

## Nouveaux Cahiers du socialisme

Nouveaux  
Cahiers du  
socialisme

# Champ et contre-champ. Dialogue sur la rencontre entre art et politique

Judith Trudeau and Éric Bordeleau

Number 15, Winter 2016

Les territoires de l'art. Art et politique

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/80873ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif d'analyse politique

ISSN

1918-4662 (print)

1918-4670 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

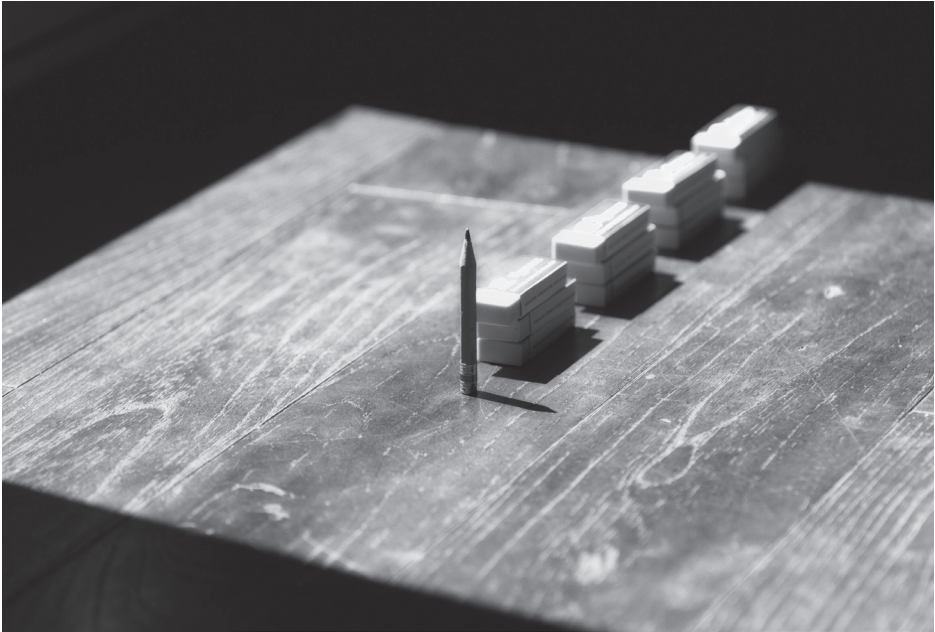
Trudeau, J. & Bordeleau, É. (2016). Champ et contre-champ. Dialogue sur la rencontre entre art et politique. *Nouveaux Cahiers du socialisme*, (15), 34–50.

# Champ et contre-champ

## Dialogue sur la rencontre entre art et politique

JUDITH TRUDEAU ET ÉRIK BORDELEAU

*Texte introductif écrit par Judith Trudeau pour le comité de production de ce dossier des Nouveaux Cahiers du socialisme à l'intention d'Érik Bordeleau, chercheur postdoctorant à l'Université libre de Bruxelles, auteur de Foucault anonymat<sup>1</sup> et de Comment sauver le commun du communisme ?<sup>2</sup> Littéraire de gauche réinventant la grammaire des luttes, c'est à ce titre que Judith lui a soumis cette réflexion inachevée.*



Judith Trudeau, *Tien'anmen 2014*, photo numérique, 2014

1 Érik Bordeleau, *Foucault anonymat*, Montréal, Le Quartanier, 2012.

2 Érik Bordeleau, *Comment sauver le commun du communisme ?*, Montréal, Le Quartanier, 2014.

## Plan américain Réflexions en friche sur l'art et le politique

JUDITH TRUDEAU

Cher Érik,

Je vais tenter de préciser ma pensée à la suite de notre rencontre, un certain après-midi de mai, à *La Lumière du Mile-End*. En lisant tes œuvres et sur l'art en général, c'est toute une série de questions qui ont émergé dans ma tête en un magnifique désordre, d'où le caractère « en friche » de ma présentation. Je te soumetts mes réflexions sur l'art et le politique et sur la finitude de notre temps.

Un peu par hasard, des membres des *Nouveaux Cahiers du socialisme* se sont réunis pour « créer » un numéro qui, dans son intention première à tout le moins, se voulait hors des sentiers battus. Un numéro sur l'art. Art et politique. Qu'est-ce que l'art a à dire sur le présent ? À dire sur les luttes ? L'art contemporain est-il engagé ? Est-il subversif ? À t-il « besoin » de l'être ? Art et politique représentent-ils deux mondes autonomes, un peu comme le schématiserait Niklas Luhman, posture que semble endosser Nathalie Heinich dans l'entrevue donnée pour ce numéro ou est-ce plutôt deux sphères qui se regardent et se parlent ? Politique et art seraient ici deux entités capables d'échanger, d'interagir, de s'influencer sans pervertir l'essence de que semble être l'art, une autonomie conservée. Bernard Émond, dans *Une leçon de scénarisation*<sup>3</sup>, fait la distinction entre deux types d'art : un art qui a les deux pieds sur terre et un art qui n'a pas cette préoccupation du réel, un art, pour ainsi dire, pour l'art. Dans le premier cas, il citera Zola, dans le second Prévert.

Poussons la rencontre entre art et politique dans un continuum fusionnel. De paroles et d'échanges entre les deux univers, passons à un certain syncrétisme. *Fondus* à différents degrés, selon l'implication de l'artiste, *sans totalement confondre*. Nous retrouvons ici la figure de l'artiste engagé. L'art et le politique s'interpénètrent. Par l'art, on fait du politique. On peut penser au *Cut piece* de Yoko Ono pour dénoncer la guerre du Vietnam, à la rage d'un Joseph Beuys pour purger la mémoire allemande de « ce passé qui ne veut pas passer », au land art des années 1970, à l'*Action pants: genital panic* de l'artiste autrichienne Valie Export, aux performances des FEMEN, à l'Action terroriste socialement acceptable (ATSA), aux vélos fantômes à la mémoire des cyclistes fauchés, à l'art souterrain montréalais dont le thème de 2015 fut celui de la sécurité... Cette dernière exposition coïncide, étrangement, dans le monde réel, au processus

---

3 Bernard Émond, *Leçon de scénarisation*, conférence donnée à l'Université de Montréal le 31 octobre 2014.

d'adoption de la loi C-51 qui amenuise certaines libertés au profit d'un impératif de sécurité<sup>4</sup>. Un art message.

