

Transexpérience en trois mouvements

Michaël La Chance, Hervé Fischer et Priscilla Vaillancourt

Numéro 115, automne 2013

Performatifs

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/70116ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

La Chance, M., Fischer, H. & Vaillancourt, P. (2013). Transexpérience en trois mouvements. *Inter*, (115), 39–41.

TRANSEXPÉRIENCE EN TROIS MOUVEMENTS

PREMIER MOUVEMENT

► MICHAËL LA CHANCE

Au lexique de la performance, je propose d'ajouter la notion de transexpérience. Le transexpérimentalisme s'intéresse aux conditions de mise en forme de l'expérience et à sa transmission en art et dans la spiritualité.

Il est coutume de désigner par expérimentalisme les pratiques en art mettant en valeur le non-prémédité, les visions oniriques, les productions automatiques ou le « vandalisme créateur » (Asger Jorn), marquées par l'attrait pour le hasard et l'improvisation, avec un intérêt pour les sensations fortes, le risque et la recherche d'intensité dont le foyer est le moi. Avec la fin de la modernité, l'expérimentalisme a basculé dans la surenchère et la provocation, la production d'états limites et le relativisme frivole.

Le transexpérimentalisme en art propose ce qui suit :

– Il dénonce la réduction de l'expérience humaine à un vécu bidimensionnel, quand les médias nous saturent avec des sentiments binaires, nous enferment dans des saisies figées de notre existence. Il y a une richesse culturelle de la diversité des expériences : l'errance, l'excentricité, le non-communicable, etc. Il y a une perte de l'*ontodiversité* lorsque les sensorialités animales et végétales s'étiolent, processus inévitable avec l'extinction de nombreuses espèces. La diversité des *Umwelt* (von Uexküll) de chaque forme de vie semble réductible à une « expérience unique » – comme on dit « pensée unique ». Huxley invite à franchir les portes de la perception en s'abandonnant à des « expériences altérées et plurielles ».

– Il semble légitime que chaque génération veuille redécouvrir le monde à partir de ses propres expériences. Elle croit *faire* ses propres expériences, or celles-ci ne sont que des variations de la pensée du moi, laquelle n'est qu'un postulat de l'unité des attributs du corps et de la conscience, une caricature de notre vraie nature. Le moi est un *expérimèmes* [sic] parmi d'autres, lesquels se propagent et mutent dans la culture. On s'affranchit de cette fabrication sociale en faisant l'expérience de soi en tant qu'autre et, plus encore, en tant qu'altérité plurielle.

– La fabrication d'une « expérience du moi » répond au besoin biopolitique d'affirmer une unité de l'être, mais aussi à la prétention de nier notre interdépendance. Nous désirons faire des expériences pour le bénéfice du moi, mais nos expériences ne prennent forme que dans un tissu ontologique et dans le relief d'une multiplicité d'expériences.

– Une transmission *par* l'expérience suppose un détour obligé, implique qu'il est impossible de la résumer, de la vivre par procuration. Selon Basho, « seul le pin vous enseigne ce qu'est le pin, seul le bambou vous enseigne ce qu'est le bambou... La chose et vous-même ne faites plus qu'un, de ce sentiment d'unité jaillit votre poésie ». L'expérience semble quitter le corps, elle s'affranchit des cadres rationnels et interprétatifs dont nous avons l'habitude, elle se met en synergie avec autrui et ses expériences : celles des animaux, des machines, etc. Alors, l'expérience artistique n'est pas isolée, l'œuvre est un approfondissement de la vie même dans sa multiplicité : plutôt *Erfahrung* qu'*Experiment*.

– L'expérience individuelle ne doit pas être isolée du *tissu général des possibilités d'éprouver* et de ressentir. Qu'elle soit la somme totale des souffrances dans le monde ou une mémoire expérientielle commune à tout le vivant, une articulation entre les expériences a pour effet de les contraindre et de les enrichir. Marina Abramović a fait ce constat à propos de nombreuses personnes venues la voir dans *The Artist is Present* : « *They have so much pain, it's not about me anymore.* »

– Dès lors que nous acceptons d'excentrer notre épreuve de l'être, nous pouvons envisager le caractère libre et fluide de nos perceptions et de nos expériences, nous entrevoyons une esthétique ondulatoire où l'expérience est tantôt ridelle à la surface et tantôt vague qui révèle la profondeur. La beauté est fluide, une recharge de vie, une impulsion qui provoque en nous

une croyance dans la valeur des êtres humains, leur capacité à s'améliorer et à créer un monde meilleur. William Blake, dans un cycle de poèmes intitulé *Songs of Experience* (1794), décrit comment l'esprit humain s'étirole lorsqu'il est opprimé et comment il réagit comme braise qui ne se laisse pas étouffer : « *Tyger! Tyger! burning bright / In the forests of the night* ».

