

Analyse échiquéenne de l'autocensure de soi. Le cas de tentatives de disparition

stvn girard

Number 132, Spring 2019

La disparition de l'exception artistique

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/90978ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

girard, s. (2019). Analyse échiquéenne de l'autocensure de soi. Le cas de tentatives de disparition. *Inter*, (132), 50–53.

ANALYSE ÉCHIQUÉENNE DE L'AUTO-CENSURE DE SOI LE CAS DE TENTATIVES DE DISPARITION

► STVN GIRARD

La vie est une partie d'échecs.

Cervantes

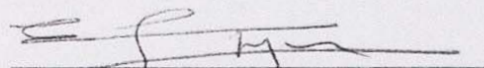
les rails d'éclairage, repeindre des murs, faire des perforations, des ouvertures ou inscriptions dans ou sur les murs, les planchers ou les plafonds et en général effectuer tout changement aux lieux qu'elle ou il occupe. Le cas échéant, l'artiste s'engage à remettre les lieux dans leur état original et d'effectuer ou de faire effectuer ces travaux selon les règles de l'art. Advenant que l'artiste néglige de remettre les lieux en leur état original, le CIRCA fera faire les travaux nécessaires et facturera l'artiste.

Suite à une entente entre l'artiste et le CIRCA un auteur sera désigné afin de rédiger un texte d'un maximum de deux feuillets (environ 250 mots) sur le travail de l'artiste. Ce texte devra être envoyé à CIRCA un maximum de 4 semaines précédant la date du vernissage.

L'auteur et l'artiste devront fournir une courte biographie qui sera ajoutée à l'opuscule. Sur réception de la facture, le CIRCA paiera l'auteur une somme forfaitaire de 75\$ (sans les taxes) pour la rédaction du texte.

L'artiste fournira également une photographie de l'une des œuvres exposées ainsi qu'un curriculum vitae abrégé. L'artiste autorise le CIRCA à utiliser cette image afin de faire la promotion de l'exposition, et ce, sans frais supplémentaires.

Le CIRCA produira un opuscule contenant un essai sur l'exposition rédigé par la commissaire. Celui-ci sera offert gratuitement aux médias et aux visiteurs durant toute la durée de l'exposition ainsi que sur le site Internet du CIRCA.


Emilie Granjon, directrice du CIRCA art actuel

Signé à Montréal le 07/12/2018


Steven Girard, artiste

Signé à Montréal le 08/12/18

Manoushka Larouche, artiste

Signé à _____ le _____

Initiales CIRCA EG Initiales Artiste SG

CIRCA art actuel | 444, 372 SAINTE-CATHERINE OUEST, MONTRÉAL, QUÉBEC H3B 1A2 | www.circa-art.com

S'il peut paraître improbable de tenter l'entreprise de rapprochement entre échecs et art pour certains, pour d'autres ce rapprochement se fait fort aisément. De fait, l'acte de colloque *Le jeu d'échecs comme représentation : univers clos ou reflet du monde ?* (2009) saura peut-être convaincre certains irréductibles puristes. L'éditeur de cet ouvrage le mentionne :

« Bien plus qu'un pur divertissement de la pensée, les échecs sont là pour désigner autre chose – un ailleurs, un au-delà qui refléterait, fidèlement ou en le déformant, le monde réel. »

Au cœur de cette bien curieuse introduction à l'immémorial jeu d'échecs, le mot échecs dans ladite citation pourrait facilement être interverti par le mot *art* sans trop prendre au dépourvu le lecteur. C'est un peu suivant ce déplacement que j'écris ces lignes. Ainsi permettez-moi ce flagrant et censurable manque de méthode, pour certains, et cette esquisse, pour tous les autres, de ce qui pourrait faire office d'une grille de lecture des cas d'autocensure de soi en art, *a fortiori* en art action.

CONTESTATION ET ÉCHEC ET MAT

En 1988, lors d'une partie d'échecs entre Vitali Tsherkovski et Glenn Flear dans le petit village de Wijk aan Zeem, au nord des Pays-Bas, les pièces des différents opposants sont placées de manière à ce qu'aucun des joueurs ne puisse gagner¹. Onze coups s'ensuivent pour conclure à une nulle de salon². Ni Flear ni Tsherkovski ne peut crier victoire. Dans ce cas spécifique, les échiquéens utilisent le terme germanique *zugzwang*, « coup contraint », pour définir ce moment où, pour gagner, il vaut mieux ne pas jouer³. Ce terme est attribuable aux échecs puisqu'il n'est pas permis de passer son tour.