*Polis*, mot grec traduisant l'idée de la cité. Manifestations du phénomène politique, les hommes se regroupant en fonction de *besoins et d'idées* et s'organisant sur la base d'une *loi commune*<sup>5</sup>. Idées et institutions forment le couple de ce qui s'appelle politique. Tout le champ des idées dans l'organisation du vivre-ensemble est du politique. La construction de l'imaginaire est du politique. Ceux et celles qui, par leurs œuvres, meublent, dentellent, cisailent, obstruent, calquent ou *recalquent* des objets et des sujets de l'imaginaire contribuent à ce qui est et devient possible (ou non) et donc devient politique. On peut ainsi « rendre politique » ce qui ne l'était pas *a priori* ou l'était en filigrane. Si Andy Warhol arguait qu'il « n'était qu'un pur artiste », il n'en demeure pas moins que dans ses sérigraphies d'émeutes raciales et de chaises électriques, on peut douter de l'étanchéité du monde de l'art<sup>6</sup>. Lila Roussel, dans le texte « Subversion pornographique féminine dans la *fanosphère* : survol et enjeux » de ce numéro, démontre que c'est par la proposition de films pornographiques féministes (et féminins) que le champ des images stéréotypées pourra sortir de son socle bétonné. Que c'est par la création et non par la censure que nous viendrons à bout de la seule proposition pornographique: celle du *missionnaire trash*. Même stratégie de *la liberté guidant le peuple cyber*, dans le texte d'Antoine Moreau, « L'art libre, un réalisme poétique », où le copyleft remplace le copyright.

## Le grand vide

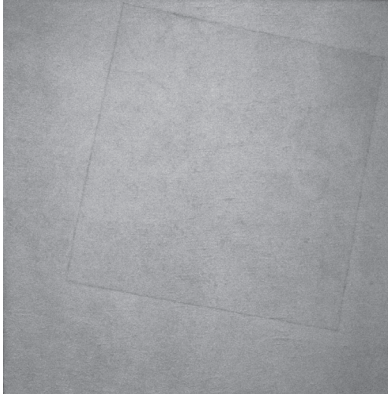
De quoi l'art contemporain est-il composé ? De subjectivités et de foyers de subjectivation comme le dirait Félix Guattari<sup>7</sup>. Avec Dagen, nous sommes d'avis qu'il est peut-être trop tôt pour en faire une étude exhaustive et sensée (ce qui n'est évidemment pas l'intention ici); cependant, il semble y avoir certains consensus autour de noms et de courants qui créent l'histoire. Deux œuvres au point de bascule entre la modernité et l'art contemporain *me* hantent particulièrement : *Carré blanc sur fond blanc*, œuvre suprématiste de Vladimir Malévitch créée en 1918 et le fameux « urinoir » de Marcel Duchamp (1917)

4 Ceci dit, il est important de mentionner que cette exposition fut controversée et par le thème, mais aussi par la (sur) représentation israélienne financée par le consulat israélien de Montréal au détriment de fonds suffisants pour exprimer la réalité palestinienne. Les organisateurs de l'exposition soutiennent qu'il faut justement scinder les deux concepts d'« art » et de « politique ». Ils seraient en accord avec le premier modèle exposé ci-haut. Certains, *a contrario*, en appelaient au boycottage et à la protestation contre ce « parti pris » envers la cause israélienne. Voir Jérôme Delgado, « Devrait-on boycotter Art souterrain ? », *Le Devoir*, 28 février 2015.

5 Philippe Boudreau et Claude Perron, *Lexique de science politique*, Montréal, Chenelière éducation, 2006 (je souligne).

6 Philippe Dagen, *L'art dans le monde de 1960 à nos jours*, Paris, Hazan, 2012, p. 118.

7 Félix Guattari, dans son entretien avec Olivier Zahm, « Félix Guattari et l'art contemporain », *Texte Zur Kunst*, avril 1992.



Vladimir Malévitch, *Carré blanc sur fond blanc*, huile sur toile, 1917



Marcel Duchamp, *Fontaine*, ready-made, 1917

intitulé *Fontaine*. Ces deux œuvres marquent le vingtième siècle comme les attentats du World Trade Center et l'entrée de la Chine dans l'Organisation mondiale du commerce (OMC) marqueront le vingt et unième (peut-être aussi trop tôt pour en tirer cette conclusion). La première œuvre citée est tout simplement vertigineuse. Nous fait *carrément* perdre pied. Nous fait sentir, pour utiliser une image du cinéma américain, comme Jim Carey qui touche la finitude de sa vie préfabriquée ; la toile-vie de *Truman show*<sup>8</sup>. La nausée liée à la perte de l'innocence. La réalisation de la supercherie. Comment aller plus loin dans l'histoire de la couleur et de l'art que de peindre du blanc sur du blanc ? Comment aller plus loin dans notre histoire sociale et politique que de se battre contre nous-mêmes (fin de la Première Guerre mondiale) ?

1900-1914. Bref retour. Mouvement cosmopolite en art. « De Van Gogh à Kandinsky, de l'impressionnisme à l'expressionnisme »<sup>9</sup>. Foire artistique où l'on se nourrit de la multiplicité des courants et des origines diverses. Babel en peinture. Mouvement pourtant, qui portait en lui-même l'angoisse de la *chavire*. Gorgé de guerre à venir<sup>10</sup>. Comme d'un pressentiment. Faisons la fête avant de mourir. Avant de retourner à nos *clôtures* que sont les nations. Avant de s'entretuer. Avant de se suicider.