– L'artiste se distingue de ses contemporains par sa capacité à ressaisir en lui-même ses émotions les plus infimes. Ses impressions, auxquelles nous ne prêtons guère attention, il en fait une matière qu'il peut façonner, des modèles pour augmenter l'expérience que nous faisons de nous-mêmes, par-delà nous-mêmes.

– Chacun peut se vivre comme une multiplicité traversée par des discours, lesquels précipitent des expériences spécifiques en soi et révèlent ce faisant différentes strates de la personne selon les angles d'attaque et de coupe effectués, ce que Robert Musil, dans *L'homme sans qualités*, appelait *le petit vallon creusé par la multitude des eaux torrentielles* : « L'habitant d'un pays a toujours au moins neuf caractères [...] ; il les réunit dans sa personne, mais s'en trouve dissocié [dissous], et n'est plus finalement qu'un petit vallon creusé par cette multitude de cours d'eau. »

– La vie, en tant qu'expérience se révèle concluante lorsqu'elle conduit à un approfondissement de la vie même. Tout dépend de nos prémisses personnelles, des hypothèses eu égard à la nature du monde, de l'occasion que nous saurons saisir. Pourtant, nous passons à travers la vie comme si nous avions plus de neuf vies et que nous devons subir le déroulement de chacune. Qui ne se demande pas ce qu'il peut faire de sa vie ne dépasse pas l'échantillonnage de soi.

– La transexpérience nous invite à sortir de l'excessif expérimentalisme qui a caractérisé la modernité. L'actuelle pléthore des images a été alimentée par la facilité d'explorer les possibilités de l'image avant – ou au lieu – de proposer un cadrage épistémologique de celle-ci. De même, l'expérimentalisme s'intéresse aux possibilités du corps, veut en repousser les limites, sans réflexion préalable sur le corps comme réceptacle d'enjeux collectifs, comme véhicule d'expériences transgénérationnelles. L'expérimentalisme envisage le corps comme combinatoire d'organes, donc aussi de sensations – réservoir de jouissances qu'il faut épuiser avant la mort. Alors, il entreprend de greffer sur celui-ci de nouvelles expériences, de produire un corps-cyborg harnaché de prothèses ou un corps-cosmétique produit de chirurgies ; il entreprend de créer de nouvelles extensions du moi, sans inscrire le corps dans une approche holistique, sans lui chercher une « autre santé ». Le mouvement Occupy revendique cette phrase attribuée à Krishnamurti : « Ce n'est pas un critère de santé d'être bien adapté à une société profondément malade. »

– La transexpérience est un refus de se laisser définir par ses expériences, lesquelles – lorsqu'on vient à en faire état – ne sont que des mises à plat de nos potentialités d'être. L'artiste entreprend d'initier des expériences qui trouvent leur intensité en lui-même mais se perpétuent hors de lui, détachées de son corps et de son enveloppe. Alors, ce sont les expériences qui se saisissent de nous, nous submergent dans une intensité où nous sommes hors de nous-mêmes.

– À une époque où nous avons accès à tant d'expériences (faire du parapente en Antarctique, du saut à l'élastique en Nouvelle-Zélande...), l'expérience devient creuse. Elle se soumet à la surenchère, est déclinée selon toutes les modes de stimulation, devient spectacle, mais n'est pas orientée. Le *bungee* se révèle une métaphore parlante de l'expérience-caoutchouc : il épuise une énergie (cinétique) par un saut dans le vide et ne met pas le corps à portée de nouvelles ressources. Y a-t-il des expériences pleines, celles où nous pouvons donner forme à nous-mêmes

et vivre pleinement nos relations interpersonnelles ? Pouvons-nous faire l'expérience de la qualité, quand la qualité ultime serait la vie ? Certes, nous le pouvons, mais nous serons tentés d'encapsuler cette plénitude, de la mettre « à portée » dans des images et des répétitions. Aujourd'hui, nous pouvons multiplier les expériences de nous et des autres aux quatre coins de notre monde, démarche qui reste le plus souvent enfermée dans le paradigme du consumérisme et du tourisme sensoriel. La société comme marché des expériences, où toutes les stimulations sont à vendre – et à échanger entre le sexe, l'argent et le pouvoir –, laisse-t-elle place à la réinvention de soi ? La société moderne comme « parc humain » (Sloterdijk), flottant et surpeuplé, ressemblerait alors à une mégacroisière vers « l'expérience de votre vie ».

