

Lascas_actions : rituels et trajectoires

Mariette Bouillet

Numéro 84, printemps 2003

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/45959ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bouillet, M. (2003). Lascas_actions : rituels et trajectoires. *Inter*, (84), 50–58.

Lascas_actions : rituels et trajectoires

Mariette BOUILLET

Omar GONZÁLES, Ne faire que passer...

« Un jour elle serait vieille. Un jour elle serait morte. La mort était inscrite en elle, dans chacune de ses parcelles, dans chacune de ses beautés. Derrière ce masque de jeunesse tragique, sous cette carapace de corps souple et voluptueux, c'était elle, la charogne, qui allait venir. Sur ce point non plus elle ne parvenait pas à tromper. [...] Son corps et son âme transparents ne faisaient que proclamer ce décret infailible : il n'y a pas de vérité humaine. Il n'y a pas de beauté, il n'y a pas de certitude. Il n'y a rien qui échappe à l'usure, au mélange, à l'anéantissement. L'écoulement et la permutation sont les principes mêmes de la vie, car ils sont les principes de la mort. Matériel, spirituel, rien n'est fait pour durer, comme la voix chantante de cette femme, comme les mots qu'elle employait, comme la musique délicate et émouvante qui rythmait sa vie, comme toute la somme des douleurs et plaisirs, son corps et nos corps devaient périr. Ici la matière et l'esprit, le concret et l'abstrait se rejoignent et se fondent, et se recouvrent dans la même infinie étendue du permutant. »

J.M.G. Le CLEZIO, *L'extase matérielle*.

Tout en partageant avec les autres artistes mexicains une approche symbolique, tragique et cathartique de l'action, il se distingue cependant par son sens de l'humour remarquablement absent des autres performances. Un humour résolument noir où se révèle de manière symbolique la destinée mortelle de l'homme et la précarité de la vie. Depuis la série des Vanités de l'histoire de l'art, des *Ambassadeurs* de Hans HOLBEIN aux natures mortes de Valdès LEAL en passant par le non-sens fluxus d'un artiste contemporain comme Roland TOPOR et sa *Course de camemberts* à New York avec Michel HABERLAND sur une feuille de « Psychologie Today ». Durée 12 heures 1977, les deux actions d'Omar GONZÁLES suivent le cortège de ces œuvres qui répètent depuis Héraclite en mille et une variations : « Tout passe, rien ne demeure. »

Une photographie d'une de ses actions passées à Mexico intitulée *Por Qué ?* le montre en face-à-face contemplatif avec un bloc de glace

vinrent spontanément aider Omar GONZÁLES à faire monter le bloc sur le trottoir et qui s'acheva, quelques heures après, sur la subite envolée de l'artiste qui prit un autobus, abandonnant à côté du banc d'arrêt soudainement vide le bloc à son inéluctable disparition. Cette action peut rappeler la dimension anecdotique et narrative de certaines performances de l'artiste belge résidant à Mexico, Francis ALÏS, dont la promenade forme l'axe central de son travail, je songe tout particulièrement à cette action de douze heures où il poussa dans les rues de Mexico un bloc de glace jusqu'à ce qu'il fondît complètement. Mais elle s'en différencie néanmoins de par cette bonne dose de non-sens insufflée dans cette personnification de l'objet promené aidée par les attitudes du promeneur le caressant ou l'invitant à manger comme s'il jouait subtilement avec la panoplie d'expressions que comporte le mot « glace » dans le champ des relations humaines : rester de glace, rompre la glace...

Dès lors, la glace, qui est également le miroir dans lequel l'homme se mire, devint aussi, par ce jeu ouvert des gestes et des mots dans le théâtre social de la rue, l'Autre et Soi-même, inéluctablement liés par la même destinée de la disparition.

Et peut-être serait-il plus juste de parler de permutation plutôt que de disparition tant semble évidente la filiation héraclitéenne de la symbolique de ses actions : « Les choses froides se réchauffent, le chaud se refroidit, l'humide s'assèche et le desséché se mouille¹ », dit le philosophe grec pour qui le monde est un échange perpétuel de déterminations opposées soumis au devenir et à l'écoulement ininterrompu du temps : « car on ne peut entrer deux fois dans le même fleuve... » Ainsi la glace devient de l'eau, le solide du liquide.

De cette permutation des matières, Omar GONZÁLES joua une dernière variation par une performance sonore où il fit couler son sang sur des petites plaques de réchaud branchées sur des haut-parleurs placés en cercle autour de lui. Ce flux de vie, ce liquide rouge qui circule en silence dans tout notre corps pour le faire vivre, tombait, goutte à goutte comme une sorte de tic-tac organique d'horloge biologique, sur les plaques de fer chauffées par le feu pour devenir une matière solide et grésillante en cuisson. Par cet ultime geste symbolique, Omar GONZÁLES



en train de fondre. Surgissante angoisse métaphysique quant à la vanité de l'univers (comprise évidemment dans son acception étymologique latine de « vanitas » : vide, néant), cette action mexicaine me semblait constituer une sorte d'arrière plan, de noyau dur, d'assise mémorielle sur laquelle il construisit, ici, la première de ses actions, par une déambulation hasardeuse dans la ville. C'est en effet à une simple promenade dans les rues de Québec que nous convia en premier lieu Omar GONZÁLES, étrangement accompagné d'un énorme bloc de glace installé sur un petit plateau à roulettes. Habillé avec élégance, muni de gants noirs, l'artiste prit tout d'abord la précaution de bien encorder son bloc et, après avoir quitté la galerie du Lieu, il se dirigea tranquillement en prenant la rue Saint-Joseph et diverses rues transversales vers un restaurant où il s'arrêta le temps d'inviter en toute simplicité son bloc de glace à partager à sa table, assis en face de lui, le modeste repas de deux steaks frites... Il lui offrit également une bière puis l'invita à continuer leur promenade, l'un marchant en tirant l'autre à sa suite en train de doucement se dégeler, laissant derrière lui sur le béton les traces de minces lignes d'eau qui s'évaporaient au soleil. Un parcours au cours duquel à quelques reprises des passants



rappelait « la nature mortelle et permutante du corps soumis à l'usure, au mélange, à l'anéantissement² »

« L'écoulement et la permutation sont les principes de la vie, car ils sont les principes mêmes de la mort³ », dit Le CLEZIO, proche de l'interprétation héraclitéenne du Feu, principe d'un univers en perpétuel devenir : « Le monde [...] toujours était, est, sera Feu toujours vivant qui s'allume suivant la mesure et, suivant la mesure, s'éteint. »

Du philosophe grec de l'école ionnienne aux paroles de Bouddha mourant qui disait : « toutes les formations sont périssables », jusqu'au Marc-Antoine de SHAKESPEARE qui comparait sa vie aux agglomérations de nuages qui se font, se défont et se reforment pour se défaire encore en plein ciel, continue est la lignée de ces hommes qui, à l'instar de ce poète chinois du XIII^e siècle imprégné de taoïsme, Lou YEOU, nous demandent encore et jusqu'à aujourd'hui :

« Si vous voulez savoir ce qu'est la vie des hommes
cherchez à retrouver
quand la mer se retire
les traces des passants sur le sable mouillé⁴. »

1 Toutes les citations de Héraclite de ce texte sont tirées de *L'Encyclopédie philosophique universelle, volume III. Les œuvres philosophiques. Dictionnaire*, sous la direction de Jean-François MATTEI, tome 1.
2 J.M.G. Le CLEZIO, *L'extase matérielle*, coll. Folio/Essais, Paris, Gallimard, 1967, p. 100.
3 Id., *ibid.*
4 Lou YEOU, « Le temple sur la colline » tiré du recueil de Claude ROY, *Le Voleur de poèmes Chine*, coll. Mercure de France, Paris, 1991, p. 331.

Victor MUÑOZ, vertiges de l'abîme

« Je passe avec lenteur comme celui qui vient de si loin qu'il n'espère pas arriver. »

Jorge Luis BORGES, *Luna de enfrente*, 1925.

