea Museum de New York.

LE CADEAU SUPRÊME
pour Jeff Koons



MONTY CANTSIN ◂

Le cadeau suprême pour Jeff Koons,
a/s du Whitney Museum of American Art, New York

Cher Jeff,

Je suis Monty Cantsin, néoïste et star-de-la-pop-libre-de-droits. C'est avec un grand plaisir que je souhaite t'offrir « LE DON SUPRÊME », une surprise à ajouter à ton exposition monumentale ainsi qu'un signe de la haute estime que j'ai pour ton travail exceptionnel. J'espère que tu l'aimeras. Tu mérites ce cadeau parce que tu es un artiste éminent présenté par les musées les plus importants du monde, contrairement à moi, qui suis un criminel de l'art hérétique et récidiviste, banni de la plupart des musées.

La nature de mon don te paraîtra peut-être étrange parce qu'il s'agit de mon propre sang. « LE DON SUPRÊME » est le produit le plus récent de ma *Campagne de sang* (*Blood Campaign*), un projet en cours initié par moi-même en 1979, à Montréal. L'objectif principal de la *Campagne* consiste à financer les opérations du néoïsme en vendant mon sang en tant qu'objet d'art. En 1984, la valeur de mon sang a atteint un million de dollars par millilitre. Pour la réalisation du « DON SUPRÊME », j'ai utilisé jusqu'à six flacons contenant environ dix millilitres de mon précieux liquide-identité. J'estime la valeur des 60 ml de sang versé pour la confection de ce superbe cadeau, sans compter tout le travail et le temps que j'y ai investis, à 60 millions $. Cette somme potentielle est maintenant tout à toi !

Tu es une célébrité sacrificielle héroïque et un agent double qui a réussi au sein des établissements d'art mafieux hyperhollywoodiens d'aujourd'hui. Tu as utilisé le pouvoir de l'entreprise et la cupidité pour corrompre les arts grâce à l'argent et pour exploiter des artistes du monde entier. Or, « LE DON SUPRÊME » confirme le pouvoir grandissant et l'autorité des criminels de l'art commercial tout en approuvant le fait que l'argent soit aujourd'hui la mesure suprême d'évaluation de l'art. *Jeff Koons : une rétrospective* fournit un contexte idéal pour la réalisation du « DON SUPRÊME ». Merci Jeff ! C'est grâce à toi, mec ! Bravo !

Ton ami immortel,
Monty Cantsin

« LE DON SUPRÊME » sert à faire connaître la notion d'embellissement criminel en déclenchant ce qui fait avancer le musée en tant que complexe pénitentiaire et système fonctionnant à l'aide d'une machinerie.
Je suis heureux d'offrir « LE DON SUPRÊME » au Whitney Museum, une prison de l'art américain, rempli de grandes attentes et gonflé d'espoir qu'il soit préservé au Musée dans la collection permanente de la prison, parmi les captifs les plus tristement célèbres de l'histoire de l'art. ◂

Traduction : Véronique Garneau-Allard.



Photos : Antoine S Lutens.

Istvan Kantor vient de nulle part et n'est chez lui nulle part. Il n'est pas né et ne mourra jamais. On le connaît aussi sous le nom de Monty Cantsin, néoïste et star-de-la-pop-libre-de-droits. Selon Kantor, les musées sont des prisons. « Je le jure devant Dieu », déclare-t-il en agitant un drapeau rouge, « jamais mon art ne sera politiquement correct ; jamais il ne sera mortellement ennuyeux comme l'art des musées ». Sa discipline artistique principale est la révolte. Il transforme le sang en or.



Esther Ferrer

Face B. **Image/Autoportrait**

▸ JACQUES DONGUY



> *Autoportrait avec chou*, photo noir et blanc colorée à la main, collage, 76 x 66 cm, 1990-1995.
> *Europortrait*, photo noir et blanc, monnaies, 98 x 82 cm, collection particulière, 2002-2004.
> *Autoportrait avec carte de crédit*, photo noir et blanc, carte de crédit, 60 x 50 cm, 2013.



Problématique de l'autoportrait. Esther Ferrer, née en 1937 à Saint-Sébastien en pleine guerre civile espagnole et ayant fait partie du groupe ZAJ, explique d'emblée qu'elle n'a jamais pensé faire des autoportraits d'elle-même : « J'avais besoin d'un visage pour travailler le temps et j'ai choisi mon visage. » Le sien plutôt que celui d'une autre, pour des raisons de commodité. Elle avait juste besoin d'une image.

Ainsi, elle a conçu des « autoportraits malgré moi », des portraits dans le temps, grâce au photomontage de deux moitiés de son visage à cinq ans de différence. Parce qu'elle ne sait pas ce qu'est le temps. On pourrait faire une lecture narcissique de la pièce, ce qu'elle récuse. L'autoportrait se fait aussi dans l'espace : « Du néant au néant », du vide au vide, longue ligne dans l'espace du musée où son visage apparaît et disparaît car, selon elle, on ne sait pas d'où l'on vient et où l'on va.

Une autre pièce, très efficace, placée au centre de l'espace muséal et ayant pour titre *Dans le cadre de l'exposition*, dit son rapport à la performance. Pour elle, dans la performance, la « présence » est très importante, ici celle des spectateurs de l'exposition qui se voient dans un miroir très grand format entouré d'un épais cadre doré et qui sont à ce moment-là conscients de leur propre présence. Donc se dévoile un caractère performatif, c'est-à-dire une situation que le performeur crée.

Esther Ferrer est perçue comme une artiste engagée. Mais elle explique qu'elle est également une enfant de Mai 68, que son corps lui appartient. Elle l'utilise d'ailleurs dans une vidéo, même si, au départ, elle a voulu la faire avec quelqu'un d'autre. Autre pièce, son *Europortrait* la montre en train de dégueuler des pièces d'or. Art politique ? Là aussi, elle récuse : « Tout art qui est fait en liberté, c'est un art politique. »

Certes, on peut rapprocher son travail de celui de Marina Abramović dans le fait d'être là, d'être assise sur une chaise « à l'intérieur de soi-même », ou de celui de Ruth Francken avec sa série *Mirrorical Return* pour les autoportraits retravaillés. Ce sont là deux autres artistes femmes. ◂



> *Autoportrait dans le temps*, 49 photos noir et blanc sur aluminium, 40 x 50 cm chaque, 1981-2014.



Jacques Donguy vit à Paris, a enseigné à l'Université Paris 1 (Centre Saint-Charles) et a publié de nombreux articles sur des artistes liés à la performance, parmi lesquels Michel Journiac, Allan Kaprow, La Monte Young, Golyscheff et Stelarc. Il est aussi spécialiste des poésies expérimentales, auteur d'un livre-anthologie paru aux Presses du réel en 2007 et a théorisé et pratiqué la poésie numérique dans des performances faisant appel à l'ordinateur portable depuis 1983.

L'ART et LES RÉSISTANTES

▸ NATHALIE CÔTÉ

Après avoir abordé, depuis sa première édition, les thèmes de l'ornementation, du cynisme, du bonheur et des simulacres, de la rencontre, de la catastrophe et des machines en mouvement, on ne peut que se réjouir de voir la 7e mouture de cette biennale d'art actuel de Québec envisager la question politique de front.

La commissaire Vicky Chainey Gagnon a eu cette idée au lendemain de la crise économique et financière de 2008. On se souvient qu'à ce moment-là, les éditeurs rééditaient les ouvrages de Marx ; même la thèse postmoderne de la « fin de l'histoire » était remise en question ; le consensus autour du ronron capitaliste était brisé. Depuis, on redécouvre la possibilité de transformer le monde, et la recherche de possibilités de remplacement au néolibéralisme n'est plus l'affaire exclusive des altermondialistes et de quelques activistes de gauche ; elle est aussi celle des artistes et interpelle de plus en plus de citoyens.



2

> Claire Fontaine, *Capitalism kills (love)*, 2008-2014. Photo : Renaud Philippe.

Un artiste avec les Indignés

En côtoyant les œuvres rassemblées pour cette édition, on constate que c'est lorsqu'elles témoignent des mouvements de résistance qu'elles sont les plus convaincantes. C'est le cas de *Take the Square*, une installation vidéo constituée de trois films documentaires sur les enjeux soulevés par le mouvement Occupy de 2011. L'artiste autrichien Oliver Ressler a rencontré des activistes d'Espagne, de Grèce et de New York. Il les a filmés alors qu'ils discutaient de leurs diverses expériences. Cette œuvre semble l'une des pièces centrales, sinon la plus politique de l'ensemble. Trois écrans et trois canapés de cuir confortables permettaient aux visiteurs d'écouter les discussions des activistes (sous-titrées en français) sur le changement social, les enjeux de la démocratie directe, leur vision de l'organisation du mouvement d'occupation et la prise de parole sur la place publique.

Mais où est l'art dans tout cela, se demande-t-on ? N'est-ce pas simplement un film documentaire ? Pas tout à fait. La dimension artistique se situe dans la liberté de l'auteur. Ici, ce n'est pas un reportage réalisé pour la télévision par des journalistes qui ne peuvent parler aussi librement d'activisme, de résistance, voire de révolution s'ils veulent maintenir leur position. Ces journalistes doivent ni plus ni moins se conformer au discours dominant. Oliver Ressler, lui, joue sur les limites de l'art et de l'activisme, ce qui lui donne une plus grande liberté. Dans ses films se tiennent des propos entendus nulle part ailleurs, sinon sur les lieux mêmes des occupations – on pense aux débats et aux conférences à la place de l'Université-du-Québec occupée par les Indignés de Québec à l'automne 2011. L'artiste a manifestement sympathisé avec les Indignés, et ses films permettent de porter et de défendre leurs aspirations. Rappelons qu'ils ont réussi à redonner du sens aux mots *peuple*, *populaire* et même *démocratie*. Mais aussi, ils ont tenté, en occupant l'espace public, de rompre avec le quotidien aliénant. En ce sens, l'occupation des différentes villes possède des liens de parenté avec l'art comme espace autonome de liberté et de construction de nouvelles réalités.

« Et puis, nous avons construit de nouvelles formes »

Si pour certains artistes résister, c'est « résister au capitalisme sauvage, au néolibéralisme », comme le disait Annie Roy de l'ATSA lors d'une discussion au Musée national des beaux-arts du Québec le 24 mai dernier, le thème de la Manif d'art, « Résister : et puis, nous avons construit de nouvelles formes », annonce qu'il ne s'agit pas seulement de résistance politique, mais que la résistance se fait aussi contre la tradition et qu'elle englobe la recherche formelle qui change notre façon de voir le monde, qui crée des effets d'étrangeté, qui transforme. En ce sens, les performances de Julie Andrée T. ou des Fermières Obsédées, qui seront détaillées dans les pages suivantes, participent d'une forme de résistance aux conventions qu'elles défient, même si elles n'abordent pas explicitement les questions politiques.



1

1 Mark Boulos, *No Permanent Adress*, vue de l'installation vidéo, 2010. Photo : Renaud Philippe.

2 Groupe d'action en cinéma Épopée, *Fractures*, image fixe de la vidéo, 2012.

3 Oliver Ressler, *Take The Square*, image fixe tirée de l'installation vidéo à trois écrans, 2012.

« Nous ne sommes rien, soyons tout[1]. »

L'installation vidéo de Mark Boulos *No Permanent Address* fait partie des œuvres marquantes et engagées de la Manif d'art. L'artiste né à Boston a suivi pendant deux mois des guérilleros communistes dans la jungle philippine : ceux-ci lui livrent leurs réflexions sur leur vie personnelle, leur famille qu'ils ou elles ont abandonnée pour le maquis. Le titre de l'œuvre reprenant le même acronyme que la New's People Army, *No Permanent Address* correspond à la dure réalité des combattants. On constate certes à quel point ces guerriers sont endoctrinés, mais on comprend aussi leur combat noble pour la redistribution des terres à leurs compatriotes. C'est très touchant d'entendre à un certain moment un jeune homme accroupi dans la forêt, fusil à l'épaule, fredonner *L'internationale*, alors que lui et ses camarades sont attaqués par l'armée nationale. Quand on sait que ce groupe de combattants, la NPA (Nouvelle armée populaire), est considéré comme un groupe terroriste par le gouvernement américain, on se dit qu'il est d'autant plus intéressant de voir ce film. Non pas qu'on adhère aux moyens employés, mais il s'agit davantage d'une information atypique, d'un sujet audacieux.

Capitalism kills love

Le duo parisien formé par James Thornhill et Fulvia Carnevale a présenté deux pièces faites de néon : *Capitalism Kills Love* et *Strike*. Le néon, matériau publicitaire par excellence introduit dans l'art par Joseph Kosuth et Dan Flavin dans les années soixante, est un des archétypes de l'art conceptuel. Si le duo parisien revendique d'ailleurs son nom d'artiste, Claire Fontaine, comme un *ready-made*, on pourrait voir dans ses œuvres de néon un hommage à Kosuth.

L'intérêt du slogan « *Capitalism kills love* » est dans l'ambiguïté de la proposition qui n'est ni une publicité ni un graffiti. Si le slogan nous dit que le capitalisme tue tout, même l'amour, c'est comme si le slogan nous disait en même temps que les slogans n'y changeront rien… C'est peut-être la pièce la plus ludique de l'exposition et, d'une certaine façon, elle est emblématique d'une certaine rencontre entre l'art et la résistance. Il s'agit d'une posture intellectuelle, teintée d'ironie, mais une posture complètement assumée par les artistes.



3

Carré rouge sur fond noir

L'installation *Fractures* du groupe d'action en cinéma Épopée, collectif de créateurs anonymes montréalais, a été aussi une œuvre pivot de la Manif d'art qui ne pouvait passer sous silence le printemps québécois de 2012, le mouvement de résistance le plus important de l'histoire récente du Québec. Les films *Insurgence* et *Rupture* présentés au studio d'Essai de Méduse étaient différents de ceux qu'on a pu voir dans les médias : le ton et le contexte en ont fait une expérience à part. Dans *Insurgence*, les auteurs ont filmé les corps dans l'espace sans le sensationnalisme moralisateur des grands réseaux médiatiques. Les spectateurs debout dans la salle de projection partageaient presque le même espace que les marcheurs filmés dans les rues de Montréal. La seconde partie, *Rupture*, présentait des témoignages de militants et militantes inculpés.

Ce n'était pas la seule proposition abordant le printemps 2012. À la Galerie des arts visuels, on pouvait voir l'installation de Gisele Amantea, participant plus d'une esthétisation du carré rouge que d'une œuvre en symbiose avec le printemps québécois. Les murs étaient recouverts d'une photographie de l'Assemblée nationale avec, çà et là, un jeu de carrés rouges : une représentation en quelques sorte loin de la rue et de son action.

En fait, on ne peut que se réjouir du fait que ce mouvement trouve un écho jusque dans les galeries d'art. Marc James Léger écrit d'ailleurs à ce sujet en introduction au catalogue de la Manif d'art, dans « Le printemps québécois et les bases sociales de la culture » : « Sur fond abstrait de dettes, sous la menace d'amendes écrasantes pour celles et ceux qui osaient poursuivre la grève, le carré de feutre rouge, avec sa promesse d'une transformation révolutionnaire de la société, avait non seulement valeur de symbole, mais d'icône. Il faut bien que cette promesse soit réalisée non seulement dans les librairies et dans les biennales, mais là où il [y] aura coordination entre militants, intellectuels, artistes et la masse ouvrière. »

Le Premier Mai et la Manif d'art

Le début de la Manif d'art coïncidait, comme lors de chaque édition, avec la Journée internationale des travailleurs, soulignée de par le monde par les militants de gauche et les syndicats. En marchant vers la place d'Youville pour rejoindre le rassemblement de la manifestation du 1er mai, on entendait le bruit d'une manifestation monstre sur la côte d'Abraham. Pourtant, il n'y avait presque personne sur la rue… C'était une bande sonore diffusée du toit de Méduse, signée Mathieu Beauséjour. L'effet était troublant. Il fallait être là au bon moment pour vivre cette expérience éphémère.

Pourtant, la Manif d'art, dont le thème était la résistance, a complètement ignoré la manifestation annuelle qui dénonçait l'austérité en faisant sa conférence de presse au même moment que la manifestation. Cela montre combien les deux mondes œuvrent en parallèle. On n'est pas encore arrivé à cette rencontre entre « militants, intellectuels, artistes et la masse ouvrière ».

Dans cette perspective, il faut reconnaître que le volet éducatif de la Manif d'art était peut-être un des plus connectés avec la communauté. On pense aux visites guidées à la découverte de l'histoire du quartier Saint-Roch par François G. Couillard ou aux ateliers de sérigraphie offerts par l'École de la montagne rouge chez Engramme. Ce groupe de graphistes de l'UQAM a accompagné les étudiants de 2012 avec leur créativité exceptionnelle, rappelant combien l'affiche, le design et l'art peuvent jouer un rôle important dans les mouvements sociaux.

Oui, on l'aurait voulue encore plus populaire, cette Manif d'art. Et pourquoi pas gratuite – comme les musées qui ne devraient pas être payants pour rendre la culture encore plus accessible ? Mais surtout, cette édition rappelle combien la vie artistique joue un rôle important dans notre société. De surcroît, l'art contemporain, dans une ville comme Québec dominée par des politiques de droite, est un des remparts contre la résignation, l'endormissement, le conformisme. À plus forte raison lorsque l'art affirme ainsi sa position sur l'échiquier politique. ◂

Note

1 Eugène Pottier, *L'internationale*, 1871.

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



> Mathieu Beauséjour, *This is Not a Riot*, 2014. Photo : Frédéric Lavoie.



> Marche des Peuples pour la Terre Mère, passage le 23 mai sur la côte d'Abraham à Québec. Photo : Yohann Ducasse.

PAS À PAS : **LA RÉSISTANCE**

▸ GUY SIOUI DURAND

QUATRE ÉPISODES EN MAI — En mai 2014, pas à pas, j'ai arpenté en quatre épisodes les signifiants visuels du mot clé de la Manif d'art 7 : « Résistance : et puis, nous avons construit de nouvelles formes ». L'ensemble des expositions d'arts visuels a attiré près de 160 000 visiteurs. J'en suis venu à considérer la mise en contexte de plusieurs œuvres comme des pas menant à la résistance par l'art. Ce contexte, c'est celui de la rue, là où les luttes sociales se font tels des marches et des rassemblements pour la liberté et la dignité. Pour le découpage de ce texte, mes quatre épisodes, « Un bond temporel », « Le jour le plus long », « L'inversion chronologique » et « Une fin de semaine allongée », peuvent paraître non chronologiques, une découpe irrationnelle. Sans doute.

Ainsi ordonnées, elles sont néanmoins les repères de cette analyse. Je vais d'abord coupler le jeudi 1er mai au vendredi 23 mai afin de donner leur pleine signification à ces deux interventions artistiques survenues avant l'ouverture officielle de l'événement en les comparant à une manifestation dans la rue trois semaines plus tard. En parcourant tous les vernissages le samedi 3 mai, je vais ensuite décortiquer l'imposante présence des écritures, dessins et gravures, de la peinture, des sculptures, du film, de la photographie et de l'art performance comme autant de formes de résistance en œuvres. Puis, pour mieux comprendre la liaison entre engagement politique et engagement par l'art, j'analyserai les œuvres du 7 mai en rebroussant chemin vers le 3 mai. Je dériverai enfin vers des mondes en périphérie, les pas de la résistance s'engageant, du 28 avril au 3 juin, du côté des gens aux prises avec des problèmes de santé mentale, des humbles vivant dans un HLM et, finalement, des habitants d'un quartier populaire en périphérie du centre-ville.

Chaque jour j'aime davantage la vie, la rue, les faits sociaux car je trouve que c'est là que les mots remplissent encore une fonction nécessaire. LUIS SEPULVEDA[1]

UN BOND TEMPOREL : du 1er mai au 23 mai

Midi, 1er mai, journée de la fête des Travailleurs. Il pleut. Des clameurs se font entendre sur la côte d'Abraham. Ces bruits amplifiés donnent à penser à une manifestation imprévue. On sonne l'alerte. Une voiture de police s'amène. Posté sur le toit de l'édifice Méduse, Mathieu Beauséjour, qui a fait de la « persistance » sa connexion artistique aux luttes politiques[2], diffuse *This Is Not a Riot*, un assemblage d'enregistrements sonores de récentes grandes manifestations sur la planète. Sa « musique politique » tonne dans la ville comme en écho aux récents mouvements sociaux de libération du Printemps arabe, à ceux de protestation des Indignés/Occupy et à ceux de contestation à l'effigie du carré rouge.

Quelques heures plus tard, *Désobéissez ! Prises de paroles*, une déambulation, amérindienne celle-là, prend symboliquement possession des espaces intérieurs du Musée de la civilisation. Plusieurs artistes associés à cette Manif ainsi que des performeurs internationaux se sont alors joints aux performeurs autochtones, porte-paroles du mouvement autochtone Idle No More/Plus Jamais l'Inaction.

Ces deux actions se voulant un préambule à l'ouverture officielle de l'événement, elles ne trouveraient leur pleine signification d'avant-garde de la résistance, liant art et luttes politiques réelles, que 22 jours plus tard. En effet, le vendredi 23 mai, de grands vents amplifiant le déferlement des vagues sur le « grand chemin qui marche », le fleuve Saint-Laurent, empêcheraient les canots des Kanien'kehá : kas (Mohawks) de Kanesatake de rejoindre les marcheurs de Cacouna sur le traversier entre Lévis et Québec. À la place de Paris (Place-Royale), au pied de la sculpture publique *Dialogue avec l'histoire* du sculpteur français Jean-Pierre Raynaud, les tambours amérindiens résonnèrent à nouveau. Ils accueillaient le cortège de protestataires, gonflés par les manifestants locaux. Ici, un premier lien : le tambour ayant amorcé la déambulation *Désobéissez* ! le 1er mai resurgissait dans cette marche associée au mouvement de résistance autochtone Idle No More/Plus Jamais l'Inaction à travers tout le Kanata (Canada) !

Puis, la Marche des Peuples pour la Terre Mère, contre les projets de pipelines du pétrole sale de l'Alberta, s'est mise en branle à la Basse-Ville en passant devant l'Espace 400e, lieu enfermant l'exposition centrale. Lorsque la foule a monté la côte d'Abraham en direction du Parlement, Claude Bélanger et les

administrateurs de la Manif sont sortis de l'édifice Méduse sur le trottoir, entre les affiches au *X* rouge de la Manif. Deuxième lien : alors que la performance sonore *This Is Not a Riot* de Mathieu Beauséjour le 1er mai avait été ramenée en vidéo pour n'être entendue qu'avec des écouteurs dans le corridor de L'Œil de Poisson, Beauséjour aurait pu capter en direct cette clameur politique. Elle était, en temps réel, la continuation de la lutte des mouvements sociaux altermondialistes : « *This was a riot* ! »

LE JOUR LE PLUS LONG : 3 mai

« Le 3 fait le mois », dit-on. Le samedi 3 mai s'allongea pour l'ouverture officielle de la Manif d'art 7. Le parcours commença vers 10 heures le matin pour se terminer sous la pluie dans la nuit. L'enfilade de vernissages d'expositions prit place, entrecoupée de trois performances de femmes. Voici découpée l'intense route par techniques évoquant une multitude de modes de résistance : esquissées, peintes, sculptées, filmées, photographiées et performées.

