

Reçu au lieu

Numéro 126, printemps 2017

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/85547ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

(2017). Compte rendu de [Reçu au lieu]. *Inter*, (126), 72–75.

La guerre des fleurs – Codex ferus

Domingo Cisneros

Fin novembre 2016 à Wendake. La salle déborde. Nous sommes à Kwahiatonhk, le 5^e Salon du livre des Premières Nations. Je discute publiquement avec Domingo Cisneros. Son récent livre, *La guerre des fleurs – Codex ferus*, vient de paraître chez Mémoire d'encrier. Les écrits, d'abord rédigés en espagnol, ont été patiemment et finement retranscrits en français par sa compagne de vie Antoinette de Robien. L'ouvrage se module stylistiquement de textes manifestes et de substantielles réflexions liées à la longue carrière d'artiste visuel et environnemental de Domingo Cisneros. Ainsi, les sections « Les lieux sauvages » et « La guerre des fleurs » entourent un texte inédit, le « *Codex ferus* ». Celui-ci se lit sous forme de parcours initiatique. Écrit à la première personne, Cisneros nous y propose ce qu'il appelle énigmatiquement un « office », soit l'idée d'entrer avec lui dans la forêt. Pour « apprendre », pour « recommencer ».

Laure Morali préface bellement cette écriture initiatique et radicalement pédagogique : « Domingo Cisneros a fait le choix d'une vie forestière sans concession. Il s'est tant lié aux arbres, aux animaux et aux rochers que sa colère est devenue viscérale. Le cri de guerre des fleurs est son cri. » On découvre, sous « l'humour noir, le style féroce et la tendresse de l'auteur envers tout ce qui vit », souligne-t-elle.

En effet, *La guerre des fleurs – Codex ferus* est avant tout une mise ensemble de récits, de pensées profondes et d'actions vécues par l'auteur. Pour Cisneros, ce tracé écrit est bien le sien. En cela, ces pages relatent un voyage artistique singulier, disons une vie de création sous le joug de la mort, constamment aux aguets. Il nous en fait la confiance : « Tout a commencé, j'imagine, avec mon

entrée surréaliste en ce monde. Le fait sinistre d'être né dans un salon de pompes funèbres a marqué ma vie et mon œuvre. Je porte encore ce lieu sur mon dos, comme un corbeau à l'épaule [...]. À cause de ce lieu-là, la mort est toujours présente dans mon œuvre, qui crée à partir des cadavres de la nature, de ces pauvres esprits qui ont succombé au cycle quotidien de vie et de mort. » C'est pourquoi son livre est à la fois chamannique, artistique, militant, critique et littéraire. Le contenu est tout l'envers du divertissement. Qui plus est, la perspective générale nous entraîne, avec un parti pris têtù, au plus profond de la forêt, contre la ville. Fascinant.

Dans la première partie ayant pour titre « Les lieux sauvages », l'auteur nous esquisse un étonnant rapprochement civilisationnel, géographique et interculturel entre Monterrey, au nord du Mexique, et La Macaza, dans les Hautes-Laurentides du Québec. Comme première assise, les lieux originels de l'écriture chez Domingo Cisneros nous éclairent sur l'ampleur continentale, sinon universelle, de ses idées rédigées. Son imaginaire lie les Autochtones des trois Amériques. Il a cependant son épicerie territoriale, son origine personnelle de « sale sauvage », de Tepehuán, tribu au nord du Mexique : « Ce mépris pour le Nord mexicain remonte au temps des Aztèques, qui utilisaient le vocable péjoratif de Chichimecas pour désigner les tribus nomades de ces lieux, mot dont la traduction est à peu près "homme-bête", "sale sauvage". » C'est là que commencent ses rapports de chaman, d'artiste, de militant politique avec la mort et d'écrivain. C'est là le sens de son exergue « en hommage à Manitou, Quetzalcoatl du nord du continent », mais aussi à Monserrat, sa fille assassinée, et sa sœur Clotilde, kidnappée par les narcotrafiquants.

