

## Les quatre circuits du sens

Michaël La Chance

---

Number 116, Winter 2014

Transférer l'expérience

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/71290ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

La Chance, M. (2014). Les quatre circuits du sens. *Inter*, (116), 38–40.

# Les quatre circuits du SENS

► MICHAËL LA CHANCE

Nous voulons argumenter que l'efficacité d'une performance n'est pas seulement mesurée en fonction des critères esthétiques véhiculés par le milieu de l'art, mais aussi en fonction de critères personnels, collectifs et institutionnels. Nous voulons aborder quatre circuits du sens par lesquels l'action se transmet et prend forme : le rapport à soi, le groupe, la scène de l'art et la classe.

**Le rapport à soi /** Les stoïciens avaient remarqué que la pratique d'écriture, la correspondance et l'aquarelle jouaient un rôle important dans le travail sur soi. Ces pratiques font partie de la démarche du *techno to biou*, façonner la vie individuelle, façonner le vivre-ensemble. Aujourd'hui, c'est par le moyen d'actions performatives que nous sommes invités à mettre en scène nos préoccupations sur les plans politique, religieux et sexuel, afin que nos actions engagent un travail de symbolisation qui servira d'ancrage dans un travail sur les limites. La production de ces symboles permet de situer les événements dans le temps, sinon de les spatialiser lorsque ces événements appartiennent à un passé traumatique ou tout simplement à une (sur)charge du réel qui constitue un défi à l'ordre symbolique.

De telles actions permettent d'éprouver la mobilité de la pulsion, sa capacité de s'investir dans des nouvelles métaphores, sinon d'offrir un *acting out* de celle-ci par différentes situations lorsque nous entreprenons de tester les seuils, de prendre des risques et de créer des réciprocitys. Il faut apprendre à exposer la genèse de nos projets au groupe, à en exposer le déroulement, pour vérifier dans quelle mesure ces projets constituent un recyclage de nos expériences, sinon une catharsis collective.

C'est ainsi que l'artiste apprend à s'évaluer lui-même, sans crainte d'échouer, car l'échec permet de constater que l'effort est respecté autant que le résultat. Il parvient ainsi à valider son travail sans recourir à la facilité de la provocation, de l'excès pour l'excès. Il assume la responsabilité de ses actions et pratique une autocensure, et ce, même s'il a l'approbation des autres étudiants et du professeur, même s'il a une justification théorique, comme dans le cas de Jonathan Yegge qui pratique une fellation sur un camarade de classe en invoquant Georges Bataille<sup>1</sup>. Tous les éléments sont réunis pour légitimer le geste du jeune performeur : le texte et l'autorité, le consentement du groupe ; pourtant, sa responsabilité personnelle reste entière.



> Nyan Lin Htet, *Choke 19622010*, dans le cadre de la *Rencontre internationale d'art performance*, Québec, 2010. Photo : Michaël La Chance.

Marilyn Arsem demande le silence après chaque performance afin de favoriser une résonance individuelle de l'action par la méditation, en donnant à chacun le temps de prendre des notes. Ce n'est qu'ensuite qu'une discussion de groupe peut prendre place, initiée par l'artiste, bien sûr. L'artiste revient sur ses intentions premières, il interroge le déroulement de l'action : est-ce qu'il le referait de la même manière ? Cette approche aurait été profitable à Jonathan Yegge qui aurait calibré son action sur une éthique de soi plutôt que sur *Les larmes d'Éros*.