Au tournant du XVI^e siècle, la création d'académies (peinture, sculpture...) induit la possibilité d'autonomisation de pratiques spécifiques en art avec leurs privilèges et la naissance d'une théorie reconnue comme telle par l'institution⁴. Une plus grande autorité du praticien en découle, une plus grande reconnaissance de ses compétences s'en déduit. La posture prisée en art devient donc, dès le tournant du XX^e siècle, la transgression s'effectuant par « le travail réfléchi sur le système des formes »⁵. C'est dans ce registre que l'on peut conclure que la contestation devient l'ethos de l'artiste⁶ : contester le formel établi pour en découvrir d'autres insoupçonnés. On attendra dès lors que la pensée de l'artiste l'amène à faire autre chose que ce qu'il faisait, à ouvrir, au sein de règles, de nouveaux espaces libres.

En 1923, lors d'un tournoi d'échecs au sein de la capitale du Danemark, Copenhague, opposant Friedrich Sämisch à Aaron Nimzowitsch, Sämisch se voit placer dans une situation fort particulière de *zugzwang*. En plein milieu de partie, tous les coups qu'il peut faire nuiraient à sa position. Au nombre de 24 pièces sur table, Sämisch ne peut que perdre⁷. Lors de ce tournoi, ce cas rare de *zugzwang* passe quasi inaperçu. De fait, un *zugzwang* prend souvent forme subrepticement, laissant au dépourvu le sujet qui l'accable. Ce n'est que deux ans plus tard que Nimzowitsch lui-même définit cette situation sous le nom de « partie immortelle du *zugzwang* »⁸ puisque prenant forme en milieu de partie et non pas en fin de partie. Coup sur coup, chaque déplacement est donc déterminant et contraint tout au long de la partie.

L'ethos de l'artiste tend à faire de l'art un domaine dans lequel il devient un acteur de l'histoire grâce à l'affront qu'il exerce face au monde réel⁹. C'est, cela dit, par cet affront que l'artiste expérimente la limite entre art et politique¹⁰. L'artiste œuvre, de ce fait, au sein des règles et à l'extérieur de celles-ci. Supposer la rupture possible, grâce à l'art, d'un ordre établi en appelle à une intelligibilité en son sein, à un désœuvrement parmi le lieu des œuvres. Ainsi, l'artiste contestataire se voit contester le milieu même qui le qualifie d'artiste.

En 2004, lors d'une partie d'échecs, Glenn Flear expérimente un rare cas de *zugzwang* appelé trébuchet¹¹. Le trébuchet est un *zugzwang* mutuel où, des deux côtés de la table, chaque déplacement conduit à un échec. Une nulle de salon pourrait en théorie être constatée, mais seul le joueur au trait peut mettre un terme à la partie : en perdant. Être en *zugzwang*, c'est devoir jouer en sachant très bien que ce jeu dégradera sa situation.

Ici, un lecteur non attentif aurait peut-être lu une simple succession de paragraphes parlant, à tour de rôle, d'échecs et de théorie de l'art. Permettez-moi cette petite surenchère pour que nous puissions bien cheminer ensemble dans ce texte : parler de jeux d'échecs en parallèle à l'apparition de l'exception artistique me permettra de rendre compte de pratiques s'instituant contre l'institution artistique, tantôt *zugzwang*, tantôt trébuchet, mais, je l'espère, échec et mat.

AUTOCENSURE ET DISPARITION

L'artiste se désœuvrant prend forme telle une autocensure de soi. Pour ce faire, le véhicule de l'art exprimera la tentative de non-attribution possible à un auteur pour y laisser apparent uniquement le processus de censure de soi en tant que tel. La proposition esthétique présentera la trace de disparition de son auteur.