De la tranchée au camp de concentration. 1918-1945. Le logos au service de la mort. Nous pensions être morts. Eh bien ! détrompez-vous. Il y a une *plus value* à la mort. Il y a un supplément d'âme à la mort. Il y a l'esthétique associée à l'idéologie. Films de propagande, téléromans nazis, musique exclusivement allemande diffusée, entre les discours politiques, à l'aide des petites radios distribuées dans chaque foyer allemand. *Kraft der Freude* (KDF)

8 Peter Weir, *The Truman Show*, film américain, 1998, 103 min.

9 Exposition visitée au Musée des beaux-arts de Montréal, 2015.

10 Les auteurs de l'exposition en conviennent qu'il s'agit d'une *construction de sens* postguerre, mais sèment pourtant le doute d'une certaine intuition entretenue par les artistes.

ou la « Force par la joie »<sup>11</sup>. Tuer et *avoir raison*. Chanter aussi. Chanter les louanges d'un fou et le saluer avant de s'endormir dans les contes pour enfants<sup>12</sup>. L'enrobage sucré de la pilule où l'espace de liberté n'y est plus, ni pour l'artiste ni pour l'humain. Ingestion mortifère. Fusion mortifère. Il ne s'agit plus d'un néodarwinisme de tous contre tous, mais la sélection d'un peuple *élu* que l'on abattra méthodiquement, à l'aide de la technoscience et de la fragmentation de la *tâche* (les tenants de la thèse d'Hannah Arendt sur la banalité du mal) ou de l'esthético-technoscience (ceux qui remettent en cause cette thèse en admettant l'apport de l'idéologie).

Les artistes n'ont pas dit leur dernier mot. Tout un pan de leur histoire contemporaine (et de la nôtre) post-Auschwitz et post-Hiroshima<sup>13</sup> en sera inspiré. (Auteurs) inspirés pour s'en dégager. Inspirés pour expier. Inspirés pour dépasser. Logique de l'écho que le temps nous permettra d'entendre à partir des années 1960.

Jean-Jacques Lebel, Günter Brus et Wolf Vostell, pour ne nommer que ceux-là, ont réagi fortement à l'abîme proposé par l'histoire. Performance de Vostell intitulée *You* en 1964:

Le public doit circuler entre les barbelés, dans la boue, alors que les participants sont assis sous la pluie, et que les fumigènes dégagent des fumées épaisses. Une piscine vide est encombrée de débris. Le public doit y descendre et s'y allonger comme dans une fosse commune. Chaque participant a été muni d'un pistolet à peinture, dont il décide ou refuse de faire usage<sup>14</sup>.

Performance de Lebel en 1966 sous le titre de *Cent vingt minutes dédiées au Divin marquis*:

Obligation (pour le public) de se déchausser et de porter une étoile jaune, corps nus « baptisés » de crème donnée à lécher au public, modèles urinant sur le public, *streap-tease* d'un transsexuel d'abord vêtu en religieux et jeux sexuels: les atteintes aux « bonnes mœurs » se multiplient jusqu'à l'arrestation de Lebel par la police<sup>15</sup>.

11 « Force par la joie » : organisation dont la paternité revient à Robert Ley et qui s'inscrivait à côté du ministère officiel de la Culture (propagande) assuré par Joseph Goebbels. KDF organisait des loisirs (soirées de théâtre, cinéma, concerts) pour la population allemande. François-Georges Dreyfus, *Le III<sup>e</sup> Reich*, Paris, LGF-Livre de poche, 1998.

12 La jalousie de la reine dans le conte de *Blanche-Neige* sera attribuée à l'Angleterre et à la France tandis que *Blanche-Neige*, « blanche comme la neige, rouge comme le sang et noire comme l'ébène », représentera l'Allemagne. Voir Alfred Grosser, *Dix leçons sur le nazisme*, Paris, Éd. Complexe, 1999.

13 Voir les œuvres de Tetsumi Kudo. À titre d'exemple, notons *Votre portrait-chrysalide dans le cocon*, 1967.

14 Dagen, *op. cit.*, p. 136.

15 Dagen, *op. cit.*, p. 131.

« Il n'est d'art qu'insurrectionnel » dira Vostell. Sur l'acte de création, Deleuze avancera : « Il faut qu'il y ait une nécessité, sinon, il n'y a rien du tout »<sup>16</sup>. Günter Brus ira d'automutilations pour s'extraire de l'humain trop humain et déféquera en public en chantant l'hymne national autrichien<sup>17</sup>.

Peut-on aller plus loin dans la subversion ?

### Multitude et *trop-plein* ?

Bien sûr, il y a la *rédemption*. Après *Carré blanc sur fond blanc*, il y a bien la multiplicité des procédés, des techniques et le foisonnement des matériaux. Installations, happening, *body art*, op art, art conceptuel, art vidéo, etc., feront écho au grand vide. 1950. Autour de. Explosion territoriale (Paris, New York et Berlin n'étant plus les seules références), éclatement du genre (les femmes faisant maintenant partie des sujets à part entière). *Comblé le vide par le plein*: réponse du genre humain. Danse joyeuse et macabre puisque depuis 1945, l'Ouest possède l'arme ultime. Et puis, dans quelque temps, ce sera le règne du *Mutual Assured Destruction* (MAD). Créer sur fond d'apocalypse.

Le pop art du monde libre contre le réalisme socialiste. Guerre froide. Et, comme dans le réel suite à la chute du mur, c'est l'art « libre » qui semble avoir gagné la partie.

Par ce terme (le pop art) s'entend l'ensemble des œuvres qui manifestent l'expansion des modes de production et de vie nouveaux dans les sociétés occidentales quand une fois achevée la phase de reconstruction qui a suivi la Seconde Guerre mondiale, elle accède à des technologies constamment perfectionnées, avec progrès et prospérité pour principe. Le développement du pop art se comprend en fonction de l'histoire globale de l'époque dont il est la forme et la conséquence<sup>18</sup>.

L'objet tout puissant. Le monde des objets. Histoire qui nous hante plus que jamais, aujourd'hui, dans cet Occident obèse, trajectoire qui commence avec l'autre œuvre cardinale du vingtième siècle, le ready-made de Duchamp<sup>19</sup>.

Autre mur. Autre liberté. Art. « Art est ce qu'une époque, quelle qu'elle soit, s'accorde à considérer comme tel. »<sup>20</sup> Contre l'objet, il y aura la colère (encore !). Le « One for Violin Solo » de Nam June Paik (1962) où cet artiste détruit violemment son instrument (Trent Reznor de Nine Inch Nails n'a rien inventé lors de ses prestations de destruction dans les années 1990), la cour de

16 Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que l'acte de création ?* Conférence donnée dans le cadre des mardis de la fondation Femis, 17 mai 1987, <[www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=134&groupe=Conf%E9rences&langue=1](http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=134&groupe=Conf%E9rences&langue=1)>.