Pour *Lascaz*, l'artiste Victor MUÑOZ, également présent à Québec en tant que conservateur de cet événement mexicain, nous proposa deux actions urbaines : la première nous invita à un parcours depuis la Bibliothèque Gabrielle-Roy jusqu'à la Galerie du Lieu en passant par les rues Saint-Joseph et du Pont ; la seconde, plus statique, se fixa en périphérie de l'îlot Fleurie sur la pelouse brûlée d'une aire de verdure en bordure d'une bretelle d'autoroute. De la rue, les quelques personnes conscientes qu'il s'agissait là d'une performance se mêlaient à la foule étonnée des passants au non-lieu de ce terrain vague où seul semblait être présent un public averti, attentif, rassemblé et assis en spectateurs devant l'artiste. De la rue, Victor MUÑOZ passa d'une action « invisible », intervenant subitement dans le tissu fluctuant de la réalité urbaine pour y déclencher quelque chose d'inattendu, de hasardeux et provoquer la rencontre, à une action « visible », circonscrite et déterminée où inévitablement s'installa cette distance contemplative et concentrée du regard, attitude perceptive qui ne peut être déstabilisée par le seul fait de sortir des galeries pour aller dehors...

Si sa première action réussit à le faire, c'est parce qu'elle fut avant tout un déplacement d'un point à l'autre de la ville sans jamais se poser quelque part et risquer de devenir un point fixe d'attention. Au cours de ce cheminement, Victor MUÑOZ se fonda au flux des passants qu'il croisait



en n'interrompant son parcours que ponctuellement pour intervenir dans l'espace urbain. Ce fut une marche longue et lente parce que son premier geste, avant de l'entamer, fut de se bander les yeux d'un épais foulard pour se retrouver dans le noir. À la lenteur de son déplacement à tâtons dans l'obscurité s'ajoutait le poids d'un énorme sac de coton qui, de la taille d'un homme, le ralentissait également. De ce sac, il sortait régulièrement des poches en plastique transparent remplies d'objets qu'il fixait à l'aide de cordelettes autour de certains éléments architecturaux de l'espace urbain comme des bancs publics, des poteaux de réverbère ou de lumières d'arrêt, après en avoir évalué la forme, le volume, de ses mains tâtonnantes. Les passants s'arrêtaient, s'interrogeaient devant cet étrange individu sorti

de nulle part puis, en prenant le temps de lire le carton qui accompagnait ces intrigants paquets qu'il déposait le long du chemin, ils découvraient que cet inconnu se nommait Victor MUÑOZ, qu'il venait de Mexico où il avait trouvé ces quelques objets à la fois mystérieux et quotidiens dont il indiquait le lieu de provenance par une photographie et une carte photocopiée avec le nom du quartier. Devant cette vieille montre cassée, cette petite chaussure de cuir, cette poupée sans tête, cette bouteille de vernis à ongle ou ce pauvre portefeuille vide et devant les photographies de ces lieux banals de Mexico, sans intérêt apparent, si ce n'est l'évidence de l'authenticité de ces rues vides, arrière-cours, trottoirs et simples façades de magasin, les passants québécois étaient subitement confrontés à des fragments de réalité de cette immense ville prélevés par Victor MUÑOZ dans une autre marche que celle qu'il répétait ici et dont peut-être la noirceur aveugle lui révélait des pans de mémoire. Lorsque le hasard fit qu'un passant, tel un druide à la longue barbe blanche et muni d'une rustique canne taillée dans un morceau de bois, tomba sur le livre de *L'Iliade* d'HOMÈRE dans une vieille édition mexicaine, je me rappelai que l'autre grande épopée de ce poète légendaire dont le nom signifiait « aveugle » était l'histoire de *L'Odyssée*, ce retour impossible d'Ulysse à sa terre natale après la guerre de Troie... L'histoire d'un exil, d'une quête identitaire et d'un parcours initiatique semé d'épreuves. HOMÈRE me fit alors songer à cet autre grand poète devenu aveugle, Jorge Luis BORGES, dont les rues de Buenos Aires devinrent « les tréfonds de [son] âme » et qui peupla avec obsession sa poésie de labyrinthes :

« [...] À ce soir misérable m'entraînait

le labyrinthe des multiples pas

que tissèrent mes jours depuis ma tendre enfance¹. »

Rues et âmes s'identifient ; l'homme, son chemin et ses racines sont une même chose...

Et Mexico m'apparut alors, dans sa chaotique expansion, dans son accroissement violent et tumultueux avec l'arrivée continue de millions d'êtres humains pleins d'espérance et de frustrations, comme un vertigineux labyrinthe, un infini sans centre, où, à jamais, les êtres se perdent et cherchent quelque chose, quelqu'un à quoi se rattacher, quelque part où se retrouver.

Cette longue marche aveugle de Victor MUÑOZ qui se cognait aux murs n'était-elle pas l'expérience rendue visible de ce vertige, de cet abîme et aussi, peut-être, la métaphore de cette cité comme une immense prison des murs de laquelle il est impossible de s'échapper ?...

Je me souviens de ces quelques mots de l'écrivain allemand Ernst JÜNGER : « En des temps surtout où les murs se multiplient chaque jour et où chaque mur est une prison [...] ».

Tous les objets ramassés dans les rues au cours de promenades dans la cité-labyrinthe, toutes les photographies prises et ramenées ici, devenus autant de traces de ces errements infinis, prirent alors une dimension symbolique, au sens premier du mot, soit le symbole comme « signe de reconnaissance destiné à réparer une séparation ou à franchir une distance »²

qu'était le *symbolon*, « ce fragment de coupe ou de bol coupé en deux entre des hôtes de l'antiquité grecque et transmis à leurs enfants pour qu'ils puissent un jour retrouver les mêmes relations de confiance en ajustant les deux fragments bord à bord [...] »³.

« Symbolon », de « symballein » : réunir, jeter ensemble, rapprocher.

Victor MUÑOZ, dans ce cheminement à la fois vers l'autre et en lui, aura tenté de poser le geste fraternel et généreux d'une rencontre entre un ailleurs et un ici tout en révélant le tragique du vivre à Mexico.

Quelques jours après cette marche aveugle dans Québec, sa seconde action fut une sorte de rituel cathartique. Après avoir levé vers le ciel, les bras tendus comme en offrande, un petit vase de terre cuite, il y plongea une main pour en sortir avec les doigts un liquide rouge semblable à de la terre mouillée, fait à partir d'une base de pigments mexicains, dont il s'enduisait lentement les cheveux et le visage, tout en disant : « Ai ! De mi ! », « Pauvre de moi ! » Puis, après s'être assis, il sortit d'un sac, l'un après l'autre, une quinzaine de crucifix de bois

pour les couvrir de cette terre de sang avant de les planter dans le sol tout en murmurant une plainte à peine audible qui répétait en espagnol : « Pourquoi les hommes font-ils la guerre ? »

La répétition du geste, de la parole et la multiplication dérisoire des crucifix toujours identiques qui se brisaient dans la terre trop sèche révélèrent la dimension tragique de cette plainte qui semblait ne jamais devoir s'arrêter, comme s'il parlait dans le vide, en écho à la définition camusienne de l'Absurde qui « naît de cette confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde. »

À la lumière de cette ultime angoisse, de ce néant, l'aveuglement de sa grande traversée dans le noir me semble briller du rayonnement d'une parabole, à l'image de cette magnifique peinture de Pierre BRUEGHEL le Vieux, *La parabole des aveugles* où, dans « [...] le paysage indifférent, la chaîne débile des hommes, orbites vides dans les faces levées au ciel, trébuchent dans les ténèbres absolues de la destinée et de la raison⁴. »



¹ Jorge Luis BORGES, « Poème conjectural » (1943) dans *Cahier de L'Herne*, Jorge Luis BORGES, coll. Le livre de poche, Paris, L'Herne, 1981, p. 67.

² Régis DEBRAY, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard*, coll. Folio/Essais, Paris, Gallimard, 1992, p. 81.

³ Id., *ibid.*

⁴ Élie FAURE, *Histoire de l'art. Œuvres complètes*, tome 1, Paris, Jean Jacques Pauvert, 1964, p. 480.

Elvira SANTAMARÍA, le corps tragique

« Moi je suis tous les autres, n'importe quel homme est tous les hommes. »

BORGES, *La muerte y la brujula*.

