

Alice de Visscher

Fragments de mélancolie dans la performance

Alice de Visscher, performance dans le cadre de *Viva ! Art Action*, bain saint-michel, Montréal, 8 octobre 2011

Guilhem Molinier

Numéro 110, hiver 2012

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/65840ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Molinier, G. (2012). Compte rendu de [Alice de Visscher : fragments de mélancolie dans la performance / Alice de Visscher, performance dans le cadre de *Viva ! Art Action*, bain saint-michel, Montréal, 8 octobre 2011]. *Inter*, (110), 77–79.

CONCOURS JEUNE CRITIQUE

Présenté par VIVA! Art action et Inter, art actuel, le Concours jeune critique visait à encourager l'analyse textuelle des pratiques performatives en offrant une plateforme professionnelle aux critiques de la relève. Les critiques émergents étaient invités à rédiger un compte rendu analytique sur une ou plusieurs performances présentées dans le cadre de la 3^e édition de VIVA! Art action. Félicitations au gagnant !

Alice de Visscher : fragments de mélancolie dans la performance

► GUILHEM MOLINIER

Certains des états engendrés par la mélancolie semblent trouver quelques échos dans les performances de l'art contemporain. Une fois mis de côté les effets néfastes qui lui sont traditionnellement associés, il n'en demeure pas moins notable qu'elle fut fréquemment associée à une vie psychique intense, allant de la réflexion studieuse à l'hystérie la plus aiguë. Elle présente aussi la particularité d'avoir toujours affecté à la fois le corps et l'esprit. À l'occasion de la troisième édition de *Viva ! Art action* au Bain Saint-Michel, la performance de l'artiste belge Alice de Visscher permet de se pencher sur cette proposition. Il ne s'agit pas ici de faire de la performance un acte mélancolique, mais d'établir certains parallèles entre les diverses figures mélancoliques et

la performance contemporaine, notamment au sujet de la posture du spectateur, des objets de la performance et de la figure du performeur¹.

Le soir, au Bain Saint-michel, la performance prend place dans le bassin vide, découpé en trois bandes de natation par les carreaux foncés du sol. Chacun de ces couloirs abritera une action particulière. Alice de Visscher passe à ses pieds deux grosses éponges jaunes qui évoquent les *getas* japonaises, ces grosses chaussures de bois traditionnelles. L'artiste s'approche de deux bacs transparents remplis d'eau, posés contre la paroi du bassin. En contrebas sont situés deux carrés noirs similaires au foulard noué autour de ses cheveux. La performeuse immerge ses éponges le plus lentement possible en entrant dans le

réceptif. Elle en ressort quelques instants plus tard, toujours avec le souci de ne pas presser trop rapidement ses éponges afin de réguler l'écoulement de l'eau. Inévitablement, il y a contact avec les carrés sombres, qui se révèlent enduits d'une matière noire soluble à l'eau, s'accumulant jusqu'à contourner les frêles digues qui la contiennent. Les minces flots se rendent petit à petit jusqu'à l'autre mur de la piscine, par le transfert constant de l'eau entre le réceptif et le sol carrelé de la piscine. Lorsque le filet noir s'arrête en touchant le mur opposé, l'artiste arrête elle aussi de presser les éponges, les retire, se rend dans le couloir de natation à sa gauche et déroule tout du long du bassin un rouleau de toile. Elle se rend alors au milieu de celle-ci et,



à l'aide de ses pieds, très lentement, pousse le grand morceau de tissu vers la bordure opposée de la piscine. La toile se souille alors au contact du liquide noir, qui se trouve étalé à la fois sur le sol de la piscine et sur le tissu. Les premières actions étaient circonscrites par la longueur du bassin. C'est par la traversée de la largeur, où l'artiste fait se rencontrer toile et encre, que les lignes-frontières sont éliminées.

L'artiste quitte alors le bassin, traverse le public, entre dans les anciennes douches. Elle réapparaît nue dans l'encadrement de la porte séparant les douches du bassin, faisant face aux spectateurs. Ici non plus, les bordures n'enferment pas l'action, mais permettent sa réalisation, d'autant plus qu'elles ne séparent pas l'artiste des spectateurs mais favorisent leur proximité. La performeuse monte sur un tabouret, une éponge sur la tête, puis, avec lenteur, se dresse sur la pointe des pieds, pressant alors très doucement l'éponge contre le haut du cadre. L'eau qui s'échappe se mélange alors au foulard placé sous l'éponge. De minces filets noirs apparaissent d'abord sur les aspérités de son corps, puis tout du long. La peau laiteuse et les traits du visage si caractéristiques nous rappellent les

pays qui jalonnent la mer du Nord. Aidés par la toile, nous y concevons une évocation des prospères marchands de peinture flamande des XVI^e et XVII^e siècles (Hals, Rembrandt...), dont le teint pâle des modèles contraste avec les riches étoffes noires. Après quelques minutes d'immobile tension, crispée afin de maintenir une pression suffisante, elle descend de son promontoire, tandis que l'éponge recouvre sa forme rectangulaire. La performance se termine.