– La transexpérience est définie par les « pratiques focales » (Borgmann) qui peuvent prospérer en celle-ci, qui façonnent la durée et la spatialité, l'individuel et le collectif, vers une autre santé. Alors, le bien-être individuel n'est plus dissociable de l'être-ensemble, du concept de *buen vivir* enchâssé dans la constitution de l'Équateur, héritage des cultures autochtones. En effet, la transexpérience implique une transversalité des expériences entre le soi, les autres et le milieu. Notre insécurité devant le réel provoque-t-elle une crispation de nos rapports humains ? Notre configuration corporelle prédétermine-t-elle notre construction du monde ? Y a-t-il un refus de reconnaître l'expérience des autres au fondement du sujet ? Ou, au contraire, n'éprouvons-nous que ce que nous croyons que les autres éprouveraient à notre place – comme l'a montré l'expérience de Stanford (ou celle de Milgram) ?

– Au cours de la modernité, l'expérimentaliste n'hésitait pas à nous imposer des expériences massues, des consignes masochistes ou des contrats sadiques passés avec les spectateurs, un défilé d'images asservies à une exigence de nouveauté, entraînant la scène culturelle dans un vaste effet Larsen sensori-cognitif. Nous étions alors hypnotisés par nos expériences, surtout si elles semblaient des expériences de nous.

– L'artiste transexpérimentaliste ne préconise par tant d'expérimenter sur les choses, mais d'éprouver celles-ci en lui-même et par lui-même. Stendhal disait volontiers « se mettre en expérience ». Ainsi, notre relation à d'autres expériences vécues permet de nous orienter en nous-mêmes : tout s'éprouve, l'espace devient la pulsation d'un sang invisible, la lumière une énergie qui relie vertigineusement les confins, le temps un immense monolithe dans lequel nous sommes ralentis ; le corps dénoue des épreuves au-delà de lui-même. La douleur a son registre de sensations autonomes, elle a aussi ses franges interpersonnelles.

– C'est la voie choisie par ceux qui ne se laissent pas capter par les (pseudo) expériences de l'époque, qui ne laissent pas leur imagination se prendre dans les rails des fantasmes présencés, qui laissent les contradictions de l'époque prendre corps dans des œuvres-symptômes, lorsqu'ils en devance l'*acting out*, attentifs à « cette illumination profane qu'est la pensée », disait Walter Benjamin. Ils s'assurent de leur présence au monde non par des traces, mais par des expériences qui se rejoignent dans un art de l'interdépendance totale, éphémère et anonyme.

La transexpérience cherche ainsi à rapatrier les pouvoirs de transformation : « En quoi cela me change dans mon corps ? » s'écriait Artaud à propos des utopies et des révolutions. Aujourd'hui, l'expérience est encapsulée, donne prise à des lectures isolées. Pourtant, à mesure que les images se multiplient, les expériences faiblissent et se font rares. Nous devons retrouver l'expérience qui n'a pas de centre, pas de limites, pas de finalité – et qui a malgré cela la plus forte gravité. ◀

MICHAËL LA CHANCE est philosophe (Ph.D., Paris VIII) et sociologue (DEA, EHSS, Paris) de formation, poète et essayiste. Il est professeur d'esthétique, chercheur au CELAT et directeur du Département des arts et des lettres à l'Université du Québec à Chicoutimi. Membre du comité de rédaction de la revue *Inter, art actuel* à Québec, il a publié nombre d'essais sur le rôle des intellectuels à l'époque des géants *corporatifs* et du paradigme technoeconomique, la mondialisation de l'art et le sentiment d'échec de civilisation, la censure dans les arts, la poésie et la peinture allemandes contemporaines devant le trauma, la cyberculture et le cinéma, la répression antiterroriste dans les arts. Il a publié six recueils de poésie. En 2003, il recevait le prix international Saint-Denis-Garneau.

DEUXIÈME MOUVEMENT

▶ HERVÉ FISCHER

S'agit-il de magie ? De transsexualité ? De transgression ? D'extase ? De transmédialité ? Le concept même est assez inhabituel pour constituer un outil d'exploration, d'autant plus qu'il semble indiquer une expérience intense.

Certes, si nous calquons le sens du concept sur la distinction entre le multidisciplinaire, l'interdisciplinaire et le transdisciplinaire, nous tombons dans des distinguos académiques. Mais il en est tout autrement si nous le situons en évoquant le multiculturel, l'interculturel et le transculturel, des concepts très actuels dont nous avons découvert l'importance au Québec, pays d'immigration, depuis que nous leur avons consacré une enquête publique, menée par la Commission Bouchard-Taylor, avons questionné les incompréhensions humaines que suscitent les différences de culture d'origine et avons tenté de définir la notion d'accommodements raisonnables. Nous avons alors mis à nu rien de moins que de profondes intolérances du vécu individuel et découvert sous la séduction de l'exotisme la puissance et les démons de l'étrangeté culturelle.