**Le groupe primitif** / Les animaux utilisent la sexualité, ainsi que les comportements scatologiques, pour marquer leur appartenance à la meute et à un ordre de préséance en celle-ci. Paradoxalement, c'est de nous abandonner à nos réflexes culturels archaïques, d'en recréer les scènes primitives, que nous pouvons recentrer une expérience de l'humain, que nous pouvons créer un espace d'introspection

D'une certaine façon, l'artiste s'abandonne au groupe, il remet sa vie entre nos mains – à nous de faire preuve de solidarité et de vigilance. Donnons comme exemple l'artiste birman Nyan Lin Htet qui dépend de l'intervention de l'entourage pour ne pas s'étouffer<sup>2</sup>. Nous nous lions au groupe, celui-ci nous délie. Nous envisageons ici le groupe en tant que horde primitive avant d'être un espace de discussion, mais il y a quelque chose de plus lorsque le post-partum des performances devient un moment de fragilité, de rapprochement, une invitation à tout simplement être ensemble. L'artiste colombien Carlos Maria énonce ainsi le moment qui suit sa performance : espace de rencontre, occasion d'être ensemble. Soudain, ce n'est plus un regroupement d'étudiants dans une classe ; cela devient une expérience d'exploration et d'échange, à l'instar des fêtes du Living Theatre, des épreuves initiatiques de Grotowski et du partage du quotidien dans le butô d'Hijikata.

Dans les discussions de groupe, le performeur doit considérer comment son action cadre avec les attentes du milieu de l'art, les dernières tendances sur la scène contemporaine, autrement dit ce qu'en diraient les critiques en position d'autorité, les commissaires dans les galeries, les médiateurs culturels dans les institutions. Il doit mettre en corrélation ses exigences personnelles en tant qu'artiste avec la réception par la communauté critique. Dans un sens comme dans l'autre, il s'agit de vivre cette action tous ensemble pour que chacun puisse clarifier ses propres objectifs, rendre explicites les mécanismes de validation dans le milieu de l'art et les pressions exercées par celui-ci. Une scarification d'Andre Stitt entraîne une étudiante de l'UQAC à s'entailler le bras de façon similaire<sup>3</sup> : est-ce l'effet d'une pression de son entourage ou d'une nécessité intérieure ?

**La scène de l'art** / Nous voudrions insister sur le rôle joué par les grands festivals et les rencontres internationales : en performance, comme nous le savons, l'artiste doit être présent, ce qui implique une mobilité de sa part, voire la formation d'un réseau lui permettant de se déplacer et d'évoluer dans sa pratique. Cette mobilité permet de multiplier les contacts, mais aussi constitue un frein pour les artistes qui n'ont pas les moyens de voyager extensivement, qui n'ont pas la disponibilité pour retrouver les consœurs et confrères année après année ; ce qui n'empêche pas, et plutôt favorise, nous osons l'espérer, une multiplication d'actions locales. Les actions de ces artistes internationaux constituent une école informelle où les actions radicales de certains rencontrent les travaux plus conceptuels des autres, où les préoccupations politiques de certains rencontrent les esthétiques plus théâtrales (*theatrically-based performances*) des autres. Lors de ces rencontres, les actions programmées se mêlent aux situations improvisées. Le vivre-ensemble de ces artistes nomades crée une événementialité ouverte qui a des effets d'essaiage à l'échelle locale. Cela donne lieu parfois à des expériences mémorables, sinon à celles, comme Platon le suggère à propos des banquets, que l'hôte bien élevé s'efforce d'oublier.

**La classe** / L'artiste crée un territoire dans lequel il peut aller au bout de ses consignes, ce territoire étant toujours en mouvement. Nous voulons maintenant examiner ce qui change lorsque ce territoire

Comment enseigner un médium qui, en théorie, ne connaît aucune frontière et n'a aucune règle, dans le contexte d'une institution d'éducation supérieure ?  
Comment peut-on fixer les bases qui établissent des frontières sécuritaires et éthiques, tout en maintenant le plus haut degré de liberté ?