Plutôt que de se soucier de l'évocation de figures de l'histoire de l'art, Alice de Visscher se soucie avant tout de celui des fluides corporels et du jeu qui peut avoir lieu lors de leur découverture. L'éponge et le liquide (à dominante noirâtre) sont deux éléments qui reviennent fréquemment dans son travail. Le premier est modulable : à la fois souple et solide, il peut se déformer à volonté mais toujours reprendre sa forme première. Une fois imbibée, l'éponge s'alourdit, elle suinte. Par ses pores, les liquides emprisonnés tentent de s'échapper. L'analogie avec la morphologie humaine est évidente : le corps est une usine d'absorption, une entreprise d'évacuation. Nous savons que le système circulatoire repose sur le bon fonctionnement

du cœur, dont les contractions/relaxations évoquent l'éponge. C'est d'ailleurs la démonstration par William Harvey de la circulation sanguine et du rôle du cœur en tant que pompe, en 1620 après J.-C., qui mit fin à la théorie des humeurs vieille de plus de mille ans². Cette théorie constituait une tentative d'explication des états passagers (la santé, l'entrain) ou permanents (les penchants, les tempéraments) des individus. La fameuse « bile noire » dont la mélancolie tire sa source était l'une des quatre humeurs constitutives de l'homme. On ne peut s'empêcher devant la performance d'Alice de Visscher de voir apparaître cette *bile noire* comme le flux organique recouvrant sa peau. La preuve scientifique de son absence physiologique a entraîné un lent changement dans la perception de la mélancolie. Cette dernière est passée d'un domaine avant tout médical et biologique à des considérations plus philosophiques durant le siècle des Lumières, jusqu'à retourner au domaine scientifique par le biais de la psychiatrie naissante au début du XIX^e siècle. Noga Arikha interprète l'invention de la bile noire comme le fait « qu'un état d'esprit doit d'une certaine façon être incarné »³. Donc, la

bile noire est perçue de nos jours comme une ancienne symbolisation historique de l'influence du corps sur la vie psychologique des individus. Cette influence réciproque est aujourd'hui bien établie par les sciences naturelles et la psychologie. L'interprétation contemporaine faite de la mélancolie (hors du domaine médical) peut être comprise comme l'état d'un individu aux prises avec ses propres limites, dont la première est son corps, sans qu'aucune dissociation soit possible.

Alors, on peut percevoir la mélancolie dans la performance tant la présence qu'elle revendique ne saurait être désincarnée. Malgré la numérisation toujours grandissante des sociétés contemporaines et de toutes leurs sphères, la performance résiste. Elle demeure une alliance de corps et d'esprits se concevant tels quels. Sa radicalité passe par la présence. L'attitude concentrée de ses témoins nous évoque les figures classiques du mélancolique, non pas figées dans un vain désespoir mais dans une réflexion active et intense, si ce n'est que la performance concrétise l'objet de cette réflexion dans l'action. Le fait que la durée et la lenteur soient certains des moyens traditionnels de la performance concrétise ce souhait d'induction du public en un état d'attention psychique intense. Lorsque Alice de Visscher presse des éponges, elle le fait avec une minutie propre à sa discipline.

Ses éponges, objets courants et banals, voient leur aspect transformé durant la performance. C'est une stratégie bien établie que d'utiliser des objets usuels dans une perspective autre que celle de leur utilisation première, ouvrant dès lors un champ du possible infini. Les objets occupent une immense place dans la performance contemporaine puisqu'ils permettent aux performeurs d'anticiper un système d'actions dépendant en partie du lieu de présentation. Cette stratégie s'explique entre autres par la mobilité accrue de l'artiste qu'exigent les nombreux événements internationaux. L'iconographie mélancolique accordait également un rôle important aux objets, à quelques détails près : la mélancolie s'entourait dans un premier temps d'objets étranges et exotiques, concentrés dans le cabinet de curiosité, dont le but était de stimuler l'imagination et les sens du mélancolique⁴ ; dans un second temps, ce furent le tour des objets scientifiques et de mesure : « [T]out ce qui entoure *La mélancolie*⁵ de Dürer [...] pourrait sortir des étagères d'un *studiolo* : l'encrier, le compas, la sphère, le sablier, la balance, la cloche, l'athanor⁶... » Mais chez le mélancolique, l'objet est source d'un ravissement passif ou bien outil permettant une tentative de compréhension du monde par l'établissement de lois scientifiques tandis que, chez le performeur, même l'objet le plus banal est à revisiter, autant fonctionnellement que significativement. Par exemple, l'éponge n'est pas pressée par les mains de l'artiste mais par ses pieds et sa tête, et ce n'est pas dans le but de laver quoi que ce soit.



