Document generated on 04/25/2024 6:45 a.m.

Inter
Art actuel

Le paradis

Boris Nieslony

Number 121, Fall 2015

Pauvreté, dépouillement, dénuement

URI: https://id.erudit.org/iderudit/79359ac

See table of contents

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)
1923-2764 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Nieslony, B. (2015). Le paradis. *Inter*, (121), 76–78.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 2015

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

LE PARADIS EST DISPERSÉ SUR TOUTE LA TERRE,
C'EST POURQUOI ON NE LE RECONNAÎT PLUS.
IL FAUT RÉUNIR SES TRAITS ÉPARS, RENDRE DE LA CHAIR
À SON SQUELETTE. RÉGÉNÉRATION DU PARADIS[1].
Novalis, *Fragments*

LÀ OÙ RIEN N'EST À SA PLACE, C'EST LE DÉSORDRE.
LÀ OÙ, À LA PLACE VOULUE, IL N'Y A RIEN, C'EST L'ORDRE[2].
Bertholt Brecht, *Dialogues d'exilés*

LE PARADIS

▸ BORIS NIESLONY

UNE FORME DE QUESTION INFORMULABLE

Le titre éveille l'attention. Il est synonyme de promesse. Il nous rappelle l'origine et la destinée de l'existence humaine, les possibilités de nous réaliser et de nous accomplir ainsi que les origines perdues et l'harmonie à reconquérir. Le paradis représente le changement, le passage menant à la victoire sur la finalité, qui concerne tout le monde depuis toujours. Au Moyen Âge, on appelait « paradis » les vestibules des églises. C'est par le vestibule qu'on entrait dans ces lieux sacrés aux richesses chatoyantes où la lueur de plomb du quotidien était absorbée par la lumière dorée de l'éternité. « Le cuivre ne se repose jamais, jusqu'à ce qu'il se transforme en or », a dit Meister Eckhart à propos de l'âme, toujours à la recherche de la perfection de ses origines.

Le paradis évoque le mythe de la création qui a vu le cosmos naître du chaos des matières inanimées et le monde se développer à partir de la rencontre et de l'interaction des éléments en jeu.

UN TEXTE, UNE PREMIÈRE PHOTO ET UNE PERFORMANCE OÙ L'ALLOTROPIE DE TOUTE CHOSE COMMENCE

L'illustration du cosmos et de son fonctionnement est à l'image de mon travail : un petit monde se déplaçant en lui-même. Sur la table de travail se trouve un ensemble confus d'objets variés qui fonctionnent entre eux et s'entremêlent dans des histoires étranges, aux variations infinies. Le monde sur la table est constamment en mouvement. Certains objets sont retirés, faisant place à l'arrivée de nouvelles constellations qui produisent leur effet sur les versions toujours en mouvement. La table devient le lieu d'une « histoire de l'histoire », d'une « histoire racontée par des objets », offrant un espace à l'imprévisible. Les objets ne sont pas utilisés comme un matériel particulier destiné à un plan d'action précis. Je ne choisis pas les objets en fonction de leur forme ou de leur utilité dans le cadre d'un plan. Je laisse de la place au hasard, j'utilise des objets trouvés ou donnés par mes amis ou des artistes, je réunis ceux qui « souhaitent être réunis » et je laisse toute la place à l'expérience engendrée par le contact des objets entre eux et la rencontre de leurs attributs : « contacts-touchers ».

COMMENCER PAR LE PLUS PETIT ET RESTER AVEC LE PLUS PETIT : LA FOLIE COMME INVITÉE

Les objets sur la table communiquent entre eux, c'est-à-dire qu'ils ne réfèrent plus seulement à eux-mêmes : ils entament une correspondance avec les autres objets et se *fécondent* les uns les autres, ce qui engendre une expansion de leur champ de signification. Ils entretiennent des relations tels des miroirs, en se faisant face, et leur image se laisse attirer par celle de l'autre *étant donné* les échanges constants et les réflexions innombrables qui se multiplient à l'infini. Cela nous rappelle Johann Wilhelm Ritter, physicien et philosophe naturaliste, qui a formulé sa réflexion fondamentale sous forme de question : « Le processus vital consiste-t-il en une galvanisation continue d'innombrables chaînes interconnectées ? »

Comment serait-ce possible si le rabbin néglige les parties les plus complexes des plus petites choses ? Le Messie serait-il lui aussi un peu fou de se libérer du terrible poids de l'attente de la délivrance et de la guérison ?

