

ETC



Le déplacement du ludique au tragique : ou du jeu de bascule
Le ludique, commissaire : Marie Fraser. Musée du Québec,
Québec. 27 septembre - 25 novembre 2001

Luce Lefebvre

Number 58, June–July–August 2002

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35297ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Lefebvre, L. (2002). Review of [Le déplacement du ludique au tragique : ou du jeu de bascule / *Le ludique, commissaire : Marie Fraser. Musée du Québec, Québec. 27 septembre - 25 novembre 2001*]. *ETC*, (58), 63–67.

Québec

LE DÉPLACEMENT DU LUDIQUE AU TRAGIQUE :
OU DU JEU DE BASCULE

Le ludique, commissaire : Marie Fraser. Musée du Québec, Québec.
27 septembre – 25 novembre 2001¹

« Nul, sans ailes, n'a le pouvoir de saisir ce qui est proche. »

Hölderlin

« L'époque est au deuil mais rien n'empêche de le porter avec dégageant. »

Philippe Lacoue-Labarthe

On sait depuis Deleuze et Lyotard le potentiel critique de la notion de jeu : que celui-ci opère en tant que fracture du récit en introduisant une temporalité circulaire qui contre la linéarité propre au modèle narratif-mimétique de la représentation classique. On en sait encore le potentiel de déplacement à travers les réversibilités possibles, notamment le basculement vers le tragique. Car on sait, mais on le rappelle, que le jeu est indissociable de la *mimésis*. On sait, dans la foulée, depuis Menke², l'infléchissement du *délestement* propre à la catharsis quand celle-ci n'agit plus comme une purgation des affects, mais comme une aggravation de l'aspect contextuel et une accentuation corollaire d'une fonction critique face à ce même contexte social et politique.

On sait que la notion de jeu est liée à celle de turbulence. Celle, première, des joueurs (ici les artistes et les œuvres présentées, dans une belle intrication sujet/objet) et celle, mais non secondaire, de ce lieu déstabilisé – parce que soumis à la question – évoqué ici à travers le contexte.

On sait au départ – avant même d'avoir vu – tout cela. Ne nous resterait donc plus qu'à reprendre nos billes...

Reprenons plutôt ces assertions avec la nécessaire distance critique qu'il faut s'imposer par rapport à ce qu'on prétend savoir. En tentant d'être attentif à ce qui se joue dans un art actuel où une notion polymorphe de la performance est prégnante. Et, plus précisément, dans un art actuel – et le contenu de cette exposition en témoigne – où la représentation se veut – très largement – performative.³

Si le jeu est bien, comme le dit Lacoue-Labarthe, indissociable de la *mimésis*, il nous faut peut-être voir comment cette notion, propre initialement à la dramaturgie grecque, se (re)trouve encore liée au tragique par le regard que les artistes en art visuel portent sur leur époque. Cette relecture de la *mimésis* – à travers les œuvres – donne singulièrement à voir et à comprendre d'un monde qui n'a jamais été autant axé