> Chris Burden, *Shoot*, 1971.

se trouve délimité par l'entourage spécifique d'une salle de classe. En contexte éducatif, l'enseignant veut encourager l'originalité et l'imprévisibilité des actions de ses étudiants, cependant il reste responsable de celles qui prennent place dans sa classe. Il accompagne ses étudiants de près, cependant il évite de suggérer un résultat et les laisse y parvenir par eux-mêmes. Il est tenté de proposer des raccourcis, il croit donner le meilleur de son expérience, mais il ne fait que transmettre ses biais. C'est pour cela que l'enseignant doit se méfier du langage non verbal de l'assentiment ou de la désapprobation, pour éviter qu'une logique de groupe prenne le dessus et suspende l'initiative individuelle sur les plans de la valeur artistique, de l'éthique et de la sécurité.

L'enseignant doit également être vigilant à ne pas laisser place à la surenchère, comme lorsque Joseph Deutch a mimé un suicide avec un revolver pendant un cours à l'UCLA, en novembre 2004, dans une classe de Chris Burden<sup>4</sup>. Rappelons que Chris Burden a reçu une balle de .22 dans le bras, en novembre 1971, lors de la performance *Shoot*. La provocation de l'étudiant, en rapport avec *Shoot*, suscita une controverse. Soulignons que dans un premier temps Burden a expulsé Deutch de sa classe, puis qu'il a démissionné de l'Université après cet incident.

Telle est la spécificité de l'art action, dans sa capacité très robuste de créer du territoire, de le tracer et d'en régler la sortie, d'absorber la salle de classe qui devient circonstance. Il apparaît alors que la situation en classe est déjà une mise en scène. Marilyn Arsem en témoigne : « Je vois chaque cours comme une sorte de performance<sup>5</sup>. » C'est ce que l'on peut constater d'un exercice qu'on appelle le *gong show*<sup>6</sup> : on empile des objets au milieu de la pièce, jouets, appareils électroménagers, vêtements, outils, etc. Au son du gong, chacun doit faire quelque chose avec un objet de son choix et le replacer aussitôt après dans un intervalle de quelques minutes, afin de permettre aux actions de s'enchaîner rapidement. La succession fluide des actions fait du cours un cadavre exquis dans la lignée des rencontres surréalistes de « poésie déterminée collectivement »<sup>7</sup>.

**Le cours-performance** / Comment enseigner un médium qui, en théorie, ne connaît aucune frontière et n'a aucune règle, dans le contexte d'une institution d'éducation supérieure ? [...] Comment peut-on fixer les bases qui établissent des frontières sécuritaires et éthiques, tout en maintenant le plus haut degré de liberté<sup>8</sup> ?

Nous voulons terminer cette réflexion sur les « lieux » de la performance en considérant brièvement les exercices en classe de Marilyn Arsem. Habituellement, les actions performatives s'inscrivent dans une multitude de lieux, travaillent sur des limites inhérentes à ces lieux. Dans une classe, cependant, il y a une limite institutionnelle : le professeur propose des exercices et calibre ceux-ci. Il y a des degrés : le normal, le presque normal puis, à mesure que nous quittons notre zone de confort, l'anormal, le risqué, l'inconfort, le danger. Il y a aussi des degrés de pertinence psychopolitique, de charge poétique, de valeur artistique. C'est cette considération de la limite, des aspects sécuritaires, des impacts sur la santé, que le professeur doit prendre en charge. Pour mieux centrer les discussions, Marilyn Arsem a résolu de ne pas parler d'art ou de valeur artistique : « J'ai résolu d'éradiquer les mots *performance* ou *art* dans mes classes pour parler plus directement d'action et de communication<sup>9</sup>. »

Diverses consignes s'appliquent :

- Utiliser des matériaux de la vraie vie pour ce qu'ils sont et non leur valeur allégorique, refuser l'illustration ;
- Utiliser un minimum de mots, s'abstenir de mimer et de feindre dans la recherche d'un équivalent verbal ;
- Ne jamais refaire une action, faire ce qu'on n'a jamais fait ;
- Établir un contact non visuel avec le public, développer cette relation par-delà le regard et ce qui est montré ;
- Explorer l'occupation éphémère de lieux pour ne plus y revenir ;
- Apprivoiser un site, revisiter un lieu, interroger ce qui arrive.

