

De l'état des lieux

Patrice Loubier

Numéro 61, hiver 1995

Territoires nomades : pour la libre circulation des corps
Nomad Territories: For Free Circulation of the Bodies

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/46599ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Loubier, P. (1995). De l'état des lieux. *Inter*, (61), 11–13.

DE L'ÉTAT DES LIEUX

Patrice LOUBIER

Dernière étape d'un périple qui se terminait à Québec, là même où il avait commencé l'été précédent, l'installation *Manœuvre nomade* était à la fois une exploration ludique des « lieux » du Lieu et un premier bilan de l'événement, une façon de boucler la boucle tout en donnant une idée de la manœuvre au public d'ici. Remarquons tout de suite l'utilisation originale des lieux : l'installation en deux parties comportait d'abord une espèce de « préambule documentaire » localisé dans la salle d'exposition habituelle, puis investissait le sous-sol du Lieu, un espace ambigu, à moitié désaffecté et rénové.

Chaque zone a suscité une stratégie propre : alors que le rez-de-chaussée était consacré à une présentation de diverses archives de la manœuvre, le sous-sol donnait lieu à des interventions d'ordre plus plastique.

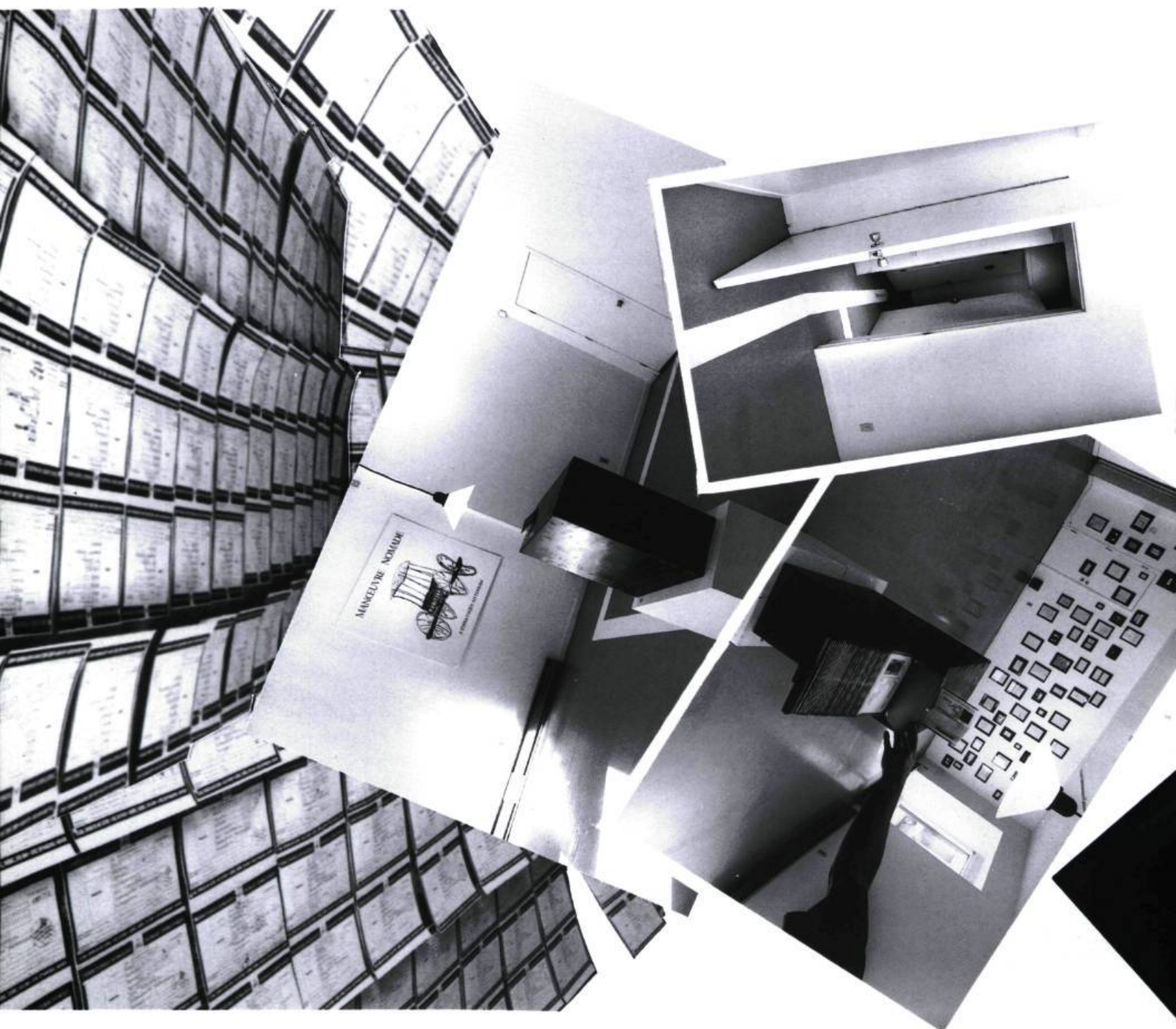
Dans la salle d'exposition, on pouvait voir un classeur métallique, monolithe austère contenant les fiches des individus pour qui avaient été émis des passeports au cours de la manœuvre et, couvrant un mur, tout un ensemble de traces de l'opération encadrées : factures, lettres, photos des « ambassadeurs » des Territoires nomades, etc. Impossible de ne pas remarquer la ressemblance d'une telle mise en place avec l'art conceptuel d'ART & LANGUAGE ou de Hanne DARBOVEN : présence affirmée du classeur, accent mis sur la dimension documentaire, sobriété et dépouillement de la disposition, éléments donnés comme sources d'informations, transformation de l'expérience esthétique en une séance de consultation, etc. Et si on peut se surprendre du recours par les artistes à l'encadrement sous verre — une convention de mise en vue hautement connotée par la culture moderne et institutionnelle, dont on sait à quel point elle a le pouvoir d'esthétiser et de fétichiser l'objet que l'on y fixe —, il faut cependant savoir que son emploi visait ici à rendre manifeste ce constat du collectif, à savoir que la manœuvre a en bout de ligne participé de cette même bureaucratie dont elle tentait de se distancier en en donnant un reflet critique. Tous les documents encadrés au mur en effet n'étaient autres que les traces des inévitables opérations administratives et financières qui ont effectivement inscrit la réalisation du projet dans le « cadre » bureaucratique — cadre qu'on peut dénoncer mais dont il est éminemment difficile de s'extraire.