L'aventure artistique au Collège Manitou dans les années soixante-dix, où il a été l'influent directeur d'un programme des arts rompant avec la folklorisation, y trouve, dès lors, un écho par un de ses acteurs. Du Collège Manitou, retenons ceci : « En mémoire du Collège Manitou, assassiné par des bureaucrates et des caciques, en souvenir de nous tous, qui vivions ensemble l'expérience de ces années, et de l'amour et de la création que nous affrontions comme des armes, contre l'extermination culturelle imposée par un pouvoir pétri d'orgueil. [...] Je suis arrivé en 1974 dans le nord des Laurentides, dans la région de la Vallée de la Rouge, aux alentours d'un petit village qui s'appelle La Macaza, pour enseigner l'art autochtone au Collège Manitou, un centre éducatif pour Inuits, Indiens et Métis...

De plus, j'allais participer à une expérience collective : la lutte pour la renaissance de l'esprit autochtone. [...] Le Collège Manitou était situé sur une ancienne base de missiles nucléaires. Vite devenue obsolète, la base avait été abandonnée par les forces américaines et canadiennes. Le ministère de la Défense, n'ayant pu lui attribuer de nouvelle vocation militaire, l'a louée à l'Association des Indiens du Québec pour un dollar par année. Ainsi est né ce lieu, ce rêve de courte durée. C'est étrange comme les lieux changent d'esprit. D'abord un lieu de paranoïa nucléaire, ensuite un éléphant blanc perdu dans la forêt, puis un espace de renforcement identitaire et de renaissance, pour enfin devenir aujourd'hui, mauvaise plaisanterie, un pénitencier fédéral. Je sais que les divinités boréales entourant ce lieu sont aussi perplexes que moi. Tout ce va-et-vient d'âmes en peine, d'esprits proscrits. Mais à l'époque, il y a treize ans, nous remontions aux sources. Tout était à faire. La tâche était immense, mais l'enthousiasme encore plus grand. L'artiste, pour naître comme tel, a tué son moi chamannique et a fui le paradis. Nous, au contraire, devons retourner à l'état chamannique par la porte des esprits de la forêt pour briser le complot millénaire. Nous devons les connaître, communiquer avec eux, et parfois apaiser leurs colères ou leurs extravagances. La renaissance artistique des nations autochtones en dépendait beaucoup. Bien s'entendre avec la flore et la faune, les esprits intermédiaires, était une condition fondamentale de survie. Notre chemin nous conduisait vers le cuivre, la pierre et l'os, dans un voyage à contre-courant du temps. Le lieu était idéal. Nous avons commencé l'aventure armés de haches, de couteaux et de poinçons. Une grande partie du temps, nous l'avons passée dans la forêt à cueillir des matériaux, à puiser de l'énergie par nos invocations, à scruter le corps de la Mère Terre, à converser et à rêver, à chercher des visions, à confronter des esprits. Nous avons invité des *medecine men* et des aînés, pour qu'ils nous transmettent leur sagesse. Il y a eu des échanges avec des communautés autochtones. Nous avons organisé une conférence avec des artistes et artisans de la forêt de l'Est du Canada. Nous avons suivi des cours de danse, de poésie, de théâtre, de littérature. Nous avons organisé des coopératives et des expositions, bâti des programmes d'enseignement, publié des écrits. L'esprit autochtone fleurissait. La Macaza s'est transformée en centre de liaison, en une espèce de Mecque autochtone. Parmi les étudiants, il y avait des Inuits du Grand Nord québécois, des Iroquois de la Ligue des Six Nations, des Algonquins

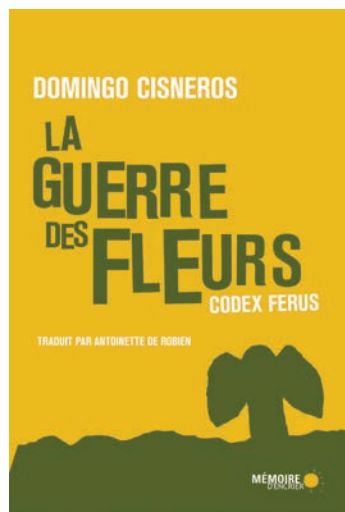
de l'Abitibi et de la Baie James, des Mi'gmaqs et des Malécites des Maritimes, des Innus et des Naskapis de la Côte-Nord, des Attikameks de la Mauricie, des Abénaquis et des Wendats de la Laurentie, des Ojibwes de l'Ontario, des Cris et des Blackfeet des Prairies. »