Écritures, dessins et gravures

L'écriture et le dessin résistent aux indisciplines. À la bibliothèque Gabrielle-Roy, le mot *résilience* s'affiche sur le grand mur de briques, rue Dorchester. Écrite en grandes lettres de papier aluminium, l'œuvre de Giorgia Volpe frappe. Elle réfléchit les capacités à surmonter l'adversité. Il ne s'agit pas uniquement de résister, mais de se surpasser, semble nous dire l'artiste très impliquée dans les milieux populaires. À l'intérieur, Geneviève Roy a suspendu crûment ses grands dessins où la fuite est la seule façon de quitter les lieux dévastés et la violence de sa série *FALLus* (2009). À la fin de la journée, on retrouvait ce trait de dessin dans les portfolios collectifs de Justseeds Artists' Cooperative chez Engramme, notamment les reproductions, données gratuitement, ridiculisant le premier ministre canadien Steven Harper. Les conditions de travail des ouvriers et celles carcérales des prisonniers dans les affiches poursuivaient de même le style militant, réaliste et communiste des années soixante.

Peinture

Malgré la peinture quasi absente, une proposition hybride a ramené les pendules à l'heure. Lorsque métissé aux nouvelles technologies, le pictural persiste et peut surprendre.

À l'exposition centrale dans l'Espace 400e, Martin Bureau a jumelé projection vidéo à deux tondi (œuvres picturales sur support rond) d'exception pour offrir une des œuvres les plus fortes de l'exposition. Juxtaposant l'arme au poing qu'est la caméra documentaire à son œil de peintre critique dénonçant l'autodestruction humaine de la planète, le peintre de Québec a filmé une des voitures qui participent aux fins de semaine très prisées de « shows de boucane et de démolition de chars » au village de Saint-Cyprien, dans l'arrière-pays, aux frontières de Lévis et de la Beauce. Diffusée des deux côtés d'un capot de camion en suspension dans la salle, la vidéo montre un chauffeur qui ne cesse de faire tourner son bolide dans un enclos de sable, provoquant fumée et CO_2. L'artiste a pris soin de négocier avec le matamore pour que, sur la carcasse de son véhicule, figurent les sigles des grandes multinationales productrices de pollution. Dans la même salle, au mur, sont accrochées deux peintures circulaires. Ces tondi, peints par épaisses couches dans le style des grandes toiles d'Anselm Kiefer ou de Riopelle, donnent un relief matérialiste à la représentation des deux hémisphères de la planète telles que vues par les satellites sur Google Map. Lorsque l'on s'en approche, on comprend exactement la nature grisâtre qui prend le dessus sur les couleurs, comme si quelqu'un avait écrasé à répétition des mégots à même la texture picturale. Les surfaces sont trouées à tous les endroits dans le monde où l'émission du gaz toxique est dominante, étouffant l'écosystème. *Roasted Globalization* est une œuvre majeure de résistance contre ces producteurs individuels (comme les fumeurs), locaux (comme à Saint-Cyprien) et globaux (comme à Fort McMurray ou en Amazonie) qui étouffent la survie.

Sculptures

Les lieux satellite de la Manif d'art 7, tels le parvis de la bibliothèque Gabrielle-Roy, le Centre Materia, L'Œil de Poisson et la Galerie Morgan Bridge, ont accueilli de fortes propositions sculpturales rebelles de par leur matérialité. Ces œuvres ont été les complices extérieures des sculptures présentes dans l'exposition centrale *Et puis, nous avons construit de nouvelles formes* de l'Espace 400e.

Sur la place publique de la bibliothèque Gabrielle-Roy, face à la rue Saint-Joseph où les



> Giorgia Volpe, *Résilience*, 2014. Photo : Renaud Philippe.



> © Carole Condé et Karl Beveridge, *Liberty Lost*, Sommet du G20, Toronto, 2010.

citoyens attendent l'autobus pour le traversier, *Fait divers* du collectif Acapulco se donna à voir comme un monument déchu. Entourée d'un grillage, la statue qui devait orner le socle a été renversée au sol, démembrée, son bras où repose une figurine de chat brisé. Démantèlement du monumental, de la pérennité ?

Habilement, les sept sculptures de Clint Neufeld chez Materia combinaient des pièces mécaniques de « chars », moteurs, culasses, transmissions aux finitions en fine porcelaine colorée, à des meubles de salon (*One Yellow Rose*) ou à des boîtes lumineuses (*Engine Block*). L'artiste canadien a ainsi contribué de manière exquise à la puissante présence sculpturale.

Pour un grand nombre de visiteurs à L'Œil de Poisson, le choc visuel a été fort face à l'immense « bloc erratique », énorme roche faite de lamelles d'aluminium. Étant donné sa masse, *Il/elle n'a pas de nom* de Marc-Antoine Côté s'y imposa en signe de résistance sculptée contre tout l'art éphémère.

Héritier de la vision circulaire de sa culture métissée de Wendat (Huron), Ludovic Boney a offert une impressionnante sculpture de lamelles de bois, *Circonvolution/Circonlocution*, aux allures d'une Vénus de Willendorf. En apparence coincée entre le plancher et le plafond de la Galerie Morgan Bridge, la sculpture, dès que l'on jetait un coup d'œil entre les bandes circulaires décalées, comportait un jeu de miroirs et de lumières qui en dilatait infiniment son espace intérieur ! Exposée dans cette galerie de la rue du Pont qui s'était toujours démarquée radicalement de l'art institué, l'œuvre marquait aussi la fin de cette résistance, le lieu allant changer de vocation.

L'installation sculpturale de Juan Ortiz-Apuy, *This Sleep, Full of Folded Dreams*, détonnait à l'étage de l'Espace 400e par la fraîcheur de son dispositif. Il a décidé de croiser l'équilibre impossible d'une balance pourtant élégante à des distorsions du tableau périodique des éléments pour un rendu surréaliste tachiste. Aussi, sur un iPad au mur figurait un rituel absurde de déterrement d'un chef d'État latino assassiné avec, comme référence, la photo du chef vénézuélien Hugo Chávez, lui-même trépassé. Ces créations occultaient certes une mémoire détraquée par une hybridité installative nouvelle, captivante et hors d'ordre. Bref, une résistance à l'interprétation en soi.

Dans le cadre de sa série *Des hélicos sur l'îlot Fleurie*, titre magique parce que porteur de mémoire et d'histoire de l'art social dans le quartier, l'œuvre de Jean-Robert Drouillard s'est dédoublée. Au Musée national des beaux-arts du Québec, sa meneuse de claque adolescente, sculptée dans le bois en taille réelle, semblait bien seule dans la rotonde sur son piédestal, entourée de multiples bonbonnes aérosol en porcelaine créées par sa compagne. C'est que sa *meute* était ailleurs, à l'exposition centrale, au bassin Louise. Utilisant comme modèles ses fils et leurs amis, Drouillard a positionné une partie de la *gang*, une dizaine, à l'étage, clin d'œil à cette « armée de l'ombre » squattant la falaise de l'îlot Fleurie, sous l'autoroute Dufferin, dans les années quatre-vingt-dix. C'est à cet endroit que les artistes et les citoyens du quartier s'étaient établis pour vivre l'affrontement entre les forces de l'ordre lourdement armées du Sommet des Amériques et les hordes de protestants autour du Sommet des peuples en avril 2001 : il fallait choisir son camp ! Immobiles, gorgées de vitalité rebelle, d'utopies contestatrices, rageuses mais aussi poétiques, ces postures d'ados arboraient la bataille à venir avec leurs planches à roulettes et bonbonnes pour graffiter ou optaient pour la philosophie, la littérature, comme cette figure posant son pied sur un livre. Autrement dit, *Des hélicos sur l'îlot Fleurie* s'est voulu tout le contraire de la matière qui devient arme et des figures qui sont la guerre.

C'est justement avec cette obsession militaire de nos voisins états-uniens que le sculpteur Jarod Charzewski a construit dans le style « *Think Big* » ses trois soldats géants, de plus de deux mètres, réutilisant comme matériaux des publications, revues et livres militaires.

Entre le monument renversé, le rocher à la mémoire immémoriale, le soldat format géant et les ados en taille réelle, entre le métal et le bois en lanières, les moteurs et les bonbonnes, la vie de quartier et les tranchées, il s'agit encore ici de choisir son combat.



> Ludovic Boney, *Circonvolution/Circonlocution,* 2013. Photo : Guillaume D. Cyr.



> Acapulco, *Fait divers*, 2014. Photo : Vincent Roy.

Art à l'écran

Les multiples écrans, des plus immenses aux portables, diffusent spectacles et accélèrent le rythme de l'activisme politique. J'ai retenu trois cas différents parmi plusieurs propositions d'influence cinématographique.

Dans la petite salle d'exposition réservée du Musée de la civilisation, la vidéo *Perimeter* de Rebecca Belmore nous montre l'artiste anishinabeg marcher pieds nus, tissant son trajet d'un fil rouge entre la cascade d'eau de la réserve de White Pine, dans le nord de l'Ontario, jusqu'à cette mine qui perfore la Terre Mère pour en extraire les entrailles à des fins économiques. À réfléchir.

Dans l'exposition centrale de l'Espace 400e, *Poétik subterfuge* (1988) issu d'une vieille complicité entre Richard Martel et Robin Poitras a perturbé d'interventions le repas des officiers de la Gendarmerie royale au Centre Banff, les deux complices les interrogeant de cette question lancinante : « Qu'est-ce que l'art pour vous ? »

Dans le studio d'Essai de Méduse, *Fractures*, une remarquable installation cinématographique d'Épopée, groupe d'action en cinéma, jumelle dos à dos la projection des films *Insurgence* et *Rupture* sur un diptyque recto/verso : d'un côté, les affrontements vivement filmés entre policiers et étudiants au cœur des revendications du mouvement estudiantin arborant le carré rouge ; de l'autre, les témoignages intimes de jeunes, rendus en gros plan de manière émouvante, à propos de leur engagement et surtout de leur dissidence envers l'ordre parental.

Photographies : entre surveillance et lutte

La photographie a le mérite de mettre sur pause ce monde. Trois de celles-ci se sont incrustées à Québec.

Dans l'exposition centrale, le boîtier photographique lumineux *Torch* de l'artiste amérindienne Rebecca Belmore, qui refuse délibérément de fournir quelque explication que ce soit sur son œuvre, donne à voir son bras pendant entouré du drapeau américain, sa main tenant deux mèches de cheveux. On aurait dit que le bras de la *Liberté éclairant le monde* s'était incliné, la tête de celle-ci sans couronne, scalpée. Magnifique pause.

L'excellente mise en espace, dans la salle américaine de VU, de la très belle exposition *Post-Olympiques/Olympic Afterlife* du duo formé de Virginie Laganière et Jean-Maxime Dufresne dévoile leur incisif voyage sur les sites désertés des précédents Jeux olympiques à Beijing, à Sarajevo, à Vancouver et à Montréal.

L'INVERSION CHRONOLOGIQUE : 7, 5, 4 et 3 mai

Il peut arriver que l'on souhaite que le fil des événements recule. C'est nettement cette impression que j'ai eue quant à la venue du vénérable duo d'artistes parmi les plus en vue dans l'histoire récente de l'art engagé en Amérique du Nord, Carole Condé et Karl Beveridge.

Le mercredi 6 mai, le duo, parti la veille de Québec, est arrivé à temps pour rejoindre les autres militant(e)s devant l'édifice de la Cour suprême du Canada afin d'y entendre l'annonce donnant raison aux organismes d'artistes contre le Musée national des beaux-arts du Canada sur la question des droits d'auteur et de reproduction. Après dix ans de lutte avec comme chef de file nul autre que Karl Beveridge, le qualificatif *résistant* ne prenait que davantage d'ancrage.

Deux jours plus tôt, Antitube offrait en programmation *Cinémas et engagements (d'ici et d'ailleurs)* au Café Babylone avec des films explorant divers angles de la résistance. Le tout a démarré, en présence des artistes, avec le documentaire *Portrait of Resistance : The Art and Activism of Carole Condé et Karl Beveridge* (2012) tourné par Roz Owen et Jim Miller. Imbriquant habilement archives, témoignages et suivi au quotidien du processus de création entre 2010 et 2012 de ce couple n'ayant jamais dissocié la vie de la carrière dans un art de l'engagement, ce film est un petit bijou d'histoire de l'art engagé. Condé et Beveridge se rencontrent à l'époque de l'art conceptuel autour des revues comme *Art-Language* et *The Fox* à New York. C'est aussi l'époque de l'art militant qu'ils transposeront à Toronto avec leur controversée – et fameuse – exposition *Art Is Political* au Musée des beaux arts de l'Ontario (AGO) au milieu des années soixante-dix. Depuis, les héritiers du photomontage de John Heartfield n'ont cessé de s'associer par l'art aux luttes du monde ouvrier, de justice sociale et de sauvegarde environnementale.

La victoire du combat mené pour le droit des artistes ainsi que le visionnement et la discussion autour du documentaire, pour quiconque aurait pu en prendre connaissance avant de visiter l'exposition, ne pouvaient qu'éclairer d'une façon magnifique et significative leurs œuvres dans l'espace européen du centre VU, dont le vernissage avait lieu le 3 mai. Trois photomontages en impression numérique, *The Plague* (2009), *Scene Otherwise* (2012) et *Futures* (2013), et une vidéo, *Calling the Shots* (2002), tentent de refléter l'état problématique actuel du mouvement altermondialiste, le Sommet du G20 à Toronto et le mouvement Occupy. Chaque œuvre photographique renvoie, tel un clin d'œil, à des événements ou personnages de l'histoire politique en adoptant la structure stylistique de peintures célèbres. Mais c'est vraiment *Futures* (2013), leur dernière œuvre, dont la composition apocalyptique en triptyque renvoie aux peintres primitifs flamands, qui frappe l'esprit. Sur les modes du passé, du présent et du futur, trois scénarios crus mettent en évidence les véritables intentions dévastatrices (saccages de la nature, crimes, viols) de certaines multinationales de la consommation et de quelques agents du pouvoir supposés veiller à nos intérêts !

UNE FIN DE SEMAINE ALLONGÉE : du 29 mai au 1er juin

La séquence du jeudi 29 mai au dimanche 1er juin marque la fin de l'événement. Ce sera ma dernière boucle liant l'art de la Manif à la quotidienneté. J'ai décidé d'enfourcher ma bicyclette et de rouler du côté du nouvel édifice Sherpa sur le boulevard Charest où cohabitent artistes, personnes ayant connu un épisode problématique de santé mentale, mais aussi services et activités communautaires. L'accrochage entassé et un peu chaotique, dans la vitrine et le hall, de la centaine de propositions mêlant indifféremment artistes de renom et créateurs anonymes façonne de manière solidaire *Le drapeau des fous* !

Adjacent à l'édifice Sherpa, il y a cet imposant édifice d'habitation à loyer modique (HLM) en briques brunâtres. C'est vraiment là, chez sept humbles – pour ne pas dire pauvres, retraités ou



> Jean-Robert Drouillard, *Des hélicos sur l'Îlot Fleurie*, 2013-2014. Photo : Renaud Philippe.

seuls – résident(e)s, que sont accrochés les mots et les capteurs de mouvement de la manœuvre interactive *Le bloc que j'habite* par Alain-Martin Richard. L'apparition des mots d'une phrase du situationniste français Guy Debord se fait sur un écran dans l'Espace 400e. Là, au sein du HLM, des résistances inquiètes face au projet ont surgi. L'art était-il un dispositif de surveillance ?

De l'autre côté du boulevard, en face, on retrouve l'extension architecturale, dont la structure est en bois, de l'édifice qui abrite la Confédération des syndicats nationaux (CSN). Le syndicat, lié à l'histoire du syndicalisme ouvrier au Québec, appuie le thème de cette Manif. Commanditant la page arrière du programme, la CSN en a changé la phrase pour « *Résistance* : *et puis, nous aurons un monde plus juste* ! » J'acquiesce !

Finalement, j'ai roulé à bicyclette en périphérie dans la ville vers la bibliothèque Aliette-Marchand dans l'arrondissement Vanier, sur le boulevard Pierre-Bertrand. Là, seul, je renouai intensément avec l'essence de tous ces « pas de la résistance ». Dans cette grande salle, *Les marcheurs* de Josiane Roberge est une vidéo où des humains de tous types, de tous âges, avancent au soleil, dans la campagne, en silence, libres, fiers, le sourire en prime. Ils sont plus grands que nature sur l'immense écran. Voilà l'œuvre achevée dont le déroulement respire l'utopie et l'espoir, et dont j'avais besoin pour m'arrêter, réfléchir à cette effervescence et écrire la conclusion.

Quelle résistance choisir ?

A-t-on vu la création de nouvelles formes dans cette Manif, comme l'annonçait la phrase titre ? Les formes exposées, les performances et les projets pourraient en avoir été de l'ordre des sursauts de résilience et de résistance face à un changement inexorable de paradigme dans l'art. C'est ici que la rue, dans son contexte de luttes et de manifestations sociales du mois de mai, est venue augmenter, cette fois du côté émancipatoire et non pas seulement pour conserver ses acquis, l'idéal de la résistance. À cet égard, l'art action (performances, manœuvres) et l'art engagé des communautés, des minorités, des marches de contestation – pour la paix, contre les violences et souffrances – présents dans cette Manif à titre de pratiques d'art résistant aux forces centripètes qui engrossent les institutions et autres cubes blancs, ressortent. Il importe de reconnaître la fine ligne qui les sépare de l'art public intégré, d'ornementation, d'animation, de contrôle ou de distraction sous le couvert du nouveau vocable de *médiation culturelle*. Il y va de l'engagement pour un mieux-vivre ensemble, pour plus de justice sociale, de poésie et de magies. ◄

Notes

1 Luis Sepulveda, *Ingrédients pour une vie de passions formidables*, B. Hausberg (trad.), Métailié, 2014, *in* Louis Hamelin, « Le fantôme qui parcourait le monde », *Le Devoir*, 31 mai-1er juin 2014, p. F5.

2 *Cf.* Mathieu Beauséjour, *Persistance*, Quartier Éphémère, 2007, 143 p.



> Regina José Galindo, *Expansive*, Le Lieu, centre en art actuel, 2014. Photo : Patrick Altman.

EXPANSIVES, TRÉPASSÉES, ZOMBIES : **ART ACTION DE FEMMES**

L'analyse fine des trois situations d'art action au féminin créées par **Regina José Galindo**, **Julie Andrée T.** et **Les Fermières Obsédées**, en aparté à celle des œuvres d'art visuel exposées, le 3 juin en temps réel, pendant la « journée la plus longue » de l'enfilade des vernissages de la Manif d'art 7, permet de scruter davantage les dimensions physiques et le rôle du corps-matériau dans l'évolution récente des pratiques performatives relatives aux formes de résistance.

REGINA JOSÉ GALINDO
Expansive : la performance politique

Dans le stationnement raboteux du Lieu, sis sur la rue du Pont, les deux pieds de Regina José Galindo s'immobilisent en son centre. La température est plutôt fraîche pour cette femme menue, originaire du Guatemala. Elle sort en sous-vêtements chauds et pantoufles. Méthodiquement, deux hommes perforent l'asphalte de leurs marteaux-piqueurs, produisant un bruit lancinant au rythme des gestes mécaniques. D'abord, un grand cercle se forme autour d'elle. Puis, un deuxième s'en rapproche de plus en plus. La poussière et quelques morceaux la touchent. Galindo ne bronche pas. La lenteur et la répétitivité de l'action amplifient l'énigme, la lassitude. Cette indolence inocule le questionnement.

Qu'y a-t-il dans le sous-sol de Saint-Roch ? Que se passe-t-il dans la tête de l'artiste ? Et si les cadavres assassinés d'autochtones guatémaltèques avaient leurs criminels les deux pieds en terre canadienne ? À coup sûr, Galindo a voulu raviver ici un devoir de mémoire, de situations cachées, enfouies, troublantes, en Amérique latine et particulièrement au Guatemala, un pays au sous-sol riche en minerais. Ces faits incriminent la collusion entre les minières canadiennes très actives là-bas, le gouvernement canadien et les juntes militaires.

« *The body tells you the truth* », nous a-t-elle dit en entrevue. Son corps est politique. Dans ses performances, l'artiste utilise son corps comme un corps individuel, mais aussi comme un corps social, collectif et universel. C'est là une donnée pure et dure de l'art performance en tant que « résistance » aux dilutions en cours sous le vocable *performatif*, pourrais-je ajouter. La performance *Expansive* ouvre ainsi un dialogue de conscience et de justice sociales qui déborde l'objet d'art.

Des victimes de massacres, notamment envers les autochtones, sont en cause[1]. C'est pourquoi la perspective change lorsque l'on met ensemble le jugement de la Cour de l'Ontario en 2013 en faveur des autochtones guatémaltèques, le dossier en ligne du Projet Accompagnement Québec-Guatemala[2] et la Marche des peuples pour la Terre Mère contre les pipelines d'Alberta – celles-ci voulant traverser les terres des réserves et les territoires comme le Québec – qui allait passer par Québec le 23 mai 2014, en pleine Manif d'art 7, sur la côte d'Abraham – et à laquelle j'ai pris part. L'immobilisme performatif de Regina Josée Galindo pour que l'on creuse ce sous-sol canadien signifie que l'on résiste au pouvoir et que l'on crée de nouvelles protestations.

Cette résistance par le corps se poursuit en dedans, dans la salle du Lieu, transformée pour l'occasion en cube noir. Une photographie (*Looting/Le pillage*) et trois projections vidéo (*Marabunta*, *¿ Quién puede borrar las huellas ?/ Si je pouvais effacer les traces* et *Tierra*) nous y convient. Ces documents visuels présentent différentes stratégies des performances corporelles de Galindo qui y explore les implications éthiques universelles d'injustice sociale liées à la race et au sexe, et d'autres abus dans les relations de pouvoir inégales au sein de notre société.

Looting

Une photographie est accrochée sur le mur près de l'entrée. Regina José Galindo l'explique : « Au Guatemala, un dentiste a percé des trous dans mes molaires pour y placer huit incrustations d'or national d'une très haute pureté [elle a utilisé l'or de la statuette remise lors de son prix à la Biennale de Venise de 2005]. À Berlin, un dentiste allemand a retiré l'or de mes molaires. Ces petites sculptures, huit au total, sont exposées comme œuvres d'art. » *Looting* rappelle la période coloniale par les Espagnols : d'un côté, la conquête, la guerre, la politique de la terre ravagée, l'exploitation des sols, l'humiliation ; de l'autre, le conquérant qui donne des ordres, l'homme du vieux monde qui lève la main et garde l'or.

¿ Quién puede borrar las huellas ?/ Si je pouvais effacer les traces

En 2003, Regina José Galindo a marché de la Cour de la constitution jusqu'au Palais national du Guatemala, laissant des traces faites avec du sang humain – le sang fut acheté à une femme qui tenait une banque de sang, frais et propre – en mémoire des victimes du conflit armé, comme résistance à la candidature présidentielle de l'ex-militaire Efraín Ríos Montt. Le jour suivant sa demande comme candidat, Galindo a effectué cette action. On voit l'artiste marcher en plongeant ses pieds nus dans un bol rempli de sang humain. Le Guatemala a vécu pendant 36 ans l'une des guerres les plus sanglantes : un génocide qui a fait plus de 200 000 morts.

Tierra

Tierra, la vidéo en salle, se veut à son tour l'envers de l'endroit de la performance *Expansive* de Regina José Galindo dans le stationnement du Lieu. On la voit nue, immobile, alors qu'une pelle mécanique creuse le sol autour d'elle. Elle fait référence aux corps jetés et ensevelis dans les fosses communes. Cette vidéo a d'ailleurs été jouée pendant le procès pour génocide des dictateurs Ríos Montt et Rodríguez Sánchez en 2010, où ils ont été déclarés coupables.

