

Carrés rouges sur fond rouge Red on Red

André-Louis Paré

Number 77, Winter 2013

Indignation

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/68366ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (print)

1929-3577 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Paré, A.-L. (2013). Carrés rouges sur fond rouge. *esse arts + opinions*, (77), 34–39.

CARRÉS ROUGES SUR FOND ROUGE RED ON RED

*Motus, Alexis. A Greek Tragedy, 2010.
photo: © Valentina Bianchi*



ANDRÉ-LOUIS PARÉ

Aucun gouvernement du monde, à l'ère de la civilisation digitale, n'est en sécurité contre l'indignation de ses citoyens¹.

Le titre de ce texte est bien sûr un clin d'œil au célèbre *Carré blanc sur fond blanc* de Kasimir Malevitch. Réalisée en 1918, cette œuvre donne à voir la fin de la représentation en art, le désir d'un absolu qui rime avec le rien, l'inobjectif – elle voulait faire apparaître la non-figuration des objets. Et elle n'est pas la seule, puisqu'elle appartient à une série de carrés peints par l'artiste russe : on trouve dans sa production un *Carré noir sur fond blanc* ainsi qu'un fameux *Carré rouge sur fond blanc*. Ces toiles suprématistes annoncent pour Malevitch un nouveau commencement². Et ce formalisme suprême advenant par la peinture s'inscrit dans une conception esthétique du monde. Il est le symbole d'une révolution aussi spirituelle qu'économicopolitique. Pourtant, l'apport de l'artiste et de son œuvre au développement d'une conscience sociale axée sur le présent demeurera, au cours du 20^e siècle, problématique. Comment un artiste, par son travail artistique, peut-il participer non pas en tant qu'individu, mais comme producteur culturel à la révolution ? Comment, au moyen de son œuvre, est-il en mesure d'insuffler une aspiration au changement ? Le spectateur de cette œuvre peut-il devenir par le fait même acteur au sein d'une communauté de citoyens ? Si la révolution picturale amorcée par les avant-gardes du siècle dernier a été mise à l'écart de la révolution politique qui a abouti au communisme léniniste, la libre pensée de ces artistes trouverait-elle un meilleur avenir au théâtre ? La pièce *Alexis, une tragédie grecque*, présentée à Montréal lors du Festival TransAmériques (FTA), nous offre à ce sujet quelques pistes de réflexion³.

Alexis, une tragédie grecque est le dernier volet d'une série intitulée *Syrma Antigónes* et composée de quatre performances théâtrales produites par la compagnie italienne Motus. Lors du dernier FTA, Motus a présenté deux de ces œuvres, soit *Too Late [Antigone] contest #2* à l'Espace Libre et, bien sûr, *Alexis* à la Cinquième Salle. Celle-ci a comme principal sujet la mort d'Alexandros Grigoropoulos, un adolescent de 15 ans tué d'une balle par un policier lors d'un rassemblement à Athènes, le 6 décembre 2008. Comme plusieurs autres étudiants, il était venu protester contre les mesures d'austérité, notamment en matière d'éducation, que souhaitait mettre en place le gouvernement aux prises avec une crise financière sans précédent. Sa fin tragique a soulevé l'indignation de la population. S'en sont suivis plusieurs jours d'émeutes où s'affrontèrent des étudiants, des groupes d'anarchistes et la police. Les manifestants réagissaient bien sûr à la brutalité policière, mais ils manifestaient aussi contre l'injustice d'un capitalisme financier qui, en situation de crise, veut forcer l'État démocratique à lui redonner la crédibilité qu'il n'a plus.

