

Se suivre

Une volonté artistique et féministe émancipée du mythe pédagogique

Marie-Claude G. Olivier

Transférer l'expérience
Numéro 116, hiver 2014

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/71296ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)
Les Éditions Intervention

ISSN
0825-8708 (imprimé)
1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

G. Olivier, M.-C. (2014). Se suivre : une volonté artistique et féministe émancipée du mythe pédagogique. *Inter*, (116), 60–63.

Se suivre

UNE VOLONTÉ ARTISTIQUE ET FÉMINISTE ÉMANCIPÉE DU MYTHE PÉDAGOGIQUE

► MARIE-CLAUDE G. OLIVIER



Dans le cadre de *Se suivre, soirées de performances intergénérationnelles*¹, Marie-Claude Gendron, artiste et commissaire de l'événement, a jumelé une quinzaine d'artistes afin de leur permettre d'explorer la thématique de la transmission. Cet article propose de convoquer une réflexion sur la transmission des savoirs artistiques et politiques par le biais des pratiques performatives en art actuel, à partir des duos d'artistes Diane Landry et Frédérique Laliberté, les Fermières Obsédées (F.O.) et Marie-Hélène Blay, Michelle Lacombe et Sarah Smith. Le pouvoir d'agir des sujets est examiné en relation avec le concept d'émancipation, défini par Jacques Rancière dans *Le maître ignorant*², en dialogue avec certains enjeux artistiques et féministes. Il s'agit d'analyser un transfert d'expérience qui se ferait par l'« art même », une interpénétration des pratiques qu'une compréhension souvent opaque de la « transmission » tend à masquer.

► Diane Landry et Frédérique Laliberté.
Photo : Marie-Claude G. Olivier

La relation de l'artiste avec l'autre / La question de l'intergénérationnalité au cœur de l'événement *Se suivre* évoque la possibilité de (ré)actualisation d'une génération par une autre. Ici, le préfixe *inter* signifie « la réciprocité et l'action mutuelle entre les sujets ». Les duos d'artistes illustrent comment une pratique performative s'inscrit dans ce qui la précède, comment chaque génération contribue à la suivante à travers la performance. La performance est un entre-deux-mondes, une « troisième chose » qui permet aux artistes de mettre une partie d'elles et d'eux-mêmes en dialogue (ensemble et avec les spectatrices et spectateurs) ; qui permet aussi d'émettre certaines réflexions critiques sur l'art ou sur la société. J'ai choisi d'invoquer, tel qu'annoncé, le concept d'émancipation de Rancière dans cet essai³. Pour Rancière, le rapport binaire maître/ignorant repose sur « la logique du système explicateur »⁴, selon laquelle le maître a besoin de l'ignorant pour exister, et ce dernier, dépendant des explications du maître, doit continuer d'ignorer ce qu'il sait. Les dualismes artiste/jeune artiste, artiste/spectateur, etc., sont aussi les produits des constructions sociales normées : « Les termes peuvent changer de sens, les positions peuvent s'échanger, l'essentiel est que demeure la structure opposant deux catégories, ceux qui possèdent une capacité et ceux qui ne la possèdent pas⁵. » L'émancipation repose sur la déhiérarchisation (et non l'abolition) des rôles diversifiés. Elle implique pour le maître de renoncer à ses privilèges (il doit accepter d'enseigner quelque chose qu'il ne sait pas) et pour l'ignorant de reconnaître son pouvoir d'agir.

Michaël La Chance décrit la performance de Diane Landry et Frédérique Laliberté comme une « analogie du passage » entre les deux artistes : « Les deux artistes suspendues par des filins, Diane, avec des skis de fond aux pieds, perçait des patates qu'elle passait à Frédérique (skis alpins aux pieds), qui les enfilait sur une ficelle comme pour un grand collier. Puis, Diane a percé plusieurs fois une patate pour y mettre des petites bougies d'anniversaire, laquelle patate elle a piquée sur un bâton de ski de Frédérique, avant d'allumer les petites bougies à l'aide d'un briquet à gaz. Frédérique s'est retrouvée avec deux patates ainsi illuminées au bout de ses bâtons de ski qu'elle a procédé à éteindre ensuite avec un vaporisateur d'eau qu'elle avait à la ceinture. L'analogie de "transmettre la flamme" était ainsi jouée comme un passage du relais ironique lorsque la flamme en question était une évocation festive à laquelle la "jeune artiste" répond en l'éteignant : fin de la transmission⁶. »

À première vue, le duo Landry et Laliberté semble (volontairement et ironiquement) négliger le « mythe maître/ignorant », tel que défini par Rancière, préférant mettre à l'épreuve les structures et les dynamiques du « savoir-pouvoir »⁷, dans le cadre intergénérationnel où elles se suivent.