Ces consignes permettent de faire de la performance un « instrument d'action », au sens où l'entendait von Uexküll, comme moyen d'« étendre le cercle de la nature humaine innée »<sup>10</sup>. Apprivoiser un site, c'est découvrir que l'on n'existe pas par soi-même, que l'on est partie prenante des lieux, que l'on est une multiplicité d'incorporations diverses en ces lieux. C'est pourquoi ce protocole met l'emphase sur les sites et le quotidien, refuse d'utiliser les objets pour leur valeur fixée et stéréotypée, les animaux pour leur valeur allégorique. Il s'agit aussi de refuser de réduire le corps à une expérience de la limite, le milieu à un champ homogène.

Dans ces exercices d'une durée non définie, il s'agit d'explorer un site et de revenir avec ces questions : qu'est-ce qui nous a intéressé le plus, ce qui nous a paru le plus surprenant, que nous avons ignoré, auquel nous résistons ? Prendre des notes, fermer les yeux et récapituler le périple, retrouver les lieux chargés d'intensité, porteurs de questions. Constaté que les choses existent dans leur durée spécifique et que, tout à la fois, ce qui dure change en permanence.

Retourner au lieu, laisser celui-ci nous imprégner, au retour prendre des notes et répondre à de nouvelles questions : comment savons-nous si quelque chose nous est arrivé, avons-nous attendu ou provoqué quelque chose, comment définissons-nous « être ouvert » ?

Retourner au site une troisième fois, pour lui redonner quelque chose dont il aurait besoin, en nous demandant aussi : comment cela a-t-il été reçu ? En tout et partout, nous sommes reconduits à la question : « Comment laissons-nous le monde entrer en nous<sup>11</sup> ? »

Dans cette collision avec l'inconnu, nous interrogeons notre pratique non pas seulement comme artistes mais comme individus vulnérables, dans notre façon d'opérer dans le monde réel, dans notre recherche d'un supplément d'Être : « C'est l'art qui par ses constructions matérielles, par ses "monuments" d'affects et de percepts, semble produire un véritable "supplément d'Être", une adjonction de nouvelle nature sensible à ce qui est déjà Nature. Et la puissance démiurgique de ce "supplément ontologique" semble dépasser celle de la science, et même celle de la philosophie<sup>12</sup>. »

**Conclusion** / Il n'y a pas de progrès en art, quand la performance serait plus évoluée que la peinture à l'huile, quand l'art technologique serait plus évolué que la sculpture sur marbre. Mais il y a (un espoir que nous pouvons faire) des avancées dans le devenir humain, lorsque les œuvres font le rappel que la vie n'est pas statique, que le monde ne peut être objectif. Avec de telles actions et mises en situation, nous tentons de nous acheminer vers une réalisation plus grande de ce que c'est d'être humains, dans sa richesse et sa multidimensionnalité. Car les actions et les situations déploient un théâtre psychique où nous mettons en actes nos tensions et lacunes, nos désirs et béances ; où nous projetons des images interactives en faisant parler les lieux, les objets... dans l'élaboration de métaphores matérielles qui, ainsi chargées, nous parlent effectivement.

C'est ainsi que les actions performatives projettent des images et, par-delà ces images, qu'elles offrent des occasions fugaces d'apercevoir un mouvement de l'être : un ruissellement de couleurs, une onde sonore, un aperçu du corps. Les propositions performatives ont un caractère flottant et superposé, elles sont recomposées avec de nouveaux éléments, rejouées avec d'autres figurants. Elles sont chaque fois un don inattendu, rendu possible par de nouveaux emprunts. Ces propositions s'annulent aussitôt que nous cherchons à les réduire à des figures, à en retirer un sens trop littéral : « La mort ne fait pas sens. La stagnation ne fait pas sens. Une bulle de sens dans un non-sens infini ne fait pas de sens. La question de savoir si le monde est sensé ou pas dépendra de ce que les gens, des gens comme nous, auront choisi de penser et d'agir<sup>13</sup>. » ◀