17 Dagen, *op. cit.*, p. 131-136.

18 Dagen, *op. cit.*, p. 82.

19 Cette prégnance de Duchamp dans l'art contemporain est avancée par Philippe Dagen, *op. cit.*, p. 226.

20 Dagen, *op. cit.*, p. 8.



Oeuvre de Humberto Diaz, Symposium d'art international d'art-nature 2013, Jardins du précambrien, Val-David. Photographie de Judith Trudeau

pneus de Kaprov, les galeries-poubelles, l'œuvre extérieure d'Humberto Diaz, artiste cubain en résidence au Québec, étonné (indigné ?) de tout le matériel, encore en bon état, dont on « embarrasse » les rues le 1er juillet, jour de déménagement. *L'échec du matériel* dirait un certain Daniel Bélanger.

Disons que le domaine de l'art est le domaine qui résiste. C'est dans le maquis de l'art que l'on trouve des zones de résistance à ce laminage de la subjectivation capitaliste. C'est là que l'on trouve une prolifération de champignons parasites, des noyaux de résistance à ce réductionnisme dominant de la subjectivité<sup>21</sup>.

Difficile pourtant de résister lorsque *l'image* devient si puissante qu'elle façonne à la fois le réel, la consommation comme mode d'existence au

monde (le rôle de la publicité), le citoyen et la citoyenne (les reportages répondant aux logiques de l'extrême et les informations en continu) et l'imaginaire (la consommation Block Buster). Bernard Émond, déjà cité ici, récidivera : « Dites-moi ce que vous visionnez et je vous dirai qui vous êtes »<sup>22</sup>. Le règne des *images junk food, zappables*. Le spectacle par et pour sa consommation. *Screen generation*. En traitant des photos et des vidéos, Dagen dira :

Effets, codes, suppressions, artifices et trucages s'interposent entre le monde et ses images. Ce que l'on appelle *l'actualité est un spectacle*, avec ses règles et ses exigences décidées souvent pour des raisons économiques – le succès, l'audimat, la recherche du scandale<sup>23</sup>.

21 Guattari, dans Olivier Zahm, *op. cit.*, p. 5.

22 Émond, *op. cit.*

23 Dagen, *op. cit.*, p. 208 (je souligne).



Dans l'expression du « grand vide », nous pouvions nous demander: « Et après ? » Peut-on *aller plus loin* que la prestation d'un Günter Brus ? La réponse semble être du côté du *trop-plein*. Dans l'omission d'intérêt pour les autres *tragédies*, autres *atrocités*, autres *génocides*. La banalité « du mal quotidien » pour paraphraser Arendt. Le spectacle de l'horreur en brochette. Sélectionner les maux contre lesquels on « s'indignera » (ou pas).

Quand les téléspectateurs ont été habitués à voir des images d'enfants mourants en Éthiopie, il a fallu leur dire que les soldats violaient les mères pour ressusciter l'intérêt<sup>24</sup>.

Et sur la saturation de conscience liée au spectacle télévisuel quotidien ?

Tous les gauchistes du monde peuvent bien prétendre leur ouvrir les yeux sur l'étendue de la catastrophe, l'affaire est entendue depuis plus de soixante-dix ans: il ne sert à rien de conscientiser un monde déjà malade de conscience<sup>25</sup>.

Et sur la mise en marché de l'horreur, de l'omission et de la sélection:

Ainsi du génocide rwandais. Du 6 avril à la mi-mai 1994, alors que se perpète silencieusement, mais systématiquement l'essentiel des massacres, seuls quelques photographes dont Patrick Robert [...], Luc Delahaye [...] et Corinne Dufka restent sur place après que les Occidentaux et les ONG eurent évacué Kigali. Mais ils ne trouveront preneurs pour aucune de leurs photos. L'intérêt des rédactions se concentrait ailleurs, sur la mort d'Ayrton Senna et sur la prochaine tenue de l'élection présidentielle en Afrique du Sud qu'on prédisait à tort sanglante<sup>26</sup>.

### **Pause. Espace de l'entre-temps**

*Je suis allée visiter le monde des arts pour « compléter ? » ma vision du juste* (le monde des humains avec le « beau », ses multiples représentations et subjectivités). Force est d'admettre que le monde des arts n'est *plus* mû par la recherche exclusive de la beauté (en a-t-il déjà été question ?). Les deux mondes se répondent. *L'écho* semble être l'image qui correspond le plus fidèlement à *ma* compréhension de l'art contemporain. À l'absurde, on répond par l'absurde. On peut aussi créer l'absurde avant de vivre l'absurde. Une résonance où l'on ne sait plus très bien qui engendre qui et quoi.

Entre action et ré-action, il peut y avoir un espace. Exister. Exister pour résister. Résister pour consister. Autre chose. À côté. Entre le juste et le beau. Au

24 Margaret Lavallée citée dans Paul Ardenne, *Extrême. Esthétiques de la limite dépassée*, Paris, Flammarion, 2006, page de garde.

25 Érik Bordeleau citant le « bel enfer » dans *Comment sauver le commun du communisme ?*, *op. cit.*, p. 80.

26 Edgar Roskis, « Quand le reportage photographique devient une marchandise » cité dans Ardenne, *op. cit.*, p. 320.

début, peut-être, comme dans le schème *déconstructionniste* de Derrida. Avant la rupture conceptuelle. En dehors de l'horreur. Ailleurs. En dehors de soi aussi. Parce que c'est peut-être dans le « je » que se nourrit le foyer de « l'horreur ».

Le capital se nourrit en effet de nos vies atomisées; ou plus précisément il produit des subjectivités privées conçues comme autant de foyers actifs de valorisation<sup>27</sup>.