Ainsi, la liaison établie par l'auteur entre la figure du Manitou des Chichimecas et celle plus au nord des Algonquiens et des Iroquoiens du Kébeq ainsi que les allers-retours entre la Zona du Silencio et les collectifs de Boréal Multimédia dans les Hautes-Laurentides et de Territoire Culturel en Haute-Matawinie déterminent ces « lieux sauvages », ces terroirs empiriques où les esprits chamanniques de l'« office », ce « *codex ferus* » qui suit dans le livre, règnent toujours et où ils nous invitent.

L'essai littéraire jamais paru se nomme « *Codex ferus* ». Comme nous l'apprend la première section, son propos est enraciné dans cette autochtonie dont l'expression *les Amériques s'ancre* en-deçà de l'ère coloniale. Laure Morali l'exprime déjà dans sa préface : « À l'image des codex mayas, toltèques et aztèques, ces manuscrits peints sur des peaux ou des écorces repliées en accordéon qui permettaient de léguer les connaissances aux générations futures, le *Codex ferus* de Domingo Cisneros est un chant de passion de pouvoirs au souffle tellurique, un livre à l'éclat brut et envoûtant. »

Sur 89 pages, soit plus de la moitié du livre, « *Codex ferus* » décarcasse et sculpte cette sauvagerie pour initiés, cet ensauvagement d'écosystèmes pour artistes et d'opposition à l'urbanité qui définit l'office, cette invitation à entrer dans la forêt. Domingo Cisneros s'adresse directement à nous. Phrase après phrase, élément par élément, d'arbre en arbre, d'écorce en écorce, de carcasse en ossement, en peau et en poil, Cisneros décrit des gestes et des techniques. Le récit nous happe. Il nous entraîne entre les savoirs des aînés et les expérimentations nouvelles pour créer des œuvres d'art, des produits, des médecines. L'« officiant », ce chasseur-chaman-guerrier par l'art, y dicte la nécessaire route chamannique, celle de la guérison, mais aussi celle du guerrier dont le chemin ne peut être autre que celui de redevenir un chasseur de rêves dans la Nature, donc un artiste. L'accompagnement possède une telle justesse ! Sa manière reste néanmoins intraitable pour ce qui est de nommer notre monde souffrant et aliéné.

La section « La guerre des fleurs » propose de courts mais intenses textes de réflexion sur l'artiste qui doit être à la fois chaman (assurant les passages entre les mondes spirituels et la guérison) et guerrier par une pensée engagée et liée aux œuvres



issues des esprits des animaux et des matières de la forêt, dont les fleurs, lors des expéditions d'art-aventure.

Le souffle qui transperce ce livre de part en part possède la teneur du chaman. Il mute en un style d'écriture faisant de l'écrivain un Lautréamont sauvage. Ce souffle est nécessité au regard autochtone. C'est celui de réensauvager les Sauvages par l'art. Les liaisons entre les formes et les mots donnent souvent des œuvres où la célébration esthétique s'ouvre. Elles questionnent et la littérature et les arts visuels. Parfois, elles débordent vers la commune humanité.

La guerre des fleurs – Codex ferus renferme deux Okis (esprits de la forêt et des animaux) autochtones. Le premier a trait à la codification du chemin chamanique vers « là où nous sommes ». Il est temps de se réensauvager par l'art. C'est le dialogue du Nagual avec Tata Peyotl. Le second est de l'ordre de la mémoire collective historique. Il y a une histoire autochtone de l'art autochtone à consolider.

Domingo Cisneros consolide avec style dans la troisième partie, « La guerre des fleurs », cette trame chamanique que j'ai qualifiée de « réensauvagement des Sauvages », déjà esquissée dans « Les lieux sauvages » et dont le « *Codex ferus* » présente la méthode immersive.