JULIE ANDRÉE T.
Mouvance : entre trépasser et dépayser : l'installaction

La performance de Julie Andrée T. se passe dans le hall de l'Espace 400e. À l'heure du souper, 300 paires d'yeux attentifs la cernent. Au-dessus d'elle : une poulie. Attaché au câble de la poulie : un grand panneau. Le corps et la matière chez elle sont indissociables. Mais cette fois, un « paysage » – d'autres diraient un « décor » – les entourait, elle et le panneau. Avec cette performeure, on ne sait jamais vraiment quand la performance débute. Surtout ici, on se laisse prendre à son long préambule qui fait intervenir les fluides, comme le vin, les couleurs vives et les baguettes. S'ensuit une bataille physique, épuisante, aux rythmes bruyants des bottes qu'elle porte et des cris d'essoufflement qu'elle pousse lorsqu'elle se relève de ses chutes au sol, en une suite de tableaux vivants époustouflants. Intense, certes. Pourtant, Julie Andrée T. ne réussit pas à hisser le panneau où sont entre autres écrites les expressions *La joie* et *Memento mori* (*Souviens-toi que tu mourras*).

Au terme de l'action, en présence de la silhouette en tissu rouge de son orignal avec panache, alors qu'elle fracasse aux deux tiers le tableau de mots, seul le mot *joie* est hissé, tandis que la portion du panneau sur laquelle se trouve *Memento mori* s'écroule au sol. Cependant, la finalité de cette performance en est une d'installaction photographique en mode numérique. La performeure a effectivement conçu l'idée d'agencer en œuvres *in situ* à l'étage des traces visuelles et plastiques de sa performance, ponctuelle et éphémère, faisant imprimer numériquement en grand format aux couleurs à couper le souffle les photographies prises par Guy L'Heureux. Dans la pénombre d'une salle, c'est à un véritable aménagement paysager culturel que Julie Andrée T. va convier les visiteurs quelques jours après. Entre les souches, les grandes baguettes aux allures asiatiques assemblées en bouquet et toujours la silhouette du grand cervidé, les élans performés par Julie Andrée T. se sont figés en une étonnante mise en espace comme résistance à la finitude de la vie : « entre trépasser et dépayser » !

FERMIÈRES OBSÉDÉES
Le marché du zombie : le tournage

Les pas cadencés et chorégraphiés ont fait partie dès leur début de l'arsenal performatif des Fermières Obsédées. Onze ans après leur *Parade sous office* à la Manif d'art 2 : bonheur et simulacres (2003), les revoilà en déambulation sur la rue Saint-Joseph, *Le marché du zombie* clôturant la grande journée des vernissages du samedi 3 mai 2014.

La pluie drue, jointe au tintamarre sonore de leur défilé nocturne, s'évapore en nuage lumineux au contact des projecteurs fixés sur la plateforme d'un char allégorique utilisé par le Carnaval de Québec pour ses parades hivernales. La déambulation prend une tournure festive impromptue. Sur cette scène mobile où un *band* de musiciens joue en direct, les trois Fermières Obsédées se déchaînent. Des tableaux vivants oscillent en continu. Il y a des débats féroces devant lutrins dont les feuilles revolent partout, des combats aux grognements anarchiques et un déshabillage progressif « anti-vedettes ». Ces simulacres d'ébats de la part des trois jeunes femmes en corsets et bustiers sortis tout droit de l'ancienne manufacture de la Dominion Corset – dont l'édifice, tout prêt, est devenu l'École des arts visuels où elles ont étudié – ont ébahi la rue. *Le marché du zombie* n'a certes pas manqué de culot !

Les Fermières Obsédées ont résisté à l'épreuve du temps. En effet, il y a onze ans, en 2003, elles défiaient en « défilant » et en se démultipliant[3]. Les Fermières Obsédées ont progressivement créé leurs « grammaires » corporelle, vestimentaire et gestuelle qui se démarquent dans le champ de l'art action, un style en quatre procédures dont la parade se déploie comme ironie critique des systèmes dominateurs. Ce commando au féminin se déplace… et dérange par ses assauts publics ! Au sortir par expulsion ou évasion du bocal, de la vitrine, de la robe, d'une arène, d'un *pick-up* ou de conteneurs, elles ont agi par détournement de la promenade, du défilé, de la procession, de la course, de la joute, de la parade ou de l'ascension sur des podiums ![4]

Résistances éclatées

Les finalités de l'art action se diversifient. Ses supports de diffusion, et par là ses auditoires et intentions, mutent.

Si pour Regina José Galindo le documentaire vidéo est une arme politique, une manière d'inscrire la lutte pour la justice dans le champ de l'art, et que chez Julie Andrée T. la captation photographique de performance se métamorphose en installaction – performance dont les traces deviennent une installation – qui en prolonge autrement la présence dans l'exposition centrale de la Manif d'art 7, la parade des Fermières Obsédées en 2014 aura eu comme finalité d'être un tournage cinématographique et non plus seule-

ment une intervention performative en soi. En complicité avec La Bande Vidéo, *Le marché du zombie* est aussi une production ciné dont la parade et les figurants auront été le matériau avant sa diffusion (au Cercle, à l'UQAM, etc.). Bref, cette production aura toujours été aux confins du spectaculaire, contre le spectacle, mais pour une autre plateforme, celle des écrans. ◂



> Julie Andrée T., *Mouvance : entre trépasser et dépayser*, performance, 2014. Photo : Cláudio Belli.



> Les Fermières Obsédées, *Le marché du zombie*, marche déambulatoire et performance, 2014. Photo : Cláudio Belli.

Notes

1 Le 29 juillet 2013, un jugement récent de la Cour suprême de l'Ontario reconnaissait la validité de la poursuite civile de treize Mayas de la tribu Q'eqchi' du Guatemala contre la minière torontoise Hudbay Minerals. La poursuite pouvait être entendue par une cour ontarienne même si les gestes allégués ont eu lieu au Guatemala et non au pays. Le jugement s'appliquait à des causes de viol collectif, de meurtre et de voie de fait. Il a créé un précédent au Canada et aura des implications pour toutes les minières établies ici.

2 Pour Projet Accompagnement Québec-Guatemala (www.paqg.org), la réalité est que, depuis les années soixante, nombre de compagnies minières canadiennes, avec l'appui du gouvernement du Canada et des dictatures militaires au pouvoir au Guatemala, ont orchestré lois iniques, massacres et propagandes médiatiques afin de favoriser le plan Puebla-Panamá, un projet d'intégration régionale voué aux transports maritime et terrestre de marchandises provenant du cœur industriel nord-américain, situé autour des Grands Lacs, et dont la destination finale, via l'océan Atlantique, est le marché lucratif de l'Asie-Pacifique.

3 *Cf.* Bernard Lamarche, « La mélodie du Bonheur », *Bonheur et simulacres*, Manif d'art 2, 2004, p. 7.

4 *Cf.* Guy Sioui Durand, « Tracées au rouge à lèvres/ Drawn in Lipstick », *Les Fermières Obsédées*, Éditions d'art Le Sabord, 2010, p. 80-115.

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



> *Cinq visages pour Camille Brunelle.*
Photo : ©Jérémie Battaglia.

IRL VS AFK

▶ ALAIN-MARTIN RICHARD

La 15e édition du Carrefour international de théâtre, mai 2014, présentait deux productions[1] pour alimenter la théorie des multivers, mondes parallèles, espaces virtuels et autres états seconds qui s'interpénètrent continuellement en une forme complexifiée du monde. Avec *Cinq visages pour Camille Brunelle* et *iShow*, la communication occupe l'espace central de la société. À partir de ces deux pièces, observons comment nous avons inversé le point de vue : ce que nous nommions jusqu'à récemment In Real Life (IRL) pour distinguer l'univers virtuel du monde « réel » est devenu Away From Keybord (AFK). Ainsi, c'est désormais le virtuel qui constitue la référence de base pour parler du monde et non plus le monde biologique.

Égos à la dérive sur images floues de supercherie : *Cinq visages pour Camille Brunelle*[2]

Cinq personnages, interchangeables, occupent une scène jonchée de vêtements qu'ils enfileront comme autant de peaux, empruntant selon les circonstances une autre personnalité. Voici que l'affirmation du moi se bute à l'affirmation de tous les *moi* de la planète. Et voici que la litanie infinie des *Like* et *About me* se prolonge dans une surenchère de *name-dropping*. Ce sont des énumérations comme autant de listes d'épicerie que régurgitent les cinq comédiens, étalant ainsi toute la culture du monde. La liste n'est cependant que le masque du vide. Les comédiens, amis sur Facebook, se relancent dans une compétition où chacun veut de distinguer des autres, se singulariser par des *selfies*, par sa culture personnelle, par ses voyages, par le nombre de ses amis, chacun se racontant des histoires et cachant finalement plus qu'il ne montre.

Les personnages de Guillaume Corbeil sont dans l'urgence de vivre et, comme leur vie dépendant des médias sociaux se fabrique par comparaison, ils tentent de séduire et de subjuguer par une frénésie d'actions contraires à la vie elle-même. Jamais de silence, jamais d'introspection, toujours seulement un simulacre de communication. À l'aide de mauvaises photos qui sont autant de preuves de chacun des événements qu'ils publient, ils racontent leur dernier party, leur dernière nuit, les images qui défilent n'ayant plus qu'une valeur nominale par leur description télégraphique : « Moi, embrassant untel », « Josée buvant un verre de vin », etc.

Dans un rythme soutenu, chaque expérience du quotidien pose les jalons de la légende. Puis rupture de ton, renversement de perception : les mêmes séquences sont reprises, mais sur des descriptions différentes ; non pas qu'elles aient été falsifiées, mais elles n'étaient que support à fabulation. La narration bascule alors vers une version différente, glauque, voire terrifiante. Derrière les belles images d'une jeunesse mordant dans la vie, s'embrassant à qui mieux mieux, s'excitant dans la matière du présent, des jeux de mode, du nouveau snobisme, derrière ces images se cache un monde acidulé : drogue, pornographie, assassinat. Comme si la vie entière s'était engouffrée dans une pathologie permanente, un cannibalisme infanticide ; comme si Uranus était sorti de sa torpeur mythologique.

Dans ce grand jeu de séduction par images interposées, par *paraître*, chacun, voulant se singulariser, devient la victime de cette supercherie à grande échelle. La marque profonde de l'individualisme s'estompe dans une mouture identique, si bien que l'égo ne signifie plus rien, tous se retrouvant dans un anonymat qu'ils pensaient fuir.

Dans ce monde sans pitié, Camille Brunelle est l'image pure, la figure idéalisée que tous



> *iShow*. Photo : ©Jérémie Battaglia.

admirent et qui pourtant n'est qu'une forme évanescente sur des photos. Tous prétendent la connaître, mais elle aussi s'évanouira bientôt dans les limbes de la mémoire virtuelle. Et lorsqu'une des leurs meurt, la suicidée devient la nouvelle figure emblématique, une figure mythologique qui retrouve toutes les vertus, supplantant Camille Brunelle dans l'imaginaire collectif. Puis, s'appropriant son site Facebook, les survivants se fabriquent une nouvelle entité à partir des morceaux de la défunte. Ils abandonnent ainsi leur propre personnage et intensifient leur anonymat, ancré en eux comme une fatalité.

Cinq visages pour Camille Brunelle est un texte qui donne froid dans le dos. Il s'agit d'un portrait implacable de la première génération alimentée aux réseaux sociaux. Comment fabriquer de l'humanité dans une société qui n'a plus le temps de comprendre mais seulement de savoir ? L'accumulation des connaissances se veut une simple matière mémorielle, insensée. On peut tout nommer, mais à quoi bon ? Ce sont des informations inutiles.

La mise en scène rythmée de Claude Poissant regorge de trouvailles simples qui donnent à ce texte difficile tout son élan et tout son sens. Deux éléments se juxtaposent ici avec un impact puissant. D'abord, les comédiens sont en position frontale avec derrière eux, en plein écran, les photos prises grâce à leur portable. Entre l'image et la narration s'installe progressivement une inversion de paradigme qui vient questionner la véracité de cette myriade d'images qui nous obstruent la vue. Puis, quelques ruptures de rythme dans des contrepoints légers nous permettent d'entendre des horreurs racontées sur un tempo de samba, de reprendre en mime une histoire tout juste racontée pour la démultiplier par les cinq comédiens dans un ralenti à peine perceptible, d'ouvrir un intermède pour rendre hommage à la suicidée.

Le *je* noyé dans la multitude : *iShow*[3]

Sur l'écran, les images de webcam se succèdent rapidement. Chacun ayant son ordinateur branché sur le réseau, les quinze comédiens, assis à une longue table, jouent du clavier. Sur l'écran, leurs prises en direct : en haut, partenaires éphémères ; en bas, eux-mêmes initiant une relation parfois soutenue, parfois vivement zappée. Les visages se substituent aux visages, puis l'écran pointe sur un type qui se masturbe devant sa caméra… laquelle est branchée sur Chatroulette et diffuse l'engin du frangin en pleine gloire sur la Toile. La comédienne lui répond, entretient son désir, lui offre en retour ses seins, ses fesses. Ailleurs, un des comédiens s'accroche à un type paumé dans son bain, qui joue avec une bite molle et ne réagit pas au striptease qu'il lui offre. Les clavardoirs (*chat rooms*), ouverts sur la salle, quittent l'intimité pour devenir spectacle devant un public désarçonné. Il n'y a plus que de l'extimité, cette exposition

publique immédiate de tout, et surtout des désuets « jardins secrets ».

Le *iShow* se construit sur un rapport ambigu entre le Web, ici représenté par les sites de rencontre, et notre perception du monde. L'utilisation de Google Earth nous permet cependant de prendre la mesure de la petitesse de la terre. Scène émouvante où le zoom bascule sur l'île d'Utøya, Norvège, alors qu'une mère, par le truchement des textos avec sa fille, assiste en direct au carnage de Breivik[4]. Ailleurs, les images du Web sont entrecoupées de scènes avec le public, en direct, avec de vrais comédiens en chair et en os qui l'interpellent. Ce va-et-vient entre l'écran et nous, entre la scène et nous, pose en distorsion deux manières de communiquer. La convention théâtrale est respectée, y compris l'abolition du quatrième mur, mais elle est amplifiée par l'ajout d'un autre mur, plus poreux celui-là, celui du Web. Au-delà d'une simple projection, les intervenants Internet sont avertis en direct qu'ils sont dans un spectacle public. Certains se retirent alors promptement, d'autres acceptent avec délectation cette situation.

Le *iShow* est un spectacle cru. Un écriteau à la porte prévient les spectateurs qu'il y a au-delà de ce seuil de la violence et du sexe. Le public est happé dans un jeu de balancier entre les *chats* en direct avec des inconnus qui naviguent sur le Web à la recherche de sensations fortes ou d'une simple rencontre, et les interventions avec les comédiens bien en chair qui l'interpellent et jouent entre eux, abandonnant parfois la Toile.

Ce jeu de balancier entre le monde immédiat tangible et le monde projeté sur écran pose comme hypothèse que la distinction entre ces deux plans de réalité n'est que nominale. De fait, nous sommes aussi concernés par les intervenants du Web que par les comédiens qui servent ici d'intermédiaires. Et lorsqu'ils quittent tous la salle, qu'ils nous abandonnent avec la possibilité de visionner le meurtre en direct de Magnotta[5], les deux minutes de silence qui s'ensuivent durent une éternité. Ce soir-là, personne ne se lèvera pour cliquer sur le lien. Suspension.

Le *iShow* explore le *i* d'Internet et simultanément le *i* de Narcisse. Nous sommes emprisonnés dans l'un et l'autre. Nous sommes englués dans cette illusion qui est le lieu commun de la communication. Ce spectacle présente avec lucidité l'état des lieux. Et surtout, il vient confirmer que cette nouvelle relation à distance fait désormais partie de notre insertion dans l'humanité.

L'inversion quadridimensionnelle de l'univers

Chez les joueurs en ligne, on dit de celui qui a laissé son ordi allumé mais qui n'est plus devant son clavier qu'il est Away From Keyboard (AFK). Par extension, selon cette logique, on peut distinguer désormais deux univers : d'abord le « vrai », c'est-à-dire celui de l'espace virtuel – terme désormais désuet –, notamment les médias sociaux et les jeux en ligne ; l'autre univers, c'est tout le reste, ce que certains nomment la vraie vie ou le monde tangible ! Mais dans le monde des *hackers* et autres pirates[6], la vraie vie (In Real Life) n'est pas une autre option ; le distinguo s'applique pour eux au seul fait qu'on est en relation avec le monde par le clavier ou pas. Away From Keyboard, c'est le reste de la vie qui ne se déroule pas dans le monde virtuel des ordinateurs.

Avec *Cinq visages pour Camille Brunelle* et *iShow*, le Carrefour présente un moment-clé dans la perception de la réalité. Bien sûr, cette perception n'est pas nouvelle, mais elle est désormais domestiquée et devient ainsi le matériau essentiel de ces productions théâtrales. Nous assistons dans ces deux productions à une espèce de contamination du théâtre par la puissance des nouveaux mythes qui se créent sous nos yeux. À ce corpus Web on pourrait ajouter la pièce française *Germinal* présentée au Carrefour, qui se termine aussi dans le ventre d'un PC pour un *happy end* en forme de comédie musicale[7].

Cinq visages explore les médias sociaux et les effets secondaires d'une pratique soutenue. La volonté de se distinguer, de magnifier son égo, d'offrir toujours plus que ses amis Facebook, de les relancer par nos connaissances, par la surenchère de villes visitées, de livres lus, par une augmentation exponentielle du nombre d'amis, tout cela fait de Facebook une machine non seulement à bouffer le temps, mais surtout à estomper les contours individuels. En effet, dans les comportements sociaux gérés entièrement par des algorithmes qui nous échappent, les traits de caractère finissent par se ressembler. Puisque la vie sur FB se dessine à l'aide de *Like*, de listes, de phrases courtes, de photos *hot*, de partages de nouvelles – que personne n'a pris le temps de lire –, de mots-clés, de vidéos qu'on espère virales, ces tics de langage *facebookiens* deviennent une norme à partir de laquelle tous les participants se ressemblent. Le jeune auteur Guillaume Corbeil pousse ses personnages toujours plus loin dans le mensonge, c'est-à-dire dans la fabrication d'un personnage idéal qui n'est qu'un miroir aux alouettes. Ces personnages deviennent à ce point insupportables que le besoin de véracité pousse bientôt chacun des protagonistes à se dévoiler, à révéler sa vraie nature. Nous plongeons alors dans la violence, la cruauté, la pornographie, un monde déchaîné qui devient, dans sa compression abusive, une autre image construite à partir du bombardement continu du Web, comme si la masse des possibles obstruait totalement le surgissement de l'être, de l'individu avec son aura personnelle. Autant l'image idéale projetée sur Facebook est un leurre, autant l'image corrigée n'est que le déversoir d'un trop-plein de stimuli, mais sans l'expérience physique et incarnée, produisant dès lors un nouveau moi monstrueux.

Alors que *Cinq visages* est un théâtre construit, écrit à partir du Web, mais tout de même organisé en une montée dramatique, *iShow* n'est que la présentation du Web dans ses dimensions multiples. Il y a du pire et du génial. Il y a du désœuvrement et des moteurs de recherche fabuleux. Il y a de la solitude et une quête frénétique de communication. Mais ici, le drame n'est pas progressif : il se donne d'emblée, il se joue en continu, il occupe tout l'espace confiné de l'écran, il est constamment sous nos yeux ; il se nomme la dérive d'Internet, là où nous pouvons voir nos concitoyens se masturber, ou assassiner quelqu'un, ou commettre un suicide en direct. Le Web, c'est l'esprit mis à nu dans tous ses recoins, des plus sordides aux plus lumineux. Il n'y a plus le filtre d'un auteur, il n'y a que cela, ce qui se donne comme tel.

Tandis que l'auteur de *Cinq visages* fait une critique de la dépossession et donc de l'aliénation que le Web génère par sa structure même, qui est une manière encore plus sophistiquée de produire toujours plus de consommateurs, celui de *iShow* ne montre que ce qui est. Ici se trouvent une froideur, une tristesse plus grande encore, parce que cette texture « nouvelle »[8] envahit l'espace de la vie sans autre intention que sa propre existence. Et si le médium est le message, celui-ci est désormais polymorphe, vulgaire et subtil, violent et angélique. Il est une omniprésence qui semble bien plus une réduction qu'une ouverture sur l'imaginaire. Il est l'outil qui banalise tout ce qu'il touche. Il est le monde construit sur un voyeurisme qu'alimente un exhibitionnisme sans fin. L'immédiateté crée ainsi des êtres creux qui ne raisonnent plus que comme des passeurs inlassables de liens hypertextes qui nous amenuisent dans un surf éternel. ◄

Notes

1 *Germinal*, une troisième pièce abordant ce thème, ne sera pas traitée ici.

2 Pièce de Guillaume Corbeil, mise en scène de Claude Poissant, production du Théâtre PÀP, présentée au Carrefour international de théâtre du 3 au 5 juin 2014.

3 Création et interprétation collectives, production des Petites Cellules Chaudes, présentée au Carrefour international de théâtre du 10 au 12 juin 2014.

4 Le 22 juillet 2011, Anders Behring Breivik fait 69 victimes dans une tuerie retentissante. Le tueur a ouvert le feu lors du camp d'été de la Ligue des jeunes travaillistes (AUF), sur l'île d'Utøya. *Cf.* Wikipédia, *Attentats du 2011 en Norvège* [en ligne], www.fr.wikipedia.org/wiki/Attentats_de_2011_en_Norvège.

5 Surnommé le « dépeceur de Montréal », Luka Rocco Magnotta, de son vrai nom Eric Clinton Newman, a diffusé en juin 2012 sur un site spécialisé pour amateurs de films gores une vidéo où on le voit dépecer sa victime.

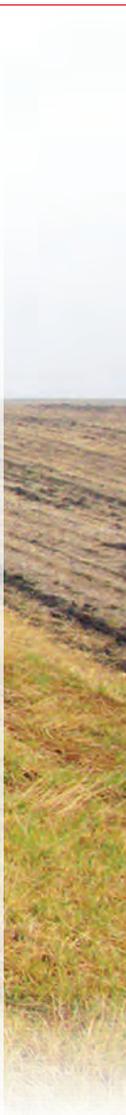
6 *Cf.* Simon Klose, *TPB AFK : The Pirate Bay Away From Keyboard* [en ligne], 2013, 85 minutes, www.youtube.com/watch?v=eTOKXCEwo_8. Vers la 10e minute, l'accusé explique au juge que les *hackers* n'utilisent pas l'expression IRL (In Real Life), mais plutôt AFK (Away From Keyboard).

7 Dans *Germinal*, on crée le monde à partir du carré noir du théâtre, le tout culminant dans l'univers malléable de Windows.

8 Facebook a dix ans cette année.

Alain-Martin Richard vit et travaille à Québec. Artiste de la manœuvre et de la performance, il a présenté ses travaux en Amérique du Nord, en Europe et en Asie. Il poursuit un travail de commissaire, de critique et d'essayiste. Il a publié dans de nombreuses revues des articles sur le théâtre, la performance, l'installation et la manœuvre. Membre des ex-collectifs Inter/LeLieu et The Nomads, toujours actif avec Les Causes perdues et Folie/Culture, il propose des productions, telles que *L'atopie textuelle* (2000) et *Le chemin vers Rosa* (2006), qui se déploient souvent sur plusieurs plans de réalité.