C'est à partir de ce crime, commis par un policier et associé à une crise socioéconomique qui affecte les plus démunis, que les auteurs, Enrico Casagrande et Daniela Nicolò, également cofondateurs de Motus, vont développer la trame narrative de la pièce, qui se déroule sur un immense carré rouge peint sur la scène. Et puisque ces événements se sont produits à Athènes, ils s'inspirent également d'Antigone, le personnage clé de la série des quatre spectacles. C'est en pensant principalement à l'adaptation par Bertold Brecht de la pièce de Sophocle que Casagrande et Nicolò font de l'héroïne grecque le symbole de la résistance face au pouvoir arbitraire du roi Créon. Dans le contexte des émeutes de 2008, ils identifient aussi la mort d'Alexandros à celle de Polynice, et la révolte des milliers de victimes innocentes d'un système économique présenté comme une fatalité, à celle d'Antigone. Certes, on peut demeurer perplexe quant au regroupement par les auteurs de

No government in the world in the age of digital citizenry is immune to the indignation of its citizens.¹

The title of this essay alludes of course to Kasimir Malevitch's famous *White on White*, produced in 1918, which makes manifest the end of representation in art as well as the desire for an absolute that equates with nothing, with the un-objective, the non-figuration of objects. It wasn't alone, as the Russian artist produced a whole series of painted squares, including *Black Square* and his famous *Red Square*. For Malevitch, these suprematist paintings heralded a new beginning.² Coming about through painting, suprematist formalism was part of an aesthetic conception of the world, the symbol of a revolution at once spiritual, economic, and political in nature. And yet, artists' contributions to the development of a social conscience focused on the present remained problematic throughout the twentieth century. The questions raised by this movement seem just as relevant today: How can artists participate in the revolution through their work, specifically as cultural producers, not merely as individuals? How can artists foster aspirations for change through their work? Can the spectators of their work become actors within a community of citizens? While the avant-garde pictorial revolution of the last century was sidelined by the Marxist-Leninist political revolution, perhaps artists' free thinking found more promising paths in theatre? In this respect, *Alexis, una tragedia greca*, presented at the Festival TransAmériques (FTA) in Montreal,³ provides some interesting avenues for reflection.

Alexis, una tragedia greca is the last segment of a series titled *Syrma Antigónes*, composed of four theatrical performances by the Italian theatre troupe Motus, which presented two works at the FTA, *Too Late [Antigone] contest #2* at Espace Libre and, of course, *Alexis* at Cinquième Salle. The latter is based on the death of Alexandros Grigoropoulos, a 15-year-old teenager who was shot by a policeman during a demonstration in Athens on December 6, 2008. Like many young students, he had come to protest austerity measures, particularly related to education, that were part of the government's response to the unprecedented financial crisis. His tragic death sparked the general public's indignation. Several days of riots ensued in which students and anarchist groups confronted the police. Demonstrators were naturally reacting to police brutality, but they were also protesting the injustice caused by a financial capitalism that, in crisis, had forced the democratic State to lend it credibility.

Based on the crime committed by this police officer and on a socio-economic crisis that falls hardest on the destitute, Motus co-founders Enrico Casagrande and Daniela Nicolò conceived of a play that takes place on a stage painted with an immense red square. And since the events took place in Athens, they also drew inspiration from Antigone, who remains a central character throughout the four-show series. It is mainly Bertold Brecht's adaptation of Sophocles' play that led Casagrande and Nicolò to make the Greek heroine a symbol of resistance against Creon's arbitrary power. In the context of the 2008 riots, they also equate Alexandros' death with that of Polyneices, and Antigone herself with the revolt of thousands of innocent victims of an economic system presented as an inevitability. One may certainly question the authors' association of the three As—Alexis, Antigone, and Anarchy. One may wish for a more nuanced perspective. But in light of what has just been said, I would like to explore something different here, something, in fact, that is hinted at several times by the play's protagonists, some of whom use a video projector to screen images of the location where the homicide took place. As in an investigation, they present us with the facts. They show the Exarchia neighbourhood, where posters

1. Peter Sloterdijk, *Repenser l'impôt. Pour une éthique du don démocratique*, [trad. de l'allemand par Olivier Manoni], Paris, Libella/Maren Sell, 2012, p. 307.

