

Pour les enfants : transmettre, désirer

Marc Mercier

Number 194, March 2020

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/93099ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Mercier, M. (2020). Pour les enfants : transmettre, désirer. *24 images*, (194), 124–129.

Pour les enfants : transmettre, désirer

PAR MARC MERCIER



← Comment expliquer l'art performance à ma fille
adolescente de Rachel Echenberg (2018)

En 2018, l'artiste canadienne Rachel Echenberg réalise, avec la complicité de sa fille Clara, une vidéo de 6 minutes intitulée *Comment expliquer l'art performance à ma fille adolescente*.



Ce titre fait explicitement référence à la célèbre performance exécutée pour la première fois par Joseph Beuys à la galerie Schmela de Düsseldorf le 26 novembre 1965, *Comment expliquer les images à un lièvre mort*. Ces deux œuvres posent la triple question de la transmission : que transmettre ? À qui ? Comment ? Si je vais dans un premier temps tenter de comprendre ce qui est en jeu dans ces œuvres, j'essaierai par la suite de prolonger ces gestes en me posant ces questions à moi-même.

Ma première remarque concerne les deux titres. J'ai longtemps lu les titres comme s'il s'agissait de questions, jusqu'au jour où je me suis aperçu qu'ils ne comportaient pas de point d'interrogation. Ce sont donc des démonstrations d'un procédé pédagogique qui passe par le geste et le silence. Quand s'achèvent les actions, les témoins (nous) emportent avec eux le mystère des tenants et aboutissants qui ne leur ont pas été dévoilés. Reste alors à mettre en œuvre notre imagination.

Je vais commencer par dénoter l'action proposée par Echenberg :

La mère et sa fille sont assises face à face. Elles se versent mutuellement du miel dans les mains, qu'elles répandent ensuite sur le visage et les cheveux de leur partenaire de manière quasiment mimétique, avec une infinie douceur. Puis, sur ce nectar, elles vont appliquer des feuilles d'or, croisant leurs bras dans un élégant ballet qui frôle la caresse.

Montage parallèle. Entre les différentes phases de cette performance, apparaissent des indications qui nous permettent de visualiser mentalement l'action de Beuys.

« Dans cette exposition charnière, l'artiste, avec sa tête recouverte de miel et de feuilles d'or, a passé trois heures à expliquer son exposition à un lièvre mort. »

« Le public était exclu de la galerie et ne pouvait voir la performance qu'à travers les vitres. »

« Dans la documentation de cette performance, Beuys apparaît comme un chaman, berçant le corps de l'animal dans ses bras. »

« Beuys soulignait plus tard que *le lièvre, même mort, avait plus d'intuition que les êtres humains avec leur rationalisme acharné.* »

« Personne ne sait ce qu'il a chuchoté au lièvre. »

« Personne ne sait ce que le lièvre a compris. »

L'action s'achève quand les deux protagonistes ont terminé les masques dorés. Elles se regardent, les yeux dans les yeux. Générique de fin.

Revenons à la source qui inspira Rachel Echenberg en prenant connaissance de ce que Joseph Beuys a révélé de son action quelques années plus tard : « Pour moi, le Lièvre est un symbole de l'incarnation, que le lièvre joue vraiment : ce que l'homme ne peut faire que dans son imagination. Il creuse, se construisant une maison dans la terre. Ainsi il s'incarne dans la terre : c'est la seule chose qui importe. C'est comme ça que je le perçois. Le miel sur ma tête a bien sûr à voir avec la pensée. Alors que l'homme n'a pas la capacité de produire du miel, il a la capacité de penser, de produire des idées. C'est comment la nature éventée et morbide de

la pensée devient à nouveau vivante. Le miel est une substance essentiellement vivante, et la pensée de l'homme peut le devenir aussi. D'un autre côté, l'intellectualisation peut tuer la pensée : on peut tuer son esprit par la parole en politique ou sur le terrain académique. »

J'ai toujours considéré le travail de Beuys, comme par ailleurs beaucoup de pratiques artistiques de l'Extrême-Orient dont il s'inspire, comme procédant d'une démarche profondément matérialiste. Sa déclaration en témoigne. Au commencement n'est pas l'Idée (ou intellectualisation), mais la matière vivante (le miel, le corps). Quant au lièvre, il a pour nécessité vitale de s'incarner (au sens propre du terme) dans la terre. L'homme, pour faire corps avec la terre n'a pas d'autres solutions que de mettre au travail son imagination. S'il n'y prend garde, s'il ne s'appuie pas sur la matière, il se met en danger de mort, étouffé par l'étau du seul raisonnement logique qui l'éloigne de lui-même. La raison veut toujours avoir le dernier mot. Quand le langage du corps ou des images se fait poésie, c'est-à-dire verbe d'action (ποιεῖν [poiein] signifie en grec faire, transformer la matière...), nos gestes et nos paroles deviennent ce miel qui peut alors se métamorphoser en or. Alchimie du verbe et des images.