Au sous-sol, l'ambiance était tout autre : un brin mystérieuse, si l'on songe qu'il s'agit d'une vieille cave (celle d'une ancienne boucherie, même...), un lieu quelque peu désaffecté dont l'obscurité elle-même était déjà dotée d'un fort pouvoir suggestif. Ici, l'installation tablait sur une certaine séduction : le travail bénéficiait de ce que l'on pourrait appeler (en pensant bien sûr à BACHELARD) l'« onirisme du souterrain » — inhérent à tout espace creusé dans le sol, où les jeux d'ombre dissolvent et rendent floues les limites de l'espace. Dans les différentes pièces du sous-sol, des lampes suspendues au ras du plancher délimitaient en effet des zones de clarté étroitement circonscrites. Et les artistes n'ont d'ailleurs pas manqué de souligner l'assimilation symbolique du lieu avec d'éventuelles profondeurs infernales, en apposant le nom « Auschwitz » sur une lourde porte de métal rouillé donnant sur un petit réduit poussiéreux et sinistre. Mais la porte demeurait close comme celle d'un cachot, et le spectateur ne pouvait regarder qu'à travers une ouverture ménagée à hauteur d'yeux pour apercevoir à l'intérieur, sur le mur du fond, quelques photos de la ville (prisonnière de son passé, de son nom, du symbole trop lourd qu'elle est maintenant ?).

Mais la cave, grâce à la fraîcheur retenue par la terre, est aussi l'espace de la conservation, du stockage, des réserves. Zone de temps figé, d'énergie accumulée, des racines, de la mémoire. Et tout se passe comme si, sous la surface du sol, on pouvait passer outre aux frontières qui se dessinent à la surface de la terre, et que le monde souterrain dans lequel on pénètre, indifférent aux divisions toutes superficielles de l'espace administré, suggérait un sentiment d'ubiquité : cette intuition qu'il y a partout la masse terrestre, unanime et neutre, sous l'arbitraire carte géopolitique. Comme si la terre, dans son épaisseur toute matérielle et sa compacité aveugle, était dotée d'un plus grand coefficient de réalité que la surface du sol sur laquelle les hommes tracent les frontières qui les divisent.

Le souterrain, donc, comme métonymie du globe, et son ubiquité virtuelle comme métaphore de la *Manœuvre nomade*. Car l'installation s'est d'ailleurs articulée sous la forme d'un parcours, reprenant les étapes de la tournée du collectif en aménageant des stations dans les différentes pièces du sous-sol. C'est ainsi que le visiteur apercevait d'abord une carte géographique indiquant les huit villes visitées par le collectif. Le propre de l'installation était donc de constituer une espèce de documentaire sur les activités de la tournée, mais en l'inscrivant dans une intervention plastique concrète sur le lieu de monstration.