Ceci dit, l'existence à côté, entre, peut-elle se soustraire à ce qui semble être la toute-puissance du capital et du système capitalistique ? Logique que commande aussi *l'horrible*<sup>28</sup> et la *séduction*<sup>29</sup> (la violence contenue dans les images), le sexe omniprésent dans ses versions *soft* et *hard*, le sang (Tarantino y étant un des maîtres, *Kill Bill* y étant son principal sujet), l'extrême, l'ajout, le *gore*, la croissance et l'excroissance<sup>30</sup>, l'image focalisée, la course au dépassement, l'avant-garde : Éros et Thanatos dans une dialectique infernale; une spirale de *l'endettement* jusqu'à l'anéantissement. Comment s'assurer de ne pas être récupéré par le plus et le moins ? Pour ne pas tomber (non plus ?) dans ce *plus ou moins* ?

*C'est ici, au bout de cette logique du capital que je suspends mon exploration et te laisse prendre le relais, toi Erik Bordeleau. Comment dénoues-tu l'impasse que je semble voir entre ce grand vide qui est le nôtre, ce temps post-Auschwitz, et ce trop-plein rempli par la logique du capital ? Je sais, pour avoir lu tes écrits, que tu proposes une réflexion singulière afin de contrecarrer la logique du capital qui nous colonise en tant qu'individu (Comment sauver le commun du communisme ?). Quel est ton espace de création ?*

27 Bordeleau, 2014, *op. cit.*, p. 9.

28 Ardenne, *op. cit.*

29 Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide*, Paris, Gallimard, 1983. Particulièrement le chapitre « Séduction non-stop », p. 19-54.

30 Ardenne, *op. cit.* Voir plus particulièrement le chapitre 7, « Extases fécales », p. 241-275. À ce titre, nous pouvons aussi référer à Gilles Dostaler et Bernard Maris, *Capitalisme et pulsion de mort*, Paris, Albin Michel, 2009.

## Considérations nocturnes sur les espèces incorporelles et le néolibéralisme

ERIK BORDELEAU

Chère Judith,

Je reprends donc le relais là où tu me l'as laissé, à la jonction du « grand vide » progressiste et a-charné généré par l'art moderne, et de cette saturation spectaculaire et multimédiale qui caractériserait notre époque. Histoire de me mettre au diapason de ta proposition de dialogue libre et fragmenté, je fais jouer d'improvisiste *Cheap imitation* (1969) de John Cage, une réduction allusive de la mélodie du drame symphonique d'Érik Satie, *Socrate*. C'est une pièce de musique dite *indéterminée*, la première de plusieurs autres pièces composées selon une même procédure impliquant une forme de chance et de hasard. Cage aurait, dit-on, consulté le *Yi-Jing*<sup>31</sup> avec des questions précises afin de (dés)orienter sa transcription créative parmi les différents modes musicaux et possibilités de transposition chromatique. Opération de mise en indétermination subjective et concertée, pour ainsi dire, qui accompagne l'invention d'un mode de reprise et d'adresse localisé. Je suis tombé sur cette pièce un peu par hasard, suivant le rigoureux principe d'une délibération-sans-attention, de celles qui s'emparent si volontiers de nous lorsqu'on se laisse dériver dans une ville, une bibliothèque ou en ligne, une page Web menant à une autre. Le titre et le mode de fabrication de cette pièce me semblent être de bon augure là où il s'agit de conjurer cet héritage classique et vaguement platonicien que tu évoques vers la fin de ton texte (l'art en tension entre le juste et le beau, l'art qui s'aventure dans les parages de « l'absurde » pour mieux se mesurer aux abîmes de notre temps) : une *cheap imitation* pour apprivoiser l'informel en vue de la constitution d'un plan de résonance singulier et non mimétique – un *faire écho qui fait art*, comme tu le suggères; une *cheap imitation* déliée donc, alors que je m'appête à survoler à ta suite le champ miné, ou disons surdéterminé, des rapports entre art et politique.

Tu as brossé une grande fresque qui embrasse large et qui remonte loin dans l'histoire tourmentée du XX<sup>e</sup> siècle. J'y lis le désir et la nécessité de se donner une représentation commune, de fictionner ensemble le passé. Tu évoques le *Carré blanc sur fond blanc* de Malévitch, une œuvre qui te hante et que tu décris

---

31 Le *Yi-Jing* ou « Livre des transformations » est un manuel chinois où l'on retrouve un système de signes binaires qui peut être utilisé pour faire des divinations. Partant d'une opposition/complémentarité entre les principes d'engendrement Yin et Yang (yin / réceptif / lune / femelle / passif alors que yang / créatif / soleil / mâle / actif) et subdivisant cette dualité de façon systématique, le *Yi Jing* arrive à la série des 64 figures qui peuvent interpréter toutes les transformations possibles. (NDR)

comme l'atteinte du stade ultime de l'histoire de la couleur. Cela me fait penser à un livre découvert récemment, *Chromophobia*, de l'artiste et auteur anglais David Batchelor. Pour étayer sa thèse qu'une peur et un désir d'épuration de la couleur animent une large portion de la tradition occidentale depuis les Grecs, Batchelor cite un passage de *Au cœur des ténèbres* (1899) de Joseph Conrad, dans lequel un fonctionnaire de l'Empire britannique déclare: « La civilisation a débuté par l'ornementation. Regarder toutes ces couleurs vives. La sensibilité minimaliste n'est peut-être pas le sommet de la civilisation, mais elle représente un haut niveau entre la terre et le ciel ». C'est une citation fort suggestive. Sa simplicité, coloniale et sans inhibition, interpelle. Elle semble nous dévoiler une sorte de vérité constitutive de notre modernité, quelque chose comme le sens esthétique de notre évolution historique. Le comité de design d'Ikea n'aurait pas pu mieux dire ! Le seul problème, et il est de taille (mais bon, du point de vue de la fraude artiste, on dira tout aussi bien que c'est plus que réussi), c'est que Batchelor a complètement fabulé ce passage. Aucune trace de ce dialogue dans le texte. Au mieux on trouve l'idée d'une « dévotion pour l'efficacité » européenne; et quelques lignes plus loin une mention du pouvoir rédempteur de *l'idée* de civilisation (re-bonjour Platon); et plus loin encore, alors que Marlow approche de la jungle du capitaine Kurtz, l'affirmation que les principes ne suffiront pas, qu'il ne faut rien de moins qu'une « croyance délibérée » pour se rendre capable de fixer du regard la vérité terrible de la vie « *stripped of its cloak of time* ». Nous ne sommes peut-être pas si loin finalement du « rien délivré » et du « monde blanc de l'absence d'objets » que Malévitch invoque au sujet de son *Carré blanc sur fond blanc*. Tu as recensé bien des tentatives artistiques de plonger dans les entrailles de ce violent XX<sup>e</sup> siècle, de se mesurer aux « foyers de l'horreur » comme tu les appelles avec à-propos. Et je ne peux que me demander avec toi ce que l'avenir nous réserve, ou enfin, sur un mode plus pragmatique, quels modes d'abstraction esthético-politique adopterons-nous afin de nous prémunir contre les captures indésirables de nos imaginaires, et arriver peut-être à désarmer les fictions apocalyptiques qui pavent les voies du capital et procèdent au laminage des subjectivités.

