



Altérité et distance en « art action »

Les territoires se délimitent par des frontières perméables et remaniables. Ils se mesurent, se cartographient et donnent lieu à l'*entre* et à l'altérité. La frontière a pour fonction de contenir ou d'exclure, séparant les parties et limitant les échanges. La notion d'interface pourrait palier à ce manque en facilitant l'accès à l'autre. En art action, cette distance crée une tension qui affecte la participation des parties prenantes. Comment franchir cet espace pour rejoindre l'autre dans l'agir d'une situation performative?

Le concept de distance s'avère essentiel à notre compréhension de l'altérité, une altérité qui s'oppose à la quête identitaire par la différence, évoqué par le philosophe François Jullien, dans *L'écart et l'entre - Leçon inaugurale de la Chaire sur l'altérité*. Notre intérêt pour l'altérité en art action se situe sur le plan des relations entre le *soi* et l'*autre* et son retour de l'*autre* vers *soi*. Le territoire, la distance à franchir, offre l'opportunité de poser le premier pas convergeant vers cette altérité. L'art action est une pratique artistique interdisciplinaire impliquant le corps de l'artiste dans un contexte essentiel et propice à l'action en présence d'une audience. Cette terminologie se distingue de l'usage plus récent du mot performance pour décrire un art vivant, de nature éphémère, composé de matière animée et de temps. La performance est une façon de nommer une intervention d'ordre sociale ou esthétique qui se déroule dans différents lieux : musée, galerie, théâtre ou plein air, tel un spectacle de danse, un festival de musique, un opéra pour les arts du temps, voire même une performance oratoire ou sportive qui englobe cette nouvelle famille étymologique. L'origine du mot performance se retrouve vers le XIII^e siècle, dans l'ancien français, sous le vocable *parformer*, soit l'action de former et de parfaire quelque chose. Le mot anglais *performance*, une expansion de l'action *to perform* apparaît dès la fin du XV^e siècle, se définissant par la réalisation ou l'accomplissement de soi¹. L'artiste fluxus Dick Higgins utilise l'expression *art performance*² en 1984 pour décrire les actions d'Alison Knowles dans certaines galeries de New-York des années soixante.

¹ Dictionnaire historique de la langue française, lettres F-Pr, tome 2, sous la direction de Alain Rey, Paris, Le Robert-Sejer, 1998, p. 2661.

² Dick Higgins, *Horizons, the Poetics and Theory of the Intermedia*, Carbondale, IL, Southern Illinois Univ. Press, 1984, pdf, p. 30.

Quoique cette dernière utilisation de l'expression générique *performance*, comprenant *performer*, *performeur(e)* et *performatif*, ait un lien de parenté avec notre champ d'étude, une action s'insère plutôt dans le quotidien du monde réel. Les racines du mot action ou acte d'agir se lient au concept d'énergie, dont *ergon* et *energeia* en grec ainsi qu'à l'idée de travail et de labeur³. L'approche sculpturale et sonore de l'art action, celle d'intervenir dans un contexte en temps réel, donne lieu à des situations performatives où se côtoient hasard, improvisation et participation. L'altérité s'expérimente en présence d'autrui dans un contexte artistique.

L'état de tension d'un individu ou d'une chose est une fonction d'équilibre et d'unicité, entre intérieur et extérieur, l'interface où se rencontrent tension et compression, cet entre deux choses ou états. L'individu oscille entre un corps et une composante d'un corps plus expansif, exposé à une panoplie de pressions et de données sensorielles affectant sa perception du monde en général, lui procurant conscience de sa propre corporalité et de sa position relative dans le temps et l'espace. La tension sonore pourrait conduire l'artiste et l'audience vers un juste équilibre entre pression acoustique d'origine externe et bruits inhérents au corps; pensons aux expériences de privation de stimuli sensoriels ou d'environnement anéchoïque, pratiquées entre autre par John Cage⁴ pour identifier deux sons internes au corps (soient une haute fréquence liée au système nerveux et une basse fréquence associée au flux sanguin) et les phénomènes sonores externes au corps, en particulier les fonds sonores que génère tout lieu ou

contexte, y compris la salle de concert. Le concept de musique d'ameublement d'Érik Satie intervient justement dans un contexte d'espace social, sinon public, pour atténuer un bruit de fond nuisant à l'ambiance cordiale de salon ou de bistrot. L'auditeur perçoit la variation de la pression sonore plus facilement qu'une pression acoustique constante à laquelle il s'accoutume. L'élément dynamique donne lieu à la tension sonore. L'auditeur, au seuil de la participation et d'une possible situation performative, deviendra-t-il cet autre complétant le *soi* ?

³ Dictionnaire culturel en langue française, lettre A, sous la direction de Alain Rey, Paris, Le Robert-Sejer, 2005, p. 83.

