

Éloignement, rencontre, nomadisme

Roddy Hunter

Numéro 73, printemps-été 1999

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/46231ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Hunter, R. (1999). Éloignement, rencontre, nomadisme. *Inter*, (73), 55–57.

Éloignement, rencontre, nomadisme

Roddy HUNTER

En parcourant la terre on peut simultanément traverser des frontières, même si on le fait par défaut ; et en *croisant** des médias (de croisement, au sens génétique du terme, c'est-à-dire quand on change les conditions mêmes de l'action ou du déplacement) on peut aussi croiser l'ambiguïté des motivations¹. Se peut-il que, même en ayant conscience du fait que la carte *n'est pas* le territoire, le déplacement implique néanmoins un acte d'empiètement, que des actions qui réfutent implicitement l'existence et l'implication de frontière impliquent tout de même une transgression ? Peut-on faire en sorte que de franchir des juridictions abstraites *concurre* à autre chose qu'à une reconnaissance de frontières et d'objectifs qui fixent les actions et les motivations dans une matrice bornée par sa propre cartographie ? Gravit-on une montagne uniquement « parce qu'elle est là » ?

Une marge de manœuvre alternative à cette situation est suggérée par la proposition, faite à plusieurs reprises, que les nomades ne se déplacent pas². Voici une inférence remarquable, dont les artistes doivent prendre conscience, c'est que la non-inclination du nomade à reconnaître des matrices binaires et paradigmatiques rend toute définition *axiomatique du mode d'existence nomade* inappropriée et mal interprétée.

On ne peut pas définir les nomades par leurs actions, vues seulement par rapport à la cartographie ; plutôt c'est la cartographie qui pour eux est définie en fonction de leurs actions. Il devient ainsi trop difficile de parler assurément d'un intérieur et d'un extérieur, ou d'une arrivée et d'un départ. Ces références dichotomiques s'avèrent indissociables en présence et en l'absence du nomade. Une situation émerge qui à la fois précède, pénètre et succède à ces milieux exclusifs, une circonstance qui se cristallise en action plutôt qu'en réaction. On peut comprendre autrement le *devenir* du nomade, et ainsi il faut que notre idée de phénomènes dérivés tels que le nomadisme – par rapport à nomade (adjectif), dérivant lui-même de nomade (nominal) – change aussi. On diverge alors définitivement vers un milieu qui existe peut-être sans tenir compte (mais certainement au-delà de la conception et de la perception) de l'intériorité et de l'extériorité : le milieu d'**antériorité**.

C'est ce qu'a fait DUCHAMP (un artiste) en 1938, quand sa proposition à la première exposition de la Société des artistes indépendants à New York a été refusée « non pas qu'il l'ait nommée *Fountain* et qu'il l'ait signée du pseudonyme « Mutt », mais parce qu'elle ressemblait trop à un urinoir (ce qu'elle était en effet³ ». Sa démission conséquente et immédiate du « seul groupe auquel il appartenait⁴ » a signalé un moment décisif, qui a lancé un défi crucial à l'avant-garde : en renonçant à un milieu d'intériorité mais en refusant néanmoins d'être « à l'intérieur » ou « à l'extérieur » de « l'art » ou de « la vie », il contestait l'assertion d'antériorité de l'avant-garde. C'était, et ça reste encore un défi des plus sévères puisqu'il indique le schisme crucial et fatal des anti-artistes se définissant – en même temps qu'ils définissent leurs pratiques – en fonction et réponse à l'art, et désirant pourtant demeurer artistes. Ainsi DUCHAMP avait pertinemment annoncé l'avènement d'un changement d'épo-

que, où on ne pourrait et on ne devrait pas nécessairement ou constamment définir ou prendre la mesure de l'artiste, pas plus que celle du nomade, en rattachant ses actions à une cartographie objective. À ce titre, je dirais que la cartographie de l'art et l'anatomie de l'artiste ont été ouvertes à l'antérieur, ce qui lançait un défi non seulement à l'art mais aussi, et ce qui est plus crucial, à l'avant-garde elle-même.