Dans un premier espace, un écran de téléviseur diffusait le vidéo d'une performance à Valence où l'on voyait Jean-Yves FRÉCHETTE, Richard MARTEL, Alain-Martan RICHARD et Jean-Claude SAINT-HILAIRE, vêtus de salopettes blanches (uniforme versatile, porté tout au long de la tournée, qui rappelle à la fois le manœuvrier, le technicien de laboratoire et l'homme de main : connotation efficace de la recherche cérébrale et de l'aspect manuel et concret qui caractérisent la pratique de la manœuvre), parcourant la cour intérieure de l'université de Valence et accomplissant une série d'actions durant leur trajet. A tour de rôle, ils apostrophaient les fondateurs de l'université (figurés par des médaillons sculptés sur le périmètre de la cour), se lançaient dans des discours improvisés en passant d'une langue à l'autre, jouaient à la statue en prenant une pose immobile, le traité gastronomique de Bocuse en main, et composaient des natures mortes avec des fruits et légumes qu'ils déposaient çà et là. Références artistiques prégnantes (la nature morte, la ronde-bosse), références locales (l'Université, la langue espagnole parlée par les performeurs, les fruits), références plus universelles au corps, aux langues et au langage de la présence que veut être la manœuvre, la performance associait plusieurs strates de sens dans une concaténation des codes.



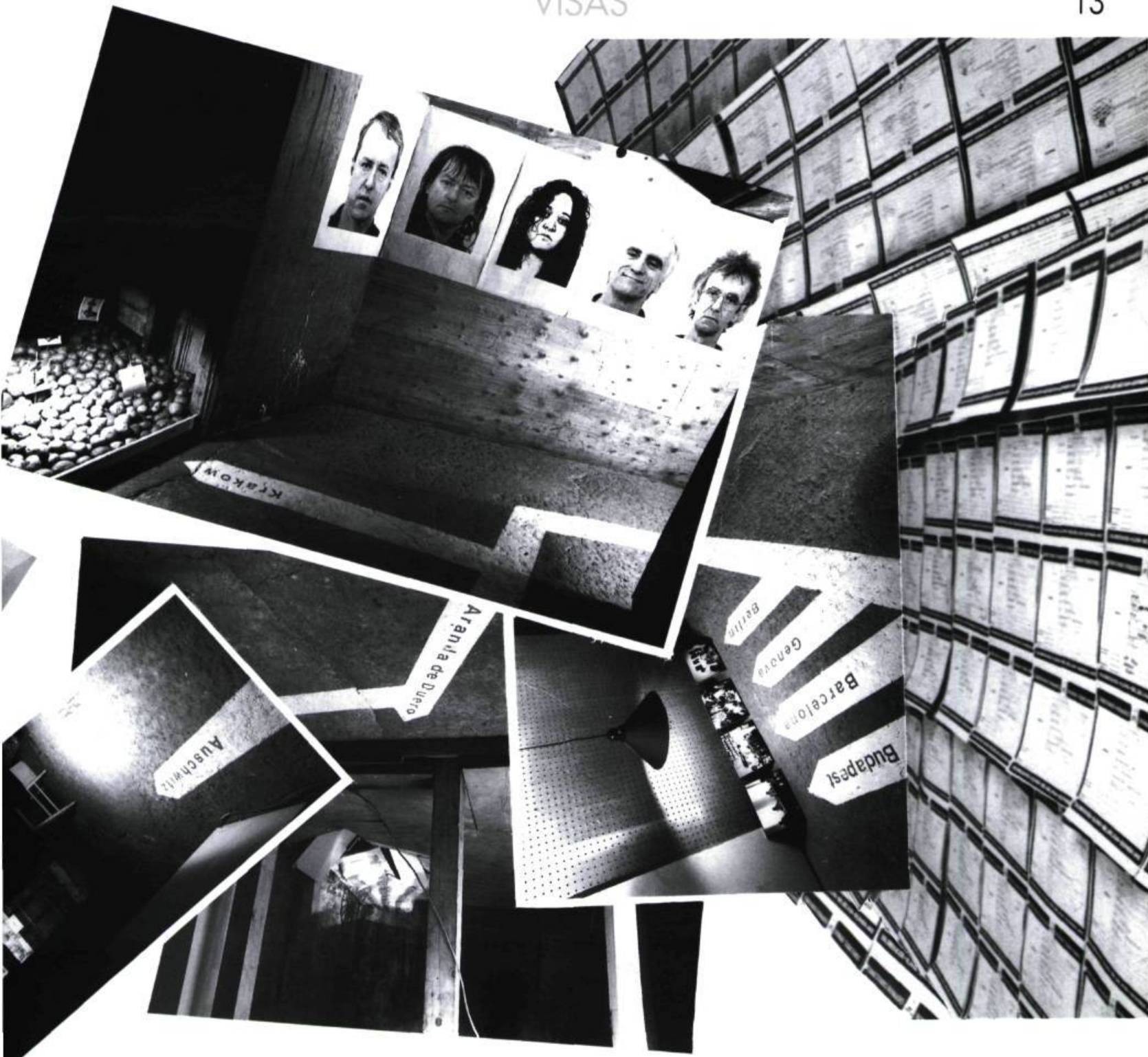
Plus loin, une diapositive de l'installation finale du Véhicule nomade présentée à Aranda de Duero était projetée sur le plancher défoncé et l'évier renversé d'une autre pièce du sous-sol : encore là, dans l'habile et confondante fusion optique de la réalité du lieu présent et de l'illusion d'un lieu absent, on retrouvait l'ambivalence foncière de l'installation, à la fois prestation autonome et médium documentaire.