Je me propose de limiter autant que possible mes références artistes à celles qui peuplent mon quotidien montréalais. Ce sera une manière de délimiter activement la portée de mon propos et d'ainsi déjouer un potentiel sentiment d'imposture – il se fait et se dit tellement de choses dans le domaine de l'art, et de l'art en relation au politique, sans compter que l'idée même de pratique artistique me semble devenue tellement extensible, que je n'ai pas la moindre prétention de porter un regard qui se voudrait synthétique ou éclairé sur la chose. J'ai plutôt envie de laisser libre cours à mon désir d'évoluer sous le radar de la grande histoire afin de préserver une certaine marge de manœuvre. Je pense d'ailleurs que si le domaine de l'art joue un rôle de plus en plus important en regard du politique et qu'en plusieurs points ces deux pôles deviennent indiscernables, c'est parce qu'à leur confluence s'entretient un goût du possible

situé et, par extension, un soin pratique de nos capacités d'initiative. Manière donc de réduire l'échelle afin d'éviter les généralités, et de répondre d'aussi près que possible à la question avec laquelle tu termines ton texte : « Quel est ton espace de création ? »



Bozica Radjenovic, *Pieta 1*, Épreuve numérique sur papier, 2014. Photographie de Judith Trudeau

Commençons donc par nous accorder une « juste part » d'ombre si tu le veux bien, histoire de se mettre à l'abri du ciel-néon des idées toutes faites sur ce que serait l'art, sur ce que serait le politique. Dans *Moving the Sleeping Images of Things Towards the Light*, un petit livre édité à Montréal aux éditions Le laps par Marie-Douce St-Jacques, le cinéaste expérimental Daïchi Saïto renverse les termes de l'allégorie de la caverne pour en dégager un plan sensible soustrait aux catégories prédéterminées : « Être enfermé dans la caverne de Platon est le privilège de l'artiste, non son malheur. L'artiste est celui qui dégage la clarté des ténèbres de la caverne, une évidence qui échappe à la vérité (« *a clarity away from truth* »). C'est quelque chose qui rend l'artiste plus humble »<sup>32</sup>. Cette humilité qui signe la vie et le travail de Daïchi et à laquelle il renvoie le travail de l'artiste, elle s'enracine dans une profonde considération pour la durée et les exigences propres à la pratique (« poursuivre le travail, comme si on produisait du miel »<sup>33</sup>). À sa manière, Daïchi pointe vers une expérience ou une épreuve qu'on pourrait dire authentique sans qu'elle soit « vraie », une évidence sensible qui se dérobe au langage du clair et distinct, mais qui requiert un exercice prolongé au contact des forces de gestation du monde. Daïchi résume sa méditation sur sa méthode de travail, le rôle de l'improvisation et la place accordée à l'intuition dans son processus de création avec cette belle citation de Paul Valéry : « Le chemin qui va de l'idée confuse à l'idée claire n'est pas fait d'idées ».

Je me demande à quel point cette caractérisation de l'expérience artistique peut être étendue en dehors de celle-ci, jusque dans les parages du politique. Je ne peux m'empêcher d'y voir une indication essentielle pour tout ce qui a trait aux processus de transformation et de production des subjectivités. Comme Félix Guattari le souligne dans l'entretien que tu cites, l'expression de soi ou la possibilité de se mettre en récit implique de passer par « un seuil de rupture des coordonnées du monde », un « foyer de non-discursivité ». Guattari insiste sur le fait que c'est ce point de non-sens, cette dimension d'innommable qui fait l'objet d'une attention spécifique, que c'est précisément ça qui s'élabore dans le travail de l'artiste<sup>34</sup>. Ça participe de ce qu'il appelle le paradigme éthico-esthétique. Il soutient que cette connaissance pathique et non discursive tend à être occultée et contournée dans la subjectivité rationaliste capitaliste. La grande affaire de Guattari, c'est de faire « transiter les sciences humaines et les sciences sociales vers des paradigmes éthico-esthétiques », de manière à ce qu'on devienne plus réceptif aux intensités non discursives. On devine aisément que cette approche de la production de subjectivité comporte une dimension éminemment thérapeutique – Guattari dirait schizoanalytique.

32 Daïchi Saïto, *Moving the Sleeping Images of Things Towards the Light*, traduction de Patrick Poulin, préfacé par André Habib, Montréal, Le laps, 2013, p. 26.

33 *Ibid.*, p. 39.

34 Félix Guattari, dans son entretien avec Olivier Zahm, « Félix Guattari et l'art contemporain », *Texte Zur Kunst*, avril 1992.