#### Notes

- 1 Cf. Matt Smith, « Public Enema no. 2 » [en ligne], SF Weekly, 23 février 2000, [www.sfweekly.com/2000-02-23/news/public-enema-no-2/](http://www.sfweekly.com/2000-02-23/news/public-enema-no-2/). Jonathan Yegge a fait signer un consentement à un camarade de classe et a pratiqué une fellatio en présence du professeur, des étudiants et d'un garde de sécurité : « "He was tied up. He had a blindfold and a gag, but he could see and talk through it. He had freedom of movement of his pelvis", Yegge says, by way of defending his piece. "I engaged in oral sex with him and he engaged in oral sex with me. I had given him an enema, and I had taken a shit and stuffed it in his ass. That goes on, he shits all over me, I shit in him. There was a security guard present. There was an instructor from the school present. It was videoed, and the piece was over." »
- 2 Cf. Michaël La Chance, « Déplacements dysnarratifs (Amanda Heng, Kai Lam, Nyan Lin Htet, Lee Wen) », in Richard Martel (dir.), *Rencontre internationale d'art performance de Québec 2010 : regard sur l'art action en Amérique latine et en Asie*, Interventions, 2011, p. 52-55 ; *ibid.*, « Regard sur l'art action en Asie », p. 117-125.
- 3 Cf. *The Institution*, 8 avril au 8 mai 2005, Chapter Gallery, Cardiff.
- 4 La performance, qui a eu lieu le 29 novembre 2004 au UCLA's Graduate Art Studio Annex à Culver City, peut être vue au [www.youtube.com/watch?v=26R9KFDt5aY](http://www.youtube.com/watch?v=26R9KFDt5aY). Cf. Mike Boehm, « Two Artists Quit UCLA over Gun Incident » [en ligne], *L.A. Times*, 22 janvier 2005, [www.articles.latimes.com/2005/jan/22/local/me-profs22](http://www.articles.latimes.com/2005/jan/22/local/me-profs22).
- 5 Marilyn Arsem, « Some Thoughts on Teaching Performance Art in Five Parts » [en ligne], *Total Art Journal*, [www.totalartjournal.com/archives/638/some-thoughts-on-teaching-performance-art-in-five-parts/#more-638](http://www.totalartjournal.com/archives/638/some-thoughts-on-teaching-performance-art-in-five-parts/#more-638) [notre traduction].
- 6 Dans le *Gong Show* présenté par Chuck Barris sur NBC de 1976 à 1980, le gong sert à interrompre des présentations particulièrement mauvaises, sinon de mauvais goût. L'appellation *Gong Show* rappelle la durée des présentations – autour de 45 secondes – et leur caractère outrancier.
- 7 André Breton, *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », vol. 1, 1988, p. 1727. Cf. aussi Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Seuil, coll. « Points », 1970.
- 8 M. Arsem, *op. cit.*
- 9 *Ibid.*
- 10 Jacob von Uexküll, *Mondes animaux et monde humain*, Denoël, 1965, p. 162. « Nous avons créé à la fois des instruments de perception et des instruments d'action qui permettent à chacun de nous, s'il entend à les utiliser, d'approfondir et d'élargir son milieu. Mais il n'est pas d'instrument qui permette de sortir du milieu. »
- 11 M. Arsem, *op. cit.*
- 12 Alberto Gualandi, *Deleuze*, Les Belles Lettres, coll. « Figures du savoir », 1998, p. 105.
- 13 David Deutsch, *The Beginning of Infinity*, Viking, 2011, p. 459 [notre traduction]. « *Death does not make sense. Stagnation does not make sense. A bubble of sense within endless senselessness does not make sense. Whether the world ultimately does make sense will depend on how people – the like of us – chose to think and to act.* »

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 technoeconomique, 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-Denis-Garneau.