En cela, les écrits concernent cette histoire autochtone de l'art à faire. Que voici donc un ouvrage riche en faits et en explications par un de ses plus importants protagonistes contemporains ! En effet, les « pensées en œuvres » du livre viennent éclairer, c'est-à-dire contribuer à mieux faire comprendre et expliquer – au sens d'une sociologie critique des pratiques (stratégies et œuvres) – certains moments organisationnels et mouvements socioartistiques de l'art autochtone au Kébeq et au Kanata. Leurs significations expressives et symboliques issues d'une perspective subjective autochtone, parce que peu documentée, ne pourront plus désormais passer sous le radar de l'historiographie dominante. Juste sous cet angle, *La guerre des fleurs – Codex ferus* est en soi un livre qui devrait s'imposer comme une référence.

Guy Sioui Durand

Mémoire d'encrier
1260, rue Bélanger
bureau 201
Montréal (Qc)
H2S 1H9
memoiredencrier.com
978-2-89712-408-3

Faire avec

Sous la direction de
Véronique Leblanc

C'est le titre d'une publication qui commente un événement tenu en 2013 aux îles de la Madeleine et organisé par le centre d'artistes AdMare de cette région ou, plutôt, de ces îles ! C'est Véronique Leblanc qui a assumé la sélection et qui, en intro, explique le corpus de cette manifestation in situ : « Faire avec, comme si la terre était une île. » Outre ce texte de présentation, cette publication est un bon témoignage de ce qui s'est passé.

Les œuvres sont décrites avec une documentation photographique pertinente. Voici la liste des artistes de *Faire avec* : ATSA, Jennifer Bélanger, Ève Cadieux, Jean-Pierre Gauthier, Yoanis Menge, Marianne Papillon, Douglas Scholes, José Luis Torres et Jean-Yves Vigneau.

Je me permets d'extraire de la préface ce passage : « Pendant une résidence de trois semaines, les artistes se sont intéressés à l'usage que nous faisons des choses et ont travaillé de manière à établir un dialogue constant avec le paysage, tout en s'adaptant à la réalité matérielle du contexte insulaire. Ils ont arpenté le territoire et nourri leurs réflexions de visites et de rencontres pour s'approprier le projet. Ils ont collecté des matériaux et des récits de toutes sortes pour réaliser des œuvres intégrées à des espaces publics et à des lieux privés. Ces œuvres se sont greffées au paysage de manière à toucher le plus large public et à

enrichir une réflexion collective sur la problématique de la gestion des matières résiduelles. »

Ce me semble l'orientation, donc, des propositions d'artistes. « Pas dans ma cour : principe de rapprochement entre l'art contemporain et le déchet », le texte de la commissaire, en est un témoignage, tout comme le projet d'ATSA qui a fait polémique dans la communauté.

Chaque projet est décrit en six pages. Une bonne documentation photo présente les œuvres. S'y trouvent aussi une carte avec les emplacements des propositions, les photos des vernissages de même qu'un commentaire de Gentiane Bélanger et une conversation entre Maya Thibodeau et Véronique Leblanc. Enfin, les bios des auteurs et des artistes complètent le recueil.

Richard Martel

AdMare
1-1349, chemin de la Vernière
L'Étang-du-Nord (Québec) G4T 3G1, Canada
admare@tlb.sympatico.ca
ISBN 978-2-9809453-2-8

Gestes en éclats : art, danse et performance

Sous la direction d'Aurore Després

Il faut mentionner cette publication : un pavé, comme on dit dans le jargon, de 536 pages pour cette compilation au sujet des actes et des gestes en danse comme en théâtre et autres pratiques du corps. On se rend bien compte de l'importance du



« performatif » qui fait grandement partie de l'expressivité actuelle. Il est presque partout et fait fusionner les disciplines : une contamination, donc.

Il est mentionné qu'on dénombre, « entre 2011 et 2014, plus de 150 artistes, chercheurs, critiques et acteurs culturels au sein du Diplôme universitaire Art, danse et performance, formation continue expérimentale de l'Université de Franche-Comté ».

Le contenu est diversifié et abondant. En 40 mots ou notions, 40 auteurs, artistes, théoriciens, critiques, curateurs, chorégraphes, performeurs de poésie sonore, de danse, de théâtre et autres pratiques du vivant prennent position en actes. On peut y voir « une hétérogénéité de discours, de réflexions et de documents : textes théoriques, textes d'artistes, essais, entretiens, carnets de recherche, transcriptions, traductions, scripts, partitions, schémas, images... »

Ce mélange traite d'actes, de gestes et de propositions qui vont dans plusieurs directions, selon une variété d'auteurs comme de sujets de traitement. On y côtoie entre autres Bartolomé Ferrando et Michel Giroud à propos d'Yves Klein, de John Cage, d'Henri Chopin... La table des matières est par ordre alphabétique selon quelques catégories : archive, format, interdisciplinarité, nudité, plasticité, relation, traces...