Un autre petit espace reprenait à échelle réduite une installation réalisée à Cracovie, qui avait exploité deux symboles de la réalité polonaise : la culture de la pomme de terre, et la figure de COPERNIC, l'astronome qui, au XVI^e siècle, ébranla la domination séculaire du système héliocentriste ptoléméen pour annoncer, avec Giordano BRUNO, KEPLER puis GALILÉE au siècle suivant la vision moderne du monde dans laquelle la Terre ne serait plus qu'un globe parmi une multitude d'autres. La petite pièce était couverte de pommes de terres, parmi lesquelles étaient fixées sur piquets des photocopies d'un extrait du traité révolutionnaire de COPERNIC (dont le texte avait été modifié, le mot « patate » remplaçant par exemple le mot « Terre »).

Enfin, dans la voie de garage en pente, une mosaïque de photocopies de fiches de passeports, périodiquement secouées par un ventilateur oscillant, recouvrait les murs latéraux : rappel de l'ambition accumulatrice du projet.

Le travail reprenait, comme on le voit, un certain nombre de « tropes » installatifs : création d'une situation inhabituelle par l'utilisation d'un espace autrement exclu de la fréquentation habituelle du centre ; exploitation d'une poésie du lieu désaffecté (on sait que nombre d'installations et de travaux *in situ* se sont réalisés ou exposés dans des locaux vétustes : vieilles usines, entrepôts abandonnés, etc.) ; procédés d'accumulation et de saturation (les patates couvrant le sol, ou les fiches de passeports recouvrant les murs de la voie de garage).

Les deux performances, quant à elles, dans l'esprit transfrontalier du nomadisme, interpellaient des éléments de la réalité culturelle des lieux visités, se les appropriant par là même symboliquement, les faisant circuler et les activant comme signe artistiques.



En ce sens, la *Manœuvre nomade* n'est pas qu'une représentation purement parodique ou ludique de la bureaucratie de l'État moderne, ou une simple transgression symbolique de la condition nationale et du découpage étatique de l'écoumène planétaire. Les territoires nomades (un oxymore bien digne d'HÉRACLITE, quand on y songe) sont en quelque sorte coextensifs à leurs ressortissants : légers, mobiles et virtuels, ils se déplacent avec eux, avec leur propre corps en mouvement. Leur expansion est celle-là même de leur « population » : un essaimage, une mobilité perpétuelle, une prolifération libre et rhyzomatique se jouant des limites étatiques traditionnelles. Mouvance généralisée du territoire à travers le nomadisme de ses occupants, ce « libre déplacement des corps » pourrait ici être vu comme une alternative salutaire au *Lebensraum*, de sinistre mémoire en ce siècle. On peut aussi voir dans le parallélisme de l'opération un modèle positif, quelque chose comme une tentative de réponse à l'une des questions brûlantes de cette fin de siècle : comment préserver l'enracinement et se réclamer d'une identité nationale mise en péril, à l'heure du village global électronique, de l'exacerbation des tensions ethniques et de la montée de l'extrême-droite xénophobe ? Comment concilier notre appartenance nationale avec la reconnaissance et le respect des différences d'autrui ? Comment, en accueillant la diversité ethnique et culturelle, ne pas du même coup dénier notre propre condition de sujets déterminés non seulement par un corps (la biologie, la génétique), mais par une culture (le politique, l'historique, le social), dont la nation est justement un des facteurs ? Un début de réponse, ce serait le commensalisme du culturel et de l'artistique auquel s'est livré le collectif, l'altération/activation du signe identitaire dans une mouvance ludique et symbolique, où le vernaculaire est toujours-déjà mobilisé dans l'universel et le planétaire, dans le flux transfrontalier du nomadisme. Catalyse, donc, de marques déplacées, de symboles partagés, échangés et joués ; découverte, en somme, des vertus du dialogue, que la *Manœuvre nomade* tentait à sa façon de réinventer.