Si « tous les joueurs d'échecs sont des artistes »¹², il serait intéressant, à l'inverse de cette citation, de regarder certaines œuvres comme des parties d'échecs. Plus précisément, il m'apparaît fascinant d'étudier les tentatives de transgression chez certains artistes tels des *zugzwangs*. Observons donc ce que je me permettrai d'appeler des parties d'échecs : *La performance présentée* (Manoushka Larouche et Steven Girard, Circa, 2018), *Michelle Lacombe* (Michelle Lacombe, Galerie de l'UQAM, 2016) et *Intervention furtive* (Caroline Fillion, Bang, 2014) joueront, à tour de rôle, contre l'art comme institué. Il se dressera, en filigrane, une réponse possible à ces questions qui mettent à mal la tentative de disparition en art :

« Faut-il obligatoirement passer par la diffusion publique pour être considéré de l'art ? Est-ce que l'œuvre est seulement son commentaire ou l'action elle-même¹³ ? »

Avant toute chose, permettez-moi cette bévue méthodologique, pour certains, de jongler avec les terminologies échiquéennes et propositions esthétiques. Les lignes qui suivent ne rendront pas compte d'une connaissance de l'art, et là n'est pas ma volonté, mais plutôt d'une aisance avec cette connaissance. Il en résultera, peut-être, une compréhension imprévisible due à des rapprochements de connaissances hétérogènes¹⁴. Vous m'excuserez alors cet argot de joueurs d'échecs présenté en liminaire à une réflexion portant sur des propositions performatives, comme s'il était possible de les rapprocher. Détrompez-vous, c'est, de fait, le but saugrenu de l'exercice.

PREMIÈRE PARTIE D'ÉCHECS (2018, CIRCA, MONTRÉAL)

La performance présentée est une proposition de désœuvrement offerte par l'artiste Manoushka Larouche et récitée par moi-même lors d'une conférence-performance à Circa en décembre 2018. Le premier pion à être déplacé sur l'échiquier est le renoncement d'apposer sa signature au bas du contrat liant Larouche à Circa. Par cette action, l'artiste performe la (non-) reconnaissance de son statut d'artiste en tant que tel. Elle se situe dans un rare cas de *zugzwang* où, à la suite d'une autocensure de soi-même, on fait œuvre de son désœuvrement. Cohérence appelle, l'action artistique suit la logique du *zugzwang* puisque, pour présenter la performance, l'artiste ne devrait pas la présenter : pour gagner, il vaut mieux ne pas jouer. De fait, cesser de « jouer » permet de conserver sa situation de non-artiste, comme souhaité selon la démarche de Larouche.

Ici, le contrat apparaît comme le jeu d'échecs, et la situation gagnante pour Larouche est de ne pas être artiste. Par l'inversion du pouvoir d'attribution du statut d'artiste que le contrat octroie, l'acte de non-signature prend la forme du « il ne vaut mieux ne pas jouer » pour faire œuvre. La conférence-performance relate alors cette manœuvre conceptuelle en récitant les courriels que Larouche m'a adressés pour conclure à une ambiguïté entourant l'apparition ou la disparition formelle du projet.

SECONDE PARTIE D'ÉCHECS (2016, GALERIE DE L'UQAM, MONTRÉAL)

Lors de *Do It Montréal*, Michelle Lacombe propose, en tant que partition de performance, de rayer ses nom et prénom à chaque emplacement où ils apparaissent. La proposition esthétique prend ainsi la forme d'un jeu où l'organisme de diffusion, en l'occurrence la Galerie de l'UQAM, se voit placé dans une situation de *zugzwang* : chaque action que la Galerie fera représente conceptuellement une dépréciation de l'artiste.

Autocensure commandée par l'artiste, censure itérée par la Galerie, mise en espace de ce paradoxe typique du « je préférerais ne pas »¹⁵ au sein d'une exposition hautement connue : *Do It Montréal*. De fait, l'artiste élabore de nouvelles règles qui enjoignent son extinction, ne laissant qu'apparent le processus d'autocensure, un *zugzwang* ou, même, un trébuchet en règle.

TROISIÈME PARTIE D'ÉCHECS (2014, CENTRE BANG, CHICOUTIMI)

Un rare cas de *zugzwang* prend ici forme : Caroline Fillion préfère ne pas jouer pour qu'advienne son œuvre. La série d'interventions infiltrantes prend la forme de déplacements de pions d'échecs où, à chaque instant, l'œuvre se rapproche d'un échec et mat.