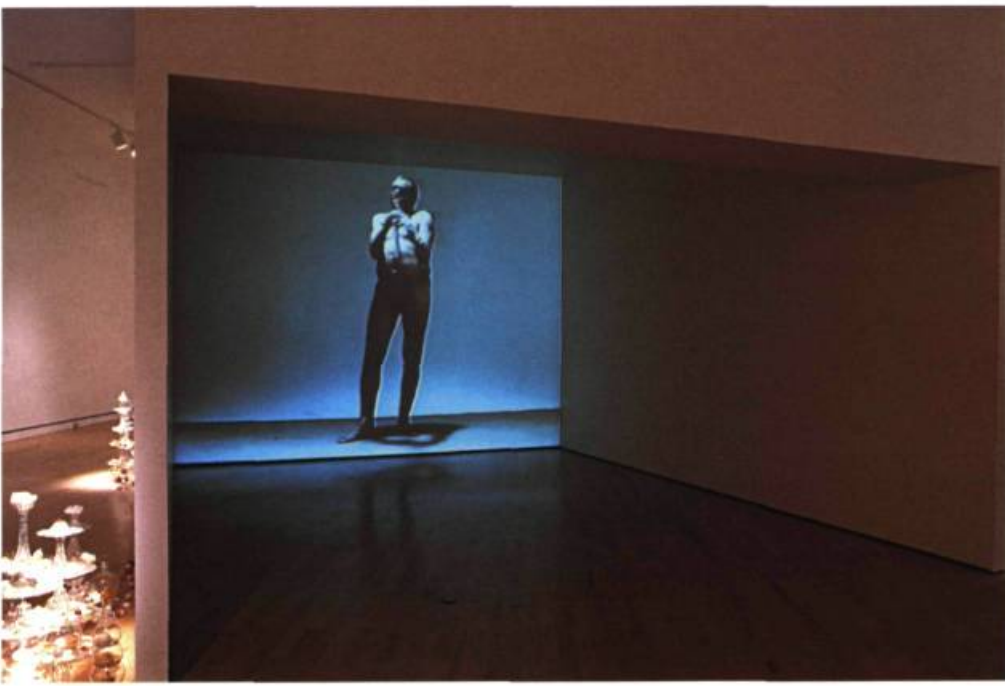


sur la présentation d'images. Peut-être, plus encore, sur l'idée de représentation.⁴

Paraphrasant Lacoue-Labarthe, je dirais que le jeu est non seulement lié au « monde », mais qu'il m'explique la turbulence de ce monde sans propriété ni stabilité. Un monde qui « offre à jouer » [...] qui est un théâtre pensant⁵ [...] renversant le rapport de la salle et de la scène, de telle sorte que les acteurs (les vrais, ceux qui savent jouer, c'est-à-dire se construire sans s'identifier) ont tout loisir de s'amuser au spectacle des spectateurs engoncés dans leurs lourdes identifications et le sérieux de leur rôle. »⁶

Reprenons encore ce qui vient d'être dit. Que voudrait dire « se construire sans s'identifier » ? Cela veut dire que la *mimésis* ne fonctionne pas uniquement comme *imitatio* – ou emprunt à ce qui est – mais qu'elle est aussi vue en tant que supplément à l'imitation par l'apport de ce qui est propre au sujet. La *mimésis* est en ce sens un concept ontologique dans





Adel Abdessemed, *Joueur de flûte*, 1996. Projection vidéo couleur, son, 30 min (présentation en boucle). Collection de l'artiste.

ce qu'elle rend présente une supplémentarité originelle (une potentialité) qui serait due à une construction, à une « volonté de ». C'est-à-dire que ce potentiel non directement révélé – le « ce qui n'est pas encore » – fait partie du contenu intrinsèque de l'objet-œuvre, ce qui inclut sa capacité de devenir-autre. Il y a passage, si on se réfère à la *mimèsis* aristotélicienne, de la *phusis* à la *technè* : de ce qui est originel et lié à la nature à ce qui est appris et lié à une construction. Ainsi, l'art est moins illusion que lien avec la réalité. Dit autrement, c'est la notion d'illusion propre à toute représentation qui est phagocytée par la part de réel implicite dans l'œuvre. Si « se construire » s'entend comme la volonté de n'admettre aucun modèle constitué, les œuvres montrées ici s'entendent non pas comme une présentation de la réalité, mais comme une représentation d'un réel différencié qui passe aussi par le prisme du regard de l'artiste sur ce même réel⁷. Un regard critique, voire désenchanté, sur « des réalités » souvent coercitives.

Ainsi, les travaux qui nous sont présentés ne forment pas une unité, ou du moins ne réfèrent pas à l'Un : il ne s'agit pas – et ce depuis longtemps (quoique... pour certains) – d'assurer une unité de l'expérience. C'est-à-dire « de tracer l'horizon d'un monde habitable et fréquentable en réculant l'incessante possibilité d'un *sensus communis* »⁸.