La performance dans laquelle se rencontrent Landry et Laliberté apparaît comme une fiction : une sorte de négation de la réalité sociale savamment construite, où l'art « suspendu par des filins » se constitue en lui-même comme une multiplication des interprétations du « réel ». Les skis alpins de Laliberté, d'usage récent, et ceux portés par Landry, excessivement longs et repliés par d'étranges charnières, nous soumettent à une sorte de tension anachronique, à un choc (humoristique) des générations. Nous nous trouvons soit devant des repères temporels marquant, peut-être, l'inscription de chacune dans le milieu artistique (l'une à la fin des années quatre-vingt, l'autre au début des années deux mille), soit devant une parodie du mythe pédagogique lorsque la jeune artiste accumule sur un grand collier des instructions transmises par Landry, sous forme de patates. Mentionnons que l'objet transmis évoque de façon critique l'intérêt naturalisé (faussement naturel) des jeunes filles pour le rose, les bijoux et les princesses. La pomme de terre rappelle la transmission mère-fille des recettes de cuisine, la (re)production du « format familial », ne laissant place qu'à un désir de devenir (artiste).

Sur des airs de fête, les bâtons agrémentés de patates illuminées par l'activité de Landry, l'ignorante, la fille, la jeune artiste, (ré)affirme son autonomie en éteignant les bougies. L'expérience partagée par les artistes dans cet échange performé, un acte artistique joué à « intelligences égales », pour reprendre les mots de Rancière, a laissé place à l'individualité de chacune, les unissant à la fois. La performance a œuvré comme un continuum où chaque artiste a tenté de se situer dans le

langage de l'autre, une transmission mutuelle de leurs expériences singulières. C'est en acceptant d'entrer dans un univers qui ne nous est que partiellement montré, par le bouleversement de ce qui nous conforte, que se réalise l'émancipation (s'affranchir de l'autorité, des savoirs hégémoniques, des discours dominants, etc.). Selon Rancière, elle « commence quand on remet en question l'opposition entre regarder et agir, quand on comprend que les évidences qui structurent ainsi les rapports du dire, du voir et du faire appartiennent elles-mêmes à la structure de la domination et de la sujétion. Elle commence quand on comprend que regarder est aussi une action qui confirme ou transforme cette distribution des positions »⁸. L'objet de notre volonté de nous émanciper et de ce qui nous a été transmis est une partie de ce qui nous habite : j'y vois le relais ironique du flambeau entre maîtresse et élève, l'inscription festive d'une artiste au sein de la grande *art history*, mais encore un geste artistico-politique partagé contre les politiques homophobes de la Russie, contre la tenue des XXII^{es} Jeux olympiques d'hiver à Sotchi, aussi révélé par la patate et le ski.

Le transfert d'expérience (féministe) par l'art même / J'avancerai ici que la volonté d'émancipation et l'intention de concevoir les rôles de manière non hiérarchique sont en continuité avec les théoriciennes et les artistes féministes. À cet effet, l'écrivaine et chercheuse Helena Reckitt souligne que l'émancipation féministe dans le monde de l'art a donné lieu à une critique inéluctable du modèle dominant (masculin, blanc, hétérosexuel, etc.). Elle ajoute que les théoriciennes féministes (Simone de Beauvoir, Audrey Lorde, Judith Butler, etc.), les critiques et les historiennes de l'art (Lucy R. Lippard, Linda Nochlin, etc.) de même que les artistes, elles-mêmes théoriciennes et écrivaines (Judy Chicago, Barbara Kruger, Martha Rosler, pour ne nommer qu'elles), ont largement influencé les femmes artistes : « Le féminisme a redéfini les fondements de l'art à la fin du XX^e siècle : il a mis en lumière le contenu culturel de la différence des sexes, politisé le lien entre espaces public et privé et mis en évidence la singularité de corps définis par le sexe, la race, l'âge et la classe sociale⁹. » Inversement, un nombre important de pratiques artistiques (Coco Riot, JJ Levine, Virginie Jourdain, Women With Kitchen Appliances, etc.) vient diversifier les stratégies, les tactiques et les modes d'action d'une troisième vague féministe au Québec, notamment. C'est ce que nous pouvons observer chez les Fermières Obsédées (F.O.), un collectif explicitement féministe qui a laissé sa trace sur la toile artistique québécoise au cours de la dernière décennie.