Patrick Beaulieu

TRAJECTOIRES PERFORMATIVES

VVV : une trilogie d'odyssées transfrontières

▸ VICTORIA STANTON

(Im)matérialisation

Quand j'ai rencontré Patrick pour la première fois, il est venu me chercher dans une station-service à bord d'une Ford Ranger bleue qui avait pas mal de vécu. « Je te présente le Blue Rider », m'avait-il dit. En sortant du stationnement, Patrick devait signaler manuellement en bougeant son bras de haut en bas afin d'indiquer au conducteur derrière nous que nous allions tourner à gauche.

Puis j'ai remarqué le contenu de sa boîte à gants, dont la porte avait éclaté il y a quelque temps. Présence discrète, un livre se trouvait à l'intérieur de ce mini-musée d'objets rituels spécifiques : *De la marche* par Henry D. Thoreau, traduction française de l'essai *Walking*. « L'as-tu déjà lu ? » demandai-je à Patrick. « Seulement des extraits. Je le garde au cas où le camion tombe en panne. »

Patrick Beaulieu est lui-même un Thoreau moderne : un créateur québécois passionné de canots canadiens, de culture populaire mexicaine et de routes secondaires américaines. De plus, Patrick a l'habitude de conduire des véhicules anciens, plus précisément des camions délabrés. C'est vrai, ces camions le conduisent du point A au point B mais, plus important encore, ils sont un élément essentiel de la conception, de la construction et de la réalisation de ses voyages géopoétiques qui se façonnent à travers les lieux explorés et leurs dimensions sociales.

Pendant les huit dernières années, Patrick Beaulieu a mis en œuvre les odyssées transfrontières *VVV*, une trilogie épique en mouvement qui lui a fait suivre la migration évanescente de papillons, les déplacements immatériels du vent et les trajectoires mystérieuses du destin.

« Vecteur monarque » a été le premier voyage de la série. En 2007, pendant 34 jours en *octembre*[1] (superposition poétique des mois d'octobre et de novembre), Patrick ainsi que l'auteur et réalisateur Daniel Canty voyagent à bord d'une ancienne camionnette de Postes Canada, une vieille Grumman LLV 1978. Équipée de quelques nouvelles pièces et recouverte d'une couche de peinture blanche, la Monarca Mobile se transforme en une galerie d'art ambulante, un écran de projection en plein air et un laboratoire pseudo-scientifique. Ayant pour but de suivre la route migratoire du papillon monarque, les deux compagnons commencent leur voyage à Saint-Jean-Port-Joli, Québec, traversent les États-Unis et atteignent finalement le refuge des monarques dans les montagnes du Michoacán, Mexique.

Le projet « Ventury » a eu lieu par la suite pendant les mois de novembre et de décembre 2010. Cette fois, on tentait de suivre le mouvement des vents apparents. Patrick est accompagné tour à tour de Daniel Canty – à nouveau –, de l'architecte paysagiste Alexis Pernet, puis du poète Dauphin Vincent. Avec à bord un copilote à la fois, Patrick fait un voyage de 25 jours à travers les États-Unis en commençant par Chicago, surnommée la « ville des vents ». Comme ce fut le cas de la Monarca Mobile, le Blue Rider fut adapté pour les besoins de ce voyage particulier : on fixa sur son toit une girouette et dans le caisson arrière un manche à vent ainsi qu'un virevent pour guider les explorateurs dans la bonne direction.

« Vegas », le dernier voyage de la trilogie, a eu lieu en juillet et en novembre 2012. Dans ce projet, Patrick et son fidèle partenaire, Daniel, décident de réfléchir sur le phénomène du destin en attachant une roue de la fortune au capot de leur Magic Dart, une Dodge 1968 achetée à Las Vegas. Cette escapade sur les chemins du hasard, d'une durée de 21 jours, combine les rencontres spontanées avec le public et celles un peu plus calculées de tout ce qui touche à la « divination ». Un tour de roue détermine chaque jour le thème – ou le but – de la journée : la contemplation, le châtiment, l'innocence, l'insondabilité, et ainsi de suite.

> *Blue Rider – Ventury*, camion Ford Ranger 1986 modifié, girouette et manchon à air, 2010. Photo : Alexis Pernet. Permission de l'artiste et Art Mûr, Montréal.

Bien que chaque projet ait fini par prendre une forme matérielle d'installation quelconque, les zones immatérielles, moins visibles, et les entre-deux faisaient partie intégrante du processus de Patrick. Ces zones sont des éléments décisifs qui définissent sa pratique globale. Son travail est une méditation en mouvement. Plus qu'un simple voyage routier, ces « odyssées transfrontières » – comme les appelle Patrick – permettent des observations attentives non seulement de phénomènes naturels nébuleux, mais aussi de la force de vie imperceptible qui les sous-tend. La route aux multiples possibles – une invitation à l'esprit ouvert – devient un lieu interstitiel où se produisent des démonstrations performatives d'intuition, de nécessité et de sérendipité. Dans cette attitude performative s'épanouissent des considérations attentives envers un présent évanescent – selon les frontières perméables, les structures fragiles et les rencontres fortuites qui imprègnent ces expéditions géopoétiques.



> *Monarca Mobile – Vecteur monarque*, camion GMC Grumman 1974 modifié, installation multimédia mobile, 2007. Photo : Patrick Beaulieu. Permission de l'artiste et Art Mûr, Montréal.

Les frontières perméables : espaces intuitifs et routes en tant que lieux

La route devient une force en elle-même, un non-lieu. Elle peut commencer au point A et se terminer au point B, mais elle contient toutes sortes de déviations, d'occasions de se perdre ou de sortir du chemin tracé. En occupant ces espaces interstitiels de manière créative, en « repoussant [volontairement] les limites de soi dans des territoires inconnus »[2], l'artiste se retrouve devant un échéancier de projet qui n'inclut que les structures les plus libres, lui permettant de suivre son intuition et, s'il le faut, d'abandonner le plan initial.

La route est un thème essentiel dans les œuvres de Patrick : « Mes projets sont mesurables en kilomètres par heure, les kilomètres pour les distances parcourues et les heures pour les expériences de rencontre. »

Sur la route, un lieu transitoire en tant qu'espace, nous faisons l'expérience d'une position géographique « palimpsestique » où la « spatialité […] des multiples relations *qui se succèdent* […], une stratification des espaces à l'intérieur d'eux-mêmes […], imbriqués les uns dans les autres, [deviennent un] passé, [un] présent et [un] futur toujours indissociables [et] rendent l'autre possible uniquement par le biais de leurs divergences et bifurcations »[3]. Cet espace de l'éphémère, du mouvement, de la succession et du détour, par sa cohérence persistante, se transforme en un lieu de pratique artistique.

Ainsi, en suivant la migration du papillon monarque, la route agit en tant que lieu primordial pour un pseudo-laboratoire scientifique mobile qui observe les « multiples relations qui se succèdent », en particulier une série complexe d'étapes spatiales et temporelles interdépendantes qui *sont* le « Vecteur monarque ». En entrant dans un processus qui part de la conscience intellectuelle d'un fait entomologique pour arriver à une rencontre subjective et phénoménologique avec la nature, l'artiste éprouve la route en tant que progression expérientielle, ce qui lui permet d'intégrer chaque étape de cette chaîne délicate. En s'engageant dans cette action, il fait de la route à la fois un lieu d'accumulation de « signes » qui confirment la bonne direction prise et un symbole de la boucle infinie, analogue à l'impermanence répétitive du cycle de la vie (du monarque).

En suivant le vent, la route, à défaut de linéarité, succombe à la sinuosité, cette « spatialité des multiples relations qui se succèdent », transportant Patrick et ses copilotes tantôt vers l'avant, tantôt vers l'arrière, dans leur tentative de poursuite des courants aériens qui les entourent. Les conducteurs utilisent toutes leurs ressources pour saisir ce courant aérien en constante évolution tandis que les changements climatiques deviennent les repères du Blue Rider qui l'emmènent d'un point à un autre. L'imprévisibilité de l'itinéraire qui en résulte les fait revenir sur leurs pas, une « stratification des espaces » ouvre davantage les frontières perméables entre le passé, le présent et le futur. « Pourquoi avez-vous une girouette sur votre véhicule ? » demande-t-on aux voyageurs quand, lors d'un arrêt sur la route, ils doivent recueillir des données sur le vent à l'aide de leurs instruments de mesure. Ce paradoxe de mouvements confluents n'échappe ni aux artistes ni à leurs interlocuteurs curieux.

Poursuivre la route de la chance dans le projet « Vegas » est en quelque sorte encore plus vague que de suivre la voie du vent. Dans ce troisième et dernier volet de la trilogie, les artistes posent une question : « Est-il possible de chercher le hasard ou est-ce le hasard qui nous trouve ? »

La route demeure un support significatif, c'est la toile sur laquelle on esquisse une hypothèse créative. Les rencontres les plus importantes ont lieu sur la route et les « espaces » qui y mènent, que ce soit dans le stationnement d'un magasin de fournitures pour les jeux de hasard, près de la pompe dans une station-service ou à l'entrée d'un motel… Les apparitions de la Magic Dart offrent sans l'ombre d'un doute un spectacle inattendu qui émerge de l'autoroute et génère immanquablement son lot de questionnements. C'est la route qui a permis à ce spectre insolite – une roue de la fortune mouvante – de se manifester.

Structures fragiles, rencontres fortuites : comment les performatifs de l'intuition, la nécessité et la sérendipité propulsent en avant

Alors que la route agit comme un lieu, une sorte de contenant où se déroule chaque projet, le véhicule dans lequel les protagonistes voyagent agit comme une extension de ce contenant.

Même si, de nos jours, il n'est pas rare de voir une camionnette exhiber un message, véritable panneau publicitaire roulant destiné à attirer notre attention, le message ne sert habituellement qu'à essayer de nous vendre quelque chose. Dans la trilogie *VVV*, chaque véhicule attire intentionnellement l'attention sur lui-même tandis que l'artiste tente de piquer notre curiosité, de s'adresser à notre conscience et de partager une expérience amicale et spontanée. De ce point de vue, le véhicule agit également comme une sorte de ruse, une invitation lancée ouvertement, émergeant d'une combinaison de structures fragiles qui composent l'ensemble de l'œuvre.

D'un projet à l'autre, plusieurs types de fragilité coexistent : celle du véhicule lui-même (un véhicule d'occasion qui tombe en panne et qui nécessite une attention constante), celle du « sujet » à l'étude (des événements environnementaux nébuleux) et celle des relations que l'on cultive tranquillement (des interactions fortuites). Le véhicule est le centre même de cette fragilité, le noyau de toutes les activités interconnectées qui en émergent pour se déployer.

Les problèmes mécaniques ont obligé la Monarca Mobile à prendre des routes secondaires, à rouler lentement et à faire des escales non planifiées à cause des pannes occasionnelles. Ces conditions ont engendré une circonstance notable : un performatif de la nécessité, un état dans lequel les artistes étaient obligés d'être plus à l'écoute de leur moyen de transport, mais aussi plus attentifs à la manière dont les difficultés de la vie ouvrent d'autres espaces de possibilités, font découvrir des villages, des villes, des gens

et des histoires importantes qui n'auraient pas été connues autrement. Alors que les moments d'observation du papillon monarque étaient rares et espacés, les échanges issus d'heureux hasards ont permis de faire connaître quelques anecdotes surprenantes sur le monarque, ce qui a fini par contribuer de manière importante au projet global.

Le vent constitue une autre structure fragile qui nécessite une attention particulière. En essayant de le définir de manière poétique dans le cadre de « Ventury », Patrick se livrait de manière répétée à deux actions principales.

Lors de son arrivée dans chaque petite ville, l'artiste trouvait la librairie ou le magasin d'antiquités le plus proche et demandait systématiquement au commis : « Auriez-vous des cartes postales du vent ? » La requête sincère, une action ludique qui inspirait une réponse vive, a mené à une sélection éclectique de photos poignantes ou nostalgiques, une collection judicieusement intitulée "Aéropostales".

La deuxième action était moins calculée mais tout aussi rigoureuse. Dans une esthétique parallèle à l'assemblage des cartes postales, Patrick a quotidiennement filmé les moments où les signes et les mouvements du vent étaient observables. La série de vidéos qui en résulte s'intitule les "Instants d'un souffle". Ces vidéos comprennent : des bernaches du Canada en formation de vol en V ; un rideau battant au vent, flottant comme par magie sur une légère brise qui le pousse hors de la fenêtre d'un immeuble à appartements ; des feuilles virevoltant sur la plateforme d'un traversier[4].

Ces images montrent avec de belles nuances tout ce qui est éphémère et la fragilité de ce qui « est présent » (ici et maintenant). Toutes ces chorégraphies spontanées sont habilement capturées justement à cause de l'attention fine qu'il porte sur l'instant. Dans cette performance intuitive et pleine d'écoute, il réussit non seulement à être au bon endroit, au bon moment, mais aussi à être pleinement là, vigilant et présent à la magie qui se produit devant lui.

La dernière poursuite dans cette trilogie est la plus insaisissable. D'une intangibilité certaine, elle travaille avec la structure la plus fragile de toutes. Dans « Vecteur monarque », les papillons en tant que tels étaient souvent hors de vue. Dans « Ventury », le vent ne pouvait jamais être vraiment attrapé. Mais dans « Vegas », l'entité recherchée n'avait aucune forme et constituait un phénomène difficile à expliquer. C'est pourquoi il n'était pas tellement question de *fixer* cet objet dans le temps pour le projet final, mais plutôt de voir s'il était possible de *puiser dans* cette énergie sans forme. Ainsi, les fondations de cette recherche pouvaient passer d'un statut quasi scientifique à un statut presque ésotérique à l'intérieur du même projet. Le « sujet » à l'étude devenait progressivement immatériel. Non seulement les voyageurs essayaient-ils d'atteindre directement un performatif de la chance, mais ils invitaient aussi les autres à prendre part à la performance.

Partout où la voiture s'arrêtait, les performeurs invitaient les passants à faire tourner la roue de la fortune, en forme de mandala rouge, vert et doré, fixée sur le capot de la Magic Dart. « Vingt et un tours du destin, vingt et une questions posées au hasard » étaient au programme. Pour certains participants, Patrick et Daniel faisaient office de devins douteux. Un participant, visiblement bouleversé par sa chance ayant « mal tourné », la flèche s'étant arrêtée sur « The Dark », les a même tenus responsables de sa malchance. Ce n'est pas comme s'il avait perdu quelque chose, il n'y avait aucune mise en jeu, mais le fait que deux intrus « dictent » son destin – en quelque sorte – semblait l'avoir secoué. Cependant, leur présence charismatique leur a valu d'autres types de réponses. Vers la fin de leur voyage, ils se virent offrir un cadeau d'adieu. Lors de leur départ du motel sur le bord de la route où ils avaient séjourné, la réceptionniste a eu une gentille attention pour eux : « *What's the next town ?* (Quelle est la prochaine ville ?) » leur a-t-elle chanté sur l'air de *What's Going On* du groupe 4 Non Blondes.

Similaire aux trajectoires de Henry Thoreau, chaque voyage des odyssées *VVV* de Patrick Beaulieu est un état performatif dans lequel le corps et tous ses sens sont activés, créant un lien profond avec le paysage – et les personnes – qui l'entoure. Poursuivant des objectifs qui se chevauchent tout en demeurant distincts, chaque voyage offre à sa manière spécifique une fusion synergique de l'intuition, de la chance et de la fragilité. La fragilité est dans le processus même, dans l'agencement de tous les éléments réunis en un équilibre délicat entre l'intention et l'abandon. L'intuition – et la foi dans le moment présent inhérente à chaque quête – est ce qui pousse l'œuvre en avant, ce qui la propulse vers son existence. Et la chance – la magie de la synchronicité – est l'*essence* dont le véhicule a besoin pour avancer.

Pour couronner le projet *VVV : une trilogie d'odyssées transfrontières*, une publication monographique paraîtra. L'ouvrage prendra la forme d'un atlas géopoétique qui réunira les images tirées des trois voyages ainsi que des essais critiques, textes philosophiques et récits de voyage de Daniel Canty, de Gilles A. Tiberghien, d'Alexis Pernet, de Jack Ryan, de Dauphin Vincent et d'autres.

Continuant sur sa lancée de voyages psychogéographiques, Patrick Beaulieu passera de la terre à la mer avec un projet qu'il réalisera en 2014. Cette fois, il veut voyager en kayak sur les cours d'eau qui le mèneront d'une rivière du Québec jusqu'à l'Atlantique, à l'embouchure du fleuve Hudson à New York. Dans *Méandre : une dérive continentale*, Beaulieu naviguera sur les flots des cours d'eau, cherchant à s'abandonner au rythme des courants et à capturer visuellement ce qui surgit des confluents entre les paysages et les êtres humains. ◄



> *Magic Dart*, voiture Dodge Dart 1968 modifiée, roue de fortune constellée de 21 symboles, 2012. Photo : Patrick Beaulieu. Permission de l'artiste et Art Mûr, Montréal.

Traduction : Véronique Garneau-Allard.

Notes

1 « J'emprunte le terme à Boris Vian, dont une partie de l'action du roman *L'arrache-cœur* (1953) se déroule en octembre. Je profite de l'inexistence relative de ce mois pour le faire durer trente-quatre jours. » (Daniel Canty, « Trente-quatre d'octembre : le *Vecteur monarque* », *À la croisées des mondes*, Actes Sud, 2011.)

2 Notre traduction. Rebecca Solnit, *A Field Guide to Getting Lost*, Penguin, 2005, p. 5.

3 Notre traduction. Elizabeth Grosz, *Architecture from the Outside : Essays on Virtual and Real Space*, MIT Press, 2001, p. 127.

4 On peut explorer les "Instants d'un souffle" sur le site du projet au www.venturyodyssey.com.

Victoria Stanton est une artiste interdisciplinaire dont le travail explore l'action en direct, les interactions humaines, la vidéo, le film, la photo, le dessin et l'écriture. Même si elle exerce sa pratique dans une grande variété de disciplines, l'art performance demeure toutefois invariablement au cœur de son œuvre. Elle a présenté des performances, des expositions et des vidéos-films au Canada, aux États-Unis, en Europe, en Australie, au Japon et au Mexique. Elle a coécrit *Impure : Reinventing the Word* (Conundrum Press, 2001) avec Vincent Tinguely et travaille actuellement sur un livre avec le collectif TouVA (Anne Bérubé, Sylvie Tourangeau et elle-même), portant sur les notions fondamentales de la pratique de la performance et sur la question du performatif.



1

Simon Beaudry

DIALOGUE IDENTITAIRE À CONSTRUIRE

Véhicule et Scalp

CATHERINE MARTELLINI

Nous assistons ces derniers temps à une multiplication des discours identitaires, reflet possible d'une société perdue dans le flou des cultures. La Charte des valeurs québécoises constitue un bon exemple de la confusion qui règne au Québec en ce qui concerne la question identitaire. Qui sommes-nous ? Quelles sont les valeurs que nous partageons ? Bien que l'œuvre *Véhicule et Scalp* de Simon Beaudry n'ait pas eu la Charte comme toile de fond, elle s'inscrit néanmoins dans cette réflexion identitaire.

Prenant comme assises une entrevue avec Louise Vigneault, spécialiste de l'art nord-américain qui se consacre à la question des imaginaires collectifs, des mythologies, des constructions culturelles et des stratégies de représentation identitaire, la présente analyse portera sur l'œuvre de Beaudry dans une perspective de réflexion identitaire.

Avant de produire *Véhicule et Scalp*, Simon Beaudry a fondé en 2007 le collectif Identité Québécoise avec l'auteur Philippe Jean Poirier, au sein duquel il crée ses premières œuvres sur le thème de l'identité, le menant à son premier projet d'exposition, *Câliboire*. Créée entre 2012 et 2013, *Véhicule et Scalp* comprend deux volets. Les œuvres du premier volet, « Véhicule », juxtaposent des panaches de cervidés à des pièces de carrosserie de véhicules motorisés (motoneiges, motos, scooters). De formes arrondies, ces pièces sont assemblées de manière à représenter la tête d'un animal, ornée d'un panache. L'une de ces têtes comprend également une composante vidéo où défile une image de vortex fléché en mouvement, rappelant la ceinture traditionnelle québécoise faite de laine tressée, dont les motifs multicolores sont agencés diagonalement.



2



3

> *Golden Scalp*, 2013 (1. Mariev /2. Sarah /3. Myriam).

Les œuvres du volet « Scalp » ne prennent pour leur part pas toutes la même forme. Pour n'en nommer que quelques-unes, mentionnons la pièce *Chevelure* qui se compose de la tête naturalisée d'un caribou dont le panache a été remplacé par une chevelure. Les trois *Golden Scalp* ont fait l'objet d'un assemblage de pièces de carrosserie présentées comme coiffes auxquelles l'artiste a greffé des cheveux et des bijoux. Ces trois *Golden Scalp* font aussi partie d'une série photo dans laquelle trois femmes différentes arborent respectivement chacune de ces coiffes. Le mode d'expression multidisciplinaire de l'artiste lui a fait s'adjoindre une équipe d'artisans, notamment pour les œuvres photographiques. Il a toutefois produit en atelier la totalité des nouvelles œuvres sculpturales de *Véhicule et Scalp*.

La stratégie de bricolage adoptée par l'artiste exprime l'adaptation que les différentes cultures ont dû faire en arrivant sur le territoire, que ce soit par les échanges interculturels ou le partage du territoire. Les véhicules prennent des formes anthropomorphes éloquentes et puisent dans les symboles québécois de même que dans tout le folklore partagé par les Canadiens français et les Autochtones. La composante vidéo où défile un vortex fléché en mouvement rappelle la ceinture fléchée, symbole du costume traditionnel québécois, historiquement associé à la traite de la fourrure. Dans le contexte de la vidéo, ce vortex fléché semble défiler à vive allure. L'illusion de vitesse accolée au symbole québécois de la ceinture rejoint en ce sens les mythes continentaux du déplacement, de la frontière, du nomadisme, de la transformation possible des conditions et de l'identité. La pièce « La bête lumineuse », par exemple, est un clin d'œil au cinéma québécois. Le film du même nom traite de la coexistence de personnages qui ne partagent pas les mêmes valeurs. Le bricolage utilisé par Beaudry dans cette œuvre, où une carrosserie en forme de tête animale est surplombée d'un panache donnant à voir une carcasse cyborg, se révèle efficace pour exprimer

la fusion de deux éléments opposés par leur nature. « Ces tactiques introduisent un rapport de négociation avec la culture dominante et les autres minorités, au moyen de processus rhétoriques de transferts sémiotiques (par exemple, la métonymie et la synecdoque) et de condensation, de rapprochements incongrus qui opèrent des renversements[1] », explique Louise Vigneault. La série « Scalp » emploie le même procédé de bricolage et d'assemblage. L'artiste combine ainsi deux extrêmes pour produire un bouleversement sémiotique. Le scalp revêt toutefois une connotation très forte et négative, symbolisant toujours cette psychose.

La méthode de bricolage culturel n'est pas nouvelle, mais jouit d'une grande efficacité sur le plan de la représentation identitaire. De nombreux artistes autochtones y font appel. Dans son œuvre *Shield for a Modern Warrior, or Concession to Beads and Feathers in Indian Art*, Ron Noganosh utilise le symbole traditionnel du bouclier de protection amérindien et y ajoute des cannettes de bière, évoquant l'étalement urbain et le prix social qu'il en coûte. De la même façon, le squelette de baleine de Brian Jungen assemblé à partir de chaises de plastique explore la question du métissage culturel. La baleine est un animal qui jouit d'une grande puissance spirituelle chez les Autochtones tandis que les touristes affectionnent particulièrement les baleines en captivité. Les surréalistes ont également suivi ces processus dans le cadre des avant-gardes pour s'opposer aux valeurs bourgeoises et cléricales de l'époque, et opérer une redéfinition épistémologique et sensitive.

