

Le trou à l'intérieur de l'espace à l'intérieur du trou du cul de Yves Klein

[William Pope. L, performance installation. Galerie VAV, Université Concordia, Montréal]

Sylvette Babin

Numéro 76, été 2000

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/46155ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Babin, S. (2000). Le trou à l'intérieur de l'espace à l'intérieur du trou du cul de Yves Klein / [William Pope. L, performance installation. Galerie VAV, Université Concordia, Montréal]. *Inter*, (76), 36–37.



« I celebrate KLEIN
by rejecting his art
of stillness and
oppose it
my art of process.
I reject the void.
To me, life has something
inside it.
I mine the space
inside the space
inside the asshole of art.
That space which is defined
by lack not emptiness* . »
William POPE.L

Le trou à l'intérieur de l'espace
à l'intérieur du trou du cul de Yves KLEIN

WILLIAM POPE. L, performance installation, Galerie VAV, Université Concordia, Montréal

par Sylvette BABIN

Le 11 février dernier, le Département des arts visuels de l'Université Concordia, sur l'initiative de François MORELLI, accueillait pour la première fois à Montréal l'artiste afro-américain William POPE. L. Artiste des arts visuels et de la performance, POPE. L a présenté à la Galerie VAV de l'université une performance/installation : *Le trou à l'intérieur de l'espace à l'intérieur du trou du cul de Yves Klein*. Autant dans ses installations qu'à travers la performance, qu'il pratique depuis la fin des années soixante-dix, POPE. L cherche à transgresser les barrières sociales, économiques et raciales, entre autres par une critique de la « tradition du "Western High Art" pratiqué par les génies de race blanche¹ ». Il y remet en cause la recherche de pureté de la fin du XX^e siècle et s'interroge sur un phénomène qu'il nomme la « racialisation² », c'est-à-dire l'investissement d'objets ou de couleurs d'un pouvoir à connotation raciale. William POPE. L est aussi professeur de théâtre au Bates College de Lewiston, Maine.

La performance/installation présentée par POPE. L à cette occasion faisait référence au travail, mais aussi au « corps » de deux artistes, par ses allusions au canal anal de Yves KLEIN et par l'utilisation de la voix de Neil YOUNG. « I reference these two guys not to canonize them but to recycle them as fodder for alternative perspectives and ways of making and being culture. [...] Indeed, I am as interested in what these two do not frame as in what they frame. I am interested in the dark inside the dark. I am interested in the negro inside the negro inside the caucasian. » Sur un mur de la galerie, POPE. L a disposé, sur une dizaine de tablettes, une quantité d'objets pour la plupart peints en blanc : une tuque contenant trois effigies (noires) de Michael JORDAN, une caméra et quelques photos de vacances, des biscuits, une noix de coco, des limes, l'*Othello* de William SHAKESPEARE, un répondeur téléphonique diffusant en permanence la chanson *Mr. Soul* de Neil YOUNG. Au centre de la pièce, un monticule de farine sur lequel repose un chien haletant dont la langue a été remplacée par un godemiché. Sur l'autre mur, un tuyau de plastique noir de neuf pieds, le canal anal de KLEIN, dont l'extrémité laisse s'échapper une gelée verte. Outre cette référence physique, POPE. L réinterprétera, dans sa performance, les *Anthropométries* de KLEIN – action pendant laquelle, en 1960, ce dernier imprimait sur toile des corps de femmes peints en bleu – en incarnant à la fois le rôle de KLEIN et de ses modèles.

L'espace d'intervention a préalablement été délimité par un large plastique noir sur lequel ont été déposés des tubes de peinture noire et de peinture blanche, du gel lubrifiant (K-Y), des couvertures, une lampe pour enfants et un jouet musical peint où un ourson (noir) sert à remonter le mécanisme permettant à un pianiste (blanc) de faire entendre sa mélodie. Une partie du mur est recouverte d'une longue bande de plastique reprenant les motifs d'un tissu africain. Le côté grotesque de ce dernier élément – une représentation *pastichant* la commercialisation de la tradition africaine, conjointement à la proposition binaire de l'installation : noir/blanc, positif/négatif – amène déjà une réflexion sur l'identité raciale et sur les stéréotypes inhérents.

POPE. L amorce sa performance vêtu simplement d'un chandail et d'un caleçon, le visage recouvert d'un masque africain lui permettant seulement

une vision latérale. Dès son entrée, il entreprend de baisser très lentement son sous-vêtement, à la façon provocante des *Chippendale Dancers*, pour finalement l'abandonner à ses chevilles, créant ainsi une entrave à ses déplacements. Tout au long de l'intervention, d'une durée approximative de deux heures, l'artiste posera essentiellement les mêmes gestes : se couvrir les fesses de peinture noire, de peinture blanche ou de lubrifiant et en apposer l'empreinte sur la bande de plastique imprimée ou directement sur le mur. Entre chaque impression, il adopte des poses de mannequin, figeant son mouvement le temps d'un cliché imaginaire, ou il « fixe » le public à travers son masque dépourvu d'orifices oculaires. Parfois il se retire sous une couverture pour écouter, à la lumière de la lampe, la mélodie du jouet mécanique. À quelques reprises, POPE. L traverse « l'espace scénique » créé par le recouvrement de plastique pour investir l'intérieur et même l'extérieur de la galerie en exposant son cul dans la vitrine adjacente à la rue. Ce sont sans doute les moments les plus intéressants de la performance car, en plus d'en briser la linéarité, ils impliquent un public non averti, les piétons du boulevard René-Lévesque qui, sans oser s'arrêter, zieuteront discrètement vers l'entrée du canal anal de William POPE. L.