Annie Baillargeon et Eugénie Cliche nous ont offert maintes performances carnavalesques et poissonnières, en galerie comme dans l'espace public, ici et à l'étranger. Par leur pratique artistique et le propos qui émane de celle-ci, les artistes (re)conduisent certaines ambitions envers la déconstruction des normes sociales et politiques par des gestes répétés jusqu'à l'écoeurement. Que l'on pense à « Ce soir au cinéma Roxy » (ancien cinéma Roxy, Shawinigan, Festival de théâtre de rue de Shawinigan, 2004), à Carnaval (avenue du Mont-Royal, Montréal, 2008) ou à la performance « Les bulles explosives » (La chambre blanche, Québec, Se suivre, 20 septembre 2013), les F.O. n'ont cessé de déstabiliser l'idée genrée d'une beauté immaculée. Par l'usage des archétypes virils (militaires, sportifs ou violents) et d'accoutrements hyperféminins, les F.O. se transforment en une horde de « meneuses de claques » qui exécutent le spectacle débordant avec cran, par l'appropriation de ses effets.

Dans leur performance « Les bulles explosives », accompagnées de la comédienne Isabelle Lapierre et de la pianiste Marie-Hélène Blay, les Fermières Obsédées ont fait leur entrée à La chambre blanche en rampant à travers la foule, chacune apportant avec elle un produit tomate : une tomate bien ronde et rouge, « génériquement modifiée », une boîte de tomates grand format, la tomate multitâche ainsi qu'une tomate enveloppée à l'intérieur d'un chiffon blanc. Cette dernière ne s'est laissé deviner qu'au moment où le chiffon, enfoncé dans la bouche de la Fermière, s'est taché de rouge (une image qui rappelle l'artiste Matthew Barney dans le célèbre cycle *Cremaster*). Qui plus est, la performance rendait intelligible l'étiquette de la consommation, référant à la fois aux stéréotypes de genre et à la logique de marché à laquelle l'art tend parfois

à résister. Le spectacle amorcé par les Fermières a ensuite basculé dans un registre hystérique agrémenté de gazous leur servant de voix. Enivrées par la profonde noirceur de l'orgue, nous prévenant de la merveilleuse dangerosité de l'événement par le port de casques de hockey dorés, deux ailières ont ensuite renversé le contenu de deux boîtes de tomates grand format, chacune de leur côté, sur le grand canevas couvrant le sol et délimitant leur terrain de jeu. Au milieu de l'arène simulée, pendant que la « joueuse de centre » battait les cymbales d'un tempo lent presque stoner doom, les deux autres attaquantes se sont affalées dans des bouquets de ballons blancs, les faisant exploser avec ravissement.

L'intensité du piano, le synchronisme des cymbales servant de métronome, les ballons (dont certains étaient remplis de jus de tomate) qui explosaient sous le poids des corps, composaient un bordel enivrant, de plus en plus audible, sale et odorant. Le tout semblait ramener la fantaisie : celle qui n'est pas consensuelle, celle qui n'est pas belle, à l'intérieur d'une société normative métaphorique, mais si réalistement performée¹⁰.

Au moment où le spectacle semblait atteindre son apothéose, les trois Fermières ont repoussé les limites du divertissement en entamant une grande bataille digne de la peinture d'histoire, annoncée par trois caisses de tomates entrechoquées. Après avoir ainsi couronné la défaite du « réel » au profit de l'expérience performée, elles ont écrasé le reste des tomates, rappelant la fête des vendanges, avant d'effectuer, les unes à la suite des autres, une chorégraphie discontinuée dans les vagues houleuses du canevas secoué. Les F.O. ont ensuite hissé l'immense toile juteuse et bariolée de rouge, révélant à notre grande surprise le drapeau

canadien bafoué. Puis, sur l'air distordu de l'Ô Canada, elles ont grimpé sur le podium, vêtues désormais de leur sarrau, mais toujours sales, affichant une fierté complètement grotesque. La transmission pouvait continuer, le spectacle s'était donné à voir par lui-même comme « l'autoportrait du pouvoir à l'époque de sa gestion totalitaire des conditions d'existence »¹¹.