Vingt-deux ans avant le « départ » de DUCHAMP, Victor SKLOVSKIJ avait prévu, sans le savoir, les implications pour l'art qu'aurait l'acte de DUCHAMP lorsqu'il avait écrit : « L'art vise à transmettre un sens de l'objet comme vision et non pas comme reconnaissance : la démarche de l'art étant une démarche d'éloignement des choses... une démarche qui augmente la difficulté et la durée de perception, puisque dans l'art, le processus de la perception est une fin en soi et qu'on doit le prolonger. L'image n'a pas pour fin le rapprochement de son sens à notre compréhension mais plutôt la création d'une perception particulière... »⁵

Le processus d'éloignement qu'avance ici SKLOVSKIJ témoigne de la prédilection de l'art du XX^e siècle à *éclater les infinis*⁶. Il prône une perpétuelle abstraction d'une chose envers une autre et, bien qu'il maintienne une incertitude quant à savoir si cette abstraction doit ou non aussi séparer « l'essence connotative de la matière » de la matière elle-même, il cherche à renverser ce que Velimir ABRAMOVIC a décrit comme « la doctrine philosophique fondamentale de même que le sentiment que le monde existe comme un infini qui est à la fois unique, *isotopique* et d'une parenté singulière, en un mot – une totalité. »⁷. L'important, cependant, c'est que l'éloignement ne peut pas exclure la possibilité de *mataxis* (c'est-à-dire la participation d'un monde ou d'un milieu de perception, aussi abstrait soit-il, dans un autre), et qu'à en croire ce fait seul, il peut encore rester antérieur à la classification binaire.

On peut cependant mettre en question cette antériorité, quand un tel éloignement s'aligne et se contextualise manifestement en fonction d'une hiérarchie cartographique dans laquelle l'art se médiatise comme moyen de reconnaissance plutôt que de vision. Dans un tel cas, des actions faites dans un contexte artistique parviennent à opérer un croisement de médias et de finalités, mais alors précisément par peur de paraître sans but et sans forme ; autrement dit, de peur de *ne pas être reconnues*. Être sans but et sans forme comporte en effet un caractère immédiat terrifiant susceptible d'altérer la domination que le média impose à l'art. Comme les médias canalisent et dirigent des impulsions subjectives vers des résultats satisfaisants (tels que la « catharsis » ou la « fermeture »), et comme on peut dire que l'anatomie de l'artiste consiste en une interdisciplinarité antérieure aux disciplines, l'alignement de l'art avec les médias devient aussi inapproprié que l'assimilation du nomade au déplacement, ou alors de la carte au territoire. L'éloignement, ou ceux qui se trouvent étrangers, ne sont tels que jusqu'à ce que leur antériorité soit excessivement topographiée.

Comment alors considérer l'énoncé des principes organisateurs d'*Ostranenie 97*, tenu au Bauhaus, à Dessau, en novembre 1997 :

« *Ostranenie 97*, le forum international des médias électroniques, reprend l'éloigne-

ment culturel exprimé dans l'appel qu'a fait SKLOVSKIJ en 1916 pour une nouvelle vision au moyen de l'art, afin d'examiner l'état actuel de transformation des sociétés dans les pays de l'Europe de l'Est et de l'Europe centrale. Dans des sociétés dont la structure fondamentale est de plus en plus influencée par la puissance de l'image télévisée, le rôle que jouent les médias électroniques de même que l'information dans la définition des identités culturelles et politiques devient de plus en plus significatif. [...] En tant que plate-forme internationale d'échange et de débat, *Ostranenie* examine les médias électroniques dans la mesure de leur aptitude à être des garants sans frontières de la diversification culturelle et de l'expression nationale entre les pays de l'Est et ceux de l'Ouest.