Appliquées dans un contexte culturel minoritaire comme c'est le cas au Québec, ces méthodes produisent des renversements carnavalesques comparables à ceux désignés par Bakhtin. Selon lui, le carnaval est une manifestation symbolique du peuple renversant temporairement toutes les hiérarchies établies. De la même façon, l'œuvre de Beaudry tente d'ébranler les catégories identitaires en vigueur et, de ce fait, les rapports culturels hiérarchiques qui en découlent. Ouvertement nationaliste, l'artiste aborde les problèmes du déplacement et du décentrement de l'identité québécoise dans un rapport dialogique, situation qui a été dépeinte par Aquin. Dans les années soixante-dix, celui-ci a constaté que le métissage n'avait pas encore été assumé par la communauté québécoise et a dénoncé la tendance des Canadiens français à toujours se définir à travers le regard de l'Autre. Le peuple québécois n'a pas de centre et se trouve souvent polarisé : entre sédentaire et nomade, entre la conservation de sa culture et la transmission de celle-ci, entre son appartenance à l'identité européenne et à l'identité américaine. Par son volet « Scalp », Beaudry reprend cette notion d'errance et cette incapacité de la société québécoise à s'assumer comme elle est, c'est-à-dire comme un mélange de toutes ces cultures.

La Charte des valeurs québécoises est un bon exemple de cette errance. Les analystes québécois se sont tournés vers les modèles français et américain pour arriver à trouver des réponses et des justifications, alors que la réalité québécoise ne jouit pas du même contexte et devrait arriver à trouver des solutions qui lui ressemblent au sein de sa propre matrice culturelle. Dans son ouvrage *Identité et modernité dans l'art au Québec : Borduas, Sullivan, Riopelle*, Louise Vigneault parle ainsi de la construction de l'identité : « […] l'identité s'érigera en fait sur l'image que le Sujet – individuel ou collectif – aura de lui-même et sur le regard que l'Autre portera sur lui[2]. » Quel est donc ce regard que la nation québécoise porte sur elle-même ? Peut-elle arriver à se définir elle-même sans questionner cet « Autre » pour savoir qui elle est ? L'art de Beaudry cherche à réactualiser les motifs et les modèles identitaires puisés dans les mythologies fondatrices du Québec, sa culture comme sa contre-culture. Son art témoigne du bouleversement des cultures et de leur ouverture au reste du monde. ◂



> *Véhicule*, 2012-2013

EXPOSITIONS ET PROJETS 2014

- *Véhicule et Scalp*, Centre Sagamie, 9 octobre au 31 décembre, Alma, Qc.
- *Câliboire*, Centre d'exposition de Val-David, 27 septembre au 23 novembre, Val-David, Qc.
- 3 au 20 septembre : déploiement d'œuvres dans l'espace public en Écosse dans le cadre du référendum sur l'indépendance du pays qui se tiendra le 18 septembre 2014.

Notes

1 Propos recueillis par l'auteure.

2 *Id.*, *Identité et modernité dans l'art au Québec : Borduas, Sullivan, Riopelle*, Hurtubise, 2002, p. 14.

Catherine Martellini est pigiste en rédaction et étudiante en journalisme à l'Université de Montréal. Elle détient deux diplômes en traduction et un baccalauréat en droit. Elle s'intéresse aux phénomènes sociaux dans toutes ses manifestations : culturelle, politique, économique…



> *Friend or Foe # 3* (détail de l'écran du mur ouest).



Terrance Houle

ENTRE ÉRASEMENT ET COMMUNICATION

Friend or Foe # 3

RICHARD LEFEBVRE

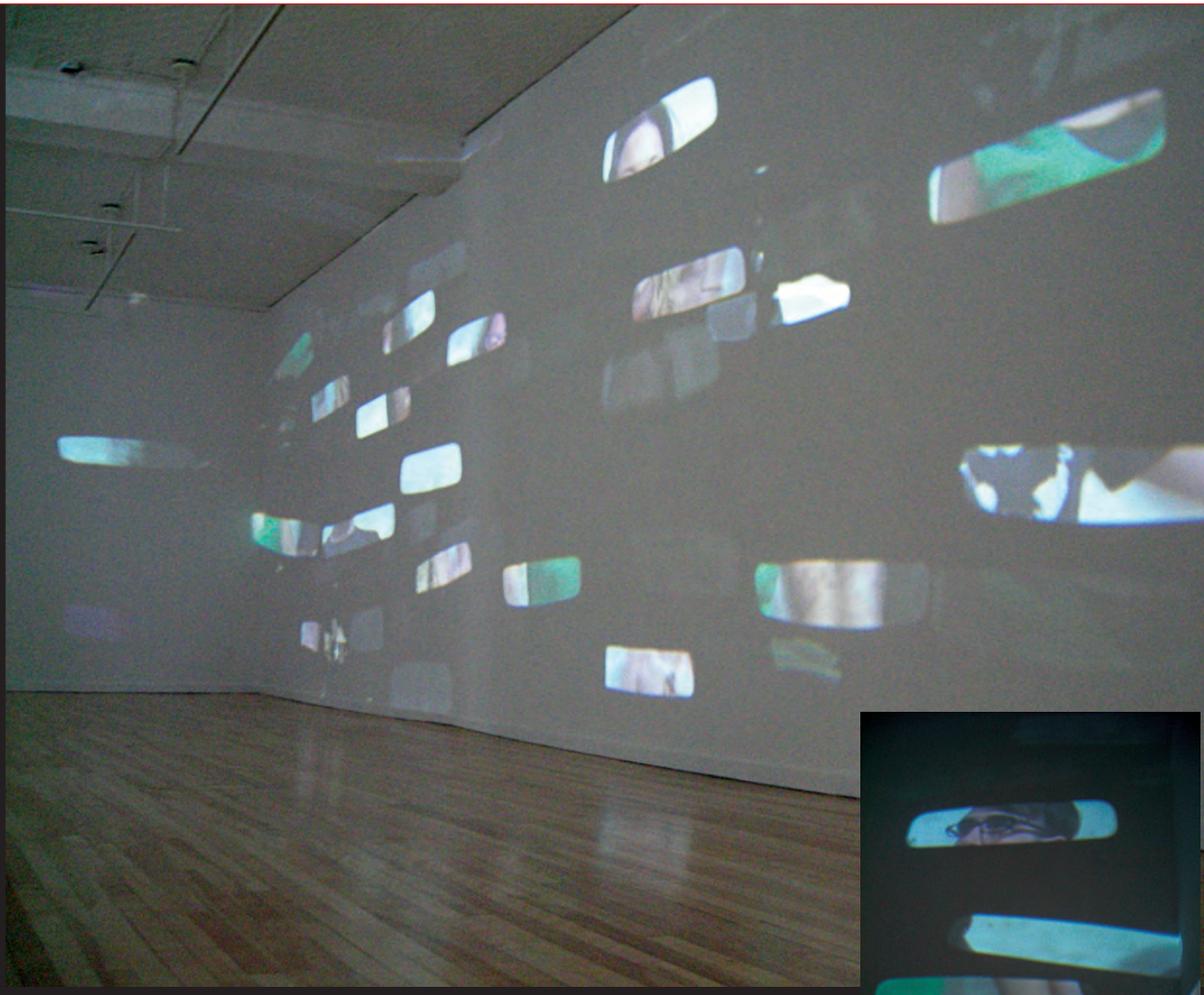
Dans une série de performances enregistrées sur vidéo qu'il a initiée en 2010 et intitulée *Friend or Foe*, l'artiste autochtone Terrance Houle (Pieds-Noirs) adresse à la caméra un témoignage dans une langue signée panamérindienne. Dans l'installation *Friend or Foe # 3* qu'il a réalisée en mars 2014 à L'Écart (Rouyn-Noranda), la projection du film vidéo à même le volume architectural de la salle met en scène l'érasement et la mise en pièces de ce témoignage.

Le titre de l'installation fait référence au système militaire d'identification permettant la reconnaissance des avions amis. Dans la salle de L'Écart, deux écrans formés par les murs peints en blanc se font face. Sur le mur ouest, un premier écran de taille réduite, s'élevant à deux mètres du sol, diffuse en boucle une vidéo d'une durée d'environ trois minutes. Dans la vidéo sans piste sonore, trois interprètes face à la caméra immobile performent une ambassade dans le langage traditionnel mimo-posturo-gestuel autochtone, employé autrefois dans le but de transcender les différences linguistiques et nationales.

L'artiste a fixé sur la surface du premier écran des rétroviseurs recyclés orientés tous azimuts. L'accessoire, dont la fonction avant son recyclage dans l'installation est de permettre de voir derrière (*rear view*), connote une série de concepts liés à la physique optique et à l'optique intellective. Du point de vue du spectateur placé plus bas, les coquilles des rétroviseurs absorbent l'image : elles apparaissent comme des rubans opaques qui effacent les personnages au premier plan du film. Le mur est de la salle, long d'une vingtaine de mètres, forme un deuxième écran qui diffuse pêle-mêle les fragments du film réfléchis par la surface spéculaire des rétroviseurs. Sur cet écran, les parcelles du film, pareilles à des ocelles ondoyantes décuplées par le grandissement linéaire du rayon lumineux réfléchi, atteignent une dimension monumentale. Mais le témoignage communiqué au moyen du langage des signes est dévoyé : toute tentative par le destinateur de recoller les fragments de l'ambassade est un vain casse-tête.

Dans la vidéo conçue pour la présentation de *Friend or Foe # 1*, l'artiste avait intercalé sur un carton comme au cinéma muet, à l'attention de destinateurs qui ne connaissent pas le code de la langue signée, une transcription alphabétique et une traduction anglaise de son ambassade :

Hello Friend, I am Blackfoot,
I am Buffalo Herder.
I saw several battles here.
Palefaces & Indians.
I saw several Indians
Shot by Palefaces riders.
I am sad. Goodbye friends & foes[1].





> *Friend or Foe #3* (écran du mur ouest et du mur est et détail, à droite).

Les marques de bienveillance dans les mots d'ouverture et de clôture visent effectivement un accord dans la communication, malgré que le message soit destiné aussi aux ennemis (*foes*). Le cœur du message est articulé par l'autoréférence anaphorique du destinateur (*I am*) et le témoignage (*I saw*). Celui-ci a pour thème le différend historique entre Amérindiens et Euroaméricains, la quasi-extinction du bison, les guerres et le deuil. Le pari d'une communication réussie est risqué puisqu'un belligérant (*Indians*) auquel réfère le discours historique subsume l'identité du destinateur (*Blackfoot*), alors que le destinataire ennemi envisagé dans l'adresse englobante subsume l'autre belligérant (*Palefaces*). Message problématique et risqué, mais qui tente néanmoins un dialogue interculturel et l'instauration d'un *middle ground*.

Mais alors que le message de la vidéo *Friend or Foe # 1* était rendu lisible, l'installation *Friend or Foe # 3* met en évidence les entraves à la communication. Nulle glose ne vient divulguer le message énoncé dans un langage dont la plupart des destinateurs ont perdu la clé. Pire, les rétroviseurs – que l'artiste a appelés, sur son blogue, les « *bad boys* »[2] – engendrent le gommage et l'émiettement de la vidéo.

En ce sens, l'installation *Friend or Foe # 3* de Terrance Houle est traversé par la tension entre, d'une part, un message en langue signée qui cherche à surmonter les différences, à mettre en place un espace de dialogue pour *couvrir* ou *relever* les morts des guerres passées de même qu'à instaurer un nouveau paradigme de conventions communes et, d'autre part, une métaphore spatiale qui met en scène l'érasement et la mise en pièces de la communication. ◂

Notes

1 Terrance Houle, « Friend or Foe # 1 », Select Performance Works [en ligne], réf. du 6 mai 2014, www.terrancehouleart.com/friend-or-foe.html.

2 *Id.*, « Finally done… », *Native Thoughts on Being Indian* [en ligne], réf. du 6 mai 2014, www.terrancehouleart.tumblr.com/post/78785437119/finally-done-installing-these-bad-boys-and-ready.

Photos : R. Lefebvre, 2014.

Richard Lefebvre est professeur de littérature au Cégep de l'Abitibi-Témiscamingue. Il s'intéresse à la sociologie de la littérature, aux poétiques de l'oralité, à la grammatologie et à l'histoire du livre. Ses recherches et ses communications portent principalement sur la littérature des Amériques, du XV[e] siècle à aujourd'hui.
richard.f.lefebvre@cegepat.qc.ca

Jan Swidzinski : l'artiste dynamise le monde au lieu de l'étouffer (en principe)

▶ PAUL ARDENNE

Cette formule, il y a quelques jours, m'est venue naturellement suite à la lecture d'une interview donnée par une plasticienne française à une revue new-yorkaise, où celle-ci explique sa démarche. Cette lauréate d'un concours international, qui vient à New York pour y exposer ses œuvres dans le hall du *New York Times*, répond sobrement aux questions que lui pose l'interviewer, sans le souci de fourbir une théorie ou de se fendre de mots définitifs et pompeux. Ses réponses sont nourries par un leitmotiv : je prends le monde tel qu'il est et tel qu'il vient, je l'accepte tel quel, j'y ajoute des créations qui sont de nature à la fois additive (j'augmente la surface et la densité du réel) et énergétiques (chacune de mes créations alimente le réel, l'enrichit, le porte au mouvement, à l'excitation). C'est alors que me vient cette formule : « L'artiste dynamise le monde au lieu de l'étouffer ».

J'ai appris la mort, il y a peu, de Jan Swidzinski, le « père » de l'art dit « contextuel ». C'est à sa mémoire que je voudrais dédier ces quelques lignes de réflexion – à un homme courageux, dit autrement, un homme qui a enduré le communisme d'État version soviétique, un des pires systèmes que la science politique ait généré, et qui a su développer dans ce cadre poétiquement étriqué, proche de la mort clinique, une œuvre interrogeant sans relâche le lien entre l'individu et le social, entre l'individu, lui-même et les autres aussi bien, dans cette triangulation moi-autre-soi qui constitue l'essence des rapports humains. À cette entrée, les performances de Swidzinski, ses nombreux textes, ses conférences, le tout cohérent que constitue sa création n'auront eu de cesse d'avaliser l'importance des « contextes », à rebours de tout idélisme, et à l'encontre de tout transcendantalisme. Quel message Jan Swidzinski nous laisse-t-il ? 1, Le contexte nous détermine, 2, nous ne vivrons pas libres si nous n'élaborons pas nous-mêmes, en regard de ce contexte, nos propres contextualisations, à la fois impliquées et indépendantes. Solidarité et solitarité tout ensemble, en interaction s'entend. Une société vivable est celle qui fédère en les agrégeant des sous-ensembles potentiellement centrifuges, au risque de la désagrégation, cet autre nom de la liberté.

L'addition, l'énergie. Ces deux termes sont les fondements d'un espace symbolique renouvelé, vivable, justement. Un espace existentiel nous allégeant de la « peste symbolique » dans laquelle nous baignons aujourd'hui, jusqu'à la nausée souvent. Cette « peste » symbolique ? Elle s'incarne, pour simplifier, dans la croissante dissolution des valeurs sociopolitiques engendrée par le déclin de la modernité, la postmodernité anomique et le renoncement graduel à l'éthique qui l'accompagne au profit d'une quête maximale de jouissance pour l'essentiel décérébrée. L'art, dans cette partie, a sa place, celle de la « superstructure », aurait dit Marx, et non celle de la pratique maîtresse de l'élaboration vitale, mais une superstructure pour l'occasion cosmétique : un élément de plaisance, une somme de formes d'expression de type accompagnement. Ici, l'art s'instrumentalise de lui-même, ceux qui le font, tant et plus, baissent la garde, il se change toujours plus en formule d'*entertainment*, d'occupation, de divertissement. Que cette formule friandise soit consommée tant et plus dans la jouissance heureuse ou le masochisme importe peu, au demeurant, puisque consommée plutôt qu'expérimentée.

Le problème, concernant l'expression artistique contemporaine, c'est ce suivisme massif, ce continuum répétitif et réitératif, ce recul de l'expérimental solitaro-solidaire. Avec cette conséquence : l'art n'ajoute (l'addition) ni ne meut (l'énergie) quoi que ce soit à et de l'ordre régulé du monde. S'il « est », c'est pour raffermir ce qu'il est en termes d'acquis, contre un authentique devenir. Et s'il énergise, ce qu'il énergise c'est d'abord sa propre capacité à ne pas se ressourcer, sa propre capacité au hoquet. Comment dès lors reconstruire dans ce cadre un espace symbolique acceptable, à la fois en tension et pacifié, molaire et moléculaire, pour soi et pour tous, précautionneux – le *care* – et offensif – la création ouverte, à l'image en somme de nos désirs ? Comment se défaire ici du risque permanent du come back idéologique, quelque forme qu'il prenne, même les plus amènes (l'écologisme apolitique et consensuel, par exemple, dont les effets dans le champ de l'art sont aujourd'hui en forte croissance) ? Le flux de l'art, dans ce combat, peut concourir efficacement s'il s'évite le renouvellement acritique, et s'il n'entend pas non plus se commettre de façon prioritaire avec le marché, en faisant de la donnée matérielle l'élément essentiel de la constitution de sa valeur. Il faut dire au passage un mot du ridicule de la « supermarchandise » et du fétichisme délirant dont le monde de l'art est devenu depuis un quart de siècle le théâtre spectaculaire et, il faut bien le reconnaître, plus désolant que valorisant. La vente à prix astronomique d'œuvres modernes – le plus souvent ignorées en leur temps – ou contemporaines de type objets de décor pseudo-critiques (Koons, Hirst, Murakami…) enregistrée depuis trois décennies à présent n'est pas le fait d'une performance de marché mais celui d'abord d'une inquiétude : de telles œuvres jouent comme facteurs d'assurance et de réassurance contre le sentiment, et de manquer son époque, et de ne pas contribuer à sa mesure à son élaboration symbolique. Il faut plaindre à cet égard les acheteurs qui ont besoin de ce type de relation inquiète à l'objet d'art. Où celui-ci parle de la vie, d'une expérience du monde, ils voient un objet de contrition et de consolation. *Beati Pauperes Spiritu*.

Rouvrir un champ symbolique *libre* et non plus instrumentalisé de toutes parts, dans cette partie, n'est pas facile. Il conviendrait pour ce faire de voir remise sur la scène cette donnée essentielle de l'art depuis qu'il n'est plus voué à servir d'abord de faire-valoir au pouvoir religieux, aristocratique ou bourgeois : le travail de chacun, et de l'artiste comme quiconque, sur soi. Le travail sur soi garantit seul la prise de conscience de la position occupée – dans l'organigramme social, dans le monde, dans la communauté… Il est en cela, sui generis, le meilleur antidote qui soit contre l'affiliation de circonstance, la mode et la souscription au *mainstream*, ces figures éminentes de l'obéissance politique et de la servitude. Travailler sur soi – donc sur l'autre – et expérimenter sa vie, en convertissant le tout en formes qui font inscription, témoignage et mémoire. Travailler sur soi, s'entend, pour sonder l'étendue de ses forces de différence, de différance et d'aliénation subie et consentie. On reconnaît-là une des récurrences de l'œuvre de Jan Swidzinski, au-delà de la formule. Sauf à révérer la reproduction, et à jouir de la tradition, l'avenir de l'art, sa dynamique sont là et non ailleurs. ◀

Universitaire (Faculté des arts, Amiens), collaborateur, entre autres, des revues *Art Press* et *Archistorm*, **Paul Ardenne** est l'auteur de plusieurs ouvrages ayant trait à l'esthétique actuelle : *Art, l'âge contemporain* (1997), *L'art dans son moment politique* (2000), *L'image corps* (2001), *Un art contextuel* (2002), *Portraiturés* (2003), outre diverses monographies d'architectes, un essai sur l'urbanité contemporaine, *Terre habitée* (2005, rééd. 2010), et deux romans. Autres publications : *Extrême : esthétiques de la limite dépassée* (2006), *Images-monde : de l'événement au documentaire* (avec Régis Durand, 2007) et *Art, le présent : la création plastique au tournant du XXIe siècle* (2009), dont cet article s'inspire largement.

Notre ami Jan Świdziński est décédé en février 2014. Il a été une véritable personne-ressource, et les Éditions Intervention ont produit diverses activités avec lui au fil des ans. Il a publié la majorité de ses écrits ici, au Canada. Nous avons pris la décision de produire une monographie avec nos amis-complices polonais, en français, anglais et polonais, pour souligner l'importance de son apport. Jan Świdziński a théorisé les pratiques contextuelles qui ont modifié notre engagement de l'art dans de multiples insertions sociales et culturelles, selon le point de vue de Paul Ardenne, qui a publié il y a quelques années *Un art contextuel* chez Flammarion, en France. Cette monographie inclura des textes de Brian Dyson, de Lukasz Guzek, d'Artur Tajber, de Richard Martel et une entrevue avec Bruce Barber. À suivre ! RICHARD MARTEL

Le dernier souffle de Pierre Garnier : la parole poétique d'un des protagonistes de l'expérimentation du XX^e siècle

▸ GIOVANNI FONTANA

Le 1er février 2014, Pierre Garnier est décédé à l'âge de 86 ans. Son travail de poète, commencé dans les années cinquante, marque un vaste domaine de la recherche intermédiale. Dans les années soixante, avec sa femme Ilse, il théorise la poésie spatiale. En 1963, il publie son « Manifeste pour une poésie nouvelle, visuelle et phonique » (*Les lettres*, n° 29) et « Un art nouveau : la sonie » (*Les lettres*, n° 31). Il s'agit de deux textes théoriques qui ouvrent des espaces visuels et acoustiques mémorables.

Né à Amiens le 9 janvier 1928, il nous a laissé une centaine de livres de poésie et de prose. Pour lui, la langue est une matière sonore et visuelle, et l'espace en exalte les qualités dynamiques. Dans sa poésie, il crée des tensions et des vibrations. Il libère les énergies potentielles et amplifie les énergies réelles. En fait, dès le début des années soixante, Pierre Garnier est à la recherche de nouvelles syntaxes et structures linguistiques, considérées comme des instruments d'animation d'espaces de communication externes aux codifications courantes.

Dans son « Plan pilote fondant le spatialisme » (*Les lettres*, n° 31), Pierre Garnier ne considère pas la page comme un simple support, mais comme le champ d'action dans lequel il peut construire le poème : le geste inscrit dans l'espace de la page acquiert une valeur poétique et insuffle de l'énergie aux lettres, aux syllabes, aux mots qui sont organisés grâce à de nouveaux procédés syntaxiques de type géométrique. La poésie laissera transparaître sa valeur matiériste et deviendra objet. Pierre Garnier insistera même sur les valences « topographiques » du mot écrit. Dans son manifeste historique, il écrit que certains mots possèdent des topographies admirables pour celui qui sait les voir.