Dans la foulée de Guattari, je me demande: en quoi les expériences esthétiques se révèlent-elles parfois chargées d'une teneur initiatique ? Et en quoi celle-ci concerne-t-elle nos mises en consistance collectives et politiques ? Certaines œuvres ont le singulier pouvoir de transformer en profondeur nos perceptions du monde : elles court-circuitent les récits usuels et les schémas préétablis, pour nous plonger dans cet élément de non-discursivité qui insiste au cœur de chaque subjectivité. Pour se maintenir sur ce seuil où l'action et la passion, le sujet et l'objet tendent à se confondre, pour ouvrir et en-durer ce plan métamorphique, il faut apprendre à tracer les formes qui sauront nous enclorre, le temps de se rendre disponible à la capture par les mystérieuses forces du dehors ainsi convoquées. Dans ses plus récents ouvrages, et en particulier *La ragazza indibile* (2010), Giorgio Agamben s'intéresse aux mystères d'Éléusis et rappelle que le verbe grec *myen*, qu'on trouve à la racine des mots « mystère » ou « mystique » et qui signifie en premier lieu « initier », désigne le fait de se clore, de garder la bouche et les yeux fermés. L'immédiateté sensible de l'expérience esthétique s'accompagne ainsi chaque fois d'une opération de clôture relative – d'un geste dit *mystique*.

Et c'est peut-être là l'occasion d'un raccord avec le politique. Dans le dernier chapitre de *Comment sauver le commun du communisme ?*<sup>35</sup>, « Du commun, de la résonance et d'autres choses obscures et animées », j'explore, dans les parages de Tiqqun et du comité invisible, une conception de la résistance dite extatique qui implique de se tenir sous le seuil des représentations, aux limites du langage et aux abords de l'élément mystique. J'y marque le contraste entre un commun qui s'atteint à la pointe corporelle sombre et le modèle d'une subjectivité volontariste qui se déploie claire et distincte sur la scène du politique. L'idée de commun sensible ou de communisme de la résonance que j'esquisse de manière prospective se développe en contrepoint du modèle du sujet politique moderne et de sa figure militante exacerbée : autonome, volontaire et aussi imperméable que possible aux conditions dans lesquelles il se trouve engagé. C'est dans ce contexte-là que je remets globalement en question la grammaire politique de l'engagement et de la sacro-sainte « conscientisation ». Pour faire court, je trouve que cette conception du politique issue des Lumières et qui suppose un peu trop allègrement une forme de transparence à soi-même, ne cesse de reconduire une opposition stérile entre raison et affects et que cela à terme ne fait qu'augmenter notre impuissance collective. En ce sens, je m'accorde entièrement avec Yves Citton pour qui « faire de l'esthétique un domaine d'expériences mystiques constitue un moyen de se réappropriier tout un pan – transindividuel – de nos existences, dont l'idéologie de la modernité nous a obstrué l'accès »<sup>36</sup>.

35 Érik Bordeleau, *Comment sauver le commun du communisme ?*, Montréal, Le Quartanier, 2014.

36 Yves Citton, *Gestes d'humanité. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 20.

Je pense qu'il faut prendre très au sérieux le paradoxe qui définit la vie en régime néolibéral : un mode de gouvernementalité qui, d'une part, nous enferme dans la forme « suprêmement » rationnelle du sujet d'intérêt individuel et où chacun est précipité dans une compétition avec ses congénères; et qui, d'autre part, nous incite à accumuler les « expériences » et à vivre aussi intensément – et relationnellement – que possible, intensité dont l'entrepreneur de soi-même saura extraire un « *forward momentum* » et une plus-value créative. Brian Massumi présente une analyse approfondie de ce dispositif dans ses derniers livres, *The Power at the End of the Economy*<sup>37</sup> et *Ce que les bêtes nous apprennent de la politique*<sup>38</sup>. Il propose en réponse une contre-politique de l'animalité ancrée dans la pensée du transindividuel de Simondon et qui fait la part belle aux « enthousiasmes du corps » et aux puissances impersonnelles de l'intuition. Cette approche dite ontogénétique – *Ontopower* (2015) est le titre du tout dernier livre de Massumi – permet de problématiser plus finement le lieu infra-individuel où le néolibéralisme opère ses captures affectives. Elle définit d'ailleurs la pratique artisticopolitique Senselab, un groupe de recherche-crédation unique en son genre basé à l'Université Concordia.

Il faudrait ici parler un peu de Jacob Wren, sans doute l'ethnographe le plus incisif concernant la condition artisticopolitique de notre temps. Performeur et écrivain originaire de Toronto, mais établi à Montréal depuis de nombreuses années, Jacob Wren est passé maître dans l'art d'exprimer les tourments de la subjectivité ironico-libérale déterritorialisée et dont la vie entière se configure en termes de seuils, de modulation et de lignes d'intensification. Savamment transie d'un nulle part dans lequel on se reconnaît finalement un peu trop bien, sa plume ne manque ni de ressources ni d'humour pour décrire ce sentiment d'imposture qui hante la condition artiste, et par extension, tous ceux et celles qui sont soumis à l'injonction de faire de leur vie une trajectoire de valorisation privée. Dès les premières lignes de son dernier roman, *Polyamorous Love Song*<sup>39</sup>, Jacob définit l'artiste non pas comme un individu d'exception qui se démarquerait de ses contemporains par son authenticité, sa créativité ou sa capacité d'expression, mais plus prosaïquement, comme celui ou celle qui se montre davantage disposé à tirer profit des élans et délires issus de son inconscient. Jacob développe d'ailleurs une des figures littéraires les plus pénétrantes pour caractériser notre époque : il nous présente une communauté d'artistes initiée à une forme nouvelle et radicale de faire du cinéma, pour laquelle il s'agit de (simplement) concevoir sa vie comme un film. La conscience de soi devient ainsi l'équivalent de la pellicule, et chacun devient le plus minutieux spectateur de soi-même, dans un rapport infernal d'auto-intensification artistique. On comprendra

37 Brian Massumi, *The Power at the End of the Economy*, Durham (NC), Duke University Press, 2015.

38 Brian Massumi, *Ce que les bêtes nous apprennent de la politique*, Bellevaux (France), éditions Dehors, à paraître en 2016.

39 Jacob Wren, *Polyamorous Love Song*, Toronto, Bookthug, 2014.



sans peine que le livre devait à l'origine s'intituler *Artists are self-absorbed*. Jacob s'est ainsi octroyé une liberté inédite pour explorer les nombreuses facettes du paradoxe que résume la célèbre formule de Robert Filiou : « L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art ». Il exprime à merveille le scepticisme d'une époque – d'une culture ? d'un empire ? – apparemment plus encline à disséquer la mécanique du narcissisme qui propulse ses entrepreneurs de soi qu'à s'élancer dans une aventure politique collective aux contours, il faut le dire, bien incertains.