2. Kasimir Malevitch, *Le miroir suprématiste*, [trad. du russe par Valentine et Jean-Claude Marcadé], Lausanne, L'âge d'homme, 1977, 207 p.

3. La sixième édition du Festival TransAmériques a eu lieu du 24 mai au 9 juin 2012.

1. Peter Sloterdijk, *Repenser l'impôt: Pour une éthique du don démocratique*, translated from the German by Olivier Manoni (Paris: Libella/Maren Sell, 2012), 307 (Our translation).

2. Kasimir Malevitch, *Le miroir suprématiste*, translated into French by Valentine and Jean-Claude Marcadé (Lausanne: L'âge d'homme, 1977).

3. Sixth edition of the Festival TransAmériques, held from May 24 to June 9, 2012.

ces trois «A» – Alexis, Antigone et Anarchie. On peut vouloir y apporter des nuances. Mais à la suite de ce qui a été annoncé plus haut, c'est une autre approche que je veux explorer ici. Une autre voie d'ailleurs indiquée à quelques reprises par les protagonistes de la pièce. À l'aide d'un projecteur vidéo, certains d'entre eux diffusent des images du lieu où s'est produite la scène de l'homicide. À la manière d'une enquête, ils nous rapportent les faits. Ils nous présentent le quartier Exarchia où, sur les murs, des affiches et des slogans incitent au combat. Ainsi, les acteurs sont comme des spectateurs d'un événement qui a eu lieu, et le public peut facilement s'identifier à eux. Devant ce drame récent, le spectateur est aussi comme l'acteur, de sorte que le gouffre s'estompe entre ce qui distingue habituellement la scène où a lieu le spectacle de la place où se trouve le public. Dès lors, des questions surgissent concernant le rôle de l'artiste. Des questions qui interpellent également le public sur ce que le théâtre est en mesure de provoquer devant de telles situations.

Dans le domaine artistique, la modernité s'est développée à partir d'une dichotomie entre une esthétique de la réception et une esthétique de la production. De cette dichotomie a découlé la crise de la fonction sociale de l'art dans l'espace public. La distance entre le spectateur et l'acteur s'exprime clairement chez Nietzsche, lorsqu'il magnifie la créativité de l'artiste au détriment du goût partagé par l'homme du commun. Cette opposition a par la suite été exacerbée lorsqu'on a renforcé le rôle passif du spectateur au sein d'une société du spectacle. Le spectateur n'a pas de rôle à jouer, il contemple un spectacle et se permet de le juger parce qu'il se trouve en dehors de l'action. Selon cette vision classique, le spectateur regarde et son jugement sur le spectacle demeure désintéressé. Or ce paradigme est remis en question dans le domaine des arts visuels, mais depuis longtemps aussi au théâtre. Tout le théâtre moderne, à commencer par Brecht et Artaud, a voulu sortir de cette impasse entre l'acteur et le spectateur. Le théâtre épique, notamment, remet en question l'aspect simplement récréatif d'une représentation théâtrale. Il refuse la séparation entre une esthétique du spectateur et une esthétique de la création. C'est que ce théâtre ne s'adresse pas à un spectateur passif qui regarde sans pouvoir agir, il présuppose plutôt des spectateurs concernés. Si le spectacle, comme le pense Guy Debord, nous sépare du sens de la communauté⁴, le théâtre n'est donc pas que spectacle. C'est justement à ce rôle politique du théâtre que se réfère Jacques Rancière⁵. Plus que dans n'importe quelle autre forme d'art, il y a au théâtre un désir de s'associer à « l'idée romantique d'une révolution esthétique⁶ ». Aussi, parallèlement au suprématisme de Malevitch, le théâtre d'avant-garde souhaitait mettre en place une scène qui sollicite l'intelligence du spectateur. Il s'adresse à un spectateur conscient que le théâtre peut aussi être le miroir de ce qui a lieu sur la scène politique, là où se jouent les vrais enjeux de la vie en société. Conséquemment, le spectateur – le « spectateur », dira Christian Ruby⁷ – se reconnaît comme citoyen. Un citoyen qui parfois ne peut faire autrement que de s'indigner.