⁴ John Cage, *Silence : discours et écrits / John Cage (1912-1992)*, traduit par Monique Fong [2e éd.] Paris, Denoël, impr. 2004.

Bartolomé Ferrando, *Art et quotidienneté : notes pour un exercice de transformation de la pratique commune en art*, Inter : art actuel, n° 59, 1994, p. 40-42. <http://id.erudit.org/iderudit/46657ac>

Cette altérité, l'artiste Rebecca Belmore la vit en tant que femme autochtone au Canada : elle présente *Vigil* le 23 juin 2002 à Vancouver au coin des rues Gore et Cordova, quartier pauvre où vivaient des femmes autochtones disparues. En déclamant le prénom de ces femmes, un nom à la fois, elle déchiquette une rose épineuse entre ses dents pour chaque disparue et la laisse tomber par terre. Ce rituel répétitif est un acte de commémoration pour ces femmes autochtones anonymes sans valeur pour la société, revendiquant une justice égale pour tous. La sonorité des cris de l'artiste nommant ces femmes autochtones interpelle les passants et s'adresse aux citoyens du quartier pour souligner les injustices historiques dont souffre encore ce groupe démographique défavorisé. Par la suite, Belmore enfile une robe rouge qu'elle cloue à un poteau de téléphone public, déchirant le tissu de sa robe sous tension afin de s'en défaire. Ses actions, d'une simplicité remarquable, telles que laver l'asphalte, se nettoyer les mains, allumer des chandelles, nous ramènent aux activités et gestes quotidiens significatifs avec l'objectif de sensibiliser les gens aux transformations sociales actuelles. Le silence devient complice, le toucher sonore constituant un acte de résistance. Depuis 2012, le mouvement social féministe *Idle no more* (Jamais plus l'inaction), appuyé par plusieurs femmes artistes autochtones, réagit aux lois du gouvernement canadien afin de défendre leurs droits et demander justice. Depuis le changement de gouvernance en 2015, la tenue d'une enquête publique sur le sort des femmes autochtones assassinées ou disparues⁵ a été annoncée.



⁵ [en ligne], URL : <http://ici.radio-canada.ca/nouvelles/politique/2015/12/08/001-enquete-publique-femmes-autochtones-disparues-assassinees-annonce-ottawa.shtml>



Rebecca Belmore, *Vigil*. Vancouver, Canada, 23/06/2002.

L'expérience de se retrouver isolé dans un contexte de remise à zéro nous mène à un premier constat : celui de l'impossibilité de se soustraire à soi-même, à son battement de cœur, à l'acouphène audible. Dans son livre *Soi-même comme un autre*, le philosophe Paul Ricoeur affirme que l'ipséité du soi-même implique d'emblée l'altérité⁶. Il enchaîne: «Dire *soi*, ce n'est pas *dire je*. *Le je* se pose - ou est déposé. *Le soi* est impliqué à titre réfléchi dans des opérations dont l'analyse précède le retour vers lui-même»⁷. Le dédoublement de sujet pour désigner une seule personne nous prédispose à reconnaître, par auto-analyse, ce *je* agissant. L'étrangéité ressentie de cet intérieur qui nous habite et qui ne nous appartient peut-être pas entièrement est une expérience de conscience à la recherche de son complément ou sa contrepartie sonore externe du monde en général, un bruit de fond rassurant établissant un équilibre de tension entre cet intérieur opaque et un extérieur imprévisible. David Le Breton, professeur de sociologie à l'Université de Strasbourg, souligne les enjeux scientifiques sous-jacents à la notion de perte du corps, en esquissant un cadre éthique pour traiter le corps humain et ses transformations en cours dans un effort de combler les inadéquations à son bon fonctionnement.

Dans le discours scientifique contemporain le corps est pensé comme une matière indifférente, simple support de la personne. Ontologiquement distingué du sujet, il devient un objet à disposition sur lequel agir afin de l'améliorer, une matière première où se dilue l'identité personnelle et non plus une racine identitaire de l'homme.(...) Enveloppe d'une présence, architectonique de matériaux et de fonctions, ce qui fonde alors son existence ce n'est plus l'irréductibilité du sens et de la valeur, le fait qu'il soit la chair de l'homme, mais la permutation des éléments et des fonctions qui en assurent l'ordonnance.⁸

⁶ Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, p.14. <http://www.olimon.org/uan/ricoeur-soi-meme.pdf>

⁷ Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, *op.cit.*, p.30.

⁸ David Le Breton, *L'adieu au corps*, Paris, Éditions Métailié, 2013, p.15.