« Le forum vise à contribuer à la structure d'information et au niveau de perception relatif à la reconnaissance des arts médiatiques électroniques en fonction du processus de démocratisation et d'orientation culturelle qui se produit dans la région. Nous invitons des artistes, théoriciens, journalistes et critiques à proposer des œuvres qui révèlent l'état et la direction des arts médiatiques électroniques, qui soutiennent le développement, ou amèneraient des éclaircissements sur les tensions et les conflits imminents à l'intérieur d'une société pan-européenne qui fait preuve d'une turbulence technologique.

« La présentation à *Ostranenie* d'œuvres vidéo, d'installations multimédias, de projets réseau, de performances et de séances de discussion, exprime la fusion de l'art et de la technologie réalisée historiquement par le Bauhaus comme moyen de redéfinir la structure d'une société en transition. En examinant la transformation actuelle des identités culturelles à l'intérieur du domaine, dit apatride, des télécommunications électroniques, *Ostranenie* invite à un débat actif sur le rôle que jouent ces médias dans la définition et dans l'établissement d'une base pour un environnement d'avenir politiquement et socialement unifié. »

Les problèmes posés par cet énoncé découlent de la volonté des organisateurs de ne pas suivre la thèse de l'abstraction perpétuelle de SKLOVSKIJ jusqu'au point de non-résolution. Évidemment que SKLOVSKIJ lui-même évite d'aller aussi loin que de rejeter le rôle d'entremise de l'art ou de la perception, en ce sens qu'il appuie sur l'importance « d'un intermédiaire ». Mais même à cet égard, l'intention des organisateurs d'*Ostranenie 97* d'établir « une base sur laquelle on peut créer un environnement d'avenir politiquement et socialement unifié » – qui peut être désirable, si elle n'est pas entièrement impraticable – semble vraiment proposer un but ultime d'éloignement : un but qui paradoxalement mettrait fin à cet éloignement. Dans un tel cas, et dans notre contexte actuel d'un capitalisme qu'on dit souvent à l'agonie – ce qui a pour conséquence supplémentaire de rappeler brusquement à la réalité les tendances utopiques qui rivalisent pour leur actualisation –, que deviendraient les « étrangers » et où se trouveraient-ils ? À cette vision contradictoire se mêle celle de considérer la possibilité pour un média, sans parler des médias électroniques, d'être « garant sans frontières de la diversification culturelle et de l'expression nationale ». D'ailleurs, ces contra-

dictions manifestes commencent à toucher à un champ tout à fait suspect lorsqu'on prend conscience de l'ambiance néoconservatrice du Bauhaus contemporain (bien que d'autres lieux et organisations qui ont participé à l'événement, tels que K.I.E.Z. e.V et Werkleitz GESSELLSCHAFT, gardent un caractère radical) et lorsqu'on apprend qu'*Ostranenie 97* avait été lancé par le premier ministre de la région de Saxe-Anhalt.

Heureusement, on a quand même trouvé des « étrangers » à *Ostranenie 97* : ils ressortaient parmi les artistes programmés, quoique ni tous les artistes ni tout le programme ne pouvaient être considérés comme tels. Parmi quelques exemples notables d'investigations qui osaient être critiques et qui questionnaient la médiation et l'éloignement : la performance de Balint SZOMBATHY avec Milan MUMIN (*Homage to the Last Video Artwork*), et celle d'Istvan KANTOR (*Executive Machinery*) ; l'installation de Brian Reffin SMITH (*Co-Operative Drawing*), et celle de Milica TOMIC (*XY – Ungelöst – A Reconstruction of Crime*) ; et le vidéo de Teemu MÄKI (*The Sacred Dishwater*).

La performance de Balint et Milan, par exemple, tournait autour de projections vidéo fixes et de leur salut synchronisé par Balint qui à chaque image buvait un verre de vodka avec un spectateur différent. Comme il y avait beaucoup de ces images, ainsi il y avait de nombreux verres de vodka à boire pour Balint. Finalement, et à la suite d'une brève séquence où Milan a fait frissonner la salle avec sa façon absurde de chanter, Balint a fracassé un écran de télévision avec un marteau avant de vomir dans l'amas de fils et d'éclats de verre de l'appareil éventré. Ensuite, il s'est remis suffisamment pour tourner le téléviseur face aux spectateurs, afin d'articuler peut-être l'essence de son hommage.