Je relisais dernièrement avec un vif intérêt l'essai de Michel LEIRIS, *De la littérature considérée comme une tauromachie*, lorsque je tombai sur le cœur métaphorique de sa réflexion : « [...] je distingue, en littérature, une sorte de genre pour moi majeur qui comprendrait les œuvres où la corne est présente, sous une forme ou sous une autre : risque direct assumé par l'auteur soit d'une confession, soit d'un écrit au contenu subversif, façon dont la condition humaine est regardée en face ou "prise par les cornes", conception de la vie engageant son tenant vis-à-vis des autres hommes, attitude devant les choses telles que l'humour ou la folie, parti pris de se faire le résonateur des grands thèmes du tragique humain¹. »

Or il n'est pas un mot de cet extrait qui ne m'évoque le travail de l'artiste mexicaine Elvira SANTAMARÍA, dans son ensemble et, plus particulièrement, lors de ses interventions urbaines au cours de *Lascas*. Outre le fait troublant par rapport à la métaphore de LEIRIS que l'une de ses actions fut en quelque sorte une dérangeante situation tauromachique sur laquelle je reviendrai plus tard, son approche de la performance relève en effet de ce « risque direct assumé par l'auteur » qui se lance en quelque sorte sur une corde raide, sans aucun filet, les mains nues, avec la seule certitude, en un sens radicale, de vouloir se frotter, se confronter à un contexte dans un corps à corps qui cherche à explorer le rapport entre soi, un lieu et un temps donnés. Elvira SANTAMARÍA ne sait en effet jamais le cours, le contenu et encore moins le résultat de son action à venir. Elle ne s'appuie sur aucun objet-béquille ni sur aucune trame textuelle qui pourrait déterminer une suite de gestes ou de paroles. C'est par le plus admirable des dénuements techniques et matériels qu'elle laisse venir à elle cette « corne » dont parle LEIRIS, soit cette façon engagée par laquelle la condition humaine est regardée en face ou « prise par les cornes ». C'est une approche de l'action totalement physique avec le corps comme seul médium marqué par une dimension intuitive et poétique très forte étant donné la place centrale qu'elle accorde au hasard et à l'incident. J'ajouterais d'autre part un autre élément essentiel qui me semble travailler de l'intérieur, et en profondeur, les actions d'Elvira SANTAMARÍA : la mémoire.

Un devoir de mémoire qui sous-tend une action vitale exigée par un corps qui se souvient. C'est à la croisée de l'intensité de cette présence physique, de l'absolu de ce dénuement, de la vitalité de cette mémoire habitée et du risque de cette confrontation directe, hasardeuse et éphémère avec l'Autre, avec un lieu, avec un temps qu'Elvira SANTAMARÍA parvient à cet état majeur de la performance « qui prend le parti de se faire le résonateur des grands thèmes du tragique humain. »

À Québec, pour *Lascas*, chacune de ses deux actions réalisées dans la rue en fut un bouleversant témoignage.



ACTION 1

« On débatta encore des causes de ces décès, des responsabilités personnelles des uns et des autres. Mais la paix a été manquée avant tout parce que la puissance occupante, Israël – le gouvernement comme une partie importante de l'opinion publique – a été incapable de reconnaître l'Autre, le Palestinien comme un égal. Les droits des Palestiniens à la dignité, à la liberté, à la sécurité, à l'indépendance, ont toujours été subordonnés aux droits des Israéliens. Pour avancer il faudra bien un jour rompre avec cette vision coloniale [...] »

Alain GRESH, *Le monde diplomatique*, juillet 2002

Lors de sa première performance qui eut lieu au cœur du quartier Saint-Roch, les seuls choix antérieurs à l'action de l'artiste furent celui du lieu, le magasin militaire de la rue du Pont et le trottoir qui le borde, et celui de deux objets : une chaise et un pot de chaux blanche. À partir de ces quelques éléments, Elvira SANTAMARÍA construisit son action dans la plus grande liberté, sans aucun canevas préétabli, liberté qui n'est rien d'autre que ce risque évoqué de la « corne » convoquée. Tout d'abord, elle pénétra dans le magasin où elle acheta un keffieh. Cet objet, ce foulard imprégné d'une aura politique et identitaire exacerbée, trouvé par hasard à l'intérieur du stock militaire de cette affreuse boutique,

forma la pierre angulaire sur laquelle s'élabora le reste de son action toute en tensions physiques et temporelles. En silence, nous la vîmes s'asseoir calmement sur la chaise placée sur le trottoir, mettre le keffieh à terre sous le siège, baisser le buste et pencher la tête pour laisser tomber son épaisse chevelure noire à travers laquelle elle passa une main nue qui, tour à tour, devint un poing de colère et de révolte... Toujours dans l'anonymat de cette position qui ne laissait pas voir son visage, elle enchaîna ensuite une série d'opérations symboliques avec le keffieh : en le découpant, elle en vida le centre, pour ne pas dire le cœur, qu'elle jeta loin d'elle, puis elle se fit lentement une petite tresse à laquelle elle joignit le reste du foulard, mêlant à ses fils de tissus blancs et noirs les fils de ses cheveux bruns. Ainsi liée par son corps au keffieh palestinien, elle s'allongea sur le sol en tension totale sur ses bras, le visage en direction du drapeau bleu de l'ONU. Lorsque cette posture devenait insoutenable, elle laissait tomber son buste en avant sur le trottoir et restait quelque temps affalée avant de reprendre la même posture. Elle alterna ainsi cette suite de mouvements de tensions et de relâchements, de chutes et de redressements, jusqu'au moment où elle coupa la tresse de cheveux qui, détachée de son corps, finit par rester là, sur le sol, irrévocablement nouée au tissu du keffieh. Son action s'acheva lorsqu'elle recouvrit de chaux blanche (ou était-ce de la cendre ?) le foulard et ses cheveux tressés ensemble. Poussant au paroxysme la dimension tragique de l'ensemble de l'action, cet ultime geste évoquait la figure antique d'Antigone qui, s'opposant à la tyrannie de Créon, supporta d'être emmurée vivante jusqu'à la mort pour avoir commis le crime d'avoir voulu enterrer son autre frère en couvrant au moins son corps de poussière afin de respecter les lois naturelles en vertu desquelles on ne laisse personne sans sépulture, l'âme errante et le corps en proie aux chiens carnassiers. Comme le souligne clairement le philosophe Michel ONFRAY, dans son essai admirable, *Politique du rebelle. Traité de résistance et d'insoumission*, « dans le trou noir où ont sombré tant d'hommes et de femmes depuis Antigone jusqu'à Primo LEVI, tous soucieux de faire primer la vie contre la mort, la culture et la civilisation contre la barbarie et l'horreur, la férocité et l'inhumanité, il s'agit aujourd'hui de verser de la mémoire, en quantité maximale². » Car le tragique n'est rien d'autre que cette immuable tendance à l'inhumanité et à la destruction dans la marche du monde.

Cette terre poussiéreuse, cette cendre dont Elvira SANTAMARÍA couvrit le keffieh palestinien, ce sont les ruines d'un territoire détruit à coups de missiles et de bulldozers, ce sont les décombres des villages rasés, ce sont les collines éventrées, c'est le paysage défiguré, ce sont les chantiers à ciel ouvert des autoroutes « bunkerisées », c'est le champ de ruines de ce pays violenté, traversé de frontières...

Cette terre poussiéreuse, cette cendre dont Elvira SANTAMARÍA couvrit le keffieh palestinien, c'est Qibya, ce sont Sabra et Chatila, ce sont les ruines de Jénine à ciel ouvert témoignant d'une rage de destruction, ce sont les décombres des maisons effondrées de ce camp sous lequel la plus grande partie des victimes de ce massacre périrent enterrées vivantes.

En tressant ses cheveux aux fils identitaires de ce peuple en souffrance, Elvira SANTAMARÍA ne fait-elle pas l'aveu de « l'existence d'une seule et unique espèce, de la nature essentielle de l'humain en l'homme, chevillé au corps, viscéralement associé à la chair, au squelette, à la peau et aux os, à ce qu'il reste d'un être, pourvu qu'un souffle, même fragile, l'anime encore³ » ? À l'instar de ce vers borgesien tiré de *Labyrinthes*, « ce que fait un homme, c'est comme si tous les hommes le faisaient », ONFRAY souligne également que « l'entreprise de négation de l'humanité dans la personne et le corps de certains hommes n'a fait qu'aboutir à la démonstration de l'inverse : l'unité absolue de l'espèce, bourreaux et victimes, seigneurs et esclaves, tous logés à la même enseigne, hommes désespérément hommes, plus proches dans leurs écarts et leurs différences que le dernier des hommes et le premier animal⁴. » Devant tout ce qui s'oppose à la vérité de cette unité (idéologie, religion, couleur, race, rang social...) et à la vérité de « cette permanence de l'essence humaine », une artiste comme Elvira SANTAMARÍA lutte en silence et affirme la seule vérité de l'être, son corps propre, lié à tout jamais au sort des autres hommes et à leur mémoire.