De nouveaux corps corrigés évoquent et représentent le désir de frustrer la mort, de bien *performer* ou de projeter l'image d'un *soi* amélioré. Une distanciation face à ce *soi* en puissance s'impose en l'absence de concordance entre la capacité d'agir et la volonté de donner un sens et une valeur à sa vie. Cette distance s'accroît conséquemment avec la perte de proximité et de contact avec le sens déjà établi. La relation entre *soi* et l'*autre* s'articule déjà sur un second plan d'altérité en termes de distance et de territoire commun à explorer. Comment mesurer la distance entre une idée et sa vocifération ? Quelle distance s'établit entre Joseph Beuys et un coyote ? Toute distance demeure un territoire occupé à traverser, au hasard des rencontres à négocier.

Lorsque l'individu perd un élément essentiel à son unicité humaine, organique ou neurologique, la notion d'altérité prend un nouveau sens. L'autre se substitue au vide qu'il remplit à l'aide de prothèses pour prolonger la capacité de l'individu à *performer* au quotidien. Les conséquences du morcellement du corps sont amorties par la présence de l'autre, une présence devenue multiple, sans identité ni émotions, se rajoutant au *Moi* infirme existant. Une résistance s'instaure entre deux choses distinctes, d'où l'intérêt de développer des relations inhabituelles, défiant un dysfonctionnement vers une réappropriation du corps par une volonté d'agir ensemble autrement et de bien vivre. Le résultat de cette transformation peut varier si cet autre est perçu comme un imposteur par le corps agissant. Le rejet se manifeste par l'absence d'effort d'adaptabilité. La prothèse qui complète un corps semble *a priori* aller contre le sens du *je*, à la fois un obstacle et une solution, tel que témoigné par le philosophe Jean-Luc Nancy dans *L'intrus*, qu'il a composé après avoir subi une greffe du cœur en 1991.

Comment s'assumer avant d'aller à la rencontre de l'autre ? Une remise à zéro sensorielle s'impose. Notre volonté consciente parcourt le trajet d'acceptation de soi et de l'autre pour amorcer une entrée en communication et en matière. Si le manque occasionne une frustration légitime, il ne doit circonscrire une entité que nous ne serons jamais au détriment de celle que nous pourrions être. Le désir est une soif insatiable qui, au contraire du manque, n'a pas toujours besoin d'une perte pour se créer un motif d'absence.

Les attentes associées à l'enveloppe corporelle peuvent aboutir à l'intervention chirurgicale, d'ordre esthétique, inutile sur le plan de la survie de l'organisme. L'insatisfaction du *soi*, non suffisamment assisté par son autre, tend à modifier le *Moi*. David Le Breton explique:

«En changeant son corps, on entend changer sa vie. Il s'agit là du premier degré d'un soupçon à l'encontre du corps»⁹. Des préoccupations jadis impossible à palier concernant des complexes d'apparence ou de performance échafaudent aujourd'hui un nouveau profil du *soi*. «Le corps est devenu la prothèse d'un Moi éternellement en quête d'une incarnation provisoire pour assurer une trace significative de soi»¹⁰. La projection de l'image du *soi* social diverge significativement du *Moi* d'origine, transformant la perception même de son identité et de celle de l'autre. Les individus se regroupent, s'associent en fonction de leur besoins et carences que viennent palier les prothèses ou les organes de l'autre, à la recherche de son semblable pour combler un sentiment d'appartenance.

L'artiste française Mireille Suzanne Francette Porte s'est attaquée à ce *Moi* afin de se construire une nouvelle identité, en commençant par le pseudonyme ORLAN. Son corps devient la matière première, l'objet d'expérimentation qu'elle observe, qu'elle scrute et qu'elle choisit soigneusement d'optimiser vers une nouvelle forme corporelle mythifiée. Ce personnage évolue depuis la mise en scène photographique *ORLAN accouche d'elle-m'aime* en 1964. Les nouveaux visages d'ORLAN se succèdent dans une variété de séries photographiques *Self-Hybridization*, s'inspirant de motifs faciaux de différentes ethnies. Elle pousse la mise en scène de ces résultats spectaculaires à son apogée lorsqu'elle s'engage dans une série d'interventions chirurgicales avec la collaboration de médecins afin de transformer l'image qu'elle projette d'elle-même au public, en direct, telle l'action *Omniprésence* en 1993 à New York. Le bloc opératoire se transpose en un théâtre burlesque du possible et du réel. Pour ORLAN, l'image que lui renvoie sa propre réflexion, ce regard imperturbable qui confronte le spectateur décrit une altérité par la distance, par l'étrangéité et la mutation de son identité donnant naissance à un nouveau spécimen ou modèle humanoïde. Elle doit s'adapter aux protubérances réellement installées à la hauteur de ses tempes; une intervention subversive remettant en question les canons de beauté actuels en valorisant la difformité, ou non conformité, sur le plan esthétique.

⁹ David Le Breton, *L'adieu au corps*, op.cit, p.22.

¹⁰ David Le Breton, *L'adieu au corps*, op.cit, p.30.