Les quatre orientations principales de ce livre sur les disciplines performatives sont : « Notion de performance », « Performance et document », « Dispositifs, espaces, temps » et « Corps, gestes, politiques ».

Cette documentation est donc importante, mais elle comporte parfois un graphisme « déroutant », voire presque difficile à comprendre !

Richard Martel

Les Presses du Réel
35, rue Colson
21000 Dijon
France
www.lespressesdureel.com
ISBN 978-2-84066-832-9



La performance, encore...

Sous la direction de Sylvie Coëllier

ICI, je retranscris la quatrième de couverture : « Actuellement, la performance semble particulièrement répandue, mais diluée dans une foule de petits événements et institutionnalisés, c'est-à-dire reconnue par les plus importantes structures artistiques internationales, lesquelles se posent le problème de l'archive, de la transmission ou du "reenactment" d'une pratique en principe peu fétichisable. Les textes réunis ici questionnent ce passage entre la période "canonique" de la performance et aujourd'hui, selon deux dimensions dont les conséquences s'entrelacent : la transversalité entre les pratiques artistiques – théâtre, danse, musique, cinéma, vidéo, poésie – et sa résonance politique. Le rôle de la performance, de l'intrusion de performatif, est-il de faire sortir les arts de catégories qui les muséifient et les réifient ? Ce rôle fut-il politique ? L'est-il encore ? Autant de questions que croisent les analyses des performances et des actions embrassés [sic] par les contributeurs, selon un vaste éventail géographique, allant du Portugal à l'Europe centrale et orientale, du Canada au Brésil, de l'Afrique de l'Ouest à la Chine... »

La table des matières contient 28 articles en trois sections nommées « Performances et actions, questions critiques, historiques et esthétiques », « Principe de transversalité » et « Politiques de la performance et des actions ». De ces sections, quelques titres : "De la performance au cinéma", "Performer la parole. Le Verbe en éclats dans l'énonciation de l'acteur", "Remarques critiques au sujet des performances actuelles – notamment musicales", "Quand la performance se théâtralise", "Photoperformance. Ou les pas titubants d'un langage en émancipation", "La vidéo-performance dans les années 1970 au Brésil". D'autres textes sont plus informatifs, historiquement parlant : "Exitour : performance artistique itinérante. À pied et en

bus, de Douala à Dakar, 7 artistes à la conquête de 7 pays", "L'Est et la nature politique de la performance", "Mémoire de la culture traditionnelle du 'rite' et conscience morale dans la performance en Chine", "La performance en Chine à la fin des années 1980. Quelles réponses des critiques d'art ?".

Sous la direction de Sylvie Coëllier, cette publication très éclectique permet à près d'une trentaine d'auteurs de couvrir une panoplie de sujets « performatifs ». On se rend bien compte de la prolifération de ces actes et gestes dans la « culture actuelle », surtout à partir de ce qui se confirme dans cette quatrième de couverture « entre les pratiques artistiques – théâtre, danse, musique, cinéma, vidéo, poésie ».

La publication comporte les bios des auteurs ainsi qu'une bibliographie. Or, dans la liste des « Numéros de revues », ce sont à 100 % des numéros sur le théâtre...