Quatre interventions se placent notamment pendant la nuit, après que la porte de la galerie soit fermée à clé. Première pièce à être déplacée : le pion. Cette première pièce s'intitule « Le vernissage ». Elle consiste à recréer tous les éléments entourant ce haut événement où Fillion attend, seule dans l'espace de la galerie, pendant près de six heures, comme un vernissage sans public. Seconde pièce à être déplacé : le fou du roi. Celle-ci s'intitule « L'exposition ». Toujours sans public, l'artiste se présente dans le lieu du centre d'artistes, durant la nuit, pour danser pendant des heures. Fou du roi, n'est-ce pas ? Troisième déplacement : la reine. Ce déplacement, intitulé « La critique », est *a fortiori* un pas vers le public. Sous la forme d'une conférence Skype avec deux critiques d'art s'intéressant à la figure du Trickster¹⁶, Jean-Philippe Uzel et Guy Sioui Durand, l'artiste décrit ses actions lors de ses deux dernières interventions avant le commentaire monologique des critiques d'art qui émettent leur interprétation sur l'unique base d'une description d'œuvre qui, faut-il le répéter, n'a été aperçue d'aucun quidam ni célébrité. Quatrième déplacement : la reine attaque le pion en F7. Ce déplacement s'intitule « Le marquage du territoire ». À l'aide d'un bocal rempli de son urine, l'artiste répand ce fluide sur le sol de la galerie. Aux échecs, on appelle ce coup un mat du berger. Le mat du berger signifie un échec et mat effectué en quatre coups. À terme, il permet une victoire. Cela dit, le dernier coup de Fillion n'est pas une

victoire, mais bien, comme l'indique son intitulé d'ultime intervention, « Le nettoyage ou le retour à ce qui est convenu » (je souligne). Lors de l'ouverture de la galerie, Fillion retourne effacer les traces de ses interventions ultérieures en lavant le plancher. Retour au convenu : vaut mieux finalement ne pas jouer.

Ici, l'organisme diffuseur se voit contraint à ne pas diffuser – inversant, de fait, son essence. L'artiste se retrouve donc en ce lieu où sa qualification d'artiste devient une ambiguïté. L'autocensure de sa proposition performative, par l'absence d'artiste, de public ou, encore, la représentation du refus, propose une critique de la visibilité de l'artiste. En outre, l'émulation des spécificités de la logique des diffuseurs, en l'occurrence l'instant du vernissage ou de l'exposition,



> Le vernissage



> L'exposition



> Le marquage du territoire

> Caroline Fillion, actions furtives, centre d'art actuel Bang, 2014, durée 6 h. Aucun public n'est venu, car il n'était pas invité. Photos : Caroline Fillion.

rend davantage manifeste ce face à quoi les œuvres se mettent en porte-à-faux. Tenter de se désobjectifier pour se resubjectifier à notre unique et propre proposition esthétique supplante, de ce fait, le dispositif de l'art institué. Aux échecs, on utilise le mot *roque* pour désigner un déplacement particulier du roi qui intervertit sa position avec celle d'une tour. Intervertir la position de l'ultime pièce qu'est le roi par une simple tour est une juste métaphore à l'inversion des rôles que les œuvres susmentionnées effectuent.

À terme, l'autocensure de soi s'attribue les bienfaits de sa mise en espace formelle au détriment de son auteur. Le contrôle – ici, amusions-nous à entendre le *contre rôle* – que l'œuvre protocole – ou la partition de l'œuvre – exerce sur l'artiste met en espace la diffusion d'une non-diffusion, situation paradoxale où l'artiste, confiné à une relation d'autorité ratifiée par le contrat entre le diffuseur et lui-même, fait le pari de ne pas jouer ce tour-ci. Pour les échiquéens, il s'agit d'une nulle de salon : le lieu de diffusion ne peut compléter sa raison d'être, et l'artiste présente le « non-vouloir présenter », représentation d'une tentative de destitution de sa qualité d'artiste.