Lacoue-Labarthe dira qu'il ne faut pas penser, en référence à l'art, comme « unité de l'expérience », c'est-à-dire comme *monde*, ce qui ne saurait excéder les limites d'un simple « espace public. »⁹ L'espace public n'est pas le monde, il s'y inscrit¹⁰. Plus précisément, l'espace public (ou le « partager-le-monde-avec-autrui ») par son inscription dans un ensemble plus vaste, n'appelle plus tant le jugement qu'une perception de ce qui pourrait y apparaître.¹¹

Ainsi, on pourrait dire que si l'art rend possible le monde commun – ou l'espace public – c'est qu'il le

nomme à travers l'appréhension qu'il nous en donne. Et que ce *nommé*, par le *montré*, rappelle le geste de l'admoniteur qui ne cesse d'indiquer ce qu'il nous faut voir, ce qu'il nous faut extraire du plus vaste ensemble : cependant, ici et en art actuel, un *montré* qui serait non-prescriptif.

Qu'on me pardonne l'ellipse facile, mais une présentation d'œuvres, peu importe le mode de présentation, ne peut prétendre montrer que du fragmenté et du parcellaire. Ce qui est proposé n'est pas « Le » ludique ou une expérience unitaire et globale de la notion, mais une expérience qui reste à chaque fois particulière à travers les différentes œuvres qui nous sont données à voir : un particulier qui reconduit le pont entre art et politique par la dimension tragique – ou le tragique de l'ironie qui revient au même – qu'elle laisse apparaître. Un regard acidulé, sous le mode tragicomique, sur un monde qui se délite :

« Lorsque le discours totalisant s'effondre, c'est la totalité elle-même qui se décompose. Ou c'est le *monde* qui s'est déjà décomposé. En sorte qu'aucun de ses débris, pas même les fragments et les ruines de Benjamin, n'est plus à même d'assurer le moindre recomposition. »¹²

Mais nulle nostalgie ici par rapport à l'unité perdue, nul romantisme de la fragmentation non plus, juste ce regard d'une ironie acide, insoumis et faussement distant sur un monde infrequentable.

L'effet (la pragmatique du performatif) voulu, dans ce que le jeu articule dans son fondement même : le balancier entre le réel et une illusion de réel, est de montrer le semblant du *monde* qu'on nous impose et qu'on subit : la réalité d'un *monde* illusoire qui reconduit l'idée de ce réel *différencié* et *différé* jusque dans la juxtaposition antinomique des termes. Dès lors, ce que je vois, dans une problématique de l'image, est bien cet invraisemblable (ce hors tout sens commun du constat populaire), ce non sens qui



Paméla Landry, *Centre de la cresse*, 2001. Sculptures interactives avec sons. Trois éléments : *Le poste des contentements*; *L'aile de l'abandon*; *Le rayon du besoin*. Collection de l'artiste. Photo: Patrick Altman, Musée du Québec.

quête son sens à travers le montré du tragique des réalités particulières qui nous apparaissent, avec une telle acuité, dans les œuvres choisies.

Il y a déplacement (basculement) depuis une distance par rapport au réel propre au jeu, à une instance de savoir propre au sujet, dans une imbrication des problématiques sujet/objet qui déjoue leurs (toutes) assignations définitives. Par cette perméabilité et cette transivité mêmes, le jeu devient instance de savoir, de conscience... et de *dé légitimation*.

Ce qui nous apparaît encore, à travers une idée de la représentation axée sur le jeu – cela apparaît aussi ailleurs, ce qui n'exclut pas que cela nous apparaisse là aussi – c'est donc un abandon progressif de la volonté « de mise en œuvre de la vérité », comme si la dénonciation de l'illusion ne renvoyait plus systématiquement à son contraire, le « vrai », mais plutôt à une relation avec la réalité. Et plus précisément, avec un réel multiple et contradictoire : c'est-à-dire un réel qui porte en lui ses propres

contradictions qui sont elle-mêmes une mise en échec – et au jeu – de tout unitaire et de tout définitif. Mais c'est un abandon qui ne cesse de se faire sous nos yeux qui ne cessent de regarder les œuvres : il ne s'agit plus tant de dévoiler une vérité cachée que d'actualiser le réel, c'est-à-dire de le porter – dans son invivable éclatement – à la conscience subjective, inquiète, critique et également parcellaire de chacun, dans le temps qui est le nôtre. Au risque de tout perdre et de s'y perdre.

... Et Benjamin mourut à la frontière espagnole, sur les ruines de son époque.