Richard Martel

ARTS, série « Histoire, théorie et pratique des arts »

Presses universitaires de Provence
29, avenue Robert Schuman

13621 Aix en Provence cedex 1

France

<http://books.openedition.org/pup>

ISBN 979-10-320-0069-4

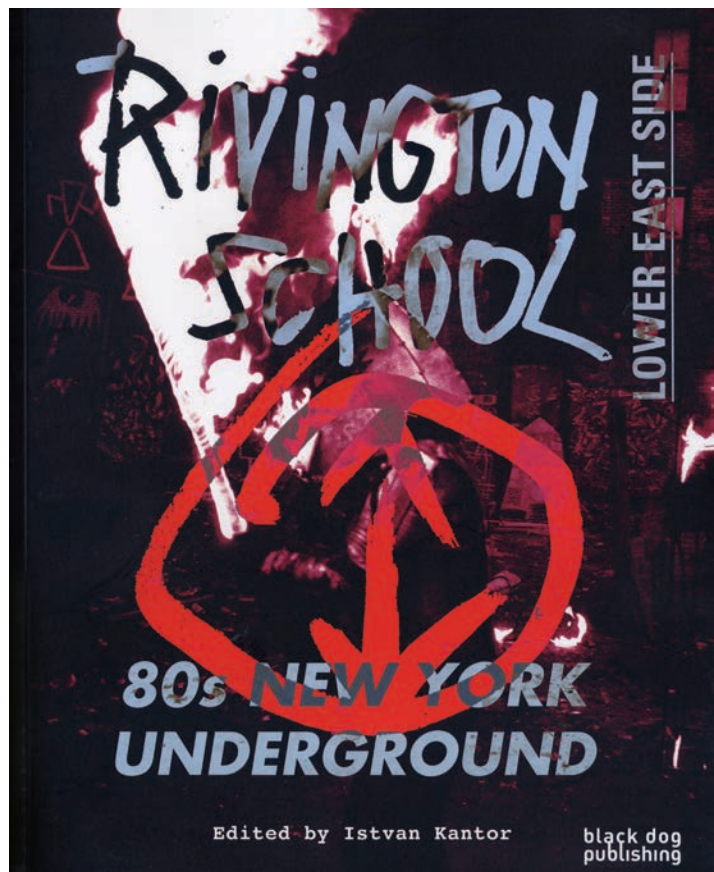
Rivington School : 80s New York Underground

Istvan Kantor, Toyo Tsuchiya

C'est tout frais, une publication relatant les activités multiples tenues par le Rivington School, dans le Low East Side, à New York, principalement dans les années quatre-vingt. L'éditeur est Istvan Kantor (alias Monty Cantsin) qui en a d'ailleurs été l'un des principaux agitateurs. Sculpteurs, performeurs, artistes de la rue, etc., la publication commente avec une grande sélection iconographique fort pertinente les actes de ces artistes, commis tout autant au No Se No Social Club que dans les zones urbaines limitrophes à l'école Rivington.

Évidemment, c'est d'abord une sélection de documents photo. Cette publication de 28 sur 23 centimètres offre donc une bonne possibilité graphique et recèle plusieurs contributions qui informent et éclairent sur les multiples actes commis par ces artistes de l'underground, terme ici qui convient bien.

Outre les documents photo, quelques titres : « Rivington School Sculpture Garden – Ongoing Sculpture Project 1985 » de Ray Kelly et « Make Shit Happen ! » d'Istvan Kantor en introduction.



Aussi, quelques noms d'auteurs d'articles : Michael Carter, James Love Cornwell IV (Jim C), Victoria Alexander, E.F. Higgins III, 2007, Angel Eyedeaism, Julius Klein et Krzysztof Zarębski.

La très grande partie des photos est de Toyo Tsuchiya, un peu le photographe « officiel » du Rivington School. Se trouvent également 180 documents dans cette publication.

Parmi les auteurs, on note encore Phil Rostek, Robert Parker, Shalom Neuman, Ingrid Andresen Lindfors, Gloria McLean, John Ittner, Linus Coraggio, Clayton Patterson, Maggie Reilly, Andrea Legge, Mark Brennan...

Les grands chapitres de cette publication portent comme titres « Battlefield », « Danger Zone », « Spectacle of Refusal », « Realm of Ruins », « Crime Scene », « Noize from the Dust », « Six O'Clock News »... On reconnaît bien ici les axes de Kantor. C'est lui, après tout, qui assume l'édition et la sélection des textes et des documents.

S'y trouvent finalement une biographie, la liste des activités de 1983 à 2014 ainsi que des renseignements sur les artistes participants.

Un peu dommage de n'avoir cependant rien sur l'exposition du Rivington School au Lieu, à Québec, au printemps 1996, surtout pour l'imbricatio causé par le reportage de Radio-Canada ayant taxé les artistes de provocateurs. *Inter* avait alors fait un commentaire détaillé dans son numéro 66.