Dans la série *Syrma Antigónes*, il est souvent question d'indignation. Mais dans *Alexis, une tragédie grecque*, les auteurs nous donnent très précisément à voir l'indignation d'un peuple aux prises avec la crise du capitalisme financier. Dans cette optique, le personnage d'Antigone est l'une des premières figures de l'indignation. Aussi, vers la fin du spectacle, les acteurs nous proposent de nouvelles images des manifestations récentes de citoyens, surtout celles qui présentent des indignés espagnols, grecs et américains d'*Occupy Wall Street*. Et puisque les représentations d'*Alexis* ont été données à Montréal dans le contexte du « printemps érable », on y a mêlé des images de manifestations étudiantes contre la hausse des droits de scolarité. Sachant que la solidarité est essentielle sur le plan politique et comme s'il fallait démontrer que

and slogans with battle cries line the walls. Members of the audience can thus readily identify with the actors who have become spectators of a prior event. Faced with the recent tragedy, the spectators become actors of sorts, thus blurring the demarcation between what usually marks the stage, where the show takes place, and where the audience sits. Questions then arise concerning the artist's role. Questions that also prompt spectators to ponder what theatre can provoke in such circumstances.

In the artistic sphere, modernity developed from a dichotomy between an aesthetics of reception and an aesthetics of production. That dichotomy is what gave rise to the crisis regarding art's social function in public space. Nietzsche clearly expresses the distance between spectator and actor when he amplifies the creativity of the artist as opposed to the tastes of the common man. The opposition was further exacerbated with the emphasis of the spectator's passive role in an entertainment-based society. Spectators are not players; they contemplate the show, which they may judge because they are outside the action. In this conventional perspective, spectators watch and their judgement of the show remains disinterested. Yet this paradigm is challenged in the visual arts, as it has long-since been in theatre as well. All of modern theatre, starting with Brecht and Artaud, has striven to break the barrier between actor and spectator. Epic theatre, in particular, questions the merely recreational aspect of a theatrical representation. It denies the separation between a spectatorial aesthetic and a creative one. It is not addressed to a passive spectator who looks on without reacting; rather, it assumes that spectators are involved. If entertainment, as Guy Debord explains, separates us from a sense of community,⁴ theatre is not mere entertainment. It is precisely this political role of theatre that Jacques Rancière references.⁵ In theatre, more than any other art form, there is a desire to connect with the "romantic idea of an aesthetic revolution."⁶ Thus, alongside Malevitch's suprématisme, avant-garde theatre wishes to establish a stage that solicits the spectator's intelligence. It is addressed to a spectator who is aware that theatre can also be a mirror to what is taking place on the political scene, where the real issues of life in society are being played out. Consequently, spectators—the "spectator" as Christian Ruby puts it⁷—recognize themselves as citizens, citizens who have no choice sometimes but to be outraged.

Outrage, or indignation, comes up frequently in the *Syrma Antigónes* series. In *Alexis*, though, the authors bring us face to face with the outrage of a people in the grip of a capitalist financial crisis. From this perspective, Antigone's character is a prime figure of indignation. Thus, toward the end of the performance, the actors propose new images of recent demonstrations, above all those of outraged Spaniards, Greeks, and Americans from Occupy Wall Street. And since performances of *Alexis* were seen in Montreal during its "Maple Spring," images of students demonstrating against tuition hikes were also added to the mix. Given the political necessity for solidarity, after the screenings, as if to show that public outrage cannot be left in the hands of a passive audience, one of the protagonists invited spectators to climb onto the stage. As she did so, she wondered what it would be like if we were more than two, or three, or four, and so forth. The first to come out of the shadows were her own colleagues, but then members of the general audience spontaneously answered her call. Five, ten, twenty, thirty people enthusiastically joined the others, and minutes later close to a hundred people were on stage. Among them, many wore the red square, which, for the remaining audience members, created the image of red squares on red background.