Si Rancière nous met en garde contre le « modèle pédagogique de l'efficacité de l'art »¹², c'est que nous pourrions être tentés d'établir un rapport de cause à effet entre l'art et l'émancipation, sur la base de procédés de subversion (la parodie et l'ironie, notamment) ou de l'emploi d'une métaphore de la société de consommation, du « type féminin »¹³, etc. Il n'en demeure pas moins que les dernières performances des Fermières Obsédées sont marquées par un commentaire critique sur le corps d'autant plus fort depuis qu'elles s'exposent enserrées par des gaines de couleur chair. Un costume « sexy », qui fait rire ou qui dérange. Au moment où l'agentivité sexuelle des femmes, l'acceptation des femmes trans* au sein du mouvement féministe, la reconnaissance du travail du sexe ou le port du voile islamiste, par exemple, font débat, les Fermières Obsédées incorporent certains de ces enjeux, et plus encore. Alors qu'elles posent devant le drapeau, je pense aux enjeux de justice reproductive, à la menace des politiques antiavortement d'un gouvernement qui s'oppose au droit de choisir. Je pense aux populations autochtones, aux femmes disparues et aux territoires volés. Quand la performance des Fermières Obsédées trace ainsi son chemin en moi, je sais que la violence systémique ne pourra pas atteindre ma volonté de penser, de voir et de faire autrement.



> Les Fermières Obsédées, 2013. Photo : Marie-Claude G. Olivier.

Pour une (ré)animation de l'histoire de l'art féministe /

Alors que les débats politiques tentent d'usurper les discours féministes à des fins conservatrices, voire électoralistes (crise de la laïcité), la reconnaissance institutionnelle des femmes artistes et de l'art féministe n'est pas acquise. Suivant ce constat, lors de son passage au festival de performances *VIVA ! Art action* à titre de conférencière invitée, l'artiste, historienne de l'art et commissaire Tamar Tembeck soulignait l'importance de se pencher sur les enjeux de réanimation du patrimoine de l'art féministe, face à sa réappropriation par une histoire de l'art qui présuppose une égalité atteinte. Selon Tembeck, la transmission intergénérationnelle prend une importance fondamentale et se manifeste de diverses façons : par le souci (comme artiste, spectatrice-spectateur, écrivaine-écrivain, etc.) de s'inscrire en continuité avec les discours et pratiques artistiques et féministes qui nous ont précédés, par l'appropriation et la citation d'autres artistes, notamment¹⁴. On peut penser à Marina Abramović (elle a, faut-il le mentionner, donné énormément de visibilité à la performance féministe dans le milieu institutionnel de l'art) et à Dayna McLeod¹⁵ qui, chacune à leur manière, ont « poursuivi » l'œuvre *Cut Piece*, réalisée en 1964 par Yoko Ono. Sous cet angle, le terme connoté de *vague* (référant habituellement à la succession des différents courants féministes dans le temps) ne peut référer qu'à son mouvement continu et interpénétrant, à sa fluidité, à sa non-fixité.

C'est d'ailleurs par cette non-fixité que l'émancipation gagne à être pensée. Plus qu'un concept philosophique ou théorique, le terme mis en pratique échappe à une démarche universelle. Certaines conditions, cependant, nous permettent d'en saisir les contours (flous). Par exemple, en m'appuyant sur le concept de l'émancipation ranciérienne, j'ai montré comment le transfert de connaissances, dans le cadre artistique, doit impliquer une volonté de déhiérarchiser les catégories (maître/ignorant, artiste/jeune artiste, artiste/spectateur) et d'en faire valoir leur porosité. J'ai également souligné l'importance de l'intergénérationnalité ainsi que la reconnaissance d'un pouvoir d'agir dans lequel le voir, le dire et le faire agissent simultanément. Ceci dit, je conclurai sur une description de la performance de Michèle Lacombe et Sarah Smith et vous laisserai, cette fois-ci, poursuivre « une nouvelle aventure intellectuelle »¹⁶.

Sarah Smith arrive dans la salle avec un balluchon noir dans lequel se trouve un tas de pierres. Un balluchon qui n'est pas sans rappeler notre bagage personnel : notre position sur l'échiquier politique, notre bagage culturel, nos privilèges. Elle se met à casser les pierres blanches qui ressemblent à de la craie à l'aide d'une masse, se lance dans leur désintégration. Le bruit sourd de la masse qui frappe le sol rythme les pas de Michèle Lacombe qui marche lentement dans la salle, à travers les spectatrices-spectateurs. Lacombe tient un morceau de pierre blanche dans son chandail noir, qu'elle chiffonne dans sa main. Comme un mal

de ventre, le visage sans sentiment, elle entache le chandail noir. De son pied, elle pousse un caillou, traçant ainsi son chemin. À un certain moment, Smith secoue le drap noir, laissant sur le sol un amas de pierres concassées. Bientôt, les deux artistes ont le visage voilé, l'une du drap noir maculé de poussière blanche, l'autre de son chandail relevé sur son visage, qui porte les traces de la pierre longtemps frottée. Avec leurs pieds, les artistes poussent énergiquement le tas de roches jusqu'à un cube blanc, placé contre le mur de la galerie, puis le font disparaître sous les roches. Elles découvrent finalement leur visage, saisissent le drap qui recouvrait Smith et le secouent vigoureusement. La salle se remplit d'un nuage de poussière étouffante. Le noir n'est plus noir, le blanc n'est plus blanc. Les artistes plient le drap noir imprégné de craie à la manière d'un drapeau, lors des cérémonies funéraires militaires. Le drapeau noir ainsi plié est déposé sur le socle blanc. ◀