Le graphisme est conséquent, dans un rapport très convivial avec le corpus « éclaté » de ces actions souvent iconoclastes. Cette publication est ainsi un témoignage réel et une information pertinente pour saisir les préoccupations esthétiques de ces artistes.

Richard Martel

Black Dog Publishing
10A Acton Street
London, WC1X 9NG
UK
www.blackdogonline.com
ISBN 978-1-910433-95-9

Gustav Metzger Auto-Créative Art

Ce catalogue a été publié à l'occasion de l'exposition de Gustav Metzger (1926 – 2017), intitulée *Supportive, 1966-2011*, au Musée d'art contemporain (MAC) de Lyon, de février à avril 2013. L'ouvrage contient de nombreux documents d'archives et textes inédits, complétés par des vues de l'installation et de la monumentale œuvre « incontrôlée et incontrôlable » intitulée *Liquid Crystal Environment*, conçue en 2011 par Metzger pour la ville de Lyon. La publication (bilingue) offre un texte de Thierry Raspail, un essai du commissaire Mathieu Copeland et un entretien entre Metzger, Copeland et Clive Phillpot. Elle contient également une retranscription d'une lecture faite



par Frank Popper, datée de janvier 1966 et donnée dans le cadre de la première présentation de *Cristaux liquides*. On peut aussi y prendre connaissance d'un compte rendu détaillé, écrit en juillet 1969 par Metzger sous forme de description de gestes avec divers dispositifs, un texte jusqu'alors inédit. Metzger cristallise dans cette déclaration les possibilités de son art autocréatif, explorées lors d'*Extremes Touch : Material/Transforming Art*, une exposition (résidence) organisée dans le laboratoire de filtration du Département de génie chimique de l'Université de Swansea, en 1968. La première présentation sous forme de « environnement à cristaux liquides » (et de projections lumineuses) de cet art basé sur l'air comprimé, l'eau, la chaleur, etc., s'est tenue, comme mentionné précédemment, en présence du critique d'art franco-britannique Popper et avec le soutien d'un physicien présent à la librairie Better Books, à Londres.

Le livre s'ouvre sur la mention du geste *performatif* de Metzger réalisé en 1965, où l'artiste « a pris soin de glisser entre deux lamelles un échantillon de glycérine et d'eau qui est alternativement chauffé puis refroidi au contact de projecteurs qui en diffusent l'image ». Ce geste souligne d'emblée l'actualité d'un écosystème fondé sur un principe de régénération de « flux »

ininterrompus. De par sa régulation processuelle et innovante, cet « art (auto)créatif » s'avère, une fois le procédé mis en œuvre par l'artiste, autant (auto)destructeur qu'immersif, basé sur un devenir en expansion.

Au passage, rappelons que Gustav Metzger a participé au Festival of Misfits organisé par les membres du groupe Fluxus à la Gallery One (Londres, 1962) et qu'il est un des principaux organisateurs du Destruction in Art Symposium (Londres, 1966), qui a rassemblé les actionnistes viennois, les membres de Fluxus international et toute une avant-garde européenne de sensibilités diverses.

Né en avril 1926 dans une famille juive d'origine polonaise, il est sauvé par le Refugee Children's Movement de Nuremberg, promue « ville des sessions du parti », puis « capitale idéologique » du Troisième Reich allemand. Metzger arrive en Grande-Bretagne avec son frère en 1939, à l'aube de la Seconde Guerre mondiale. Quasiment toute sa famille périt dans les camps de la mort durant cette horrible guerre. La pensée de Metzger instaure la question du « quoi faire » après l'holocauste. Dès novembre 1959, les présupposés théoriques d'une production fondée sur un art de la « destruction » sont indissociables d'un vécu personnel, d'un constat historique et d'une humanité qui a été engagée sur les voies toxiques de

la dépossession et d'une extinction radicale. Le verbe et la pratique de Metzger vont donc de pair avec une indignation et une résilience comme contrepoint de toute violence morbide, néfaste et innommable – en termes de réponse, aussi, à toute normativité (sur)déterminée. De là vient son usage fondateur d'un acide jeté sur une surface en nylon, proche des chimères informelles imaginées par une avant-garde européenne dont fait certes partie Yves Klein – mais aussi Piero Manzoni, pionnier de l'Arte Povera et de l'art conceptuel, dont l'œuvre est également vue par certains comme une critique de la production de masse et de la société de consommation.