La mélancolie reste présente mais du côté des spectateurs. Ils assistent à des propositions plastiques qui dévoilent une certaine limitation des gestes entourant l'objet. Les automatismes tant corporels que conceptuels liés à leur utilisation révèlent une finitude de l'individu, un oubli réciproque du corps à même l'esprit, aussi bien dans le temps que l'espace. La mélancolie se retrouve dans la compréhension soudaine qui habite le spectateur, à savoir qu'un certain nombre de limitations ne sont pas inhérentes aux objets, mais bien aux individus.

Quant au corps de la performeuse, étranger au nôtre, il devient au fur et à mesure étrange. Ses actes à l'encontre du bon sens en font une figure entre résistance et inquiétude : résistance à nos habitudes, issues de l'appréhension coutumière basée sur nos perceptions ; inquiétude quant au désir de sécurité usuel, la performeuse devenant une figure nue striée de coulures opaques, chargée des évocations les plus diverses par le regard du spectateur, par exemple une réminiscence d'anciens tableaux flamands. Sans être l'équivalent du bestiaire mélancolique qui regorge de figures monstrueuses, l'analogie peut être établie entre la transfiguration gestuelle pratiquée par les performeurs et la transgression sociale des mélancoliques : du Saturne cannibale de Goya, en passant par le loup garou de Cranach l'Ancien⁷ ou bien les malades mentaux de la révolution industrielle jusqu'à la mise au ban du mélancolique ne croyant pas aux diverses révolutions. Le mélancolique et la performance transgressent les diverses normes qui régissent nos vies, de la loi à l'habitude.

La performance est considérée comme facteur de mélancolie où la mélancolie est une figure de ce qui nous échappe, non pas à cause

de l'absence mais par la présence. La langueur tendue des gestes effectués par Alice de Visscher et le lent écoulement de l'humeur noirâtre n'incarnent pas la mélancolie mais l'évoquent. Présence des corps et des esprits, aussi bien ceux des spectateurs que de la performeuse, qui un instant fige l'écoulement de l'eau hors d'une éponge. Une expérience du moment, difficilement quantifiable car déjà tournée vers la disparition, comme l'homme vers sa mort, comme le liquide vers le creux du bassin. ◀

NOTES

- 1 L'utilisation du masculin n'a pour but que d'alléger le texte.
- 2 Cf. Noga Arikha, « La mélancolie et les passions humorales au début de la modernité », *Mélancolie, génie et folie en Occident*, catalogue d'exposition, Galeries nationales du Grand Palais, du 10 octobre 2005 au 16 janvier 2006, Gallimard, 2006, p. 232-240.
- 3 *Ibid.*, p. 238.
- 4 Cf. Bruegel l'Ancien, *La vue*, huile sur toile, 65 cm x 109 cm, coll. Musée national du Prado, 1617.
- 5 Cf. Albrecht Dürer, *Melancholia*, burin sur vergé non filigrané, 24 cm x 18,9 cm, coll. Musée Jenish, cabinet national des estampes (fonds de Pierre Decker), 1514 ; œuvre reproduite dans *Mélancolie, génie et folie en Occident*, op. cit.
- 6 Jean Clair, « La mélancolie du savoir », *Mélancolie, génie et folie en Occident*, op. cit., p. 202-208.
- 7 La lycanthropie fut en effet considérée comme un symptôme de certains mélancoliques. Cf. Lucas Cranach l'Ancien, *Le loup garou*, gravure sur bois, 16,1 cm x 12,5 cm, coll. Cabinet des Estampes et des Dessins de Strasbourg, 1501-1515 ; œuvre reproduite dans *Mélancolie, génie et folie en Occident*, op. cit.

PHOTOS : Guy L'Heureux.

GUILHEM MOLINIER vient d'un petit village français. Il est arrivé à Montréal en 2008 pour étudier les arts visuels et a obtenu son baccalauréat à l'Université du Québec à Montréal en 2011. Il y poursuit une maîtrise en arts visuels portant sur la construction de performances vidéographiques à partir de diverses influences, issues tant de l'actualité médiatique que de textes critiques ou littéraires.