Le travail présenté par Teemu MÄKI (faisant partie d'une série de films qu'il a nommée *Films for Nothing*) impliquait aussi ce niveau d'investigation essentielle : un monologue parlé y était complété et détourné par des images d'une danse solo « minimaliste », et par des images de deux protagonistes des arts martiaux au cours d'un combat de kick-boxing. L'importance de l'œuvre de MÄKI pour pousser la thèse de SKLOVSKIJ était à la fois implicite et explicite, quand au cours du monologue il a dit : « Quand j'avale quelque chose d'inutile je l'embrasse volontairement, il mène à quelque chose de sacré. Même pour l'athée le sacré ne disparaît pas, mais il peut glisser vers quelque chose de profane. » Par ces mots MÄKI démontre son désir d'être sans but et sans forme, et comme telle son œuvre restait antérieure à la confusion des motivations conservatrices qu'affirmait *Ostranenie 97*.

Une raison centrale de ma proposition du milieu d'antériorité comme lieu de performance est le fait qu'il se trouve déjà dans la performance. Cette démarche de la performance devenant antérieure à la classification binaire de ses actes opère particulièrement quand la performance tient d'une rencontre, d'une démarche vers un Autre. Boris NIESLONY est l'un de ceux qui avancent depuis longtemps et par des moyens différents mais complémentaires, le modèle de performance comme rencontre. En janvier 1998 il a réalisé une installation et une performance au Lieu, à Québec, intitulées *[Induire] de la lumière dans la rencontre*. NIESLONY semblait développer cette installation comme une composition panoramique qui se déroulait en spirale vers l'extérieur, comme c'était le cas, à partir du point central délicat fait d'une aiguille suspendue par un fil qui s'étirait du plafond de l'espace, frôlant presque le plancher. Cette position centrale étant

occupée, les spectateurs se trouvaient toujours en train de rivaliser pour trouver une position temporairement avantageuse afin de voir entièrement l'installation. Ce n'était pas possible. On ne pouvait que composer une vue partielle, de « l'intérieur » de l'œuvre : on pouvait voir peut-être les chaises sur lesquelles des chandails déchirés, de couleurs différentes, étaient tendus ; ou alors une section des fils rouges qui traçaient un rectangle sur le mur, au centre duquel se trouvait un carré ressemblant à un tableau noir miniature. Ou encore, plus à gauche de celui-ci, en se penchant sur deux rectangles plus grands – des miroirs qui, joints par deux cordes, formaient un « V » –, une mise en abyme réfléchissant à la fois le regard de visages cadavériques figé sur photos et celui du spectateur. La composition spatiale de NIESLONY avec ces moyens exigeait du spectateur qu'il négocie l'installation (ou peut-être que *installation* serait un terme préférable) du point de vue d'un intérieur nouvellement découvert, ce qui sous-entendait un contexte antérieur à cette rencontre. L'installation imprégnait l'espace et le spectateur, avant tout.

La semaine suivant la performance de NIESLONY dans son installation au Lieu, il a réalisé une action différente à la galerie A-space à Toronto dans le cadre d'un événement organisé par TNT (Toronto Nomad Territory). Cet événement s'intitulait *Nomadity : Artists talk about performance art*. Ayant été conçu comme une série de conférences données par des performeurs sur leurs recherches, le programme était augmenté de performances par des jeunes artistes de Toronto : Louise BAK, Jubal BROWN, Sandy HIGGINS et Steve RIFE, en plus de celle de NIESLONY. Cette performance différait de celle qu'il avait faite à Québec en ce sens qu'il était dans la position de faire une performance dans ce qui est possiblement l'espace le plus intérieur, par opposition à antérieur, celui de la galerie d'art. Même si on pourrait également décrire Le Lieu ainsi (bien qu'il ait une ambiance de même qu'un fonctionnement manifestement différents), NIESLONY avait pu transformer cette « galerie » avec son installation. Il a toutefois maintenu un élément de sa performance réalisée à Québec par l'usage répété de photos de visages de cadavres. Loin d'être macabres ou complaisantes, ces images portaient plutôt une douleur intense que la performance a partiellement suscitée lorsque NIESLONY conversait intimement avec elles pendant une série d'actions (il a suspendu chaque photo individuellement devant son visage au cours de son action, traitant presque chaque visage comme le sien). Ces actions déboutaient les classifications binaires, et suscitaient une autre rencontre dans le milieu d'antériorité.