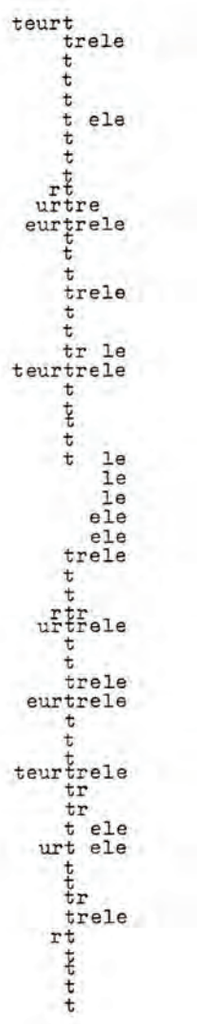
Bien qu'insistant sur le rôle fondamental de la perception visuelle, le travail de Garnier reste, de toute façon, essentiellement et délicieusement poétique. Il ne s'aventure jamais vers la peinture. À plusieurs reprises, il soutient que la poésie visuelle n'est pas une forme d'alliance entre la poésie et la peinture. La poésie visuelle est une poésie à l'état pur.

Il considère l'espace visuel comme un champ extraordinaire pour l'activation de relations poétiques. Ou plutôt, il le choisit comme une véritable donnée structurelle. Les mots, les phonèmes et les lettres sont soutenus par d'invisibles nervures spatiales qui, dans un jeu réciproque de soutien, sont lancées et relancées par le même matériel verbal. Les mots sont disposés comme des grumeaux de sens qui s'animent grâce aux relations géométriques d'une pureté absolue. Clairs. Transparents. Il s'agit de mots-objets qui englobent en eux-mêmes les caractères des géométries suggérées par les relations qui les innervent. Il s'agit de dispositions spatiales qui engendrent des tensions, de rapports géométriques qui finissent par devenir des « mots ». Il s'agit de rencontres, d'accrochages, de fusions et de diffractions, de reflets, d'associations et de divergences, de conjugaisons éthérées et de nœuds matiéristes, de liens visibles et invisibles. Il s'agit de formes poétiques qui exaltent les lettres et les mots, où les mots doivent être considérés comme des événements ou des objets.

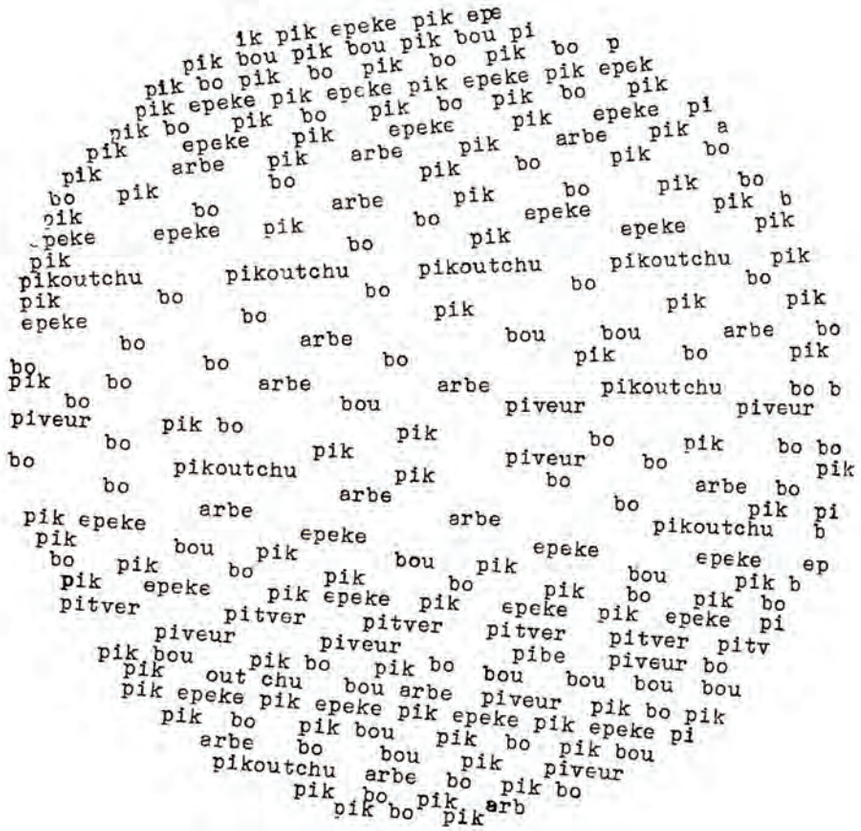
À partir de ses premiers "Poèmes à voir" (« Manifeste pour une poésie nouvelle, visuelle et phonique », *Les lettres*, n° 29), l'espace est le champ d'impacts violents ou de légèretés insolites. De concrétions ou de pulvérisations. De découpages avisés et de recoupes surprenantes. D'alignements. De superpositions. De glissements. De décompositions et de recompositions. D'articulations. De stratifications engendrant des sonorités optiques. De frétillements. D'essaims. D'animations. C'est comme si les mots étaient mis en scène. Et en effet, ils s'animent sur la page en interprétant des rôles précis. Parfois avec une valeur mimétique. Parfois avec une valeur symbolique. Souvent avec un découpage bruitiste et des valences sonores. Il s'agit de mots qui, même s'ils semblent cristallins et légers, laissent transparaître tout le poids et l'épaisseur des dynamiques du langage, le sens du temps, la densité sensuelle et mystérieuse d'un univers de signes et de sons qui ont leurs origines dans les plus lointaines obscurités, qui savent où et quand poindre dans les méandres des viscères et des cerveaux, tandis que la nature délivre ses premières lueurs de culture.

Ces mystères renfermés dans les mots peuvent s'illuminer parfois grâce aux sollicitations des relations géométriques en acte. Des étincelles peuvent se produire à l'improviste. Des sons effarants peuvent être perçus. Des profils inattendus semblent révélés. Sur la ligne d'horizon des mots aux géométries interne et externe, la « lecture » provoque des métamorphoses qui creusent dans les formes tout en libérant de nouveaux sens. Les textes dénoncent leur mobilité et, de toute façon, stimulent la participation du lecteur qui doit se laisser « impressionner » par des sollicitations psychophysiques. Dans l'œuvre de Pierre Garnier, en effet, l'aspect cinétique de nombreuses compositions joue un rôle important de par des dynamiques internes ou externes à matière verbale. En tout cas, la participation active du lecteur est recherchée explicitement par Garnier et, parfois, elle est même théorisée.

En différentes occasions, les mots se libèrent du caractère bidimensionnel du plan, par exemple quand les données







volumétriques impliquent de nouvelles articulations syntaxiques, comme dans les *Poèmes géométriques* (André Silvaire, 1986), quand les élements tridimensionnels sont évoqués par l'application de techniques de géométrie descriptive élémentaire, ou comme dans son *Jeu de cubes* (Quaternaire, 1988), où les développements de surfaces cubiques, à découper et monter, comprennent sur chacune de leur face des jeux textuels plurilinguistiques dans lesquels le contenu poétique de chaque voyelle ou consonne est exalté.

Pierre Garnier prétend que les voyelles sont « actives » par elles-mêmes. Du reste, il porte constamment en grande considération la leçon de Rimbaud. Les voyelles comportent des connotations et des auréoles visuelles et acoustiques, évoquent des couleurs et vibrent de sonorités denses, fortes, multiples. Elles ont la capacité de paraître toujours fluides, bien qu'elles maintiennent leur spécificité matériste. Pierre Garnier met très bien en évidence ces concepts en s'arrêtant sur l'*Album à colorier* (André Silvaire, 1986) de sa femme Ilse, qui se consacre également, avec une grande finesse, à la poésie de l'espace.

Le nouveau poète – tout comme son « lecteur » – doit acquérir une conscience spatiale spécifique. Ainsi le matiérisme de la parole exaltera-t-il, de manière paradoxale, sa valence transcendante puisque c'est dans la dimension spatiale qu'elle apparaît comme le synonyme de la pureté absolue. Le mot a une valeur en soi et ne renvoie à rien d'autre qu'à lui. Dans cette optique, le poème paraîtra « instable », tant des points de vue visuel que conceptuel, à travers des ouvertures et des profondeurs perspectives toutes comprises dans le texte, sans aucune sortie externe. De là se trouve tout le sens des choix structurels – et formels – opérés en insistant sur le mot-objet, souvent avec des interventions presque chirurgicales, parfois en jouant sur la plasticité de la répétition ou le trouble causé par la permutation. Des amoncellements, des convergences, des concertations, des focalisations, mais également des démembrements sont réalisés dans une partie tout à la fois fantasmagorique et élémentaire de vibrations, de « constellations », pour citer Gomringer, qui soulignent la réciprocité des influences entre la parole et l'espace. La constellation, en effet, est établie par le poète qui détermine l'espace. L'espace détermine la valeur des corpuscules disséminés en des figurations libres. Et les constellations de corpuscules déterminent la valence de ce même espace. C'est une façon de concevoir la syntaxe et de soutenir la valeur en soi de la poésie. Selon Gomringer, avec la constellation, on met quelque chose au monde : la constellation est une réalité en soi et non un poème sur quelque chose d'autre.

Comme dans les *Poèmes mécaniques* (André Silvaire, 1965) où des paysages improbables sont dessinés, passant du visible à l'invisible, dans la croissance progressive de regroupements de corpuscules de lettres, de phonèmes, du silence vers l'écho, des espaces acoustiques se dessinent, déformant la géométrie de l'espace afin d'entrer dans le flux polydimensionnel du temps qui devient un espace autre, un espace au-delà, au-delà de toute limitation planimétrique et volumétrique. Et avec l'espace sonore, nous entrons dans une dimension à la plasticité nouvelle, celle qui, avec fluidité, privilégie les séquences qui se succèdent les unes aux autres.

Dans la poétique de Pierre Garnier – et d'Ilse, qui a joué dans ce contexte un rôle théorique et créatif déterminant –, un des fondements de la poésie est le *souffle*. Le souffle « transforme le corps en lumière », réalise la métamorphose du « sang lourd »[1] en fluide éthéré. Le souffle est un élément de communion entre la corporéité et l'incorporéité. Par une référence évidente à l'alchimie, Pierre Garnier le compare à une roue fulgurante qui, dans son mouvement, s'enfonce d'un côté dans la terre sèche et putride mais, de l'autre, frôle « le ciel, les ailes, les anges ». Le souffle consume les corps, l'univers poétique est créé par le vidage de ce même univers : c'est là que le corps doit être réinventé. Pierre Garnier écrit encore : « J'appelle poésie la connaissance du souffle. » Puis : « Je respire, donc l'univers est […]. Et si l'univers est, je peux me réinventer[2]. » Il peut se reinventer en tant que partie de l'univers qu'il a lui-même dessiné. L'énergie du souffle et la puissance de la respiration donnent au poète la possibilité de créer de nouveaux univers. La sonie, nouvel art du son, doit franchir la barrière des langages pour redécouvrir l'énergie du langage. La sonie doit renoncer à l'expression pour se transformer en énergie pure.

Pour Garnier, le souffle est une essence malléable signifiante. En annulant la poésie traditionnelle en vers, faite de mots, de phrases articulées linéairement, le poète soutient la nécessité de redéfinir radicalement les espaces créatifs en abattant toutes les conventions. Mais le souffle n'est pas utilisé dans un sens réductif, dénué de structures de création ; au contraire, il doit amplifier les espaces et élargir les horizons. À partir du souffle, on peut réinventer une langue avec une nouvelle syntaxe, de nouvelles structures de composition qui ne seront plus organisées selon la triade sujet-prédicat-complément.

À partir du souffle, un autre corps, un autre esprit, une autre langue, une autre pensée, peuvent naître en libérant la poésie de son poids, du poids des phrases et des mots : « [J]e peux [réinventer un monde et] me réinventer. » Le souffle est énergie, vibrations, ondulations, radiations. Et il ne peut pas, ici, ne pas se souvenir du concept de Giordano Bruno de « *spiritus* »[3] en tant que souffle vital, respiration universelle.

Étant parvenu à capter toute la magie du souffle en tant que substance sonore grâce à l'utilisation du magnétophone qui a joué un rôle important dans la poésie sonore de ses débuts, Pierre Garnier ne se contente pas de cela et aspire à d'autres univers créatifs et communicatifs impalpables : « À présent je peux attendre. Attendre jusqu'à ce que de nouvelles machines permettent de travailler avec un souffle plus profond que le souffle même, avec les énergies et les ondes[4]. » Il entrevoit l'explo-

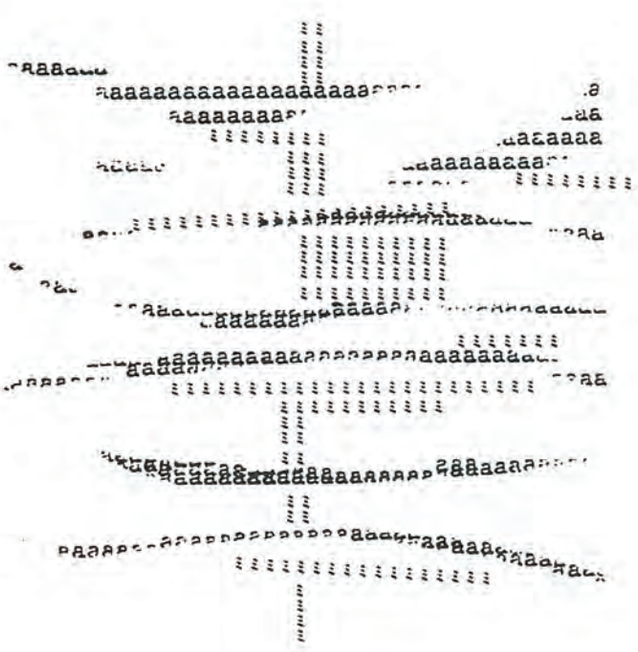
sion d'un nouvel univers technologique, d'une nouvelle civilisation dans laquelle les ondes et les vibrations seront considérées comme un média communicatif direct, sans « l'intermédiation lourde du langage »[5]. Cela dépasse l'idée même de l'objet sonore, comme si l'on pensait à un monde du silence : un monde situé au-delà des limites du son, dont le souffle représente la frontière où l'on peut tirer profit des charges électromagnétiques du corps et des vibrations télépathiques de l'esprit pour atteindre des empathies communicatives singulières ; un monde immatériel, constitué d'énergie pure, où les sujets se perdent dans la pureté du flux de la communication.

L'image singulière de la roue du souffle de Pierre Garnier qui frôle les anges[5] renvoie à la langue des créatures célestes au sujet de laquelle Cornélius Agrippa[6] s'exprimait en ces termes : « La façon de parler des anges, tout comme leur figure, échappe à notre compréhension. Nous ne pourrions pas parler sans la langue et sans les autres organes de la parole que sont la gorge, le palais, les lèvres, les dents, les poumons, l'artère spirituelle et les muscles pectoraux, qui reçoivent de l'âme leur impulsion. Pour parler à une personne distante, il faut élever la voix et pour parler à une personne proche, il suffit de lui murmurer les mots à l'oreille. Si chacun pouvait réduire à zéro son propre souffle et s'identifier presque avec celui qui écoute, le mot n'aurait besoin d'aucun son pour être entendu, mais s'insinuerait dans l'auditeur comme l'image dans l'œil ou dans le miroir. De cette façon, les âmes séparées des corps, les anges et les démons parlent et l'effet produit par l'homme avec la voix sensible, les anges l'obtiennent avec l'impression de l'idée de la parole chez ceux avec lesquels ils parlent, avec un résultat plus efficace que celui obtenu grâce à la voix matérielle[7]. »

Mais l'Ange ne transmet pas des notions déjà acquises, il n'adapte pas son signe à des « états de fait ». Pour paraphraser Michel de Certeau en se référant à son essai *Le parler angélique*[8], le philosophe Massimo Cacciari dit que l'Ange n'est pas non plus un simple modèle d'une organisation linguistique parfaitement évidente, claire, apte à garantir la communication totale, sans équivoque. L'Ange dit qu'il y a *à* dire et qu'il y a *le* dire. Il dit que nous devons devenir Verbe. Nous devons être créatifs, être les « *poietaí* » du Verbe, des « *factores* » et pas seulement des auditeurs (Genèse 1, 22)[9].

La « poésie du souffle » d'Ilse et Pierre Garnier est le lieu où le germe même de la culture plonge ses racines dans la nature. La sonie est concrète parce qu'elle échappe à l'énoncé de la pensée, à l'explication que la langue continuellement donne d'elle-même. « Mais nous devons aller au-delà, nous devons dépasser l'idée d'objet sonore, l'idée même d'œuvre[10] », affirme Pierre. La sonie, selon Ilse, introduit le concept de poème-action en tant que moment-mouvement structurel qui transmet à la mémoire l'empreinte de sa propre structure[11]. Ainsi apparaît bien nettement l'aspiration à une véritable et authentique reconstruction de l'univers considérant la voix comme fondement, comme élément vital, comme *corpus* et *spiritus*, comme *anima* et *animus*, comme union d'Eros et Thanatos, comme « *flaus androgyne* »[12], comme énergie organisatrice, comme catalyseur métamorphique, comme souffle transformateur.

Le souffle vivifiant – qui représente également la mise en vibration des grumeaux verbaux dans l'espace visuel – est donc considéré comme une véritable pierre philosophale. Mais il sera à la fois tout et rien, tout comme le mot qui « existe et n'existe pas… qui n'existe pas et existe, tout en n'existant pas du tout […]. Ainsi est le mot dont je me sers pour construire mon poème qui, à son tour, est constitué de mots. Oui et non, en une oscillation perpétuelle sur la page. Être et ne pas être. Voilà la réponse »[13]. ◄



Notes

1 Pierre Garnier, « Un art nouveau : la sonie », *Les lettres*, n° 31, 1963, p. 37.
2 *Ibid.*
3 *Cf.* Giordano Bruno, *De magia : de vinculis in genere*, Biblioteca dell'Immagine, 1986, 217 p.
4 P. Garnier, *op. cit.*
5 « Le souffle est la roue fulgurante qui longe d'un côté le sec et le pourri – et de l'autre le ciel, les ailes, les anges. » (*Ibid.*)
6 Heinrich *Cornelius Agrippa* von Nettesheim (Colonia, 1486 – Grenoble, 1535).
7 Notre traduction. C. Agrippa, *De occulta philosophia : le arti magiche*, Fratelli Melita, 1988.
8 *Cf.* Michel de Certeau, *Il parlare angelico : figure per una poetica della lingua*, Leo S. Olschki Editore, 1989, 230 p.
9 *Cf.* Massimo Cacciari, *L'angelo necessario*, Adelphi, 1986, 144 p.
10 P. Garnier, *op. cit.*
11 *Cf.* Ilse Garnier, « Fin du monde de l'expression », *Les lettres*, n° 31, 1963.
12 *Cf.* Giovanni Fontana, *La voce in movimento : vocalità, scritture e strutture intermediali nella sperimentazione poetico-sonora*, Harta Performing & Momo, 2003, 568 p.
13 P. Garnier, en entrevue avec Martial Lengellé, *Le spatialisme*, André Silvaire, 1979.

Giovanni Fontana est un théoricien de la poésie épigénétique. Il s'intéresse depuis 40 ans aux langages à codes multiples, aux techniques intermédias et aux synesthésies. Il étudie les rapports entre les arts, parcourt des chemins poétiques qui se trouvent aux frontières des langages, produit des contaminations à partir de sources poétiques phonovisuelles. Grâce à cette méthode, il propose de nouveaux concepts de texte : *texte intégré*, *polytexte*, *hypertexte multipoétique*, *ultratexte transversal*, annonçant la texture dynamique qui s'accomplit au-delà de la page, dans une dimension spatiotemporelle. Ses ouvrages verbovisuels sont de vraies partitions, des prétextes, des avant-textes, par lesquels il aboutit à la performance de ses poèmes sonores, très appréciés par les milieux de la recherche artistique internationale. Architecte et professeur d'architecture, il a fait des études en arts, en sciences et en musique. Auteur de théâtre et, de temps en temps, metteur en scène, il s'intéresse aux arts électroniques et audiovisuels, s'adressant surtout aux formes et aux moyens de transmission de la culture, notamment vis-à-vis des problèmes technologiques.



Esther Ferrer
Monographie

Ici, on doit souligner la parution de ce catalogue important au sujet de l'itinéraire d'Esther Ferrer, surtout pour l'information et les documents qu'il contient, dont une iconographie fort pertinente pour saisir sa trajectoire et son développement dans le « cadre de l'art » ! Cette publication est sortie lors de la présentation de deux expositions d'Esther Ferrer – ce qui confirme sa valeur et son importance – au MAC/VAL à Val-de-Marne ainsi qu'en Bretagne.

En préface, Christian Favier commente : « Depuis son ouverture, le MAC/VAL, musée départemental d'art contemporain en Val-de-Marne, propose une rencontre différente avec l'art, le plaçant au cœur des interrogations humaines. Espace d'expression des artistes, de confrontation de la population avec l'art de son temps, il offre à chacun par des voies originales et inédites de construire sa compréhension du présent et sa vision de l'avenir. C'est dans cette volonté de mettre la création contemporaine à l'honneur que le MAC/VAL a proposé à l'artiste Esther Ferrer de consacrer une exposition à sa pratique de l'autoportrait, rassemblant des installations, des vidéos et plus d'une centaine de ses photographies, dont le présent catalogue garde la trace. Nous sommes donc heureux de coéditer avec le Frac Bretagne ce premier ouvrage exhaustif du travail d'Esther Ferrer en français. » C'est dire l'importance de cette publication de 368 pages, en anglais aussi, qui inclut une documentation iconographique assez complète.

Catherine Elkar, directrice du Frac Bretagne, énonce pour sa part : « Esther Ferrer, en acceptant l'invitation du Fonds régional d'art contemporain Bretagne, a permis que soit montré pour la première fois en France un ensemble significatif d'installations, de performances et d'éléments liés à la performance. Le concours de nombreux partenaires – le Musée de la danse, l'École européenne supérieure d'art de Bretagne et l'Université Rennes 2 –, de même que l'association avec le MAC/VAL, soulignent combien cette œuvre pionnière, singulière, rencontre aujourd'hui les questionnements élargis de l'art, le rôle de l'artiste, la mémoire et la trace, le temps et l'instant. Cet ouvrage en est le fruit, qui permettra au lecteur de découvrir ou mieux connaître un travail d'une richesse et d'une liberté inouïes, et est, pour nous, le lieu où exprimer toute notre gratitude à l'artiste. »

Photos, partitions, images, dessins, croquis, textes, occupent cette documentation fort importante et d'abord en français. Je cherche la table des matières… Cependant, voici le contenu des textes. D'abord, en intro, Daniel Marion signe « Réelle et différée », puis Franc Lamy propose « Faire la ligne pas le point », un entretien entre Esther Ferrer, Marion et Lamy – ici une information historique sur ZAJ et les actions – où Esther Ferrer dit : « Je vais essayer d'être claire. Mon compromis, s'il y a un compromis, c'est en tant que personne, pas en tant qu'artiste. Je suis une personne qui défend ce qu'elle défend : une certaine idée de la société, des choses qui m'intéressent dans ma vie de tous les jours, et ma vie de tous les jours comprend l'art. » Tellement simple et tellement clair en même temps ! Un autre texte, de Patricia Brignone, s'intitule « Ma non-philosophie, de art à ZAJ (élémentaire, minimaliste, influence-expérimentation, participation, accident, émancipation-expérience de la durée, Space as Theatre of Operations, Self as Artwork, Female/Feminist) » – je rappelle que c'est aussi en anglais ! Cyril Jarton titre quant à lui « Toutes les versions sont valables, y compris celle-ci : une analyse de l'œuvre d'Esther Ferrer ».

S'y trouve la liste des performances, des prix, des expositions solo comme collectives – avec et sans ZAJ –, toutefois je ne vois pas celle au Lieu en 1993… Finalement est répertorié, de la page 82 jusqu'à la fin, ce qui fait la grande valeur de cette publication : les actions, partitions, photos, dessins, etc.