Ce que Echenberg semble avoir reçu de Beuys comme enseignement, c'est que s'il y a quelque chose à transmettre, ça ne peut être autre chose qu'une posture, une attitude, du désir. Ce dernier cherche toujours une forme dans laquelle s'incarner. L'art n'est que cela. Pour recevoir ce don, il faut avoir préservé sa capacité d'étonnement, sinon nous serons encore moins réceptifs que le lièvre mort de Beuys.

Je vais à présent par trois fois tenter de prolonger les gestes de Beuys-Echenberg en imaginant ce que je souhaiterais montrer à des enfants.

Je montrerais deux épisodes de *France, tour, détour, deux enfants* (6 x 26'-1977/78) d'Anne-Marie Miéville et Jean-Luc Godard. J'ai déjà expérimenté cela avec des collégiens de 14 ans regroupés dans une classe réputée de « cancre ». J'animais à l'époque un atelier de création vidéo expérimentale.

Godard cherche à faire sortir la vérité de la bouche de deux enfants (garçon et fille). Il joue au jeu des devinettes avec une impertinence joyeuse. Jeu du langage où les enfants (notre début sur terre) sortent d'eux-mêmes, de la nuit de leurs secrets, des mots météorites sur la vie et la mort, la lumière, le mouvement, les « monstres » que sont les adultes... Expérience fondatrice pour éprouver que, même enfants, nous sommes plus grands que nous-mêmes.

L'effet produit par le film sur ces jeunes élèves fut incroyable. Ils se sont pris au jeu. Ils se sont mis à jouer les deux protagonistes, d'abord en se moquant puis avec le plus grand sérieux du monde. En les mimant, ils se sont mis à parler de sujets philosophiques (l'exil des parents pour certains, l'amour, la mort, la poésie, les images) qui dévoilaient une partie d'eux-mêmes jamais explorée.



→ France, tour, détour, deux enfants d'Anne-Marie Miéville et Jean-Luc Godard (1977-78)

→ The Chaos Theory de Fran Orallo (2018)

↑ Rhizophora de Davide De Lillis (2015)

Je montrerais ensuite *Rhizophora* (16'23 – 2015) de Davide De Lillis (Italie) tournée avec de jeunes résidents au Vietnam contaminés par l'agent orange, un gaz répandu par l'armée américaine. La tragédie des corps meurtris et des troubles psychiques est métamorphosée en des chorégraphies sublimes où chaque geste s'accorde avec la nature, les objets du quotidien, le corps des autres...

Cette vidéo peut permettre de réaliser ce que peut signifier la beauté d'un geste quand, après avoir traversé *la saison en enfer* dont parle Rimbaud, une beauté impensée reste à inventer.

Je montrerais enfin *The Chaos Theory* (3'40 – 2018) de Fran Orallo (Ecosse) où l'artiste s'est saisi de plusieurs séquences vidéo montrant à chaque fois une ballerine suivre une chorégraphie bien déterminée. Mais une fois celles-ci juxtaposées ou superposées, il en résulte un désordre chaotique. *La théorie du chaos*, en mathématiques ou en physique, explique que le résultat de quelque chose dépend de différentes variables et qu'il est impossible de prédire quel sera le résultat d'une action. Au fil de l'expérience de notre regard, d'abord chahuté, une nouvelle organisation du monde et des corps s'ouvre à nous, et le film ne nous apparaît plus comme un assemblage aléatoire de discordances, confirmant l'intuition de Nietzsche que c'est *du chaos que naît une étoile filante*.

Ces trois films ne sont pas sans me rappeler ce que Baudelaire disait du *joujou*, « la première initiation de l'enfant à l'art » et à la connaissance. Nous avons certainement tous vécu cette expérience enfantine où nous cassons, étripons, déchirons un jouet pour voir comment ça fonctionne à l'intérieur, ce secret de la vie que le monde des adultes (les monstres) avec sa rationalité à toutes épreuves nous dissimule. Mais pour continuer à vivre, à avancer, à ce démontage du monde, il faudra que succède un remontage qui *substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs*, définition que Godard attribue à André Bazin dans *Le Mépris* pour nous dire ce qu'est le cinéma.

Dans ces trois films, il est question d'une destruction initiale (du langage enfantin, du corps malade, de l'ordre chorégraphique), condition pour qu'adviennent l'impensé, l'imprévu, le gai savoir.

Les images, parce qu'elles impliquent toujours un double mouvement pour entendre ce qu'elles nous murmurent, démontage et remontage, émotion et pensée, contemplation et questionnement, nous enseignent qu'*il ne peut y avoir de vérité que dans la forme de l'autre monde et de la vie autre* – je recopie ici les derniers mots de l'ultime séminaire de Michel Foucault, *Le courage de la vérité* (prononcé au Collège de France de février à mars 1984). Autrement dit, une formation aux différences, pour les enfants, pour les enfants que nous sommes peut-être encore (courageusement).