ORLAN.
Photographié par Fabrice Lévêque, 1997.
Londres, 2014.



Stelarc, *Ear on arm*.
Photographié par Shaun Gladwell,

À quel point sommes-nous machine ? Quel pourcentage de modification biomécanique pouvons-nous supporter avant d'exproprier nos propres valeurs identitaires ? Notre autonomie est contestable par la prolifération de prothèses qui nous entourent. La prothèse, au sens large que nous lui avons donné, qu'elle soit physique ou chimique, est une extension du corps humain affectant sa mobilité, son comportement, son apparence, sa façon d'accomplir une action y inclus sa survie en palliant aux défaillances attribuables à sa mortalité. En art action, ces prothèses deviennent source de curiosité, d'inventivité ou d'étrangeté en fonction de paramètres éthiques ou esthétiques. La résistance, de la part de l'artiste, ne se réduit pas à sa seule perte de corps.

Stelios Arcadiou, connu sous le nom de Stelarc, a imposé plusieurs actions à son corps, un corps qu'il considère inadéquat voire même étranger, toujours autre au point de douter de sa propre conscience en tant qu'être. Avec sa série *Suspension corporelle*, un dispositif de fils et de crochets qui lui transperçaient la peau servait à répartir son poids, le soulevant ainsi de terre. Ces actions douloureuses auront motivé Stelarc à corriger son propre corps qu'il robotise par l'entremise d'une technologie de fine pointe. Ses prothèses *Third Arm*, un bras métallique interactif, et *Ear on arm*, une oreille droite créée par laser tridimensionnel avec puce et microphone transplantée dans son avant-bras, sont des interventions audacieuses. Le projet *Extra ear*, amorcé en 1996, s'est concrétisé par *Ear on arm* en 2007. Les infections et la

réaction immunitaire de rejet provoquées par les chirurgies l'ont poussé à revoir l'intégration de ces nouvelles technologies à son corps. Poussons l'analogie du corps imparfait ou incomplet en établissant un parallèle entre la relation d'un individu avec sa prothèse et la relation entre deux étrangers dans une situation performative. L'ouverture face à l'inconnu s'expérimente alors par détermination à transformer un état statique par une action et les conséquences qu'elle engendre dans le but de dynamiser un lieu et de connaître l'autre par l'entremise de ce lieu.

La résonance du monde en général est porteuse de sens et constitue un premier outil au moment de donner forme à une réalité de valeurs humaines à construire, le temps d'une écoute active. Comme l'explique J.-L. Nancy, être à l'écoute suscite un état de tension se distinguant de la *nature simple* d'entendre¹¹. Il poursuit : « ...l'écoute s'adresse à — ou est suscitée par — cela où le son et le sens se mêlent et résonnent l'un *dans* l'autre ou l'un *par* l'autre »¹². Le son est vibration matérielle, l'air se faisant corps, alors que le signifiant et le signifié oscillent et se confondent dans l'appréhension du monde et la création du sens. La signature sonore ne divulgue pas toujours ses origines, le son agissant de signifiant mobile désintéressé se prêtant à tout phénomène d'oscillation et de collision. L'ampleur et l'impact d'un son sont déjà porteurs de sens, en l'absence d'une connaissance spécifique de la provenance du phénomène sonore en question. Proposant une musique concrète dès 1952, Pierre Schaeffer situe l'expérimentation avec une nouvelle gamme d'objets sonores entre la musique classique de nature instrumentale et la musique électronique. Sans recours à la notation musicale ou à la pureté sonore du laboratoire scientifique, cet objet issu du monde extérieur et devenu *musicalisable* par le trucage de l'enregistrement se transforme désormais en une troisième voie de composition sonore. Par le biais de la manipulation physique, voire sculpturale, du support sonore et de son montage, il devient possible de couper, coller, ralentir ou augmenter la vitesse d'un son. Cette distanciation entre signifiant et signifié permet justement à ce nouvel objet de synthèse sonore d'échapper à son signifié. La perception sensorielle provoque un enchaînement réflexif d'écoute, d'analyse, de compréhension de formulation et de réponse menant à une conscience du phénomène spécifique dans un présent dynamique. L'expérience de cette écoute dans la réalité se concrétise par notre sens du toucher. J.-L. Nancy place

¹¹ Jean-Luc Nancy, *À l'écoute*, Paris, Éditions Galilée, 2002, p.18. [En ligne : https://monoskop.org/images/1/15/Nancy_Jean-Luc_A_lecoute.pdf]

¹² Jean-Luc Nancy, *À l'écoute*, *op.cit*, p.20.

l'expérience personnelle de «se sentir-sentir»¹³ au point zéro de la sensibilité. Nous pourrions conclure que l'écoute sensible se partage, en présence d'autrui. Dans le contexte d'une situation performative, le sujet percevant son propre corps en fait usage et pose des gestes en réaction aux aléas de se sentir-sentir.