Metzger, préférant un art qui ne laisse rien d'autre que la transmission d'une expérience du temps ainsi que « la mémoire que l'on s'en fait » – autant dire le processus provisoire et inachevé –, va donc s'éloigner d'une production destinée à faire des « objets » devenus inaptes et dont « les valeurs ne sont plus que répétition et rejet » (Frank Popper, janvier 1966). Suivant cette inclinaison d'un art qui est en constant devenir, il va chercher à créer un « art en permanente (auto)genèse », αὐτός, αὐτός, signifiant en grec ancien « soi-même », c'est-à-dire un art qui se réinvente par ses propres moyens ou sans intervention extérieure. L'autonomie du « processus », liée à un « avenir immédiat » comme à sa « transformation aléatoire dans la durée », est à la base de cette « révolution chimique » d'un art qui s'engendre momentanément par lui-même et dont le caractère « destructif » est tout autant en corrélation qu'en équivalence avec l'état du processus dit créatif.

Metzger ne distingue donc pas ce qui est contrôlable et non contrôlable, ce dont témoignent les cinq manifestes écrits entre 1959 et 1964 : *Auto-Destructive Art* (1959), *Auto-Destructive Art, Machine Art, Auto-Creative Art* (1961-1962) et *Manifesto World* (1962). Metzger s'engage aussi dans la revue *Signals* dès 1964. Il y publiera la même année son cinquième et ultime manifeste.

Les prémises de cet art du renouvellement créatif se profilent dès *Cardboards (Cartons)* à The Farm (Londres, 1959). Par une suite logique, Metzger envisage la technique des cristaux liquides lors de *South Bank Demonstration* (Londres, 1961). Il réalise un geste inaugural par un premier essai de cristaux liquides lors d'une conférence-démonstration performative à l'École d'architecture Bartlett (Londres, 1963) où seront présentés des « tissus de nylon tendus dans des caches de diapositives » que l'artiste laisse sciemment se consumer sous l'effet de leur projection. Ses recherches en sciences et en art l'ont

amené à une conceptualisation de ses projections lumineuses.

Pour les suivantes, l'usage de cristaux liquides va prendre la forme de deux plaques de verre insérées dans un projecteur et mues par un mouvement lent. Alternativement chauffés par la lampe puis refroidis, les cristaux génèrent des images de formes et de couleurs en constante évolution. Ces projections accompagnent les concerts de groupes tels que Cream, Move et The Who à l'occasion d'un concert à la Roundhouse (Londres, 1966), annonçant ainsi ce qui allait devenir un des motifs récurrents du mouvement psychédélique.

Copeland mentionne que « ces œuvres résultent des possibles et du hasard », auxquels il attribue une liaison et une filiation d'ordre philosophique en regard des nouvelles pratiques en art sonore, comme pour le compositeur d'avant-garde britannique Cornelius Cardew, ou encore Brian Eno qui développe une musique générative dès le milieu des années soixante-dix, ou plus récemment Steve Reich et Terry Riley.

Enfin, lors de sa rétrospective au Musée d'art moderne d'Oxford en 1998, Metzger renoue avec les cristaux liquides pour créer à nouveau un environnement, voire des projections lumineuses immersives, alors régulées par un système informatique développé en collaboration avec des ingénieurs et des chercheurs de l'art cinétique. Raspail souligne dans un texte publié en 2013 que c'est notre historicité « actuelle » qui a rattrapé l'art de Metzger et « qui l'a intronisé dans l'impermanence de notre temporalité. Étrange et tragique concordance des temps », alors même qu'en cette année 2017, où Metzger est décédé, les scientifiques ont confirmé une toute nouvelle forme de matière : le cristal temporel.

Méllissa Correia

Les Presses du Réel
35, rue Colson
21000 Dijon
France
www.lespressesdureel.com
ISBN 978-2-84066-601-1