ACTION 2

« L'accumulation des biens de consommation se conjugue désormais avec une idéologie de gigantisme tandis qu'on appelle liberté la dépendance totale à la voiture. " Nous n'allons pas abaisser tout simplement notre niveau de vie ", a dit Monsieur Chuck HAGEL en entrant de la conférence de Kyoto où les U.S.A. n'ont guère montré d'enthousiasme pour réduire la pollution. " Les économies d'énergie, pour un tiers des Américains, sont synonymes de privations, d'inconfort et d'interdictions ", explique un défenseur de l'environnement. " Si nous augmentons le coût de l'énergie, nous allons forcer les gens à prendre les autobus ", s'insurge un homme d'affaires comme si on lui parlait de s'éclairer à la bougie. [...] Au fond la politique étrangère des États-Unis au Proche-Orient (et autour de la mer Caspienne viserait-elle à maintenir un certain style de vie identifié à la banlieue et à la voiture ? »

Danièle STEWART, *Le monde diplomatique*, juillet 2000.

Pour sa seconde action lors de *Lascas*, Elvira SANTAMARÍA poussa au paroxysme ce dénuement qui caractérise son approche de l'art action ainsi que cette disponibilité intuitive, poétique, au contexte environnant et à son exploration critique. Sous les gigantesques constructions cimentées des bretelles de l'autoroute Dufferin où se trouve l'îlot Fleurie, elle nous convia à un parcours improvisé, depuis un stationnement jusqu'à un feu de circulation du Boulevard Charest en passant par une aire de verdure. Sans début ni fin, telle une action invisible, nous la vîmes tout d'abord se déplacer en marchant comme si elle cherchait quelque chose dans la gravelle... Puis nous comprîmes qu'elle ramassait des plumes de pigeon qu'elle mettait une à une dans un sac de plastique blanc, seule concession à un objet, si dérisoire qu'il nous semblait avoir aussi été ramassé là, un peu avant l'action proprement dite. Après cette cueillette de plumes d'oiseau, elle se fixa en bordure de l'aire de verdure et s'arrêta ; puis, lentement, debout, très droite, fixant de son regard un point au loin, elle sortit du sac une plume qu'elle offrit au vent en la laissant tomber de sa main gauche au bout de son bras tendu vers le ciel, concentrée, attentive à l'invisible, au flux de l'air, au souffle du vent, comme si, au cœur de cet espace urbain, dans ce geste si simple et si touchant, elle cherchait à prendre le pouls de quelque chose d'étouffé pour s'approcher peut-être d'une nature encore présente mais de façon extrêmement ténue... Elle enchaîna ensuite à partir de différents points de départ une série de courses en prenant la position de l'athlète olympique prête à courir le cent mètres, les mains et un genou au sol. Or la particularité de chacune de ces courses, à chaque fois plus rapide, fut qu'au lieu de courir droit d'avant, elle partait à reculons, répétant ainsi une partie d'une de ses actions passées à Québec⁵. Dans ce fil continu, il me semblait se réaffirmer, par cette inversion de la course, la métaphore possible de l'urgence d'une opposition à l'aliénation de cette fuite en avant toujours plus rapide et compétitive où nous projette la marche du monde dominée par un turbo-capitalisme barbare et triomphant dont l'autoroute Dufferin, pensée comme solution à la circulation rapide des véhicules, est une frappante illustration, déchirant d'une balafre gigantesque le tissu urbain en un *no man's land* de béton⁶. Dans l'une de cette série d'élancées à rebours, elle tomba de tout son corps sur le sol poussièreux, et se releva pour continuer, déterminée, lucide. Chute accidentelle où soudainement se manifestait tout le tragique d'une tentative utopique semblant vouée à l'échec. À la suite de cette succession de courses, elle se dirigea vers l'autoroute Charest suivie par l'ensemble des gens présents. Elle s'arrêta alors à un feu rouge pendant une très longue période (le feu ne semblait jamais devoir changer). Devant le flux incessant des voitures qui traversait le passage pour piétons, elle sortit à nouveau une plume du sac en plastique qu'elle tendit encore vers le ciel, demeurant dans cette position jusqu'à ce que le feu passât au vert, déclenché par un passant qui voulait traverser. À cet instant précis, elle laissa tomber la plume et se mit à traverser la rue pour, une fois le trottoir opposé atteint, répéter cette séquence gestuelle au cours de laquelle à un moment donné, sans qu'elle pût le voir, un pigeon se posa sur un bâtiment derrière elle et resta là un bon bout de temps. Puis,

après avoir ainsi pris le pouls du flux de l'air, elle se mit en posture de sentir celui de la circulation en se plaçant, au feu rouge, en position de départ de course (*starting block*), face aux voitures, devant la ligne centrale du bitume les séparant en deux rangées. Lorsque le feu se remit alors au vert, elle ne bougea pas d'un pouce, laissant passer les voitures de chaque côté de son corps sans qu'aucune, à l'exception d'un coup de klaxon enragé d'un conducteur de Mercedes, ne manifestât une quelconque réaction. C'est dans la plus grande indifférence automatisée que ce flux métallique poursuivait sa route, s'arrêtant au feu rouge, reprenant au feu vert. Alors, la présence périlleuse de ce corps pris en étau entre les deux rangées mécaniques des voitures qui continuaient leur course nous révélait tout le tragique d'un espace urbain transformé en un véritable « *streetscape* et même *carscape* »⁷ où la figure humaine s'amenuise et perd son échelle jusqu'à pratiquement disparaître. Soudainement, lorsque le feu redevint rouge, dans une sorte de réaction impulsive vis-à-vis de cette insoutenable réalité, Elvira SANTAMARÍA se releva et se plaça face à face à la rangée de voitures de droite, reprenant sa position de départ olympique pour affronter ces bêtes métalliques et anonymes en une sorte de corrida à l'antique où le toréador passe par-dessus les cornes du taureau : lorsque le feu devint vert, elle se jeta de toutes ses forces sur le capot et le toit de la première voiture sur le point de démarrer tout en lançant dans les airs le sac de plastique ouvert d'où s'envolèrent toutes les autres plumes de pigeon. Le temps d'une envolée, Elvira SANTAMARÍA aura bouleversé l'ordre des choses par ce désir sublime de retrouver cette échelle humaine sacrifiée.



Lorena OROZCO, *La Frontera*

« Un homme se propose la tâche de dessiner le monde. Au cours des ans il peuple un espace d'images de provinces, de royaumes, de montagnes, de baies, de navires, d'îles, de poissons, de maisons, d'instruments, d'astres, de chevaux et de personnes. Peu de temps avant de mourir, il découvre que ce patient labyrinthe de lignes trace l'image de son propre visage. »

Jorge Luis BORGES, *El Hacedor*.

Sur ces deux journées de performances à deux jours d'intervalles de l'événement *Lascas*, l'artiste mexicaine Lorena OROZCO nous proposa deux actions dont la seconde fut la continuité intime de la première pour former les premiers volets d'un triptyque dont la dernière étape devait avoir lieu à Mexico, dans une sorte de retour à la case départ.

Sa première action se déroula au coin des rues Saint-Joseph et de La Couronne dans un parcours très lent qui nous la fit suivre de l'arrêt d'autobus en face de l'hôtel Holiday-In jusqu'à la petite place bétonnée de la Bibliothèque Gabrielle-Roy, en passant par les trottoirs et les rampes pour handicapés.

Comme une femme en transit, en exil ou sur le point de partir en voyage, Lorena OROZCO apparut une valise à la main portant sur son couvercle l'inscription suivante : « hecho en Mexico » (fait à Mexico).

Elle la déposa tout de suite sur le trottoir, l'ouvrit et en sortit une importante pile de photocopies couleur de photographies de visages. Tout le reste de cette première action consista dès lors à prendre une à une chacune de ces feuilles pour les coller l'une à la suite de l'autre sur le sol, construisant ainsi une ligne de papier se déployant d'un point à un autre de la ville en suivant les inclinaisons du béton, telle une trajectoire de portraits.