Richard Martel

Éditions Frac Bretagne
19 avenue André Mussat
CS 81123, Rennes
Bretagne
www.fracbretagne.fr
ISBN 978-2-916324-77-7

Bernard Heidsieck
Tapuscrits : Poèmes-partitions, Biopsies, Passe-Partout

Sorti en septembre 2013 aux Presses du réel, en France, en lien avec l'exposition de B. H. à la Villa Arson en 2011, donc deux ans plus tard. C'est un « monument d'édition » pour ce pionnier de la poésie action qui dès les années cinquante a proposé d'intervenir poétiquement avec le corps, la voix, l'action. Le communiqué de cette publication explique bien le contenu de cette énorme publication : « L'ensemble des tapuscrits (c'est un manuscrit tapé à la machine à écrire) du pionnier de la poésie sonore : un monument de quelque 1200 pages qui offre une approche inédite de l'une des œuvres poétiques les plus inventives, les plus marquantes et les plus influentes de la seconde moitié du XX^{e} siècle, au travers de 120 "partitions" reproduites en fac-similé, dévoilant pour la première fois l'écriture, dans sa dimension visuelle et graphique, qui précède et détermine la lecture publique. »

Bernard Heidsieck s'exprime ainsi sur son art : « Ce que je cherche toujours, c'est d'offrir la possibilité à l'auditeur-spectateur de trouver un point de focalisation et de fixation visuelle. Cela me paraît essentiel. Sans aller jusqu'au happening, loin de là, je propose toujours un minimum d'action pour que le texte se présente comme une chose vivante et immédiate, et prenne une texture quasiment physique. Il ne s'agit pas de lecture à proprement parler, mais de donner à voir le texte entendu. »

Dans le communiqué, on insiste sur la littéralité de l'œuvre : « Cette publication rassemble l'ensemble des tapuscrits des *Poèmes-Partitions*, des *Biopsies* et des *Passe-Partout*, textes conçus pour la plupart pour être joués et "actés" en public, tous numérisés un par un afin de les restituer de manière la plus littérale possible. De cette matière foisonnante émerge toute une longue vie de lectures et de performances, de festivals et de rencontres, une vie à imaginer et à construire une poésie vivante qui continue à marquer toute une génération de jeunes artistes. »

Cette publication fait honneur au pionnier de la poésie sonore dans son apport et son développement depuis les années cinquante. S'y trouvent également des textes de Jean-Pierre Bobillot qui connaît fort bien l'œuvre de B. H., d'Éric Mangion, « commissaire » de l'exposition tenue à la Villa Arson en 2011, et d'Anne-James Chaton qui poursuit une démarche en poésie sonore.

En quatrième de couverture, on résume ainsi la carrière de l'artiste : « Au fil des années, son écriture se réinvente pour mieux rendre compte de notre quotidien, de notre univers social, politique ou économique, au travers de ses principaux événements, comme dans son extrême



banalité. Il développe en 1955 ses premiers "Poèmes-Partitions". Puis il ne cesse de travailler par séries avec les "Biopsies" entre 1966 et 1969 (au nombre de 13). De 1969 à 1980, ce sont les 29 "Passe-Partout". De 1978 à 1986, il écrit "Derviche/Le Robert" composé de 26 poèmes sonores. Puis à partir de 1988, "Respirations et brèves rencontres" (60 poèmes produits à partir d'archives d'enregistrements de souffles d'artistes). »

En 1992, lors de la venue à Québec de B. H. pour participer à Polyphonix 16, nous lui avons fait découvrir Claude Gauvreau à qui il a dédié une « respiration ». Pour avoir vu-entendu à quelques reprises ses « exécutions », je me souviens de sa cadence et de sa présence : « Tout en restant attaché à la sémantique, il s'émancipe peu à peu des contraintes de la langue. Il en explore toutes les dimensions formelles, que ce soit par la spatialisation du texte, dans

les partitions qu'il écrit, ou par la présence du corps dans l'espace. »

Bravo aux Presses du réel de produire une telle publication qui souligne la grande valeur de l'œuvre de B. H. !

RM

Les presses du réel
35, rue Colson, 21000 Dijon
France
info@lespressesdureel.com
www.lespressesdureel.com
ISBN 978-2-84066-515-1

Beck
Song Reader

Un nouvel album de Beck est paru récemment avec 20 nouvelles chansons de styles variés interprétées par autant d'artistes dont Jeff Tweedy, Jack White, Laura Marling, David Johansen, Norah Jones, Beck lui-même et plusieurs autres. Et alors…

Deux ans auparavant, ces mêmes pièces avaient d'abord été publiées sous forme de partitions. La notation avant le disque ; l'œuvre *après* l'œuvre. Exception faite de la musique dite classique, il faut remonter au début du siècle dernier pour observer semblable démarche. À l'époque, jouer de la musique à la maison était une pratique si répandue que certaines pièces de musique en feuilles se vendaient à plus de 50 millions de copies. Avec l'avènement du disque, des chansons populaires interprétées par des artistes connus ont été par la suite identifiées et presque attribuées à ces derniers.

Toutefois, en se lançant dans le projet *Song Reader*, Beck a voulu aller « au-delà de l'aspect nostalgique pour voir ce qui pouvait rester dans notre nature de cet instinct de jouer de la musique populaire par nous-mêmes. Car la musique enregistrée de nos jours rend cette participation non nécessaire ».

Il ne suffisait pas non plus de simplement inverser le processus habituel (enregistrement d'abord et parfois transcription ensuite). Beck a réfléchi à plusieurs questions avant de se lancer : « Quels types de chansons ont les qualités inhérentes qui poussent d'autres personnes à les habiter et à en faire leur propre version ? Qu'est-ce qui fait qu'une chanson est jouée autour d'un feu de camp ? Est-ce la simplicité, le sentiment ou une mélodie mémorable ? Qu'est-ce qui fait qu'une chanson passe à travers les époques ? »

Toutes les chansons de *Song Reader* sont accompagnées d'une transcription pour le piano et la guitare, et il est possible d'interpréter ces chansons de façons différentes. « Personnaliser les arrangements et même les ignorer est fortement encouragé. Les interprètes ont tout le loisir de se détacher de la notation. Utiliser les instruments qu'ils veulent, changer les accords, réécrire les mélodies, ne garder que les paroles, les jouer vite ou lentement, en faire une version instrumentale ou a capella », précise l'artiste. Beck a conçu ces chansons comme des points de départ dépourvus de références à des enregistrements préalables.

En quelque sorte, ce nouveau disque constitue l'œuvre après l'œuvre et nous permet de réfléchir à notre rapport actuel à la musique : « Il n'y a pas si longtemps, une chanson n'était qu'une feuille de papier jusqu'à ce qu'elle soit jouée par quelqu'un. N'importe qui, même vous. »

Toutes les citations sont de Beck (notre traduction).

Robert Charbonneau

Bartolomé Ferrando
Arte y cotidianeidad hacia la transformacion de la vida en arte



Une sympathique petite publication qui recèle des textes de Ferrando, qui touchent, comme l'indique le titre, à la quotidienneté et à son rapport avec l'art et la vie. Mais c'est en espagnol seulement.

On y voit diverses façons de faire, comme la valorisation plastique de la parole, l'auteur se tenant entre la musique, la poésie et l'art action. Cette publication manifeste un souci, après les Cage, Kaprow, Beuys, de valoriser les pratiques qui se cantonnent dans les relations humaines d'abord et dans les œuvres par la suite. De la pratique, donc, comme faire artistique !

Les titres des articles sont d'ailleurs révélateurs : « Notes pour un développement de la conscience du sujet », « Notes pour la transformation de la pratique commune en faire artistique », « Sur l'intuition et son application au quotidien »…

RM

Exprés Ardora Ediciones
Calle El Escorial, 88
28100 Alcobendas
Madrid, Espagne
www.ardora.com
ISBN 978-84-88020-47-5

Daniel Canty
Les États-Unis du vent

Pendant une dizaine de jours, à la fin de 2010, Daniel Canty ira rejoindre Patrick Beaulieu dans son aventure artistique intitulée *Ventury : une odyssée transfrontière à la poursuite des vents d'Amérique*[1] dont il tiendra un carnet de route. À bord d'un *pick-up* Ford Ranger des années quatre-vingt surmonté d'une girouette, l'artiste et ses collaborateurs suivront les courants aériens à travers les États-Unis, un peu comme Beaulieu l'avait auparavant fait avec la migration des monarques[2] et le fera plus tard dans un projet similaire à Las Vegas[3]. Performance du territoire, œuvre *road trip*, il s'agit dans ce périple de se laisser pousser par le vent et de rouler, chaque jour jusqu'au soir, dans la direction que celui-ci soufflait ce matin-là. Dans *Les États-Unis du vent*, Daniel Canty rédige le récit détaillé et sensible de sa participation à l'œuvre de Patrick Beaulieu, qui le mènera, au gré des brises, de Cincinnati à Harrisburg, en Pennsylvanie, en passant par Indianapolis, Chicago, Cleveland et quelques autres plus petites villes insoupçonnées.

Ce parcours erratique, aléatoire mais suivant une contrainte bien précise, constitue une véritable virée – virant comme une girouette –, un voyage d'art, une forme de tourisme performatif. Bien que la destination demeure inconnue, le même processus se répète d'une journée à l'autre : trouver un bon café, puis un lieu approprié pour sortir le manche à air afin d'identifier la direction du vent, de s'y engager et de rouler jusqu'à ce que la fatigue, la faim ou l'envie d'un verre incite les chercheurs de vent à s'immobiliser, mais jamais pour bien longtemps. Les antiquaires et libraires d'occasion fournissent également un bon prétexte pour garer le Blue Rider, notamment pour mettre la main sur des *aéropostales*, « des cartes postales du vent ». Le caractère artistique de l'entreprise (constante quête d'images à découvrir ou à concevoir pour documenter et incarner le processus) et sa dimension métaphysique (réflexion sur le fait d'être au monde et sur le sens du vent) s'allient à des considérations quotidiennes, à la fois plus banales et plus vitales : dénicher un endroit, si possible sympa, où manger, où dormir.

Le journal du copilote Canty offre une expérience de terrain intime de cette paradoxale Amérique qu'on




Beck. Photo : Dew Brown.



ne peut qu'aimer et détester à la fois, tant on y est à la fois libre et aliéné. Suivant « la piste du cheeseburger » tout en déviant de celle-ci, on visite une gare transformée en hôtel où l'on dort dans des wagons, un marché amish, une piste d'IndyCar abandonnée, un *dinner* bio, des pubs tapissés d'écrans qui montrent inlassablement des matchs de football et quelques stations-services plutôt moches. Dans ses descriptions, à mi-chemin entre le guide touristique et la rêverie, l'artiste-écrivain confère une réelle épaisseur au territoire américain.

On pourrait croire qu'il n'y aurait rien à voir dans cette navigation terrestre et que ces *États-Unis du vent* seraient ceux du vide, de la vacuité, mais il n'en est rien. Un peu comme le vent, que l'on ne peut pas contempler mais que l'on ressent et qui fait bouger les choses, l'Amérique donnée à lire par Canty porte les marques de sa littérature, de sa musique, de son cinéma et de son histoire, que ce soit celle de l'ère industrielle ou de la présence amérindienne et des traces laissées par les déplacements forcés de plusieurs nations, formant autant de routes fantômes. Se laisser porter par le vent, une idée simple et audacieuse, un éloge de l'improbable, une dérive naïve et postsituationniste à contre-courant de cette époque où tout suit une implacable logique d'efficacité ; une odyssée, celle du mouvement conjoint de l'air et de la pensée de l'auteur, que Daniel Canty nous livre au fil des pages et des kilomètres.

Jonathan Lamy

Notes
1 www.venturyodyssey.com
2 www.vectormonarca.com
3 www.vegasodyssey.com. Voir aussi l'article de Victoria Stanton dans ce numéro d'Inter pour l'ensemble de cette trilogie d'expéditions.

La Peuplade
201-415, rue Racine Est
Saguenay, Québec
G7H 1S8
www.lapeuplade.com

Marc Lincourt
Retour aux pierres élémentaires

Retour aux pierres élémentaires, c'est d'abord une exposition de 40 œuvres dans l'atelier de l'artiste en 2012, dont on retrouve les photographies dans ce livre. Et il y a plus. Dans la préface, signée par l'historien et directeur général de la Fondation du Musée national des beaux-arts du Québec, il est question de l'œuvre et de la démarche de Lincourt que John R. Porter n'hésite pas à comparer à Champollion, le premier à déchiffrer les hiéroglyphes. Ce nom revient d'ailleurs dans la présentation de l'écrivain et critique d'art René Viau, quand il met en contexte le travail de l'artiste dans « Marc Lincourt : l'art au pied de la lettre ». Cette comparaison avec l'égyptologue est sans doute due à la curiosité obsessive de Lincourt à tenter de décrypter les écritures.

D'ailleurs, en écriture, Lincourt manie aussi bien la forme que le fond. À preuve, le chapitre qu'il signe, *Retour aux pierres élémentaires*, ramène d'abord le lecteur à la genèse de sa créativité. Puis, de souvenirs en anecdotes, il raconte ses premiers questionnements tout en laissant quelques interrogations planer au-dessus du texte. Et des questions, Lincourt s'en pose ; sans cesse. Avec le recul et une sérieuse réflexion, il arrive à fournir certaines réponses. Au passage, il cite un peintre, parle d'une écrivaine, comme si sa création n'avait cesse d'osciller entre l'art pictural et l'art littéraire. Une phrase résume bien cette double passion, creuset de son art actuel : « Je me voyais le Balzac du dessin, lui avec ses lettres, moi avec mes traits. Lui avec ses mots, moi avec mes couleurs. Il aura fallu un demi-siècle de dessins et de peintures pour que mes lignes convergent et se fusionnent, pour devenir à leurs tours des mots. Comme des motifs. »

Tel un archéologue, Lincourt creuse l'histoire de l'écriture, compulse les récents travaux sur le langage, fouille l'alphabet à la recherche de secrets et de trésors enfouis au plus profond des lettres, car les lettres, il les vénère telles des déesses antiques, avouant au passage son coup de foudre pour la lettre *A*. Il décrit le début de son obsession pour elle comme un détective tentant de résoudre une énigme : « Au moment où j'allais tirer le trait au centre du triangle, cette lettre m'a soudain semblé différente. J'ai eu l'impression de la voir comme quelque chose d'inaugural. La prémonition d'un moment charnière dans ma vie d'artiste. »

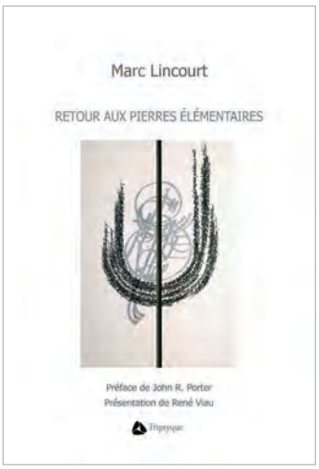
Par la suite, le plasticien détaille la démarche adoptée lorsqu'il donne des ateliers, explique sa technique de la main libérée, puis relate ses nombreux voyages le menant à remonter jusqu'à la source des écritures : « Le mot, c'est mon souffle, ma respiration… et c'est pour continuer de vivre que j'ai dessiné et qu'encore je dessine. Pour cette série de tableaux, il fallait qu'il y ait transmission, alors j'ai voulu partager mon étrange carnet de voyage. Mais autrement. »

Après la démarche, les photographies de ses œuvres permettent d'apprécier toute la créativité de l'artiste. Dans le court récit biographique qui termine le livre, Jean Lejeune, traducteur et ami de longue date du plasticien, décrit ainsi ce travail : « L'artiste accorde ici une place de choix aux gestes du calligraphe, aux symboles, aux traits de clame, aux courbes d'un alphabet mythique qui, au-delà de ses formes ésotériques, rejoint tous les possibles de l'écriture et nous fait vibrer d'une pure émotion. »

Retour aux pierres élémentaires est un livre permettant d'apprécier autant l'écriture que les dessins de cet artiste québécois au rayonnement international.

Youssef Bouabou

Les Éditions Triptyque
2200, Marie-Anne Est,
Montréal, Québec
H2H 1N1
www.triptyque.qc.ca
ISBN 978-2-89031-970-7



José Acquelin
Anarchie de la lumière

Depuis son premier recueil publié il y a près de 30 ans déjà, José Acquelin est devenu peu à peu une figure de la poésie québécoise. C'est un grand amoureux du texte ! Poète de la parole comme de l'écrit, il anime des soirées et spectacles de poésie, tout motivé par sa passion double : la poésie et l'humanité. Et qu'on lise sa poésie dans la quiétude du foyer ou qu'on l'entende déclamée en public par le poète lui-même, on constate cette même *occu-passion* qui rayonne dans ses textes, qu'ils soient en vers ou en prose : « Inexplicablement il existe encore des poètes, ces êtres omégas, à peu près les seuls à fournir des réponses imprévisibles face aux questions communes. Avec, inversement, les philosophes, qui eux posent des questions insolubles devant les réponses toutes faites. La raison principale étant que les deux cohabitent dans la même humilité humiliée qu'on appelle humanité[1]. »



Actif, il a participé à maintes expériences d'échanges créatifs (notamment le Band de poètes), sans toutefois *faire* de la performance, dans le sens donné par les arts actuels. Avant tout une bête de texte, il a publié des dizaines de livres, et c'est dans un esprit littéraire que, sur scène, il privilégie une approche axée sur le texte et son interprétation. Orateur attentif, il sait trouver le ton et l'expression justes, procurant à ses récitations la force, empreinte de tendresse, qui lui permet de développer une fine complicité avec les spectateurs.

José Acquelin, à l'instar de tout bon poète, est en lui-même un observatoire, et c'est son point de vue particulier – celui d'un inconditionnel de la vie et de ce qu'elle offre – qu'il propose à ses lecteurs, leur rappelant que « [l]es yeux sont toujours la façon la plus rapide d'aller au ciel »…

Bien qu'existentialiste, jamais son propos ne se plie aux infinis tourments de notre condition humaine, puisque sa poésie demeure tournée vers l'espoir : « Inutile comme tout idéaliste, je parle à peine, je parle contre une peine qui n'est pas seulement mienne. Et j'écris pour la peine, qui me dépasse. Prendre soin d'un feu, c'est veiller à ce que la flamme ne s'étouffe en fumée. »

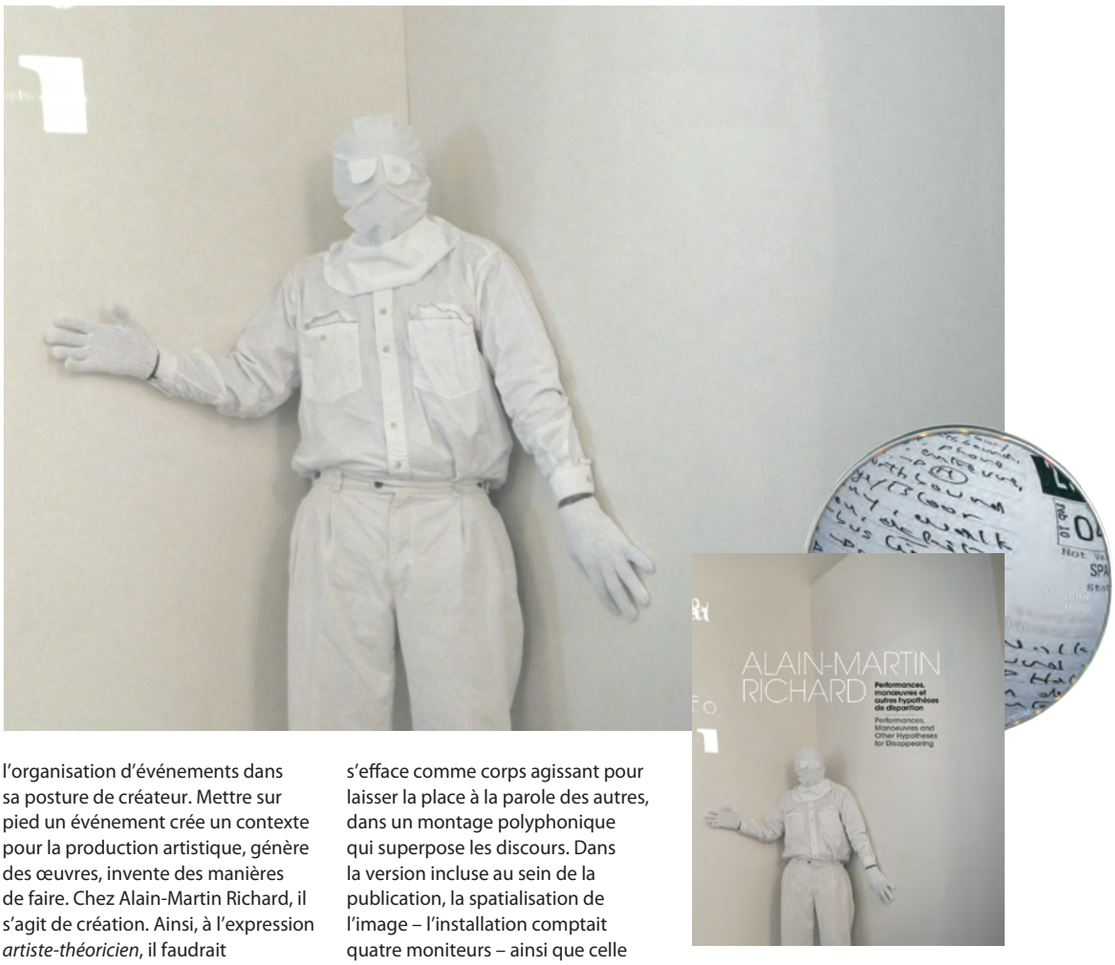
Quatrième recueil d'une série en prose, *Anarchie de la lumière* ne fait pas exception, il comporte même quelques passages qui voisinent l'exultation. Une poésie où l'émotion n'est pas laissée à elle-même, toujours accompagnée d'une réflexion – et dans tous les sens du terme –, car l'émotion y est réfléchie.

André Marceau

1 Toutes les citations sont extraites d'*Anarchie de la lumière*.

Les éditions du passage
1115, avenue Laurier Ouest
Montréal, Québec
H2V 2L3
www.editionsdupassage.com
ISBN 978-2-922892-97-0

Alain-Martin Richard
Performances, manœuvres et autres hypothèses de disparition
Sous la direction de Paul Couillard et Alexandra Liva



Premier titre consacré à un créateur québécois et première publication bilingue de la collection « Canadian Performance Art Legends », *Alain-Martin Richard : performances, manœuvres et autres hypothèses de disparition* est un ouvrage foisonnant, à l'image de la pratique de l'artiste. Cet intitulé nous invite à penser que les performances, les manœuvres et les productions plus difficiles à identifier du créateur sont autant de possibilités de se volatiliser. Et si l'art revenait à cela : se dissoudre ? À tenter – en vain – de le faire, autrement dit à éprouver l'impossibilité de sa propre invisibilité ? En regardant la page couverture du livre, sur laquelle on voit – en fait, on devine – Alain-Martin Richard entièrement vêtu de blanc, un peu comme l'Homme invisible, on peut poser cette hypothèse. Dans un texte intitulé « La performance est un dialogue agi », l'artiste écrit d'ailleurs : « La performance est d'abord un arrachement, une exclusion volontaire, une exploration de l'ignorance. »

Particulièrement dense, l'ouvrage compte un peu plus de 400 pages, accompagnées d'un DVD, et comprend des contributions, souvent assez longues, de huit auteurs, dont Guy Sioui Durand, Nicolas Reeves, Clive Robertson – avec qui il avait codirigé l'imposant *Performance au/in Canada, 1970-1990* –, Doyon/Demers et Alain-Martin Richard lui-même, de qui l'on reprend neuf articles parus depuis 1990. Tous les textes apparaissent à la fois en anglais et en français, sont jalonnés d'illustrations – qui auraient pu être plus abondantes – et suivis d'une bibliographie. Correspondant aux différentes facettes – bien que toute classification soit imparfaite – de son travail, le volume se divise en différentes sections : performances, événements, installations, manœuvres, conférences-démonstrations et actions collectives.