DE CE LONG ZUGZWANG

La réponse à « pourquoi diffuser la volonté de ne pas diffuser ? » ne peut être qu'esquissée. Cela dit, il m'apparaît fort pertinent que cette attitude prenne forme dans un lieu géographique, en Occident, et un moment historique où la professionnalisation de l'artiste n'est plus à refaire. Un retrait, une grève du travail me vient en tête lorsque j'observe ce type de proposition esthétique et me renvoie au cycle *censure, autocensure, conditionnement*. Face à un horizon d'attente de plus en plus demandant, circulant au sein d'institutions de plus en plus « formularisées », la mise en espace d'une autocensure apparaît tel un pied de nez à une réduction des possibles de l'art – tout en débroussaillant d'autres possibles. En outre, ces pratiques questionnent les limites de la diffusion de l'art par le fait que la diffusion des œuvres dépêche leur diffusabilité. Au point limite de rupture où la proposition esthétique s'agglutine sous un formalisme à un très faible coefficient d'art, elle présente si peu de choses que ces choses s'affairent même à censurer son propre auteur. L'organisme diffuseur se voit pris sur un échiquier où le dénouement ne peut qu'être une partie nulle.

Sous l'égide de la performance, le produit et la production se mélangent, n'apparaissant que sous la même forme : le moment de livraison de l'œuvre¹⁷. Passer son tour, ici, ne peut être possible car, autrement, l'artiste ne livrerait pas d'œuvre, ne s'actualisant plus en tant qu'artiste performeur. Si un *zugzwang* est possible aux échecs puisqu'il n'est pas permis de passer son tour, son rapprochement avec l'artiste performeur m'apparaît probant : ce qualificatif, *artiste performeur*, est en effet toujours à refaire, à réitérer. L'espace public offert socialement à l'artiste le contraint, de fait, à être exemplaire et sans fautes. Une autocensure de soi, une disparition de l'artiste par l'art amène un questionnement en bas-fond portant une critique sur ce lieu social attribué à l'art ; lieu qui, peut-être, amène l'art – ses institutions autant que ses praticiens – et la politique à être en trébuchet¹⁸. Ainsi, la prérogative de bienfaisance et l'appel à l'exemplaire nous mettent potentiellement, nous, les praticiens, en mat.

En 2001, en décrivant une partie d'échecs ayant lieu à New-castle, au nord-est de l'Angleterre, opposant Julian Michael Hodgson et Keith Charles Arkell, l'auteur échiquéen Jonathan Rowson utilise le terme *léger zugzwang* (« *lite zugzwang* »¹⁹) pour décrire l'illustre combat²⁰. Ce terme décrit une situation qui survient lorsque des variations symétriques se font face et génèrent des déplacements forcés chez l'un des deux joueurs, qui prennent la forme d'un fardeau. En art, une œuvre protocole prend symétriquement la forme du contrat d'un diffuseur. Par une œuvre s'autocensurant, l'artiste démontre l'aspect intrinsèque qui a cours au sein du processus d'élaboration d'une œuvre et lors des relations avec l'organisme diffuseur. La partition de performance tout autant que le contrat d'artiste en sont des exemples papier.

Dans les cas qui m'ont intéressé, le processus d'autocensure atteint donc l'artiste lui-même qui, pour présenter son œuvre, doit ne pas jouer. Un peu comme Duchamp l'écrivait en 1920 aux sœurs Stettheimer, « [i]l y a longtemps que je voulais vous écrire. Mais je n'en ai pas eu le temps : mon attention est si complètement absorbée par les échecs. Je joue nuit et jour et rien au monde ne m'intéresse davantage que de trouver le coup juste... J'aime de moins en moins peindre »²¹ (je souligne).

L'éthos contestataire est en quête du coup juste, au détriment de la pratique en art. L'autocensure de soi pave la voie à un *léger zugzwang* mutuel, prenant tranquillement forme entre l'artiste et son lieu de diffusion. Un étrange sentiment de réussir un échec est inéluctable, mais, souhaitons-nous-le, hautement réciproque. ◀