1 Michel LEIRIS, *L'âge d'homme*, coll. Folio, Paris, Gallimard, 1939, p. 20. 2 Michel ONFRAY, *Politique du rebelle. Traité de résistance et d'insoumission*, coll. Le livre de poche, Paris, Grasset & Fasquelle, 1997, p. 61. 3 *Id.*, *ibid.*, p. 36. 4 *Id.*, *ibid.*, p. 35. 5 Voir mon autre texte dans la revue *Inter* 67 sur la résidence d'Elvira SANTAMARÍA au Lieu à Québec en 1996 : « Elvira part en arrière, puis court, toujours à reculons. À quatre reprises et en partant d'endroits différents, elle réalise des courses en arrière, et ses courses se font de plus en plus rapidement comme si, au fur et à mesure que le temps s'écoulait, il y avait urgence à accomplir cette course vers ce qui est derrière elle. Dans la représentation spatiale du temps, ce qui se trouve devant est le futur, ce qui se trouve derrière est le passé, et le corps de l'athlète pourrait être le temps présent et/ou l'être humain dans l'échelle du temps, [...] voyage à rebours, aux sources du temps, aux sources du mystère. »

6 Peut-être est-il aussi pertinent de rappeler aux lecteurs que l'une des branches de cet ensemble d'autoroutes qui surplombent l'îlot Fleurie ne mène nulle part, ou plutôt s'achève en se cassant les dents dans la falaise du cap qui sépare la haute-ville de la basse-ville ? C'est le terrible cynisme de cette logique capitaliste débridée que nous rappelle chaque jour cette autoroute construite sur les décombres de toute une partie du quartier populaire de Saint-Roch. 7 Danièle STEWART, « Quand la voiture tue aussi le paysage », dans *Le monde diplomatique*, juillet 2000 : « La voiture est la grande gagnante de cet éclatement de la vie quotidienne, où rien — travail, école, commerce, loisirs — n'est à portée de marche et où le béton est roi à tel point qu'on a pu inventer à la place du mot *landscape* des néologismes tels que *streetscape* et même *carscape* : la voiture devient non plus un élément mais le centre même du paysage urbain, voire sa raison d'être tandis que les transports en commun fonctionnent mal et sont dévalorisés. »



Lorena OROZCO Photos : Ivan BINET

Nous prîmes alors le temps de suivre le fil de ces visages d'hommes et de femmes inconnus de la ville de Mexico dont le prénom ou le métier nous était parfois donné :

Elena, Rosenda, Roberto, Luis, Jésus, Antonio, Eduardo, Judith, Icel, Miguel artista conceptual, Monica, Luis, Mario escritor, Ricardo Fotografe, Raul, Lorena, Hector secretario, Javier, Carlos, Sergio cantador, Guadalupe pintor, Omar artista plastico, Pancho performer, Javier ophtalmologo, Rodrigo estudiante de prepa 4, Luisa bioquimica, Andres comerciante, Raul neurologo, Federico linguista, Ernesto Arquitecto, Maneul music, Margarita trabajadora, Alfredo, Mariela, Lucio reportero, Elva Secretario, Graciela grabadora, futura mama, Patricia, Veronica...

Les visages qui portaient un nom semblaient être des proches de l'artiste ou de simples connaissances tandis que la multitude des portraits sans nom devenait à nos yeux la foule anonyme des inconnus croisés quotidiennement dans la capitale.

Ce défilement photographique au rythme lent d'une marche humaine nous invitait à prendre le temps de découvrir ces habitants de la ville de Mexico comme autant d'individualités bien distinctes.

En contrepoint, certaines généralités de la réalité sociale de la métropole nous étaient ponctuellement données à lire en cours de chemin, par de courtes interruptions textuelles sur des feuilles de papier collées entre deux visages :

- 65 % de la population mexicaine souffre de pauvreté sous diverses formes ;
- 15 % des enfants séquestrés au Mexique, où ils sont utilisés pour le commerce sexuel, proviennent des Philippines et de la Thaïlande ;
- leur prix oscille entre 150 \$ et 15 000 \$;
- le Mexique occupe le deuxième rang mondial pour la densité de sa population ;



- le Mexique a débuté le XX^e siècle avec un peu plus de dix millions d'habitants et l'a terminé à cent millions.

À la froideur généralisatrice et désincarnée de ces chiffres et de ces statistiques, Lorena OROZCO semblait vouloir opposer la présence vivante de ceux qui sont confrontés à cette réalité-là, au quotidien, dans un réseau de liens humains dont cette trajectoire de visages qu'elle construisait devant nous semblait tracer la métaphore.

S'il est vrai qu'une mégapole comme Mexico devient un labyrinthe à l'intérieur duquel l'homme est emprisonné, il est aussi vrai que l'homme « soit » aussi le monde, intégrant un tout qui commence et finit dans ses frontières, au travers de tous les hommes.

La seconde étape de son action en triptyque construite sur le mode d'une trajectoire comprenant un départ, un voyage et une arrivée, en sera une sorte de développement, de prolongement symbolique.

Dans un autre point de la ville, devant l'arche d'entrée de l'îlot Fleurie, sous une bretelle d'autoroute, Lorena OROZCO traça au feutre noir sur les deux côtés de sa chemise blanche, sur son visage et son crâne une ligne médiane semblant marquer la séparation de son corps en deux.

Elle se mit ensuite à genoux sur la gravelle face aux mêmes photographies de visages mexicains collées les unes aux autres et pliées ensemble en accordéon pour former une pile de papier.

Au fur et à mesure qu'elle déplaçait et déroulait lentement cette sorte de film photographique, elle le coupait également en son milieu, entre les yeux de chaque visage photographié. Et deux complices tiraient dans son dos chacune de ces deux bandes de papier ainsi formées.

L'image qui se construisait devant nous dans cette action répétitive était donc la trajectoire de deux bandes de papier qui partent en « V » depuis le corps de l'artiste, deux lignes de visages coupés en leur milieu qui traversaient l'espace vide du stationnement en directions opposées. Métaphore éphémère et fragile de l'exil par cette coupure que l'artiste répétait, provoquant un éloignement toujours plus grand des visages familiers et inconnus de sa ville natale, disparaissant lentement derrière elle... Parfois le vent qui soufflait sous l'autoroute retournait les bandes photographiques, les couvrait d'une terre poussiéreuse, d'un sable de l'oubli.

Or pour celui qui part, loin, très loin, le temps et la distance n'effacent-ils pas peu à peu les traits du visage des êtres aimés pour, fatalement, les faire disparaître de sa faible mémoire ?

Lorsque Lorena OROZCO acheva son action, une fois tous ses proches éloignés, elle coupa en deux sa chemise selon la ligne médiane tracée au début ; cette division évoqua à son tour la frontière qui sépare deux espaces, deux lieux, deux territoires, deux êtres. Cet habit-habitat coupé en deux, tombé de chaque côté de son corps en deux morceaux de tissus que le corps ne peut désormais plus habiter, me semblait résonner comme un sorte d'aveu de « l'impossibilité d'habiter », caractéristique des pathologies de l'exil...

Cette action cartographique, métaphorique, n'aura-t-elle pas su dessiner dans l'espace l'image évocatrice de ces milliers de déplacements forcés de familles contraintes à quitter leur coin de terre où elles ne peuvent plus vivre ? Exils misérables vers Mexico et ses bidonvilles ou vers la frontera, cet espace économique, ce territoire-frontière qui sépare le Mexique des U.S.A. et que, chaque année, des millions de Mexicains tentent de traverser.

La frontera, cet ailleurs de tous les espoirs qui brise et dévore le corps des hommes et des femmes dans les usines des maquiladoras.

La frontera que le gouvernement américain surveille de ces dix mille hommes armés, toujours prêts à tirer.

La frontera...

La dernière étape de l'action de Lorena OROZCO nous fut invisible puisqu'elle eut lieu à Mexico au retour de l'artiste de son voyage à Québec.

Il nous faudra alors l'imaginer posant le geste symbolique de recoller une à une les photographies découpées des visages familiers ou inconnus de sa ville retrouvée, reconstituant le paysage humain de sa vie quotidienne...

« La mort de CUAUHEMOC le 13 août 1521 marque la fin de la dynastie aztèque.

Alors commence le silence. Ce silence, c'est celui de la mort d'un peuple. Le silence se referme sur ce monde anéanti. Il règne désormais sur lui, gardant ses secrets, ses mythes, ses rêves.