POUR SAVOIR ÉCRIRE, IL FAUT PRENDRE LES AUTRES, LES INTOUCHABLES, EN CONSIDÉRATION

Ritter, fondateur de l'électrochimie moderne, a vu dans l'« action galvanique » l'expression d'une électricité unifiée et « universelle ». Ailleurs, il décrit le phénomène plus clairement : « Mais de tels systèmes apparaissent maintenant de nouveau comme les membres de chaînes supérieures, qui sont à leur tour des membres de chaînes encore plus élevées, et ainsi de suite, jusqu'aux chaînes les plus grandes qui comprennent toutes les autres. Ainsi, les parties refluent vers le tout et le tout vers les parties. »

Dès que la science perd les composantes technologiques de vue, le frisson de l'empoisonnement se fait sentir, sans parler du noircissement des premières étincelles du feu.

L'autonomie de l'art a pour origine la couverture de l'œuvre. L'autonomie de l'alchimie a pour origine la « liaison ».

La construction se vit en tant qu'inconscient, le rêve en tant que sécheresse dialectique. Puis, au réveil, la fleur rare, la « lumière », est placée dans l'huile.

Sur la question des raisons de la créativité, j'incarnerai le rôle du scientifique naturaliste, pour le plaisir. Ainsi, la théorie de Ritter sur le système électrique des corps est vérifiée de manière sensorielle par le biais de la table-paradis, c'est-à-dire que tous les objets sur la table sont des corps dotés d'énergie qui lors de leur rencontre émettent et absorbent mutuelle. Pendant cet échange, des énergies sont libérées et intensifiées pour couvrir des contextes de plus en plus larges, jusqu'à la chaîne la plus importante. Sur le plan symbolique, ce phénomène s'apparente aux boules de verre où les objets du monde forment un monde complet : « La formation de la géométrie, en tant que système topologique, est analogue à celle du système galvanique (chaîne). La température, la tension et la chaleur résultent de la proximité et de la distance ainsi que du mélange et de la combinaison des éléments qui sont le paradis. » Pendant leur communication physique, ces éléments engendrent un certain climat qui définit le caractère de la table-paradis sur laquelle ils se connectent et qui est influencée par la vie agitée.

Ce n'est pas un éveil, mais plutôt le fait d'être amené dans un autre rêve, car la mort constitue le réveil. La poitrine couverte d'un tissu qui s'effiloche, il faut survoler le désert, au-dessus des fosses de sable et des manœuvres tactiques… Le sujet est incapable, car la chose est en train d'essayer de devenir utile, de devenir un produit, puis une autre chose.

Un concept, c'est de la compagnie, c'est une équipe ; le concept doit être pris en note. Il y a trop d'autorité en tout, particulièrement quand la chose est nommée ou engendre des citations.

Les archives sont complètes. Les archives sont complètes quand elles sont chaudes. Qu'est-il arrivé aux archives froides ?

RIEN N'ENNUIE DAVANTAGE LA PERSONNE ORDINAIRE QUE LE COSMOS, À LA FOIS AU DESSUS ET AU-DESSOUS

La table peut être vue comme une pile qui stocke les énergies pour les émettre une fois transformées. Elle reçoit de la « nourriture » provenant des « radiations » des objets. L'artiste et l'observateur peuvent également activer les énergies. L'intensité du champ énergétique de la pile dépend des forces actives qu'elle contient, qui s'intensifient mutuellement, mais qui peuvent également s'éteindre ou se repousser. Les aimants et les particules de fer sont un bon exemple du phénomène. Les particules de fer sont triées, pour ainsi dire, par les pôles des aimants, qui les attirent vers leur pôle complémentaire, selon l'alignement de leur champ de force respectif. L'aimant organise la relation entre les forces et assure un bon équilibre. « Le vrai aimant de tout corps terrestre doit être un cœur », écrit Ritter ; « dans le corps humain c'est le cœur qui est un aimant. Dans la terre pulse l'aimant, dans l'homme le cœur. »

Les éléments d'une installation ou d'une performance sont des réalités données à voir, analogues au spirituel, sans lien avec la performance exprimée par la danse. Les espaces virtuels sont analogues aux espaces architecturaux. La non-identification est contre la recherche de la vérité dans les images. Ces concepts sont également de vieux bonshommes Sept-Heures.