L'artiste sonore espagnol Llorenç Barber réalise des concerts de ville dans plusieurs pays d'Europe et des Amériques. Ce sont des contextes urbains à situations performatives ouvertes, offrant aux auditeurs errants et aux participants une occasion d'écoute singulière selon leur lieu d'audition. L. Barber compose et sonorise avec les multiples clochers d'une ville, ponctués de feux d'artifice, tantôt de sirènes de bateaux ou autres sources sonores acoustiques de la ville. Les contaminations sonores se propagent à des centaines de mètres, voire kilomètres, de distance. Prenant avantage des sons ambiants existants, L. Barber ajoute des sons impurs au bruit de fond urbain. Les citoyens se rassemblent et se promènent pour écouter leur ville autrement qu'à l'habitude. Cette situation urbaine immersive se vit dans le temps, en côtoyant l'autre. J'ai assisté à son concert de ville à Grenoble le 6 avril 2013. L. Barber s'efface comme auteur pour laisser place aux autres, au monde vibrant d'interférences et d'échos. Dans un tel contexte, l'art est une manifestation de la vie elle-même.

Lors de propos recueillis par Juliette Cerf en 2012, Jean-Luc Nancy affirme que «le toucher réduit la distance mais ne l'abolit pas. En ce sens, le toucher est ce qui mène le plus véritablement à l'altérité. L'altérité n'est ni dans la distance ni dans la fusion»¹⁴. Toute chose étant distincte, l'altérité existe peu importe la distance, mais là n'est pas le problème, si l'objectif n'est pas de l'abolir. C'est en diminuant la distance que sera affectée la façon singulière d'établir des relations sociales entre deux individus distincts. Des gestes deviennent possibles par proximité en apprenant à côtoyer l'autre sans vouloir devenir cet autre. Tout en demeurant réaliste, nos relations avec le monde s'entretiennent par l'écoute, l'oralité et le toucher.

L'artiste et chorégraphe Tino Sehgal exploite les espaces muséaux pour y présenter exclusivement des corps humains. Ses *situations construites* entre les interprètes qu'il embauche et l'audience du musée en question occasionnent des réactions plus spontanées qui conditionnent des dialogues physiques et verbaux entre inconnus. L'artiste scénarise des

¹³ Jean-Luc Nancy, *À l'écoute*, *op.cit.*, p.23.

¹⁴ Jean-Luc Nancy, <http://www.telerama.fr/idees/jean-luc-nancy-penseur-du-corps-des-sens-et-des-arts,84213.php>

interactions corporelles entre ses interprètes selon le lieu de diffusion. Sehgal fait appel à la participation de l'audience en l'incitant à s'approcher d'une action qui est au seuil de se produire, telle que *Kiss* au MOMA de New York, en 2002. Un couple enlacé murmurait le nom de l'artiste, le titre de l'œuvre, l'année de production et lieu de diffusion aux personnes qui osaient s'approcher d'eux. L'expérience de franchir un espace occupé crée un malaise donnant l'impression d'avoir transgressé l'intimité explicite des corps.

Si la participation en art action est d'une part cognitive, psychologique et émotionnelle, l'interaction sensorielle s'expérimente activement entre les corps présents, en personne. Esther Ferrer, l'un des trois principaux membres de Zaj, priorise des actions publiques précises, à la fois résolues et improvisées entre les performeurs. Le poète sonore Bartolomé Ferrando précise que:

Zaj a projeté la participation de l'autre, en se dissolvant ou en se diluant avec lui, sans l'inviter à intervenir mais, au contraire, en construisant des actions solubles dans l'environnement quotidien, après avoir éliminé la distance qui le séparait de lui et aussi du récepteur qu'il y a en lui.¹⁵

Cette distance entre, l'interface, s'étire ou se contracte, selon le contexte, l'action et l'audience. L'action doit générer une situation performative, qu'elle soit de nature méditative et personnelle, sociale et engagée ou intime et empathique, dans le but de nourrir une prise de conscience de ce qui nous entoure en général, de concert avec l'autre. Le regard établit une distance qui se contracte, dans le temps de l'action, par les voies du son, du toucher, de l'odeur même. Ces expériences pluri-sensoriels de participation et d'écoute nous éloignent de l'action spectaculaire, moins convaincante puisqu'in vraisemblable. Le contact direct avec l'audience n'a pas de substitut. L'agir occasionné par l'artiste provoque l'improvisation et la riposte de l'autre.

¹⁵ Bartolomé Ferrando citant Esther Ferrer, *De la participation dans l'art*, Inter art actuel, n° 89, hiver 2005, p.15.



Esther Ferrer, *Le chemin se fait en marchant*. Université de Strasbourg, France, 03/10/2014.