[...] Ce silence qui se referme sur l'une des plus grandes civilisations du monde emportant sa vérité, ses dieux et ses légendes, c'est aussi un peu le commencement de l'histoire moderne.

Au monde fantastique, magique et cruel des Aztèques, des Mayas, des Purepechas, va succéder ce qu'on appelle la civilisation ; l'esclavage, l'or, l'exploitation des terres et des hommes, tout ce qui annonce l'ère industrielle. »

Jean-Marie Gustave Le CLEZIO, *Le rêve mexicain ou la pensée interrompue.*

Mauricio GUERRERO ALARCÓN, comme tous les performeurs mexicains de *Lascas*, proposa deux actions extérieures. La première eut lieu dans le stationnement du Lieu, la seconde dans celui de gravelle qui borde l'îlot Fleurie, également couvert d'une bretelle d'autoroutes et si vide de voitures qu'il semblait davantage un terrain vague. Je ne pus malheureusement assister qu'à cette seconde performance ; ce qui est un peu regrettable car, d'après quelques témoignages, l'une et l'autre tendaient à former les deux volets d'une sorte de diptyque.

En introduction, une complice (son épouse, je crois) commença à distribuer aux gens présents de petits papiers blancs où il était écrit une sorte de note explicative du but de son action :

« Le lieu dans le centre de la lune (ME_XICCO)

Le lapin (Tochtli) est un animal lunaire

Le protecteur du lapin est la plante du Maguey d'où est extrait le pulque (Me octli)

Breuvage sacré pour les anciens mexicains

Tout vient du cosmos et nous sommes liés à la terre

Avec le mot MEXI-CCO qui signifie " Dans le centre du nombril de la lune " (dans la langue natale nahuatl des Mexicas peuple fondateur de la nation mexicaine) je fais une paraphrase des principes de la cosmovision, fondement philosophique des anciens mexicains. » (sic)

D'emblée, à la lecture de cette seule dernière phrase, il nous fut clairement indiqué que tout ce à quoi nous allions assister serait une suite de gestes orchestrés dans un ordre bien précis pour trouver en actes, avec l'aide d'accessoires et d'un décor, les équivalents visuel et gestuel d'une vision cosmogonique aujourd'hui irrémédiablement détruite et disparue dans le corps et le cœur des hommes depuis la conquête des conquistadores. Vision cosmogonique aztèque dont il ne nous reste aujourd'hui que quelques résidus historiques malgré la vivacité du syncrétisme mexicain où subsistent encore quelques survivances sacrées préhispaniques.

S'il est vrai que paraphraser un texte n'est rien d'autre que dire la même chose que lui mais avec d'autres mots, toute l'action de Mauricio GUERRERO peut en effet se placer sous le signe de cette figure de style qu'est la paraphrase.

Pour révéler ces principes de la cosmovision des anciens Mexicains, sa performance tout entière fut davantage de l'ordre de la représentation avec tout ce que cela implique de théâtralité (décor, costume, accessoires et jeu de l'acteur) que de l'ordre du rituel.

Dans ce cas-ci (le texte à interpréter étant en quelque sorte une cosmogonie oubliée), le tout prit donc, dans ce contexte urbain bétonné, une dimension théâtrale fortement ésotérique.

D'abord le décor (déjà monté lorsque nous arrivâmes) : autour d'une immense lune de chaux ou de plâtre tracée au pochoir sur les gravats du stationnement se dressaient en alternance des cannes de pulque, (le breuvage sacré fait à base de fermentation de maguey et utilisé lors des cérémonies par les anciens Mexicains, comme nous le précise le texte distribué) et des statuettes XAC MOL, petites divinités qui font le lien entre le ciel et la terre par le récipient qu'elles portent sur le ventre prêt à recevoir la pluie ou tout autre liquide. Au centre de ce cercle de poussière blanche, aux pieds de l'artiste, d'autres objets étaient également installés : une salade verte, des carottes, un miroir, un bouquet d'encens.

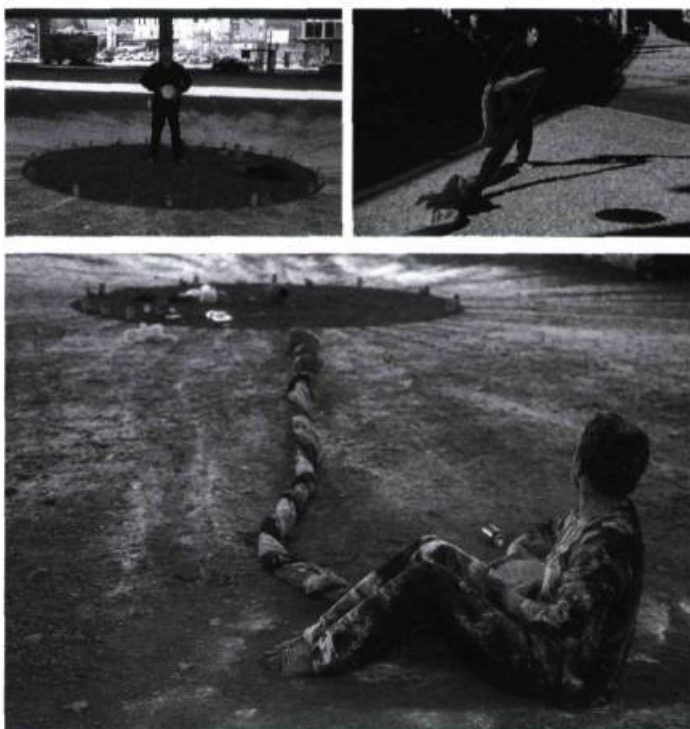
Au centre de la lune, Mauricio GUERRERO nous attendait, se tenant debout d'une façon hiératique en portant dans ses mains au niveau du nombril un plat en terre cuite creux. Il se tint ainsi un bon moment avant de traverser le cercle de poussière et de marcher droit devant lui jusqu'à une aire de verdure juste de l'autre côté de la bretelle d'autoroute bordant le terrain vague.

Dans l'herbe il ramassa une urne, en terre cuite également, qu'il ramena au nombril de la lune et d'où il sortit un lapin blanc, bien vivant, qui se mit aussitôt à grignoter la salade et les carottes.

L'artiste alluma alors des bâtons d'encens qu'il disposa autour du cercle lunaire et prit un miroir avec lequel il refléta un cercle parfait de lumière sur les surfaces bétonnées du dessous de l'autoroute par un aller-retour de ce soleil mouvant aussi loin qu'il le pouvait.

Puis il déroula, l'une devant l'autre, deux longues bandes de tissus assez larges, orange vif et bleu roi, avant de les nouer ensemble et de s'en envelopper le corps en les torsadant et en les enroulant autour de ses jambes et de ses épaules.

Ainsi drapé, il distribua les cannes de pulque au public avec de petits verres en plastique et se mit à en boire également en s'en versant dans la bouche à grandes giclées blanchâtres qu'il faisait couler de poires en caoutchouc enveloppées dans des peaux de lapin en peluche synthétique blanche. Enfin, après avoir entré le bout de la longue torsade de tissus dans la jarre en terre cuite au centre de la lune, et, comme enivré par cet alcool sacré qui dégoulinait le long de son buste, il se couvrit le corps de la même poussière blanche que celle qui semblait avoir été utilisée pour tracer le cercle de la lune (du talc, de la chaux vive ?).



Il acheva alors son action par une chute au terme d'une longue transe à laquelle il nous fut difficile de croire tant son égarement et, tout particulièrement, sa chute nous semblèrent joués, simulés, feints.

Ainsi d'un bout à l'autre de l'action, la dynamique interprétative, représentative et théâtrale qui l'habitait, ajoutée à l'utilisation involontairement ironique des cannes industrielles de breuvage sacré, des peluches synthétiques de lapin et des statuettes divines vendues sur les marchés touristiques, n'eut comme effet que de la vider de toute dimension réellement ritualiste et magique. Elle n'aboutit, au contraire, qu'à une démonstration du processus de « démythisation »¹ qui eut lieu au Mexique à partir de la conquête de Hernán CORTÉS et de ses hommes.

Donc, malgré l'artiste, devant cette manipulation théâtrale d'une mémoire morte, la désacralisation totale du cosmos et de la vie cosmique qui toucha radicalement les civilisations des « anciens Mexicains » sous la domination de l'homme moderne de la Renaissance, catholique, individualiste, pragmatique et rationnel, nous était-elle montrée de façon ironiquement frappante...