Mais revenons à un notre plan nocturne et métamorphique, et continuons nos déambulations parmi les clairs-obscur de la philosophie classique. J'aime bien comment Peter Sloterdijk congédie la fiction de l'autonomie du sujet politique et contribue, avec son regard rétrospectif jeté sur l'histoire de la métaphysique occidentale et son obsession immunitaire de l'Un, à une réappropriation contemporaine de la réalité obscure du commun. Dans les premières pages d'*Écumes*, le troisième tome de sa trilogie des sphères, Sloterdijk rappelle que pendant très longtemps, l'appel d'Héraclite à s'en tenir à l'élément commun (*koinon*) fut perçu comme une invitation à se tenir éloigné du nocturne, du privé et de l'onirique. « Là où le commun est éprouvé dans la lucidité, souligne Sloterdijk, l'Être se donne des allures officielles. »<sup>40</sup> À la lumière de cette description, on pourrait interpréter la profonde transformation qui affecte les rapports entre art et politique comme un des signes les plus significatifs d'un désir de laisser le monde molaire et officiel – le monde ensorcelé par l'idée unitaire du progrès – là où il est pour faire proliférer, en mode mineur, des dehors plus subtils et des zones d'opacité mieux partagées. Chez Sloterdijk, cela se traduit par une attention renouvelée aux « systèmes affectés de cofragilité » qui s'oppose au préjugé substantialiste dominant; et cela débouche sur l'élaboration d'« une ontologie politique des espaces intérieurs animés dans lesquels le plus fragile est conçu comme le plus réel »<sup>41</sup>. Voilà un programme de pensée à la fois pratique et spéculatif, qui trace les contours d'une anthropologie esthéticopolitique des interstices.

On dirait qu'essayer de penser à la jonction de l'art et du politique, c'est d'abord pour moi résister à la tentation de réduire les pratiques artistiques à leur coefficient de radicalité politique. C'est aussi éviter de me laisser entraîner sur les voies d'une « recherche du réel perdu », comme va le titre d'un opuscule stimulant, mais terriblement lacanien (« le réel, c'est l'impossible ») récemment publié par Alain Badiou<sup>42</sup>. Badiou y souligne que de nos jours, le mot « réel » est souvent utilisé comme moyen d'intimidation. Et en effet, tout le discours austéritaire, on le sait bien, opère comme un chantage au nom du principe de réalité. Dans ce livre, Badiou propose une lecture inspirée d'un poème de

40 Peter Sloterdijk, *Écumes. Sphère III*, Paris, Maren Sell Éditeurs, 2005, p. 25. Rappelons que dans un fragment célèbre, Héraclite a aussi écrit : « La vie aime à se cacher ».

41 *Ibid.*, p. 32.

42 Alain Badiou, *À la recherche du réel perdu*, Paris, Payot, 2015.

Pasolini qui constate la perte de la « religion véridique » et déplore la vie informelle et désorientée qui s'en suit. J'aime bien l'appel de Badiou à « demeurer dans la passion du réel », mais son idéalisme communiste – au sens où selon lui « le matérialisme démocratique contemporain nous ordonne de vivre sans Idée » – me lasse. Et puis sa revendication d'un « forçage de l'impossible en direction du possible » me fait l'effet d'un désastre relationnel programmé.

Mettre l'accent sur les puissances qui s'élaborent et se jouent *entre* les êtres, là où s'esquissent effectivement de nouveaux possibles, me semble une manière efficace de tenir en échec une certaine prétention du pôle « politique » à revendiquer le monopole de l'accès au réel et au vrai. Ce pseudoréalisme mutilant est profondément ancré dans nos habitudes de pensée et de discussion. Il agit comme un fantasme unitaire et protecteur dans de nombreux milieux artistiques, militants et académiques en mal de consistance. Il fait l'effet d'une « *misplaced concreteness* », d'une concrétude mal placée pour reprendre l'expression d'Alfred N. Whitehead, où la référence au politique agit trop souvent comme une sorte de sceau de validation, un signifiant vide qui produit de la réalité certifiée conforme. Il est difficile de se soustraire à ce conformisme du tout politique, qui surjoue ses effets de gravité, ou plutôt d'aggravation. Cela ne signifie évidemment pas de cautionner je ne sais quel jovialisme. Le poids du réel politique demeure et doit être pris en charge. Mais j'aime l'idée guattarienne selon laquelle l'artiste est une sorte d'écologiste du virtuel qui se consacre à la promotion et à la prolifération d'espèces incorporelles. Cela suppose de savoir reconnaître et prendre soin de nos mouvements ascensionnels, et d'entretenir collectivement nos dispositions à l'envol et aux compositions fugitives et interstitielles. Apprendre à cultiver ensemble des arts de vivre idiorythmiques, dirait Barthe. Car ces mouvements sont fragiles et varient énormément d'un individu ou d'un collectif à l'autre.

Je trouve que la pensée dite critique a souvent tendance à sous-estimer l'importance de cette dimension de propulsion affective ou à invariablement la plomber par négligence, c'est-à-dire en la tenant pour acquise. À cet égard, et en guise de conclusion, je renverrais à l'image de pensée proposée par Mirna Boyadjian lors d'une rencontre tenue le 2 mars 2015 au café de la Cinémathèque québécoise à l'occasion du lancement du *Laboratoire art et politique*. Issue du milieu de l'histoire de l'art et prenant pour point de départ de sa réflexion le titre du plus récent livre de l'écrivain espagnol Agustín Fernández Mallo, *Dans les avions, l'horizon n'existe pas*<sup>43</sup>, Mirna a évoqué l'aventure de l'aviation initiée par les frères Wright et le défi de s'élancer dans un espace inconnu sans coordonnées préétablies. Elle a rappelé au passage que l'invention de l'avion a de loin précédé celle des installations aéroportuaires. Le ton était ainsi donné pour une mise à l'aventure collective, ouverte au jeu et animée d'un appétit pour la nouveauté.

---

43 Agustín Fernández Mallo, *Dans les avions, l'horizon n'existe pas*, Paris, Éditions Allia, 2014.