Le gros de la série de conférences présentées lors de *Nomadity : Artists talk about performance art* a supposé une axiomatique associant le performeur et le nomade, mais surtout dans le sens d'action, plutôt que d'inaction. Il semblait approprié, alors, que la première conférence soit donnée par Richard MARTEL du Lieu, un membre fondateur du collectif Inter/Le Lieu, instigateur du projet mondial des *Territoires Nomades*. On reconnaît que ce projet a fait un parallèle dans le sens performatif entre artiste et nomade par son appel pour la libre circulation des corps. Cet appel n'est aligné ni sur l'intérieur à ni sur l'extérieur à quoi que ce soit parce que la promotion de la libre circulation n'exclut pas du tout la possibilité de non-circulation : elle désespère de la sédentarité mais pas nécessairement du stationnaire. MARTEL a discuté avec son auditoire « intime » de ce projet et d'autres, puis il a montré de la documentation de ses perfor-

mances, qui étaient bien analogues à cette proposition de nomadisme, dont ses *Études ethnologique*, qu'il venait encore de présenter à Kingston-upon-Hull, en Angleterre (invité du *Rootless 97 : The Nomad Domain*), et à Belfast, en Irlande du Nord (au cours d'*En Route*, organisé par Catalyst Arts), comme exemples particuliers de son travail.

La plupart des invités à *Nomadity : artists talk about performance art* considéraient de même l'événement comme une rencontre qui offrait la possibilité de parler de la performance et de montrer de la documentation de leur travail, une possibilité offerte de façon bien informelle et souvent expéditive lors des festivals internationaux où les artistes se rencontrent d'habitude. Istvan KANTOR (qui avait organisé l'événement avec Sandy MacFADDEN) a démontré dans sa conférence cette intention avec ce festival, comme il a aussi décrit son travail, ce qui est en même temps synonyme d'une des histoires du néoïsme ! ? Dans sa conférence, KANTOR a décrit son désir d'une totalité ontologique des médias, comme moyen de provoquer une grande confusion par laquelle les disciplines qui existent ne puissent plus fonctionner séparément. Cela est renforcé dans ses prestations avec *Executive Machinery* (présentée à Hull et à Dessau) dont on a écrit dans le programme d'*Ostranenie 97* qu'elle transforme « le classeur ordinaire » en « instrument cinétique-sonore de performance » qui « lie le bureau et la salle de concert, la nouvelle technologie et la contemplation, le bruit industriel et le symbolisme sexuel, la réalité quotidienne et la démarche créative ». Une fois réalisée, même temporairement au cours d'une seule performance, cette confusion implique une impossibilité de reconnaître isolément la forme et le fond. Selon KANTOR, l'anatomie de l'artiste ne possède pas une interdisciplinarité antérieure aux médias, plutôt l'interdisciplinarité corporelle de l'artiste est média. On voit l'actualisation de cette perspective dans sa prédilection pour des peintures de sang où l'anatomie est perforée, libérée possiblement d'après lui, et où il fait un usage dysfonctionnel du sang qu'il fait couler, comme matériau pour faire de l'art. Si on considère cette pratique à la lumière d'une remarque faite par NIETZSCHE disant que « celui qui sait écrire par le sang et en aphorismes ne veut pas qu'on le lise, il veut qu'on l'apprenne par cœur », alors l'anticipation de KANTOR d'une totalité de non-reconnaissance – ce qui rejoint donc également la thèse de SKLOVSKIJ, surtout en fonction de l'idée de vision transmise par ce sens de matière objet – peut être réalisée d'une façon plus complète.