Le Chemin se fait en marchant, une action nomade et emblématique des nombreuses marches pratiquées par Esther Ferrer, témoigne de sa façon de découvrir ou de cartographier les lieux de villes qu'elle arpente, dont une partie du campus à l'Université de Strasbourg en 2014. L'action se résume à marquer son chemin avec du ruban adhésif qu'elle fixe au sol à la cadence de ses enjambées. La participation active de l'audience au développement de l'oeuvre décuple l'action initiale de l'artiste en amplifiant significativement l'impact sonore et l'empreinte visuelle sur le paysage urbain. Les rubans ainsi superposés au paysage donnent lieu à une multitude de lignes sinueuses traçant les déplacements singuliers d'une marche collective. Le résultat, ce qui reste de l'action, s'apparente à un tableau cinétique, à la fois témoignage et démonstration de l'énergie déployée. La contraction de l'interface augmente la friction et la chaleur humaine dans le cas du chemin emprunté par E. Ferrer, en réduisant la distance entre participants. Lors d'une entrevue, Esther Ferrer situe l'appellation de sa pratique artistique dès la fin des années soixante: « Quand j'ai commencé à faire de la performance, personne ne l'appelait performance. C'était merveilleux, ça n'avait même pas de nom, c'était quelque chose que l'on faisait. Personnellement je dis que je fais des actions »¹⁶. Ses explorations rallient les gestes quotidiens aux façons particulières de les considérer dans de nouveaux contextes.

L'altérité et l'entre, selon notre lecture du sinologue François Jullien, se dressent comme une alternative opératoire en art action à l'affirmation identitaire basée sur la différence. Si

¹⁶ [en ligne], URL : <http://esse.ca/fr/dossier-entrevue-avec-esther-ferrer>

«l'écart produit de l'*entre*»¹⁷, l'interpellation de l'audience au cours d'une situation performative vise à le franchir sur le plan physique et émotionnel pour entrer en contact avec l'autre. Quant à la mise en forme d'une situation performative, l'inclusion de l'audience s'avère cruciale à l'enchaînement des actions, des transitions et de l'atmosphère du moment partagé. Pour désamorcer une tension menant à l'angoisse générée par une situation étrange, les concepts d'*écart* et d'*entre* proposés par F. Jullien offrent une perspective ouverte et réflexive sur l'altérité. Plutôt que d'identifier les différences nous séparant à partir de catégories fixes, l'audience est invitée à interagir avec l'autre quel qu'il soit. Le trajet parcouru par l'audience/performeur peut provoquer une relation de causalité avec un événement à venir, s'opposant ainsi au statisme ou à la résistance aux variations excentriques de mouvements qu'est l'inertie. Le lieu et le contexte d'un espace imbu de sonorités sont un prétexte pour des rencontres improbables provoquant des circonstances et des échanges biens réels. Nul besoin de catégoriser les traits qui nous différencient d'une autre personne si ce n'est que pour souligner la différence et accroître un préjugé de l'inconnu. Laissant place à notre imagination, ce qui nous sépare d'un autre établit un écart, un espace à franchir susceptible et propice à l'échange et au changement. François Jullien indique que cet «...*entre* renvoie toujours à de l'autre que soi»¹⁸. Le phénomène à l'étude n'est pas l'introspection d'un sujet mais bien l'entretien avec l'autre dans un contexte artistique. François Jullien spécifie que «l'«entre» n'est pas d'«en-soi», ne peut exister *par soi*»¹⁹, ce qui motive le contact éphémère entre le performeur et l'audience.

La situation performative *Corps creux* du Groupe de Recherche en Sculpture et Art Sonore (GReSAS) à laquelle j'ai participé le 20 janvier 2016, a servi de toile de fond pour analyser les phénomènes à l'étude, en s'appuyant sur des faits et témoignages recueillis à la Galerie R³ de l'Université du Québec à Trois-Rivières. *Corps creux* met en évidence l'unicité et la tension sur le plan sonore et comment l'écoute et la présence s'avèrent indispensables à une nouvelle appréhension d'un contexte donné, une galerie universitaire dans ce cas précis. Écouter ce que l'on ignore généralement en société, le bruit de fond, les contaminations sonores de sources anonymes, jusqu'à la présence de l'autre ou l'indiscrétion d'un son intime

¹⁷ François Jullien, *L'écart et l'entre - Leçon inaugurale de la Chaire sur l'altérité*, Paris, Éditions Galilée, 2012, p. 49.

¹⁸ François Jullien, *L'écart et l'entre - Leçon inaugurale de la Chaire sur l'altérité*, op.cit, p. 50.