Si nous abordons plus précisément le domaine de l'art, je postulerai – et c'est loin d'être généralisable, mais cela vaut certainement dans le cas de tous les grands artistes – que nous nous situons à l'opposé du conformisme frileux des cultures établies et des peurs identitaires, dans une exigence d'exploration et d'ouverture audacieuses, au-delà des réflexes d'autodéfense/agression. Je peux alors concevoir la transexpérience comme la capacité de l'artiste tout autant que du regardeur de projeter ou de lire dans une œuvre une interrogation puissante et une expérience intense, qui sont alors partagées et possiblement enrichies ou transformées par l'appropriation du public. N'est-ce pas une transexpérience que je vis en regardant une peinture zen de Rothko ou *Le cri* dramatique de Munch, au-delà de mes expériences personnelles ? Ces œuvres mettent alors en jeu la capacité de chacun d'éprouver personnellement l'émotion d'un autre, d'épouser son questionnement en y mêlant bien sûr ses propres sentiments, ses propres expériences, ses propres questionnements. Il y a nécessairement une alchimie, une synthèse ou une dialectique dans la dynamique d'une transexpérience. Nous ne saurions nier l'importance de ces va-et-vient interindividuels. Mais avouons que le concept se banalise alors, quand bien même il exprimerait le défi de l'intelligence interindividuelle et de l'empathie des sensibilités. La transexpérience ne serait qu'une modalité nécessaire et quotidienne des échanges humains, davantage exaltée dans l'art que dans les socialités ordinaires.

Le concept devient beaucoup plus intéressant si nous considérons la démarche de l'artiste qui s'y est référé le premier. Il s'agit de Chen Zhen, né en 1955 à Shanghai, dans une période extrêmement difficile où le maoïsme révolutionnaire rejetait la culture chinoise millénaire. Il a émigré en France en 1986 et a fait l'expérience d'un deuxième choc culturel, celui qu'il ressentait face à l'art occidental qu'il voulait s'approprier. Il a alors pris conscience des spécificités d'une démarche inévitablement transculturelle, la sienne, au cours de son dialogue sino-français. Cette *situation*, au sens situationniste de l'expérience vécue, qui évacue les conformismes des sociétés-spectacles, se reflète dans l'originalité et la tension de ses œuvres, notamment ses sculptures et installations. Bien que mort jeune, en 2000, il a obtenu une reconnaissance internationale dont témoigne notamment l'exposition-hommage que lui a consacrée l'Art Institute of Boston en 2000. L'encyclopédie *Wikipedia* cite de lui deux déclarations très éclairantes :

« Les Français disent "c'est du chinois" pour indiquer quelque chose d'incompréhensible. Je le prends comme un très grand compliment. Cela montre que les Chinois n'abordent pas les problèmes de front et qu'ils commencent par ne rien affirmer. Nous nous exprimons par allusions, évocations, par métaphores en nous servant d'un prétexte, d'un paradoxe, d'un renversement d'idée, d'un euphémisme. »

« Dans la réalisation de mes projets artistiques, le concept sème et les mains récoltent. Je reste encore aujourd'hui un paysan, dans le sens où mes mains m'assurent chaque fois de la qualité de la cueillette. Je crois

à l'intelligence de la main, et surtout à la force d'équilibre entre main et savoir. Si mes pensées se situent dans l'ombre, alors mes mains deviennent lumière. Mes mains représentent la moitié de mon œuvre, de mon cerveau et de mon existence. »

Nous pouvons alors nous demander si l'intelligence de la main ne conserve pas instinctivement, physiquement, ses repères culturels de naissance, tandis que l'intelligence conceptuelle, plus abstraite ou désincarnée, serait davantage capable de s'en éloigner et d'embrasser les points de vue étrangers qu'elle saisit, sans les épouser aussi intimement.