Even if the art of participation is chiefly practised in a theatrical framework, this performance seeks to question the opposition between actor and spectator. By demonstrating that real action is possible, *Alexis*

4. Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard (Folio), 1992, 224 p.

5. Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008, 145 p.

6. Ibid., p. 12.

7. Christian Ruby, *L'archipel des spectateurs*, Paris, Nessy (La philosophie aux éclats), 2012, p. 152.

4. Guy Debord, *La société du spectacle* (Paris: Éd. Gallimard, coll. Folio, 1992).

5. Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé* (Paris: La fabrique, 2008).

6. Jacques Rancière, op. cit., 12 (Our translation).

7. Christian Ruby, *L'archipel des spectateurs* (Paris: Nessy, "La philosophie aux éclats," 2012), 152.



Motus, Alexis. *A Greek Tragedy*, 2010.
photo : © Valentina Bianchi



Motus, Alexis. *A Greek Tragedy*, 2011.
photos : © Pierre Borasci



l'indignation d'une population ne peut demeurer entre les mains de spectateurs passifs, une des protagonistes, à la suite de ces projections, invita les spectateurs à se rendre sur la scène. Elle le fit en se demandant ce qu'il en serait si nous étions plus de deux, ou trois, ou quatre et ainsi de suite. Ce furent d'abord ses propres compagnons qui sortirent de l'ombre. Mais par la suite, des gens du public spontanément répondirent à son appel. Cinq, dix, vingt, trente personnes avec enthousiasme sont allées les rejoindre et quelques minutes plus tard, près d'une centaine se trouvaient sur la scène. Parmi elles, plusieurs arboraient le carré rouge, ce qui a donné à voir aux autres membres du public des carrés rouges sur fond rouge.

Même si l'art de la participation a lieu principalement dans le cadre d'une représentation théâtrale, cette représentation cherche ici à remettre en question l'opposition entre l'acteur et le spectateur. En soulignant qu'une action réelle est possible, *Alexis, une tragédie grecque* manifeste ainsi quelque signe d'espoir. La pièce instille l'idée que le spectateur dans sa passivité peut transformer son statut. Mais pour ce faire, l'indignation, même si elle est mise en représentation, doit s'exercer au-delà du théâtre. Comme sentiment moral, c'est un affect qui ébranle d'abord, qui nous met en colère, aussi. Pourtant, si le capitalisme mondialisé au sein de nos démocraties est à repenser, l'indignation ne peut pas s'en tenir à cette colère. La réaction colérique d'Antigone est de l'ordre d'un éthos, un éthos spectaculaire qui a été brillamment transposé au théâtre par Sophocle. Dès lors, même si l'indignation se meut sur un fond de colère devant ce qui demeure impuni, elle prend aussi sa source dans l'espoir de vivre humainement. Face à l'injustice, l'indignation questionne donc l'humanité dans ce qu'elle a de plus digne. Selon Jean-François Mattéi, ce n'est que depuis la modernité que l'indignation devient un geste à la portée de tous. Ce n'est qu'à l'époque des droits de l'homme que les philosophes ont entrepris une réflexion qui peut donner une valeur aux humains que nous sommes⁸.