¹⁹ François Jullien, *L'écart et l'entre - Leçon inaugurale de la Chaire sur l'altérité*, op.cit, p. 51.

s'avère problématique. Que sait-on d'un corps creux ? Technique de moulage et de reproduction sculpturale, le corps creux est aussi un volume résonnant et un objet caractérisé par le binôme intérieur/extérieur, une cage thoracique, une bouche, voire une prothèse. Un corps creux donne lieu à une résonance accrue de toute présence sonore par réflexion, interférence et contamination. Est-il multiple? Certes, car la sphère sonore première, précédemment associée au contexte en général, se voit meublée de bulles sonores pouvant générer une situation performative.



GReSAS, *Corps creux*, Galerie R³, Université du Québec à Trois-Rivières, QC, 20/01/2016.

À titre d'exemple, la situation performative *Corps creux* débute avec la mise sous tension d'un réchaud servant à confectionner une tige d'érable, la Galerie R³ agissant déjà de sphère secondaire. À l'intérieur de cette dernière s'enchaîne l'assemblage du *Globe-micro*, soit une sphère assemblée sur place et articulée par une charnière permettant d'ouvrir ou de fermer deux coquilles de plâtre hémisphériques. Cette forme sphérique circonscrit un espace intérieur muni d'un microphone. Ce globe de plâtre, avec sa mince ouverture en fente, se constitue en troisième sphère ou bulle²⁰. La fonction dynamique d'amplification annonce une séquence d'actions à conséquences sonores exigeant une réévaluation de ce qui est à l'intérieur et ce qui

²⁰ Vocabulaire emprunté à la trilogie des sphères du philosophe Peter Sloterdijk, voir *Bulles*, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Fayard, Pluriel, 2010.

est externe à cette unicité sonore et temporelle à priori. L'amplification de ce corps creux devient un nouvel espace sonore, pratiquant ainsi une transposition expansive vers l'espace d'exposition dans son entièreté à percevoir une résonance lointaine, l'écho d'une voix caverneuse. C'est par exploration que se constatent les possibilités d'interagir avec l'audience par le son et sa contribution possible à une action collective selon une cadence et un rythme d'agir concrètement en temps réel. Étant données les actions de servir le café et de faire bouillir du sirop d'érable qui ont suivi, l'objectif audacieux était de provoquer l'audience à l'action. Certains témoignages ont souligné les sources sonores qui ont suscité leur intérêt:

A. Sylvain: Hormis les sons préenregistrés, je me souviens notamment du moulin à café et les cognements d'une cuillère de bois sur un chaudron en métal. Le son du moulin à café pourrait aussi bien s'apparenter à celui d'une mouche. Un fond sonore de l'eau en ébullition, du souffle de l'artiste dans la sculpture de plâtre, de l'écoulement d'eau à l'intérieur d'une carafe ou possiblement d'un sac de croustille ont formé mes souvenirs de cet environnement sonore. Enfin, il me semble avoir entendu le son du vent ou celui d'un grincement, comme celui qu'on entend avant d'avoir sélectionné le bon poste de radio.

D. Robitaille: Ce qui m'a le plus frappée c'était d'abord le montage sonore de la sphère de plâtre et la préparation de la cuisson du sirop d'érable parce qu'elle marquait pour moi une période de questionnement et surtout un changement de niveau, passant d'un registre plus abstrait à une action ancrée dans le quotidien qui nous rapprochait également des traditions ancestrales.

Comme l'a souligné Pierre Schaeffer, nous pouvons dissocier le signifiant du signifié d'un son et interroger activement notre espace immédiat sur ce plan. Yves Leduc, membre du GReSAS, qui a collaboré à la situation performative *Corps creux*, nous fait part de sa position quant à la mise en forme et le déroulement de l'action:

Y.L.: L'échec est toujours possible mais ce qui a été démontré avec *Corps creux* est le naturel avec lequel se sont poursuivies les interventions de l'audience. Grâce à ce passage à l'action des participants, nous avons réussi à ne pas subir d'applaudissements au dernier signal sonore du GReSAS et la disparition soudaine de ses deux protagonistes. La lenteur, l'étrange et un usage linguistique réduit à son minimum, afin d'écarter toute image narrative aussi bien que picturale de l'action, génèrent une angoisse chez l'audience à créer soi-même un sens aux actions.

Si le sens est à construire, l'audience se responsabilise d'interpréter les significations possibles des actions et de composer un sens à partir de leur sensibilité et leur logique. La juxtaposition de formes et de sources sonores charge la matière et le temps d'un contexte donné par interférences et par contaminations. Notre compréhension baudelairienne de l'audience, d'un public flâneur apte mais peu enclin à l'action, offre à cette audience l'occasion