Christian MESSIER, Étirer le temps

« Le monde est en dedans de nous avant d'être au-dehors de nous. [...] S'il est réellement au-dehors dans la géographie et dans l'espace monde, il l'est aussi à travers ma conscience du monde. Cette conscience du monde à moi qui me déplace, qui suis animé, c'est mon mouvement et la nature de mon mouvement. Un homme qui vit enfermé dans un espace d'horizon restreint n'a pas la même conscience du monde que celui qui va aux antipodes en quelques heures. La mapping-mental, la carte mentale, évolue avec la révolution des transports et la révolution des transmissions. Plus je vais vite au bout du monde et plus j'en reviens vite, plus ma carte mentale se réduit à rien. [...] Savoir que le monde autour de nous est vaste, en avoir conscience, même si on ne pratique pas ce monde est un élément de la liberté et de la grandeur de l'homme. [...] La menace, c'est le grand enfermement, c'est d'avoir dans la tête une Terre réduite. Une terre constamment survolée, traversée, violée dans sa grandeur nature et qui, par là même, me détruit moi, l'homme-planète qui n'a plus conscience d'une étendue quelconque »

Paul VIRILIO, *Cybermonde, la politique du pire*.

C'est au cœur de l'espace communautaire de l'îlot Fleurie que l'action de Christian MESSIER s'est déroulée de façon continue sur une période de plusieurs heures. En périphérie, dans le stationnement, sur les aires de verdure et près de l'autoroute Charest, les performances des autres artistes nous en détournèrent ponctuellement tout au long de l'après-midi sans en briser le cours.

Au centre d'un espace précaire organisé par la disposition symétrique de quatre tables pliantes de camping se dresse une cinquième table du même type, couverte de deux bouteilles de vin, d'une pile d'assiettes, de nappes et de couverts. À ses pieds, l'artiste a également placé une grande bassine en plastique à l'intérieur de laquelle il commença son action en y faisant un mélange de plâtre pour en enduire totalement ses vêtements semblables à une sorte de grand pyjama en coton. Ce geste initial de l'emplâtre enveloppant son corps d'une troisième peau conditionna tout le reste de son action, dans son rapport physique au temps et à l'espace, pour aboutir à une démonstration sensible du corps humain comme mesure essentielle du temps.

De la pâte liquide et blanchâtre au moulage solide de son propre corps, la durée nécessaire au plâtre pour sécher sera celle d'une empreinte de soi en mouvement. Pour ne pas briser cette prise du gypse tout en poursuivant son action, Christian MESSIER, comme un danseur butô, se déplaçait d'une table à l'autre en posant des gestes quotidiens avec une

extrême lenteur, tel un hôte préparant les tables pour de possibles invités : poser un torchon sur son bras, aller d'une table à l'autre, les recouvrir de nappes, mettre le couvert, déplier des chaises, les disposer autour des tables, servir du vin dans des verres sur pied, remonter des réveils et les placer sur les tables...

Le temps ralenti par la lenteur de ce corps plâtré fut alors ponctuellement perturbé par des éclairs de fulgurance lorsque Christian MESSIER, dans une sorte de révolte impulsive, jeta violemment à terre une à une chacune des tables mises, dans un fracas de verres et d'assiettes cassés, comme pour briser le cours de ce cérémonial hospitalier qui invitait l'Autre à s'asseoir et à prendre un verre.

À l'accélération du geste dans le temps correspondit alors une désstabilisation totale de l'espace mis sens dessus dessous, implosé, créant une sorte d'éclairage contrastant avec le temps étiré du corps au ralenti qui, lui, préservait un espace physique où les corps pouvaient encore se situer et se rencontrer.

Par une extrême pauvreté de moyens et une intense corporéité, Christian MESSIER me semble avoir donné à voir *a contrario* la tyrannie du temps réel tel que l'explique l'urbaniste Paul VIRILIO, c'est-à-dire cette accélération de la réalité elle-même avec l'émergence nouvelle de ce temps mondial (le temps des télécommunications) dont l'instantanéité efface définitivement la réalité des distances.



Toute son action me semble affirmer la nécessité d'une des premières libertés, celle de se mouvoir : par son déplacement ralenti ne s'oppose-t-il pas, de tout son corps, à cet enfermement mental de l'inanité de tout déplacement provoqué par un présent permanent qui rend l'Ailleurs immédiatement disponible ?

Lorsque nous le vîmes partir, avec sur son dos toutes les tables repliées, attachées à l'une de ses jambes par des bandes de nappes la bassine de plâtre, tel un nomade qui aurait défait son campement éphémère pour s'installer autre part, ce départ n'est pas sans m'évoquer cette autre réflexion de VIRILIO :

« Le trajet tout comme le temps a trois dimensions.

Le passé, le présent et le futur.

Le départ, le voyage et l'arrivée.

On ne peut pas priver l'homme de ces trois dimensions-là, que ce soit par rapport au temps ou par rapport au trajet.

Ce qui fait que je vais à l'autre, que je vais au loin.

Or l'hyperconcentration du temps réel réduit à rien tous les trajets : le trajet temporel l'emporte au profit d'un présent permanent, et le trajet du voyage – d'ici à là, de l'un à l'autre – au profit d'un "être-là" que Michel SERRES appelle le "hors-là" ¹.



« On voit que la perte du corps propre apporte la perte du corps de l'autre au profit d'une sorte de spectralité du lointain, de celui qui est dans l'espace virtuel d'Internet ou dans la lucarne de la télévision. »

Paul VIRILIO, *Cybermonde, la politique du pire*.

Lors de *Lascas*, ce fut la seconde fois que je vis à l'îlot Fleurie une action de Julie Andrée T qui s'était déjà confrontée à ce lieu particulier lors de l'événement *Arts d'Attitudes* également organisé par Le Lieu l'an passé.

Alors que, cette fois-là, sa performance s'était déroulée au cœur même du site où, à un moment donné, elle avait utilisé comme une sorte de refuge primitif l'éphémère maison d'argile et de paille de l'artiste Varady SZABO, adossée à un pylône de l'autoroute Dufferin, Julie Andrée T, choisit cette fois-ci de se retirer un peu du site lui-même pour agir dans un terrain vague de gravelle, de béton et de graffitis situé juste à côté.

La nuit était déjà tombée lorsqu'elle commença son action sous la lumière orangée d'un lampadaire, l'unique je crois de ce coin désert, fixé au plafond bétonné de l'autoroute surplombant nos têtes. Sous ce faible éclairage, un vieux fauteuil, peut-être ramassé dans la rue, peut-être déjà abandonné là, trônait solitairement avec seulement une petite boîte de carton à ses côtés. Comme pour bien s'assurer de la présence des gens venus la voir, prendre le pouls des choses et briser cette distance difficilement évitable qui s'instaure entre le regardé et l'assemblée de regardeurs, Julie Andrée T sembla vouloir d'abord prendre le temps d'identifier chacun des individus de la masse anonyme du public groupé au loin en arc de cercle face au fauteuil en marchant lentement devant eux et en fixant calmement leur visage. Après ce contact de proximité, elle se dirigea vers le fauteuil où elle s'assit nonchalamment. Dans cette position, un peu vautrée, elle continua à nous regarder intensément, un bon bout de temps, comme si, après s'être éloignée, elle désirait conserver une forme de contact.