Le temps de l'indignation est donc proprement moderne, contemporain de l'avènement de la modernité esthétique. Celle-là même qui fera place à une esthétique du goût chez le spectateur passif – une esthétique qui peut aussi mener au dégoût devant tel ou tel spectacle. S'il y a en effet un signe d'espoir soulevé dans *Alexis*, s'il y a un désir de mettre en doute le sens de l'économie au sein de nos démocraties, cet espoir ne peut se maintenir au niveau de l'indignation. Il ne peut s'en tenir à la colère d'Antigone. Et si l'indignation semble avoir aujourd'hui une priorité, elle ne doit pas se transformer en résignation. Elle doit plutôt passer par la réflexion et se transformer en combat pour la dignité. En ce sens, l'indignation doit dépasser la vengeance, le ressentiment⁹. C'est aussi la leçon d'Albert Camus au début de *L'homme révolté*, lorsqu'il écrit que l'homme révolté n'est pas seulement celui qui refuse, c'est aussi quelqu'un qui en même temps dit oui¹⁰. Autrement dit : l'homme révolté est un spectateur qui ose se penser acteur de sa propre vie.

8. Jean-François Mattéi, *De l'indignation*. Paris, La Table ronde (Contretemps), 2005, 287 p.

9. Peter Sloterdijk, *Colère et temps. Essai politico-psychologique*, trad. de l'allemand par Olivier Manoni, Paris, Hachette, 2007, 317 p.

10. Albert Camus, *L'homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951, p. 25.

André-Louis Paré collabore à titre de critique à diverses revues québécoises consacrées à l'art contemporain. Il est aussi l'auteur d'opuscules et de textes de catalogues. Ses intérêts portent essentiellement sur ce que l'art peut soulever comme questions au sein de la modernité esthétique. Depuis 2005, il a cosigné des expositions de groupe et été commissaire d'une exposition présentée à deux reprises sur l'œuvre de Daniel Olson. Il enseigne la philosophie au cégep André-Laurendeau (Montréal).

gives us signs of hope; it instills the idea that the passive spectator can change. But for this to happen, indignation, even in its representation, must reach beyond the theatre. The moral sentiment is initially disruptive, it also instills anger. Yet, if we are to reconsider global capitalism's hold on our democracies, indignation cannot limit itself to this anger. Antigone's anger is of the order of an ethos, a spectacular ethos that Sophocles brilliantly transposed to theatre. As such, while indignation evolves on a backdrop of anger at injustice, it also draws strength from the hope of living humanely. Faced with injustice, indignation thus questions what is most worthy in humanity. Only in the modern era, writes Jean-François Mattéi, has indignation become the prerogative of everyone. Only in the age of the rights of man have philosophers engaged in reflections that could place value on the human beings we are.⁸

The age of indignation, then, is intrinsically modern, contemporary with the advent of aesthetic modernism, precisely that which leads to the passive spectator's aesthetics of taste—an aesthetics that can also lead to disgust (or distaste) before particular spectacles. If there is indeed a sign of hope in *Alexis*, if there is a desire to question the economic sense within our democracies, this hope cannot remain mere indignation. It must outgrow Antigone's anger. And while indignation may seem to take precedence these days, it must not be transformed into resignation. It must thoughtfully transform itself into a fight for dignity. In this sense, indignation must transcend vengeance and resentment.⁹ It is a lesson Albert Camus teaches us as well; at the start of *L'homme révolté*, he writes that the rebel is one who not only refuses but who also says yes.¹⁰ In other words, the rebel is a spectator who dares become the actor in his or her own life.

[Translated from the French by Ron Ross]

8. Jean-François Mattéi, *De l'indignation* (Paris: La Table ronde, "Contretemps," 2005).

9. Peter Sloterdijk, *Colère et temps: Essai politico-psychologique*, translated from German into French by Olivier Manoni (Paris: Hachette, 2007).

10. Albert Camus, *L'homme révolté* (Paris: Gallimard, 1951), 25.

André-Louis Paré contributes critical texts to various contemporary art journals in Quebec. He also writes exhibition booklets and catalogues. He is essentially concerned with the issues that art can raise in aesthetic modernism. Since 2005, he has co-produced group shows and curated a twice-presented exhibition on the work of Daniel Olson. He teaches philosophy at CEGEP André-Laurendeau in Montreal.