Ces divers parcours démontrent la richesse de la production de cet homme à tout faire des pratiques performatives qu'est Alain-Martin Richard. La dimension collaborative et collectiviste de son travail – probablement héritée de son implication et de son intérêt pour le milieu du théâtre, où l'on crée en équipe – transparaît au long de cette rétrospective. On remarque également l'importance de l'organisation d'événements dans sa posture de créateur. Mettre sur pied un événement crée un contexte pour la production artistique, génère des œuvres, invente des manières de faire. Chez Alain-Martin Richard, il s'agit de création. Ainsi, à l'expression *artiste-théoricien*, il faudrait ajouter celles d'*organisateur* et de *commissaire* – qu'il importe de ne pas confondre – pour rendre compte des multiples dimensions de sa pratique depuis le début des années quatre-vingt.

Rappelons qu'Alain-Martin Richard rejoint en 1981 le comité de la revue *Inter*, alors intitulée *Intervention*, fondée trois ans plus tôt. Il fera par la suite partie du collectif Inter/Le Lieu jusqu'à la fin des années quatre-vingt-dix, performant aux côtés de Pierre-André Arcand, de Jean-Claude Gagnon, de Richard Martel et compagnie aux quatre coins du monde et organisant plusieurs éditions du Festival d'In(ter)vention – qui deviendra plus tard la RIAP –, dont NeoSon(g) Cabaret, Espèces nomades et De la performance à la manœuvre. Il fonde ensuite le collectif Les Causes perdues in© en 2000 et se joint à l'équipe de Folie/Culture en 2003.

L'œuvre qui figure sur le DVD, *Le chemin pour Rosa*, poursuit ce « dépassement du contexte individualiste et spécialisé de la performance au profit de l'espace social ouvrant sa part de créativité à l'autre », comme le remarque Guy Sioui Durand à propos de la notion de manœuvre telle que pratiquée par Alain-Martin Richard. Il s'agit d'une vidéo de longue durée où l'artiste s'efface comme corps agissant pour laisser la place à la parole des autres, dans un montage polyphonique qui superpose les discours. Dans la version incluse au sein de la publication, la spatialisation de l'image – l'installation comptait quatre moniteurs – ainsi que celle du son s'en trouvent nettement diminuées et, par conséquent, l'œuvre perd de son intérêt. Des extraits vidéo de performances et de manœuvres auraient permis, me semble-t-il, de donner un meilleur aperçu du travail polymorphe d'Alain-Martin Richard.

Il aurait également été intéressant de voir des textes de création ou de performance figurer dans ce livre. Si l'on revient à l'hypothèse de départ, c'est un peu comme si les créations disparaissaient sous l'abondance du propos critique et théorique. Si « la pratique de la performance est paradoxale », comme le soutient l'artiste, les publications et les discours sur la performance le sont certainement tout autant.

Ainsi, malgré ces réserves, *Alain-Martin Richard : performances, manœuvres et autres hypothèses de disparition* relève le défi – ou, autrement dit, négocie bien l'impossibilité – de rendre compte d'une pratique, échelonnée sur plus de 30 ans, souvent éphémère et dématérialisée, portée sur la rencontre, le dialogue et l'action.

J L

Fado Perfomance Inc.
Les Causes perdues in©
et Sagamie édition d'art
www.performanceart.ca
ISBN 978-0-9730883-3-5

LA CULTURE EN REVUES



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

LES REVUES
CULTURELLES QUÉBÉCOISES
SODEP.QC.CA

sodep
Société de développement
des périodiques
culturels québécois

INTER | LE LIEU | RIAP

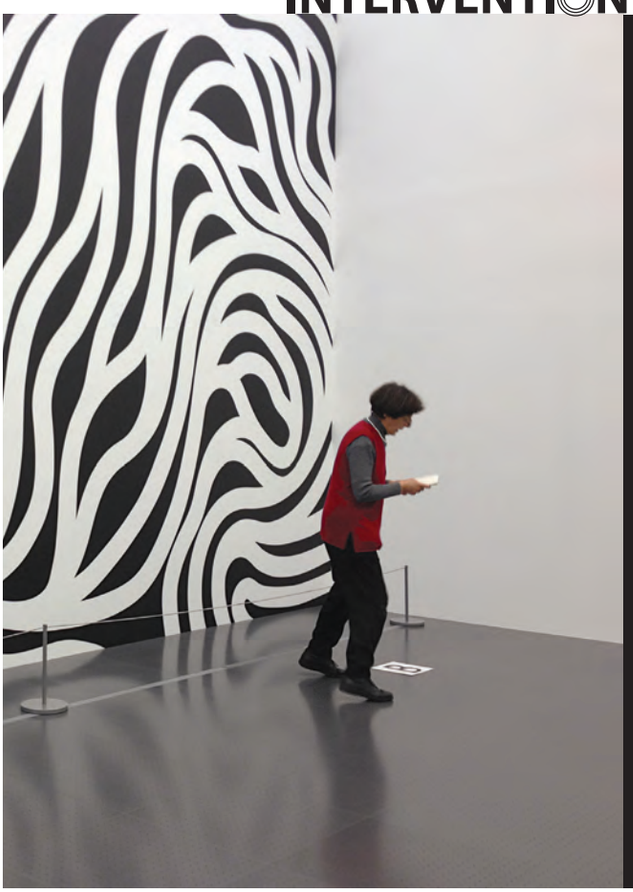
BOUTIQUE

REVUE INTER | PUBLICATIONS | DVD / AUDIO | RIAP

CONTACT

ÉDITIONS INTERVENTION

inter-lelieu.org



INTER, ART ACTUEL

> Abonnez-vous au magazine
> Consultez nos archives
> Commandez nos anciens numéros

LE LIEU, CENTRE EN ART ACTUEL

> Consultez notre programmation
> Soyez à l'affût des événements spéciaux

RENCONTRE INTERNATIONALE D'ART PERFORMANCE

> Suivez le fil de la 18e édition qui se tiendra du 11 au 14 septembre et du 18 au 21 septembre 2014
> Laissez-passer en prévente au Lieu, centre en art actuel

BOUTIQUE EN LIGNE

> Achetez *Inter*, nos dernières publications et nos dvd

DISTRIBUTION

Les Presses du réel
35, rue Colson
21000 Dijon, France
info@lespressesdureel
www.lespressesdureel.com

LMPI
8155, rue Larrey, Anjou
Montréal, H1J 2L5
lmpi@lmpi.com

Autres points de distribution en ligne

Retrouvez *Inter, art actuel* en version numérique sur les sites suivants :

LA VITRINE .COM | Scopalto.com | zinio

ANNONCEZ-VOUS DANS INTER !

inter-lelieu.org/inter/inter/
418 529-9680 poste 2

MORIN
DESROCHERS
BEAULIEU
Comptables professionnels agréés S.E.N.C.

706, rue Saint-Joseph Est
Bureau 200
Québec (Québec)
G1K 3C3
Tél. **(418) 692-1077**
Téléc. (418) 692-2953
www.mdbcpa.ca

vie de quartier boutiques cafés & restos actualité promotions

monsaintroch.com
votre média web hyperlocal

événements expositions concerts théâtre conférences +++

ratsdeville®
le webzine de la diversité en arts visuels
the visual arts' diversity webzine
ratsdeville.typepad.com



LE LIEU
centre en art actuel
PROGRAMMATION
AUTOMNE 2014





30 ans d'art action
28 août au 21 septembre 2014
Exposition rétrospective de la Rencontre internationale
d'art performance de Québec, 1984 à 2014



Michael A. Robinson
3 au 26 octobre 2014
Mesures d'austérité
Montréal



Myriam Laplante
14 novembre au 7 décembre 2014
En cas de doute
Italie



Encan Le Lieu
10 au 12 décembre 2014
Vente d'œuvres d'artistes provenant
de diverses régions du Québec



Monika Günther et Ruedi Schill, Rencontre internationale d'art performance, Québec, 2012.

345, RUE DU PONT, QUÉBEC INTER-LELIEU.ORG



TOUTE L'ÉQUIPE DE LA RIAP REMERCIE CHALEUREUSEMENT SES BÉNÉVOLES, PARTENAIRES, COMMANDITAIRES ET TOUS LES ARTISTES QUI FONT DE CET ÉVÉNEMENT UN RENDEZ-VOUS UNIQUE ET AVANT-GARDISTE.

PARTENAIRES

Conseil des arts et des lettres Québec

Ville de Québec

Conseil des Arts du Canada

Canada Council for the Arts

CELAT

Recto Verso

creative Saskatchewan

LithoChic

Camosun College

Restaurant Bergen Kjøkken

Bergen Kommune

ckia 88,3 FM

La Boîte à Pain boulangerie artisanale

CODIFFUSEURS

ViVA!

Sporobole Centre en art actuel

grave

articule

L'ÉCART Lieu d'art actuel

Atelier Silex

Centre d'artistes Vaste et Vague

Lobe

Langage Plus

Os Brûlé

Neutral Ground Contemporary Art Forum

SUIVEZ-NOUS SUR LES RÉSEAUX SOCIAUX

FOLLOW US ON THE SOCIAL NETWORKS

interlelieu

inter lelieu

@LeLieuInter

RIAP-Rencontre Internationale d'Art Performance de Québec

le LIEU art actuel

RENDEZ-VOUS À LA PROCHAINE ÉDITION DE LA RIAP EN 2016 !

GALA DES ARTS VISUELS ◊ 2014

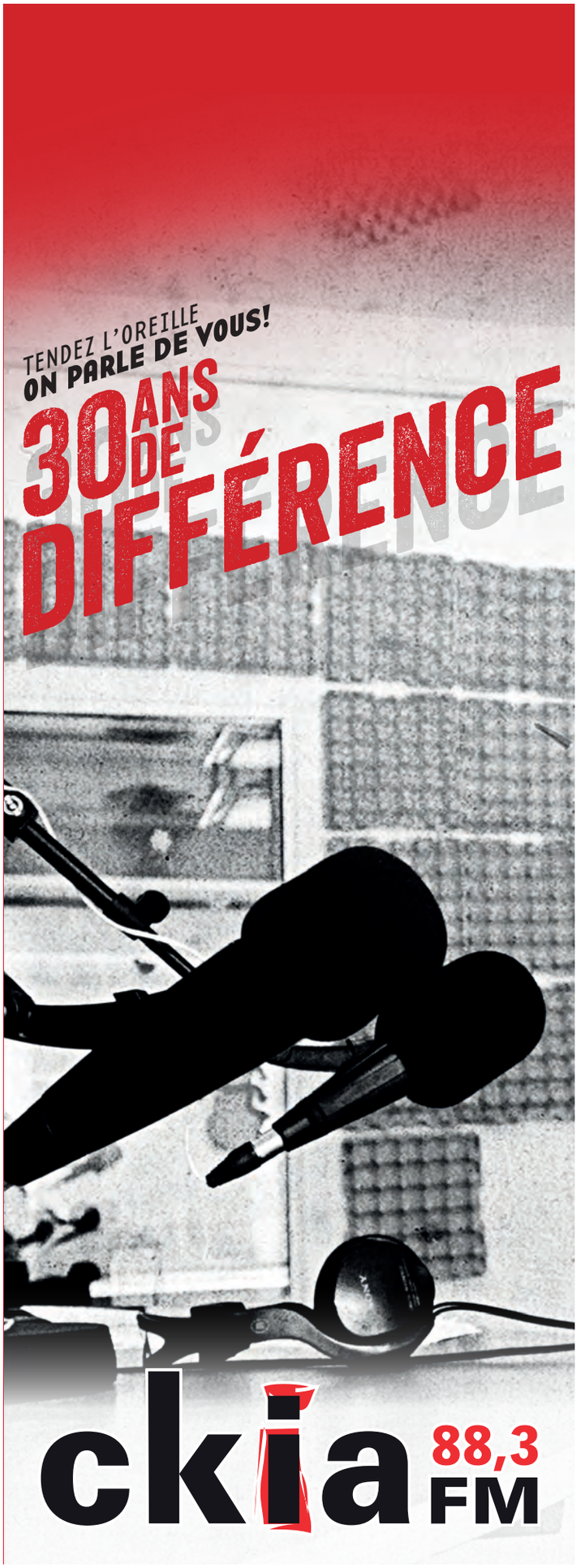
Le 10 décembre 2014
au Théâtre Rialto

une collaboration de
l'Association des galeries
d'art contemporain,
du Regroupement des artistes
en arts visuels du Québec et du
Regroupement des centres d'artistes
autogérés du Québec

Conseil des arts et des lettres Québec
Société de développement des entreprises culturelles Québec
Montréal


17 au 24
octobre 2014
PHÉNOMENA
www.festivalphenomena.com
infos : 514 495-1515
UNE PRÉSENTATION
FILLES ÉLECTRIQUES
Conseil des Arts du Canada
Conseil des arts et des lettres Québec
Patrimoine canadien
Canadian Heritage
CONSEIL DES ARTS DE MONTRÉAL
Montréal
LE DEVOIR


JEU
REVUE DE THÉÂTRE 151
Dossier
CORPS ATYPIQUES
TÉMOIGNAGES
Debbie Lynch-White
Catherine Bourgeois
Menka Nagrani
COUP DE GUEULE
Dave St-Pierre
CARTE BLANCHE
René-Daniel Dubois
PROFILS
Chris Abraham
JEU renaît sous une nouvelle forme.
Abonnez-vous !
www.revuejeu.org



www.ckiafm.org
418 529-9026

LES GRANDS PRIX DU TOURISME QUÉBÉCOIS 2014

33e FESTIVAL CINÉMA INTERNATIONAL

ABITIBI-TÉMISCAMINGUE

ROUYN-NORANDA

25 AU 30 OCTOBRE 2014
OCTOBER 25 TO 30, 2014

FESTIVALCINEMA.CA

Hydro Québec
TELEFILM CANADA
Québec
Bell Média



De la culture dans l'air.

Joliette

Découvrez Joliette, une ville en parfaite harmonie avec sa culture. Sa danse, sa littérature, sa musique, ses expositions, ses spectacles font de Joliette une ville artistique unique.



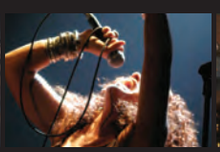
FESTIVAL DE LANAUDIÈRE



MUSÉE D'ART DE JOLIETTE



PRÉFESTIVAL MÉMOIRE ET RACINES



FESTIVAL BLUES DE JOLIETTE



SALLE ROLLAND-BRUNELLE



VENDREDIS ACOUSTIQUES

PHOTOS : CHRISTIAN ROULEAU (1,6), ESQUISSE DU MUSÉE D'ART DE JOLIETTE (2), GUILLAUME MORIN (3), SOCIÉTÉ DE DÉVELOPPEMENT DU CENTRE-VILLE DE JOLIETTE (4), VILLE DE JOLIETTE (5)

Culture et Communications Québec

BIENNALE D'ART PERFORMATIF DE ROUYN-NORANDA

15 • 16 • 17 • 18 OCTOBRE 2014



Julie-Andrée T. et Étienne Boulanger

L'ÉCART
LIEU D'ART ACTUEL

Conseil des Arts du Canada · Canada Council for the Arts · Conseil des arts et des lettres Québec · Ville de Rouyn-Noranda · Conférence régionale des élus de l'Abitibi-Témiscamingue

WWW.LECART.ORG

Il y a mieux à faire que texter au volant



Il y a

94,3 CHYZ .ca



43e FESTIVAL DU NOUVEAU CINÉMA

8 > 19 OCT. 2014 NOUVEAUCINEMA.CA MONTRÉAL

© Jarek Puczel

Inter, art actuel / numéro120

APPEL POUR LE DOSSIER MICRO-INTERVENTIONS

Responsables du dossier : Luc Lévesque et Patrice Loubier
Date de tombée : 1er décembre 2014
Date de parution : avril 2015

Si l'art public et l'art d'intervention font l'objet depuis quelques années d'un regain d'attention critique et théorique, nous proposons pour ce dossier de nous intéresser à un type particulier de pratique : la micro-intervention. Nous entendons par micro-intervention toute intervention légère opérée ou mise en branle en divers milieux, pouvant potentiellement donner lieu à des usages ou à des visions alternatives des territoires et des contextes où elle s'effectue. La micro-intervention ne se limite pas aux seuls champs des arts, de l'architecture ou de l'urbanisme ; elle recoupe aussi par affinités procédurales des pratiques variées agissant par insertion ou immixtion dans l'environnement (le *shopdropping*, le tricot-graffiti, la guérilla jardinière, le passe-livres ainsi que certaines formes d'activisme et de médias tactiques en sont quelques exemples). Par-delà les cloisonnements disciplinaires, ce registre d'action peut donc être le fait de citoyens engagés, d'usagers créatifs de la ville et de l'espace public. Apparemment modeste, discrète ou furtive, la micro-intervention est néanmoins susceptible de générer des répercussions probantes par sa dissémination, son déploiement réticulaire et sa possible mobilité.

Au moment où l'exploitation débridée des ressources et le mirage d'une croissance continue semblent mener à des bouleversements socioécologiques majeurs, quels rôles la micro-intervention peut-elle jouer dans le renouvellement du rapport au territoire, dans le développement de nouvelles approches d'aménagement urbain ou d'art public ? Quelles pratiques nouvelles de la ville et de l'espace habité incarne-t-elle ? Quel partage inédit des pouvoirs et du sensible ces explorations pragmatiques de l'infime peuvent-elles susciter ? Quels nouveaux imaginaires et quelles résonances avec le contexte sociopolitique ces pratiques révèlent-elles, à l'ère des mouvements sociaux et de l'action citoyenne en chemin vers l'invention d'une potentielle « décroissance durable » ? Voilà autant d'exemples de questions que nous souhaitons voir traiter dans le dossier « Micro-interventions ».

Format des textes : 2500 mots au maximum
Consultez la section « Proposer un article » sur notre site Web afin de connaître tous les détails concernant l'envoi de vos soumissions.
redaction@inter-lelieu.org

CALL FOR SUBMISSIONS MICRO-INTERVENTIONS

File managers: Luc Lévesque and Patrice Loubier
Deadline : 1st december 2014
Publication date : april 2015

The past few years have seen an increase in critical and theoretical interest in both public art and intervention art. For this edition, we have decided to look more closely at a particular type of practice: micro-intervention. By micro-intervention, we mean all kinds of slight interventions that are put in place in different environments and that may potentially give rise to alternative visions or usages of the territories and contexts in which they are placed. Micro-interventions are not limited to the fields of art, architecture and urban planning; they also include and have procedural affinities with various practices that imply insertion into or interference with an environment (i.e. shopdropping, graffiti knitting, guerrilla gardening, book exchanges and certain forms of activism and tactical media are but a few examples). These types of actions transcend disciplinary boundaries and may include the acts of concerned and creative urban citizens and users of public space. While they may appear modest, discreet or furtive, micro-interventions are nonetheless susceptible of generating powerful repercussions through their dissemination, ability to create networks and possibility for mobility.

At a time when the unbridled exploitation of resources and the mirage of never-ending growth seem to be leading to major socio-ecological upheaval, what role can micro-interventions play in the renewal of both our relationship to the environment and the development of new approaches to urban planning and public art? What new urban practices do they embody? Do these pragmatic explorations of tiny details reveal never-before-seen balances of power and sensitivities? In an era where social movements and civic actions tend toward the emergence of a potential "sustainable degrowth", what new collective images and socio-political impacts do these practices reveal? These are examples of the questions that we wish to explore in our "Micro-Interventions" edition.

Article format: 2500 words maximum
Consult the "Call for Proposals" section of our Web site for details on submitting an article.
redaction@inter-lelieu.org

inter-lelieu.org

ENVOLEZ-VOUS VERS LA BIENNALE DE LA HAVANE AVEC SUNWING

TIRAGE EN DÉCEMBRE 2014

Inter, art actuel CONCOURS 35e anniversaire

À l'achat d'un abonnement (individu) d'une durée de 2 ans* à la revue *Inter, art actuel*, courez la chance de gagner un voyage pour 2 personnes à Cuba lors de la prochaine édition de la Biennale de La Havane en mai 2015 ! Le tirage aura lieu en décembre 2014.

ABONNEZ-VOUS EN LIGNE (inter-lelieu.org/inter)
OU REMPLISSEZ LE COUPON INSÉRÉ DANS LA REVUE

* Voyage, transport et hébergement d'une semaine pour 2 personnes et 2 billets d'entrée à la Biennale inclus. Le concours s'adresse aux individus de 18 ans et plus résidant au Québec et au Canada. Conditionnel à un abonnement à la revue *Inter, art actuel* de 45 $.

sunwing

Voyages Lachance
Carlson Wagonlit Voyages



Acapulco
José Acquelin
Gisele Amantea
Simon Beaudry
Patrick Beaulieu
Mathieu Beauséjour
Beck
Rebecca Belmore
BGL
Ludovic Boney
Étienne Boulanger
Mark Boulos
John Boyle-Singfield
Claudia Bucher
Martin Bureau
Monty Cantsin
Daniel Canty
Jarod Charzewski
Cinq visages pour Camille Brunelle
Carole Condé et Karl Beveridge
Marc-Antoine Côté
Dr François Courbe
Patrick Dionne et Miki Gingras
Jean-Robert Drouillard
David Dulac
Cindy Dumais
Épopée
Bartolomé Ferrando
Fermières Obsédées
Esther Ferrer
Claire Fontaine
Regina José Galindo
Pierre Garnier
Marie-Claude Gendron
Monika Günter et Ruedi Schill
Bernard Heidsieck
Terrance Houle
iShow
Tom Johnson
Justseeds Artists' Cooperative
Jeff Koons
Michelle Lacombe
Virginie Laganière et Jean-Maxime Dufresne
Manuela Lalic
Hélène Lefebvre et Suzanne Joly
Sara Létourneau
Marc Lincourt
Thierry Marceau
Marche des Peuples pour la Terre Mère
Richard Martel
Lucie Mercadal
Christian Messier
Clint Neufeld
Baudouin Oosterlynck
Juan Ortiz-Apuy
Alain-Martin Richard
Josiane Roberge
Carla Roca Mora
Geneviève Roy
Victoria Stanton
Julie Andrée T.
Álvaro Terrones
Francis O'Shaughnessy
Jeffrey Poirier
Oliver Ressler
James Thornhill et Fulvia Carnevale
Sylvie Tourangeau
Karine Turcot
Martine Viale
Léonard de Vinci
Giorgia Volpe

8, 50 $

ISBN 978-2-924298-07-7 (imprimé)
ISBN 978-2-924298-08-4 (PDF)

Esther Ferrer, *Le Chemin se fait en marchant*, Centre Pompidou-Metz, 17 février 2013 devant Sol LeWitt, *Wall Drawing #879* (détail), *Loopy Doopy* (black and white) © Adagp, Paris 2012
© Centre Pompidou-Metz.
Photo : Irene Pomar.