Notes

- 1 Pour voir la partie d'échecs, consulter le www.chessgames.com/perl/chessgame?gid=1386439.
- 2 Au jeu d'échecs, une nulle de salon signifie, par consentement, une partie nulle où moins de 20 coups ont été effectués.
- 3 Cf. Glenn Flear, *Practical Endgame Play. Beyond the Basics : The Definitive Guide to the Endgames That Really Matter*, Gloucester Publishers, 2007, 544 p.
- 4 Cf. Fabienne Brugère, « Qu'a fait la contestation de l'exception artistique ? », *Noesis*, n° 11, 2007, p. 75-90.
- 5 Michel Foucault, *Dits et écrits*, Gallimard, 1994, p. 220.
- 6 Cf. F. Brugère, *op. cit.*
- 7 Pour voir la partie d'échecs, consulter le www.chessgames.com/perl/chessgame?gid=1102400.
- 8 *Notre traduction*. Fred Reinfeld, *Hypermodern Chess : As Developed in the Games of Its Greatest Exponent, Aron Nimzovich*, Dover, 1958, p. 90.
- 9 Cf. Nathalie Heinich, *Du peintre à l'artiste : artisans et académiciens à l'âge classique*, Minuit, coll. « Paradoxe », 1993, 304 p.
- 10 Cf. F. Brugère, *op. cit.*
- 11 Cf. G. Flear, *Starting Out : Pawn Endings*, Everyman Chess, 2004, 192 p.
- 12 Sarah Troche, « Marcel Duchamp et les échecs : "tous les joueurs d'échecs sont des artistes" », dans Amandine Mussou et S. Troche (dir.), *Le jeu d'échecs comme représentation : univers clos ou reflet du monde ?*, Rue d'Ulm, 2009, p. 81-93.
- 13 Propos tirés d'une discussion avec l'artiste Caroline Fillion, 2018.
- 14 Enfin, cette méthode n'est pas si nouvelle, on la retrouve bien vulgarisée sous les mots d'un professeur de philosophie, Bernard Aspe : « Montage [...] par la différence avec la spécialisation qui, en renonçant à toute prise de risque, a par là même renoncé aussi à la possibilité d'aboutir à une invention décisive. [...] Disons simplement que c'est par le choc, par le rapprochement non programmé entre des champs de pensée hétérogènes que peuvent se dégager des visibilitées nouvelles. » (B. Aspe, « Séance 1 : le modèle de la guerre », *Paradigmes de la division politique* [séminaire], CIPH, Montreuil, 18 novembre 2016, para. 1.)
- 15 Formule légendaire d'« *I would prefer not to* » que le personnage Bartleby retourne au narrateur. Cf. Giorgio Agamben, *Bartleby ou la création* (1995), C. Walter (trad.), Circé, 2014, 85 p.
- 16 Pour en savoir davantage sur la pratique de Fillion, voir son excellent livre *Art décepteur* (2017).
- 17 Cf. Paolo Virno, *Grammaire de la multitude : pour une analyse des formes de vie contemporaines*, V. Dassis (trad.), L'Éclat, 2002, 140 p.
- 18 En guise de liste non exhaustive des plus récents censurés du monde des arts visuels au Québec, mentionnons John Boyle-Singfield, Steve Giasson, Martin Bureau, Isabelle Hayeur, Helena Martin Franco et Christian Messier.
- 19 Jonathan Rowson, *Chess for Zebras : Thinking Differently About Black and White*, Gambit Publications, 2005, p. 245.
- 20 Pour voir la partie d'échecs, consulter le www.chessgames.com/perl/chessgame?gid=1113167.
- 21 M. Duchamp, cité dans S. Troche, *op. cit.*, p. 82.

stvn girard est (co)organisateur d'événements artistiques, artiste performeur, manœuvrier, artiste conceptuel et théoricien. Il est diplômé d'une maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'UQAM, dont l'intitulé de mémoire est *Déprise de soi : opacité offensive en performance comme mise en cause de l'être et de sa visibilité* (2018). Il a notamment écrit *La valeur du mensonge* (2017), *Insolence perdue / Lost Insolence* (2018) et *Notre part de critique : de cette malaisante thématique* (2018). De plus, il a offert différentes conférences telles que « De la visibilité en art ? » (2017), « Réflexion sur le caractère paradoxal de la performance : entre dispositifs néolibéraux nous transformant et transformation performative de soi » (2018) et « De ces merveilleux enfers : International Factice et le mensonge » (2018). Il s'intéresse tout particulièrement aux postures de périphéries disciplinaire, géographique et institutionnelle, et aux formes d'invisibilisation aux regards social et étatique en art action et en arts visuels.