Manifestement, Chen Zhen nous invite à repenser l'hétérogénéité des rencontres civilisationnelles auxquelles nous sommes de plus en plus exposés et qui vont constituer un défi incontournable dans notre volonté nouvelle de respect des diversités culturelles. Les coproductions cinématographiques, qui doivent tenter de rejoindre les différents publics des pays d'où vient leur financement, relèveront-elles le défi en langue espéranto ? La cuisine internationale deviendra-t-elle finalement fade ou fera-t-elle vibrer des spécificités culturelles, quitte à les juxtaposer ? Nous-mêmes, en lisant un roman, cherchons-nous des psychologies de citoyens du monde (à supposer que cela puisse se concevoir) ou sommes-nous attirés par des spécificités slaves, indiennes, mexicaines fortes ? L'artiste qui fait une performance vise-t-il à toucher une sensibilité hybride, celle de tout le monde ou ne cherche-t-il plutôt à exprimer une universalité dans l'exploration de ses questions, angoisses, désirs les plus personnels ?

Il est évident, pour qui connaît les œuvres de Chen Zhen, que sa démarche ne consiste pas en un mélange culturel. Chen Zhen n'agrège pas des touches de culture chinoise, par exemple des références à Mao, des visages asiatiques ou des idéogrammes, à une tradition artistique occidentale, comme le font malheureusement la plupart des artistes chinois actuels que se disputent inutilement les collectionneurs d'Europe comme de Chine. Il ne nous propose pas une salade de fruits avec des litchis et des pommes. Il réussit à approfondir et à exalter un dialogue culturel capable de questionner autant le regard chinois que l'europpéen face aux images du monde et aux valeurs spécifiques à chaque continent. Dès lors, échappant aux lieux communs des deux cultures, l'art explore et s'aventure plus loin. Il acquiert une puissance de questionnement et crée une expérience psychique extraordinaire.

Je soulignerai aussi qu'au Québec même, nous devrions prendre conscience que nous rencontrons le même défi dans le dialogue encore méconnu ou superficiel entre les cultures autochtones et occidentales.

La transexpérience se veut alors une démarche transculturelle. Et nous comprenons le sens du mot. Son importance tient à notre époque, tandis que se construit une tour de Babel de l'art : un phénomène tout à fait inédit d'implosion de l'impérialisme de nos métropoles culturelles. Allons-nous revaloriser aussi les démarches artistiques des zones périphériques ? C'est un vaste débat qui s'ouvre, celui de l'accord à trouver entre la mondialisation et l'enracinement identitaire des cultures, les deux pôles de notre nouvelle conscience du monde. La mythanalyse nous montre comment notre cosmogonie évolue. En termes simples, nous dirons qu'elle est devenue bipolaire : la masse et l'individu, la mondialisation et la diversité. Mais, en réalité, elle est désormais multipolaire. Les conséquences seront considérables. ◀

HERVÉ FISCHER est un artiste-philosophe né à Paris, France, en 1941. Double nationalité : canadienne et française. Hervé Fischer est un ancien élève de l'École normale supérieure (rue d'Ulm, Paris, 1964). Il a consacré sa maîtrise à la philosophie politique de Spinoza (sous la direction de Raymond Aron) et sa thèse de doctorat à la sociologie de la couleur (Université du Québec à Montréal). Pendant de nombreuses années, il a enseigné la sociologie de la culture et de la communication à la Sorbonne-Paris V (maître de conférences en 1981). À Paris, il a aussi été professeur à l'École nationale supérieure des arts décoratifs (1969-1980). On lui doit de nombreux articles spécialisés, participations à des ouvrages collectifs et conférences dans les domaines des arts, de la science et de la technologie, en rapport avec la société. Parallèlement, il a mené une carrière d'artiste multimédia. Fondateur de l'art sociologique (1971), il a été l'initiateur de projets de participation populaire avec la radio, la presse et la télévision dans de nombreux pays d'Europe et d'Amérique latine, avant de venir s'installer au Québec au début des années quatre-vingt.

TROISIÈME MOUVEMENT

► PRISCILLA VALLANCOURT

Vivons le trans. Dépassons l'expérience même de notre sens commun pour aller plus loin. L'expérience est un processus externe, nourri par les événements extérieurs, tandis que la transexpérience suppose l'inverse. C'est un processus tourné vers l'intérieur, plus profondément en nous, afin de nous écarter de la folie du sens social et d'entrer dans la nôtre. Celle-ci se confronte dès lors à elle-même et, une fois la destination atteinte, procure à notre perception du monde un tout nouvel angle. De là nous repartons de nouveau, insatiables de connaître. ◀



> Priscilla Vaillancourt, *paradigme « transmutation »*, 2013.

PRISCILLA VAILLANCOURT est étudiante au baccalauréat interdisciplinaire en arts à l'UQAC. Elle est une exploratrice des diverses strates de la vie artistique, sociale et géographique, et s'intéresse notamment aux origines des idées et leur évolution. Elle participe à diverses manifestations culturelles et est cofondatrice du CÉAR (création d'événements artistiques de la relève) au Saguenay.