La patrie se referme, nous coupons le cordon ombilical. Des variantes de dépendance se trouvent à l'intérieur de la structure : le chemin menant à la toilette est désiré. De quelle nature devrait être la distance qui nous sépare du sujet pour avoir une qualité d'action différente ?

Den Nichtsehenden (Ceux qui ne voient rien) sont les problèmes qui nous rendent aveugles.

LES DÉVELOPPEMENTS SE TROUVENT DANS LES BRÈCHES

À côté d'un bouddha de fer en autocontemplation se trouve une petite girafe qui étire curieusement son cou. Devant un soldat luisant se tient un clown, rond comme une balle, à qui sourit un papillon. Le saut périlleux d'une souris mécanique en plastique se transforme en prière devant une image de la Madone. Une feuille de métal percée projette un ciel clignotant d'étoiles dans la lumière d'une lampe. « Si je donne à l'ordinaire un sens supérieur, à l'habituel un aspect mystérieux, au connu la dignité de l'inconnu, au fini l'aspect de l'infini, je le romantise. L'opération est renversée pour le sublime, l'inconnu, le mystique, l'infini – ceux-ci sont rendus logarithmiques par ce lien. Ils deviennent une expression courante », dit Novalis.

L'arbre de la connaissance se dresse non pas en raison de la chute du bien et du mal qui aurait pu être possible dans le jardin du mal, mais plutôt parce que c'est un symbole du jugement du questionneur. Cette ironie monstrueuse caractérise les origines mythiques du bien… Puisqu'on a sali le nom, on n'a plus qu'à se détourner des apparences des choses, du langage que l'homme instruit étudie ; qu'à utiliser des moyens pour voler impunément le fondement même du potentiel d'agitation du discours de l'homme.

Les symboles doivent entraîner la confusion puisque les choses entraînent la confusion. Ici commence les autres silences, la noblesse du nom décline.

« LA POÉSIE DISSOUT UN ÊTRE ÉTRANGER EN ÊTRE PROPRE. »

On pourrait faire suivre cette phrase de Novalis d'une phrase de Ritter : « Seulement à la rencontre des corps peut-on en retrouver des fragments ». Ils atteignent la raison. Dès lors peuvent-ils se comprendre. Plus nous sommes « chauds », plus nous sommes en mesure de comprendre, nous « dégelons ». La table s'avère être une pile servant à la métamorphose par le biais des forces de l'âme. Lors du processus, ce qui est petit, comme dans un conte de fées, peut atteindre une dimension inattendue ; le mystérieux peut devenir habituel et les « coups de main » (les loupes qu'utilisent les opticiens) apparaissent sous forme d'apprentis-sorciers exubérants. Tels des êtres vivants, les loupes placées sur la table servent à manipuler les objets grâce à leur pince et à les agrandir pour l'œil afin de leur faire atteindre des proportions gigantesques ou de les transformer en paysage microcosmique, où le regard peut voyager dans une exploration fantastique. L'aspect mesurable des objets semble être annulé par les caractéristiques qui produisent un effet sur l'imagination de l'observateur. Dans sa riposte, l'imagination attribue aux objets des significations changeantes et les place dans de nouvelles constellations.

« LA POÉSIE EST DÉTOURNEMENT. »

Toute connaissance transformée en théorie provient de la division systématique de la folie. Le respect des rapports de pouvoir avant tout ne permet aucune naïveté morale. La honte, un des simulacres les plus passionnés, est notre manière d'ordonner le bien, une exécution sans verdict de la compassion et du rire : « Il est entendu que, dans les temps qui changent, toute une ville remplie de gens injustes et imprudents pourrait continuer d'exister, [mais que] trois personnes justes ne pourraient vivre sous le même toit sans finir par s'arracher les cheveux et se disputer. »

Dans ces images, la scène est vidée, tel un appartement qui n'aurait pas encore de locataire ou telle une idée sans atmosphère. Tout comme cette scène, la réflexion se vide. Cela laisse le champ libre aux vues (politiques), les intimes facilitant la clarification des détails.