d'intervenir en tant qu'individus dans un milieu chargé, déjà rempli de sons et de sources possibles de bruits en s'éloignant d'un silence austère anesthésiant, d'une altérité stagnante. Le bruit échappe donc à l'ordre dans la mesure où il ne contient pas de message à décrypter et est perçu en tant que nuisance ou menace potentielle. Un rassemblement de gens produit un bruit de fond tout en atténuant une diversité de messages se diluant dans une masse résonnante. L'art action fait appel à la responsabilité active de l'audience, cette dernière prenant acte des conditions d'apparence d'une participation individuelle à l'intérieur d'une mise en forme collective. L'équilibre à maintenir dans de telles conditions est un exercice physique permettant à l'individu de participer à la modulation du son par ses déplacements et ses choix d'interventions dans le but de contribuer à la mise en forme d'un corps sonore. L'ouïe, la conscience, la mémoire, les émotions, la logique, servent toujours et encore de système d'alarme de première ligne pour l'organisme, un système essentiel à notre lecture du présent. Un de mes intérêts est de susciter l'émotion chez l'autre en optimisant un contexte propice à une interaction. Optimiser notre lecture du monde et passer en mode action face à sa mise en forme, *par-former, parfaire, former*, là se trouve la matérialité de l'art action et ses dépendances sculpturales et sonores.

Nathalie Gagnon

(Doctorante - Université de Strasbourg - EA 3402)

Pour citer cet article : Nathalie Gagnon, « Altérité et distance en art action », revue *Ad hoc*, n°5, « La frontière », publié le 10/02/2016 [en ligne], URL :

BIBLIOGRAPHIE

Auteurs multiples

ARDENNE, P., ARNAULT, Y., COËLLIER, S., DENIS-MOREL, B., RAINGEVAL, E., RENAUDET, I., «et al». *Corps recomposés - Greffe et art contemporain*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2015.

Monographies

CAGE, John, *Silence : discours et écrits / John Cage (1912-1992)*, traduit par Monique Fong - [2e éd.], Paris : Denoël, impr. 2004.

HIGGINS, Dick, *Horizons, The poetics and theory of Intermedia*, ubu editions 2007, www.ubu.com, series editor: Daniel Snelson, Carbondale, IL., Southern Illinois Univ. Press, 1984.

JULLIEN, François, *L'écart et l'entre - Leçon inaugurale de la Chaire sur l'altérité*, Paris, Éditions Galilée, Collection Débats, 2012.

LE BRETON, David, *L'adieu au corps*, Paris, Éditions Métailié, 2013.

NANCY, Jean-Luc, *À l'écoute*, Paris, Éditions Galilée, 2002.

https://monoskop.org/images/1/15/Nancy_Jean-Luc_A_lecoute.pdf

NANCY, Jean-Luc, *L'intrus*, Université de Strasbourg, 2000, traduit par Susan Hanson, Michigan State University Press, 2002. <http://www.maxvanmanen.com/files/2014/10/Nancy-LIntrus.pdf>

RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

<http://www.olimon.org/uan/ricoeur-soi-meme.pdf>

SCHAEFFER, Pierre, *Traité des objets musicaux : essai interdisciplines*, Nouvelle édition, Paris : Éditions du Seuil, DL 1977, cop. 1966.

SLOTERDIJK, Peter, *Bulles*, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Fayard, Pluriel, DL 2010.

Articles de revues

FERRANDO, Bartolomé, *Art et quotidienneté : notes pour un exercice de transformation de la pratique commune en art*, Inter : art actuel, n° 59, 1994, p. 40-42.
<http://id.erudit.org/iderudit/46657ac>

FERRANDO, Bartolomé, *De la participation dans l'art*, Inter art actuel, n° 89, 2005, p. 8-19.
<http://id.erudit.org/iderudit/45823ac>

RIENDEAU, Isabelle, *Tino Sehgal réinvente les règles du jeu / Tino Sehgal Reinvents the Rules of the Game*, Espace : Art actuel, n° 98, 2011-2012, p. 20-22.
<http://id.erudit.org/iderudit/65526ac>

SIMARD, Mélissa, *De l'autoroute des larmes à la terre de feu - Performances et installations à l'attaque du féminicide et de la violence sexuelle*, Inter art actuel, n°122, hiver 2016, p.22-25.

SIOUI DURAND, Guy, *L'onderha*, Inter art actuel, n°122, hiver 2016, p.5-19.

Sites web

Femmes autochtones disparues au Canada:

<http://ici.radio-canada.ca/nouvelles/politique/2015/12/08/001-enquete-publique-femmes-autochtones-disparues-assassinees-annonce-ottawa.shtml>

FERRER, Esther:

<http://estherferrer.fr>

<http://esse.ca/fr/dossier-entrevue-avec-esther-ferrer>

http://www.unistra.fr/index.php?id=19773&tx_ttnews%5Btt_news%5D=9458&cHash=17e3f8316053736fc920c203c51c9d1c

NANCY, Jean-Luc, entrevue publiée le 14/07/2012. <http://www.telerama.fr/idees/jean-luc-nancy-penseur-du-corps-des-sens-et-des-arts,84213.php>

STELARC, <http://stelarc.org/>