La suite de l'action fut un enchaînement de gestes posés dans la logique délirante d'un rituel très personnel traversé par l'affirmation paroxystique d'une vibrante corporéité physique. Après avoir dépecé le confortable fauteuil, elle fit un tas de la mousse synthétique verte retirée, puis s'assit de nouveau dans cette structure ainsi obtenue, vague souvenir d'une fonctionnalité passée. Puis elle se releva et découpa entièrement son pantalon pour se retrouver jambes nues, couverte d'une sorte de couche en tissus bleus nouée autour de la taille. Elle sortit de la boîte en carton une feuille de papier blanc dont elle se couvrit le visage en y perçant un trou devant l'œil droit. Ainsi masquée, elle s'assit de nouveau face à nous pour nous fixer étrangement, se releva pour asperger d'essence le fauteuil désossé ainsi que le tas de mousse et y mettre le feu. Face aux flammes très hautes, elle se mit le cul à l'air et attacha à chaque extrémité d'une sorte de manche à balai deux petits

drapeaux en tissu synthétique, le drapeau américain et le drapeau canadien, qu'elle brûla l'un après l'autre. Lorsqu'il n'en resta que quelques lambeaux pitoyables, elle coinça alors ce dérisoire porte-drapeau entre ses cuisses et se mit à boire à grandes gorgées une énorme bouteille de Coca-cola dans une sorte de soif exacerbée : le Coke coulait de sa bouche, incapable d'en avaler une si grande quantité, dégoulinant le long de son corps, coulant entre ses cuisses et le long du bâton, donnant l'impression de la voir pisser en même temps. Une fois toute la bouteille bue, elle la balança dans le feu et finit son action sur une course à grandes enjambées, le cul nu et le porte-drapeau coincé entre les cuisses. Certains d'entre nous qui la virent s'enfuir au loin tentèrent vainement de la suivre, mais elle avait déjà « disparu dans la nature. »

Cette subite disparition semblait nous dire : « inutile de me chercher, inutile de chercher... » Comme une subtile invitation à se laisser aller à une absence de sens, à l'impression d'une délirante apparition nocturne dans la ville aussi vite disparue qu'apparue. Certes, le feu mis au confort anesthésiant et individualiste du gros fauteuil de salon, aux patriotismes des drapeaux ainsi qu'à l'impérialiste bouteille de Coca-cola vidée semblait brûler d'une rébellion métaphorique après l'excès consommateur... Mais le trait n'aurait-il pas été dans ce cas un peu appuyé ?

Au-delà d'une possible interprétation qui pourrait dangereusement glisser dans le stéréotype, la performance de Julie Andrée T, de toute



l'intensité de la présence de son corps en liberté, s'inscrit essentiellement dans une continuité de son approche de l'action comme tentative extrême, et peut-être désespérée, de briser cette perte du rapport au corps propre, c'est-à-dire à la corporéité physique et physiologique qui marque notre condition d'hommes médiatisés.

Toute sa démarche me semble renvoyer à cette « nécessité de se resituer par rapport au corps, de resituer son corps par rapport à l'autre [...] mais aussi par rapport à la terre, c'est-à-dire au monde propre¹. » Nécessité que souligne l'urbaniste Paul VIRILIO qui ajoute également : « Il n'y a pas de corps propre sans monde propre, sans situation. Le corps propre est situé par rapport à l'autre, la femme, l'ami, l'ennemi... Mais il est situé par rapport au monde propre. Il est ici et maintenant, *HIC ET NUNC*². »



Carl BOUCHARD et Martin DUFRASNE,
Concours et Concurrents

« Un discours entrepreneurial s'enracine dans l'expérience professionnelle de l'autoproduction corporelle : à l'entraînement le boxeur emploie son corps comme matière première ainsi que comme instrument avec lequel il remodèle ce corps même selon les exigences spécifiques du métier ; il s'adonne à un travail corporel destiné à être vendu et valorisé sur le marché pugilistique. »

Loïc WACQUANT, « Plongée dans l'univers de la boxe aux États-Unis. Le noble art ou la pute, l'esclave et l'étalon », *Le monde diplomatique*, juin 2001.

Alors que la plupart des artistes performeurs de *Lascas* ont cherché à s'éloigner de l'espace de l'ilot Fleurie chargé de signes, de sculptures, d'aménagements scénographiques et paysagers pour davantage se confronter à des espaces urbains plus vierges, Carl BOUCHARD et Martin DUFRASNE ont au contraire profité de l'infrastructure du site, de son architecture et de la dynamique festive et aérienne du cirque éphémère qui l'habitait durant les quelques jours d'*Émergence*, entre l'immense rideau de courtelines en sacs de plastique recyclés de Giorgia VOLPE qui se gonflait au vent et la chaise volante du manège de poubelles des BGL.

Ils utilisèrent en effet les deux terrains de pétanque, un pylône et la structure bétonnée de l'autoroute pour organiser l'espace de leur action en une sorte de parodie de terrain de sport ou d'aire de loisirs. Ils entourèrent les deux bacs à sable de pétanque d'un gazon synthétique et fixèrent sur ses rebords, en lignes diagonales et parallèles, une série de fils qui découpaient la surface de jeu en mesures égales (à plus petite échelle, ce dispositif pouvait évoquer des motifs géométriques dessinés à l'aide de clous et de fils sur une planche).

Sur le pylône était projetée une sorte de définition de l'installation et du programme de l'action prévue : « L'amour propre, instrument de test numéro 1 ».

Aux extrémités opposées de chacun de ces terrains de pétanque, deux immenses balançoires, fixées à la structure bétonnée de l'autoroute qui passe au-dessus du site, en surplombaient les entrées. Leurs cordes, tissées en une alternance régulière de lignes rouges et blanches, reprenaient exactement les motifs peints des bordures du terrain ainsi que ceux de deux gros pots remplis de pop-corn placés l'un en face de l'autre sur le gazon à chaque extrémité de l'allée centrale qui sépare les deux aires de jeu. Sur chaque planche de balançoire était inscrit le nom des deux compétiteurs sportifs : BOUCHARD et DUFRASNE.

poupée grossière qui traîne derrière leur cul, et sur une musique pop glamour qui se mit soudainement en marche, ils s'installèrent sur leur balançoire attirée pour entamer la partie et disputer le match. Ils commencèrent alors à se balancer le plus loin possible pour atteindre le but fixé de parvenir à briser la plus grande quantité de fils recouvrant leur terrain.

Dans cet effort physique fourni transparaissait surtout une dimension pitoyable provoquée par l'image navrante de la poupée molle de leur *alter ego* qui traînait derrière eux et rebondissait sur le sol en se cognant la tête. C'était comme si, à l'image de ces marionnettes sans nerfs qui leur pendaient dans le dos, ils devenaient eux-mêmes de pauvres pantins livrés au regard avide du public, manipulés par les deux immenses fils de leur balançoire, tels deux corps « marionnettisés »...

Une fois les fils du terrain de jeux brisés, les deux performeurs éclairèrent le résultat de leur exploit sportif à l'aide de lampes de poche disposées sur le sable, prirent des photographies pour enregistrer cette performance et en assurer la validité, puis tracèrent à l'aide d'une peinture noire à la bombe le pourtour des surfaces vides obtenues pour en comparer la taille.



L'action s'acheva sur un clin d'œil en coulisses ou plutôt aux vestiaires : au centre de ce *ring* improvisé, les deux adversaires se rhabillèrent dans un face-à-face très proche et remplirent de leur combinaison sportive et de leur poupée molle les deux gros pots de pop-corn vidés par les spectateurs soulignant par cet ultime geste sarcastique la mécanique du rapport « consommateur/consommé » à l'œuvre tout au long de leur prestation.

En ayant choisi d'aborder la performance selon les définitions qu'en donne Le petit Robert, soit « un résultat chiffré obtenu dans une compétition (performance d'un cadre, d'un vendeur, d'une usine, d'un produit) ; résultat optimal qu'une machine peut obtenir (exploit, succès, prouesse) », leur action me semble avoir éclairé avec ironie la dynamique des rouages de compétition, de spectacularisation, de « starisation », de consommation et de médiatisation qui n'épargne pas la sphère de l'art contemporain.

Construite sur le mode binaire d'une symétrie orchestrée, toute leur action fut la confrontation en miroir d'une série de gestes identiques redoublant la dimension ironique de leur duel artistique, présente dès le départ.

En sérieux protagonistes de l'industrie du spectacle et du divertissement, ils commencèrent par distribuer à leur public les deux énormes pots de pop-corn, peut-être achetés au cinéma « américain » du coin. Il est d'ailleurs intéressant de souligner que certains spectateurs étaient assis sur un bas-côté d'autoroute dont la pente inclinée, formant une sorte d'architecture de stade en gradins, renforçait l'effet parodique du tout.

Ensuite, ils se placèrent l'un en face de l'autre dans l'allée centrale en gazon synthétique et se dévêtirent pour enfiler une sorte de slip en plastique rouge et, par-dessus, une combinaison moulante en latex dont ils laissèrent pendre sur leurs fesses et leurs cuisses la partie supérieure, celle du buste, ressemblant à une sorte de poupée molle, avec bras, tête et cou, en latex également. Dans ce surprenant accoutrement de dédoublement grotesque que suscite la présence chancelante de cette