Photos : Marie-Claude G. Olivier

Je tiens à remercier très sincèrement Michaël La Chance, qui a accepté de lire et de commenter cet article avant sa parution.

Notes

- 1 *Se suivre, soirées de performances intergénérationnelles* est un événement commissarié par Marie-Claude Gendron et présenté à La chambre blanche (www.chambreblanche.qc.ca) de Québec les 20, 26 et 27 septembre 2013.
- 2 Jacques Rancière, *Le maître ignorant : cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Fayard, 1987, 234 pages.
- 3 Dans *Le spectateur émancipé*, un ouvrage dédié à la question du spectateur dans l'art contemporain, Rancière revient sur son livre *Le maître ignorant*, dans lequel il remet en question le dualisme autoritaire maître/élève dans la poursuite de la connaissance : « Le Maître ignorant exposait la théorie excentrique et le destin singulier de Joseph Jacotot qui avait fait scandale au début du XIX^e siècle en affirmant qu'un ignorant pouvait apprendre à un autre ignorant ce qu'il ne savait pas lui-même, en proclamant l'idée de l'égalité des intelligences et en opposant l'émancipation intellectuelle à l'instruction du peuple. » (J. Rancière, *Le spectateur émancipé*, La fabrique, 2008, p. 7.)
- 4 *Id.*, *Le maître et l'ignorant*, op. cit., p. 15.
- 5 *Id.*, *Le spectateur émancipé*, op. cit., p. 19.
- 6 Michaël La Chance, communication personnelle.
- 7 « [I]l n'y a pas de relation de pouvoir sans constitution corrélatrice d'un champ de savoir, ni de savoir qui ne suppose et ne constitue en même temps des relations de pouvoir. » (Michel Foucault, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Gallimard, 1975, p. 35.)
- 8 J. Rancière, *Le spectateur émancipé*, op. cit., p. 19.
- 9 Helena Reckitt, *Art et féminisme*, Phaidon, 2005, p. 12.
- 10 Cf. Marie-Claude G. Olivier, « Canada Fancy » [en ligne], *Projet vivarium*, octobre 2013, réf. du 31 octobre 2013, www.projetvivarium.org/news/?tag=La+chambre+blanche.
- 11 Guy Debord, *La société du spectacle*, Gallimard, 1992, p. 26.
- 12 J. Rancière, *Le spectateur émancipé*, op. cit., p. 59.
- 13 *Cf. ibid.*, p. 57.
- 14 Cf. Tamar Tembeck, "The Feminist is Present", conférence présentée lors du colloque « Enjeux féministes et performance », dans le cadre du festival *VIVA ! Art action*, le 4 octobre 2013.
- 15 Cf. Dayna McLeod, « Cougarlicious point final » [en ligne], *Cougar for a Year*, La Centrale Galerie Powerhouse, 31 mai 2013, réf. du 31 octobre 2013, www.cougarthis.com.
- 16 J. Rancière, *Le spectateur émancipé*, op. cit., p. 28.

MARIE-CLAUDE G. OLIVIER est candidate à la maîtrise en histoire de l'art avec concentration en études féministes à l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Ses recherches consistent à observer sous quelles formes se développe une troisième vague féministe au Québec, à partir des différents débats féministes actuels, et du déplacement de certaines problématiques vers une posture plus inclusive. Elle s'intéresse principalement au champ des théories postmodernes et queer libertaires ainsi qu'à la manière dont les pratiques d'art engagé et activiste favorisent l'émergence de nouveaux discours théoriques par l'action collective. Elle travaille actuellement sur les collectifs Les Fermières Obsédées et Women with Kitchen Appliances. Elle milite au sein du PINK BLOC Montréal, un collectif queer et féministe né de la grève étudiante. Elle est membre du collectif Projet Vivarium (projetvivarium.org), qui s'intéresse aux pratiques performatives féministes en art.



> Michèle Lacombe et Sarah Smith, *ghosts/esprits*, 2013. Photo : Emmanuelle Duret.