Formellement monotone et redondante, voire un peu trop rattachée au body-painting des années soixante (bien que la référence à KLEIN oblige), l'intérêt de la performance se retrouve surtout dans son intention et dans les attitudes politiques et sociales auxquelles elle fait allusion. À cet effet, POPE. L n'hésite pas à recourir à la « citation » de certaines gestuelles à connotation spécifique. Par exemple, les positions adoptées à différents moments renvoient aux danseurs et danseuses nus des *gogo bar* chez qui le comportement gestuel diffère complètement selon le sexe ; les hommes danseront de façon plus verticale, les femmes adopteront surtout des positions horizontales, les jambes entrouvertes. POPE. L alterne constamment entre la verticale et l'horizontale, entre une présence active et une condition passive, comme il alterne entre le noir et le blanc quand il s'enduit les fesses de peinture. Pour ce faire, il se couche sur le dos, les jambes écartées, exposant l'anus au public, une position qui reflète un certain degré de passivité ou de soumission. Un malaise s'installe. Sous quel angle aborder les actions de cet artiste masculin, noir, entouré d'un public presque entièrement blanc, à Montréal, dite capitale multiculturelle du Canada, par surcroît à Concordia, lieu de rencontre par excellence des pratiques et réflexions à caractère social et des *identity politics* ? « The organizational stereotyping machine assists Americans to order reality. [...] Yes, I am aware the exit is up there and I am down here but just the same it seems to me many Montrealers believe it is self-evident that race bigotry has no home in Montreal. OK. Fine. But I ask this : just because something seems self-evident doesn't mean it should escape examination. In fact, if anything one should be even more suspicious. Certainty is a wolf in a sheep's clothing. » Dans nos certitudes profondément ancrées, un doute se glisse, une zone grise entre le noir et le blanc, comme les couches de latex qui se mélangent sur le derrière de William POPE. L.

On ne peut toutefois faire abstraction du sentiment d'ennui qui prend place au bout d'un moment, lorsque les mouvements répétitifs rendent le dérou-

lement de l'action trop prévisible. Non pas qu'il soit nécessaire que quelque chose « se passe », au contraire, les performances de POPE. L étant de toute évidence des processus de longue durée où la notion du temps se perd souvent dans la simplicité du geste. Je pense, par exemple, à *Levitating the Magnesia*, Horodner Romely Gallery (NYC, 1993), où l'artiste reste assis sur une chaise durant trois jours, tentant de faire léviter une bouteille de lait de magnésie. Je pense aussi aux performances *Sweet Desire*, Maine Arts Festival, Brunswick (ME, 1997), où il est enterré jusqu'aux épaules durant douze heures, se nourrissant de crème glacée à la vanille par une température de 98°F, ou encore *Crawl*, effectuée dans plusieurs villes d'Amérique et d'Europe, où il rampait le long des autoroutes sur une distance de plusieurs kilomètres. Des œuvres où les dimensions sociale et esthétique prennent leur sens autant dans la durée que dans la simplicité de l'action. La force de ces performances réside peut-être dans les extrêmes, *Le trou à l'intérieur...* se situant beaucoup trop *in between*, dans cette région du « juste un peu trop et pas encore assez ».

Le contexte scénique contribue aussi à modifier notre perception du rythme de la performance. Ainsi, contrairement aux actions précédentes où l'on pouvait circuler ou s'attarder à son aise, la mise en scène de *Le trou à l'intérieur...* provoque un sentiment de captivité. La notion de spectacle, où l'on est invité à heure fixe et dont la durée est prédéterminée, s'accorde mal avec la proposition de l'artiste. La présence du *stage* en plastique noir, territoire sacro-saint – que le public n'ose franchir, s'agglutinant dans un coin, immobile et passif –, accentue l'impression d'une construction statique et incontournable. On se sent obligé de rester jusqu'à la fin. Mais qui nous y oblige ? *The exit is up here and POPE. L is down there...* En fait, peut-être devrais-je dire : qu'est-ce qui nous y oblige ? Sous quelle forme la culpabilité nous assaillira-t-elle si nous osons quitter la pièce ? Irrespect, désintérêt ou pire encore intolérance ? L'inconfort provoqué par l'aspect formel de la performance se confond avec le malaise soulevé par la question de nos comportements sociaux stéréotypés. Il se crée un intéressant revirement de situation qui finalement s'accorde très bien avec le contenu conceptuel du travail de l'artiste.

Le travail de William POPE. L dérange. Pour différentes raisons et par divers aspects et procédés, certes, consciemment ou inconsciemment, peut-être, il n'en demeure pas moins que les chemins finissent toujours par converger vers une réflexion sur notre manière d'aborder les identités raciales, sexuelles, politiques ou économiques. *

« My aim is to be out. An out-bitch. Outside. The inside of the inside. And engage the challenge ; the melodrama of life with its soap opera, stupidities, concavities, quagmires multi-tiered, and porous. Life is a mess. Drink it up. Mess deserves mess. We deserve life. It's the best of our inventions. Convoluted and mutating. Always changing and insulting us with incalculable difference. No dichotomy can shake it. I say : I am an African-American male artist because I know it's as much true as not true. Ask the white man that once owned my great-great grandfather. »



* Nota : Les citations dans ce texte sont tirées de la conférence prononcée par POPE. L lors de son passage à Montréal.

2. « Put crudely, racialization is a building of instrumental political, economic and social categories on the back of seemingly simple dichotomies of black and white. »

1. Source : communiqué.