Chaque pensée a sa propre cellule et chaque cellule apparaît dans un éclair, dans un éclair apparaît une chambre, un lieu du bien.

Les montagnes scintillantes surplombent des feuilles de verre empilées. Leurs formes bizarres ont été créées par le froid et la chaleur, utilisés par l'artiste dans le traitement du verre. Les feuilles de verre sont placées debout partout sur la table pour permettre aux objets de se « voir » à travers elles. Dans une montagne de verre nage un pingouin, plongeant vers le haut à nouveau dans d'innombrables facettes. Le verre est transparent, mais lisse comme un miroir. Il est transparent, mais rigide, dur et cassant. Il permet de voir « toutes les autres choses » et renvoie sa propre image de miroir, qui y est stockée. Pour l'artiste, le verre est un symbole poétique d'amour.

Il y a des gens qui réalisent le serment de ne jamais rester dans des espaces fermés, qui ont l'idée de portes ouvertes.

Afin de pouvoir s'approcher de sujets complexes, les romantiques ont rigidement prescrit un absolu comme modèle de réflexion. Ritter, par exemple, procède d'une théorie de l'« électricité universelle ». Les poètes romantiques utilisaient le terme poésie.

L'hypersensibilité est un organe critique de la plus haute importance, ayant l'idiosyncrasie comme instrumentation. Le rêve de l'individualité est attiré par le tissu du monde, comme une dent par une carie.

« Pour cette raison, j'aimerais dire que la forme elle-même ne devrait pas posséder de forme et qu'elle devrait seulement être la fin d'une pensée, émanant d'une manière égale d'un point vers tous les côtés. »

Puisque je vois et que j'entends que cela est bon, c'est donc non advenu encore…

Il faut extraire l'objet réel de la forme, parce qu'il est plus présent que toute œuvre ; ne laisser planer aucun doute sur l'œuvre, aucun doute sur une réalité, quelle que soit la manière dont elle est exprimée.

Selon moi, le principe de la créativité ne découle pas de la capacité d'avoir librement accès à un matériel existant. Je le comprends plutôt comme une polarité constante entre un comportement actif et réceptif, un processus continu d'enrichissement de l'expérience. L'artiste imagine installer sa table-paradis dans une cathédrale, dans un lieu « qui, par les cultes de transformation et une atmosphère, créent du temps ».

J'ai une image. Si une personne me regarde pour faire une image de moi, alors je ferai en sorte qu'elle regarde ailleurs et, si elle me regarde à nouveau, elle verra une personne totalement nouvelle, qu'elle n'avait encore jamais vue. Être là pendant quelques nanosecondes, mais être complètement ailleurs.

Une possibilité d'alchimie aujourd'hui. ◂

Traduit de l'anglais par Véronique G.-Allard.

Photos : Boris Nieslony.

Notes

1 « *Das Paradies ist gleichsam über die ganze Erde verstreut – und daher so unkenntlich geworden – Seine zertreuten Züge sollen vereinigt – sein Skelett soll ausgefüllt werden. Regenation des Paradieses.* » Richard Samuel (dir.), *Novalis Schriften*, Kohlhammer, III, 1983, p. 446 ; traduction française : Gustave Roud, *Aujourd'hui*, n° 34, 1930.

2 Bertolt Brecht, *Dialogues d'exilés (Flüchtlingsgespräche*) (1941), G. Badia et J. Baudrillard (trad.), L'Arche, 1965, p. 17.

Boris Nieslony est reconnu internationalement comme l'une des personnes ayant le plus contribué à l'avancement de l'art performance et ce en tant qu'artiste, théoricien, archiviste et organisateur. Il est le fondateur de Black Market International, un groupe de performeurs qui se rencontrent périodiquement un peu partout à travers le monde afin de présenter des actions performatives de longue durée. Il a également mis sur pied ASA, un réseau d'artistes et une colossale banque de données sur l'art performance. Dans son art, il s'intéresse surtout à des thèmes sociaux, humains ou existentiels, avec une dimension politique marquée. Il interroge les objets, les images et leurs rapports entre eux.