LUCE LEFEBVRE

NOTES

1 Exposition présentée dans le cadre de la Saison de la France au Québec à l'automne 2001. Regroupant les œuvres de dix-neuf artistes : Adel Abdessemed, Boris Achour, Gisele Amantea, BGL, Malachi Farrell, Claudie Gagnon, Jean-Pierre Gauthier, Marie-Ange Guillemot, Fabrice Hybert, Sylvie Laliberté, Paméla Landry, Matthieu Laurette, Lorient & Méliat, Serge Murphy, Guillaume Paris, Nicolas Renaud,



Fabrice Hybert, *Peinture homéopathique*, 1996-1997. Collection de l'artiste. Photo: Noa Streichman.

- Claire Savoie, Pierrick Sorin, réunis par la commissaire invitée Marie Fraser. Voir aussi le catalogue *Le ludique*, Marie Fraser (avec un texte de Jacinto Lageira), Musée du Québec, 2001.
- 2 Christof Menke, « Le regard esthétique : affect, violence, plaisir et catharsis », dans *Philosophiques*, vol. XXIII, n° 1, printemps 1996, p. 67-79. Repris dans *L'esthétique des philosophes*, Rainer Rochlitz et al, Paris, Éditions Dis Voir, 1996. Menke emploie le terme délestage et non décharge en regard de la catharsis.
 - 3 On entend le terme performance dans son sens large. Matthieu Laurette, Nicolas Renaud, Adel Abdessemed, Pierrick Sorin : d'une manière plus directe dans la manière de se mettre soi-même en représentation (le travail de Sylvie Laliberté échappe cette fois à la catégorie). Jean-Pierre Gauthier, Serge Murphy, Claudie Gagnon, BGL, Boris Achour, Guillaume Paris, Marie-Ange Guillemot, Lorient & Mélià, Malachi Farrell : par le caractère anthropomorphe des œuvres à travers une identification qui renvoie à une présence plus corporelle que « chose-à ». Pour un commentaire des œuvres, se référer aux commentaires de Marie Fraser dans le catalogue de l'exposition (voir note 1).
 - 4 Voir, en périphérie, la belle réflexion de Vincent Lavoie dans *L'instant-monument, du fait divers à l'humain*, Montréal, Dazibao, 2001.
 - 5 En référence à Diderot.
 - 6 Philippe Lacoue-Labarthe, *L'imitation des modernes, typographies II*, Paris, Galilée, 1986, p. 278-279.
 - 7 Si l'œuvre n'est pas une présentation de la réalité mais la représentation d'un réel différencié – selon les thèses marxistes et post-marxistes – ce que l'œuvre tente de nous dire, à travers l'expérience que l'on en fait, c'est la possibilité d'un possible qui relève d'une autodétermination des sujets créateur et spectateur. Il y a une imbrication des

expériences, celle de l'objet et celle du (des) sujet(s). Ce passage reviendra dans un texte ultérieur, modifié. C'est que je ne cesse de travailler ces notions, d'y revenir... en relation à un à présent.

- 8 Lacoue-Labarthe, *L'imitation des modernes*, p. 261.
- 9 *Ibid.*, p. 262.
- 10 *Ibid.*
- 11 Depuis Kant, cela semble la grande affaire de la philosophie. Adorno, Heidegger ont travaillé sur cette question de l'apparaître : l'art est une ouverture et rend possible l'apparition de l'apparaître. Cette question de « l'apparaître » liée à la notion d'authenticité (Adorno) ou à celle de vérité (Gadamer) se rattache à la quête plus large d'une « vérité de l'art » hors d'atteinte, mais au moins théorisée. Hannah Arendt, comme Adorno, a retravaillé la notion en remplaçant « art » par « culture », c'est-à-dire en l'incluant dans un tout plus vaste ce qui lui a permis d'arrimer la culture au politique. Mais ce qui est en jeu, même chez les marxistes (et les post-structuralistes tels Lyotard, ou les post-adoamiens), qui dénoncent la métaphysique à travers les grands récits unitaires et légitimants, c'est toujours, à travers l'apparaître, la question d'un au-delà, ne fût-ce que de l'apparence : un mode de la transcendance. Comme si il n'y avait pas moyen de sortir de la dichotomie transcendance/immanence.
- 12 Lacoue-Labarthe, *L'imitation...*, p. 26.