En conclusion, je dirais que l'existence du nomade peut s'articuler le mieux, du point de vue de notre milieu d'antériorité, comme une utopie non idéologique. Non idéologique en ce qu'elle ne cherche pas à avoir de disciples. On n'a pas besoin de demander la permission d'entrer dans l'antérieur puisque la participation à ce milieu n'exige pas qu'on traverse une frontière. Si on doit repayer la dette qu'on doit à DUCHAMP, pour son départ, ce peut être en remplaçant l'appel célèbre mais imparfait de BEUYS, « tout le monde un artiste », par « tout le monde un nomade ». Une nouvelle aspiration réside dans ce changement : le fait de réaliser que d'être artiste est toujours et à la fois de quitter ces économies de cartographie, de médias, de langue et de représentation qui engendrent des approximations prismatiques des actions et de la signification. Ce *devenir*, qui est un départ des milieux intérieurs et extérieurs de même que des dyades du sujet/objet, est en soi un acte significatif qui participe axiomatiquement à une perspective nettement antérieure : une perspective où l'existence de montages est assurée, indé-

pendante de nos tentatives de les graver. On n'a plus besoin de se rappeler d'où on était, pas plus que ces domaines où on était n'ont besoin d'être rappelés par nous. La persistance d'une telle division de la pensée continuera à nous aveugler sur les possibilités provenant de l'observation de Ludwig WITTGENSTEIN : « Le lieu qu'il faut vraiment que j'atteigne est un lieu où je dois déjà me trouver maintenant⁹. »

Notes :

1. Dans l'avant-propos de leur anthologie *Theories and Documents of Contemporary Art: A Source Book of Artists' Writings*, Kristine STILES et Peter SELZ écrivent : « Chaque chapitre souligne l'interdépendance des pratiques artistiques et de la tendance chez les artistes à se servir d'une variété de médias pour des buts différents. »
2. « Parce qu'il est là », c'est la fameuse réponse de George Leigh MALLORY, lorsqu'on lui a demandé pourquoi il voulait escalader le mont Everest.

3. Voir *A Study of History*, Arnold TOYNBEE, New York, Oxford University Press, vol. 1, p. 164-168, et, plus récemment, *Nomadology: The War Machine*, Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI (tr. Brian Massumi), New York, Semiotext(e), p. 51.
4. *Marcel Duchamp*, Robert LEBEL (tr. George Heard Hamilton), New York, Grove Press, p. 80.
5. *Ibidem*, p. 40.
6. « Art as procedure », Viktor SKLOVSKIJ, tiré de *Texte der russischen Formalisten*, vol. 1, Munich, 1969, p. 15.
7. *Consciousness and Time*, Velimir ABRA-MOVIC, Novi Beograd, Yougoslavie, Éditions Tesliana, p. 1.
8. *Thus Spoke Zarathustra*, Friedrich NEITZSCHE (tr. R.J. Hollingdale), Middlesex, New York, Victoria, Ontario, Auckland, Penguin, 1980.
9. *Culture and Value*, Ludwig WITTGENSTEIN, 1980.

** intraduisible : *split infinities*.



*ndlr sur la traduction

Considérant qu'aucune opération d'écriture n'est neutre, nous devons noter que l'implication d'un essai comme celui-ci engage l'intentionnalité de l'auteur au centre du processus de transposition linguistique. C'est en discutant de ses recherches avec Roddy HUNTER que je l'ai invité à rassembler pour *INTER* quelques pistes de réflexion avancées dans nos échanges. Cet article a traversé les procédés de traduction et d'adaptation d'une façon qu'on pourrait dire *performative*, ce qui sied bien à son propos. Ce texte a été écrit en anglais puis s'est par la suite transformé et augmenté à mesure du dialogue complice de l'auteur avec Julie BACON au cours du premier jet de traduction au français. Le travail d'adaptation s'est inspiré de mes discussions répétées avec l'auteur dans plusieurs contextes d'art vivant. natp