

Les lieux du devenir-animal. Notes pour une éthique de la performance

Michaël La Chance

Numéro 113, hiver 2013

Animalité

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/68317ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

La Chance, M. (2013). Les lieux du devenir-animal. Notes pour une éthique de la performance. *Inter*, (113), 15–18.

Les lieux du devenir-animal

Notes pour une éthique de la performance

► MICHAËL LA CHANCE

On est entré dans des devenirs-animaux, des devenirs moléculaires, enfin des devenirs imperceptibles¹.

Le critère principal qui gouverne l'utilisation de sujets fragiles et d'animaux dans une performance n'est pas le souci de savoir si c'est moral, respectueux et décent, mais de savoir si cela s'accorde avec la nature de l'art performance, ses principes et ses fondements. La performance implique le corps dans une action qui s'apparente au quotidien, qui se veut parfois extrême, qui reçoit ses limitations de temps et de lieu de son déroulement même, et qui met en œuvre une part d'inconnu. Il semble parfois que ces actions nous entraînent vers la marge de notre sentiment d'exister, à la limite de notre expérience du sens et de l'humanité. Est-ce encore de l'art ? Sinon de la délinquance, de la régression ? Sinon de la perversion ? Oui, c'est de l'art, lorsque que nous concevons que l'art n'est pas une activité spécifiquement humaine : ainsi nous disons de certains comportements animaux qu'ils sont « scénopoétiques »², nous présupposons un fondement « bioesthétique »³ à la pratique artistique en général, un fondement qui ressort tout particulièrement dans l'art performance. Nous voulons emprunter à Deleuze et Guattari la notion de « devenir-animal » pour caractériser ces actions lorsqu'elles nous mettent en rapport avec le non-humain, lorsqu'elles révèlent des devenirs en deçà, des multiplicités qui nous travaillent de l'intérieur. C'est ce fondement que nous voulons examiner dans le propos qui suit, avec une inquiétude : voulons-nous nous assurer que les critères éthiques relatifs à la protection des personnes et de tous les êtres vivants s'appliquent encore⁴ ? La question se pose lorsque le performeur n'engage pas seulement son corps, mais aussi celui des enfants, des animaux et des personnes vulnérables.

Un fondement bioesthétique de la performance

La désignation d'une action comme *performance* tend à l'isoler, à la rapporter à une définition restreinte de l'art. Le geste quitte la sphère des valeurs personnelles et citoyennes pour devenir prestation dans un théâtre à risque. « Ah, c'est de la performance ! » dit-on, comme si l'on désignait par là un numéro de microcarnaval. Pourtant, la performance ne cherche pas dans le statut d'œuvre une permissivité plus grande, quand il serait admis aujourd'hui qu'à devenir spectacle on a droit à l'excès. Elle n'est pas la revendication d'une liberté d'expression ou la soumission à une exigence de surenchère. La performance n'a rien de carnavalesque lorsque le geste le plus simple se révèle une démonstration courageuse, devient une revendication audacieuse. Cuire un œuf dans sa cuisine peut être performatif quand cela devient une façon de revendiquer une liberté, une affirmation de soi et une lecture du monde. Boris Nieslony peut frire des œufs dans une poêle, sans personne pour l'observer ; il peut aussi prendre un rocher dans ses bras et rouler sur l'asphalte⁵. À quel moment a-t-il quitté le privé pour le public, le banal pour le spectacle ? Le rocher, ou l'œuf, n'est pas tant un accessoire du spectacle qu'un *objet focal* qui appartient à une pratique, permet d'approfondir cette pratique, pour

finalement se confondre dans le tissu de l'existence⁶. « Il n'y a pas d'autre problème esthétique que celui de l'insertion de l'art dans la vie quotidienne. Plus notre vie quotidienne apparaît standardisée, stéréotypée, soumise à une reproduction accélérée d'objets de consommation, plus l'art doit s'y attacher [...], et même faire résonner les [...] séries habituelles de la consommation avec les séries instinctuelles de destruction et de mort, joindre ainsi le tableau de la cruauté avec celui de la bêtise⁷. »

Il est avantageux, à court terme, de désigner une action comme *performance* afin de soustraire celle-ci à nos modes d'évaluation habituels, car cette désignation range l'action sous un parapluie esthétique, lui offre un refuge dans le territoire de l'art où elle échappe à la censure, étant hors de portée de toute considération morale, politique ou religieuse. Cependant, cette mise en retrait du geste artistique tend à nous faire oublier que c'est un geste émergeant qui confronte les systèmes de valeur implicites et se veut rassemblement dans le *dissensus* même, lorsque le geste redevient matériau et la situation se révèle plasticité. La performance illustre le devenir-humain lorsqu'elle nous invite à définir des espaces de réciprocité où nous pouvons côtoyer, accompagner, précéder en pensée les performeurs : tous nos sens sont sollicités par l'épreuve proposée, notre temporalité accordée à celle de l'action en temps « réel ». C'est alors une *pratique focale* qui accorde notre durée aux formes du quotidien, cultive une concentration au présent et crée des temporalités qui se côtoient.

Par contre, la performance illustre le devenir-animal lorsqu'elle propose une plongée dans le milieu qui nous détermine comme organismes ; elle propose une façon d'insérer notre vie dans le concret du quotidien et dans l'inquiétude de notre époque. Je peux en donner deux



> Boris Nieslony. Photo : Michaël La Chance.

exemples. Le premier révèle un désir de fusion avec le milieu organique et tout à la fois recentre le geste performatif comme étant quelque chose que l'on réalise pour soi-même, pour aller à la découverte de celui/celle qui pose ce geste et cherche à comprendre d'où vient sa motivation : Mark Thompson a développé son projet *Live-in Hive* pour lui-même, par désir de communication interspécifique avec ses abeilles coperceuses⁹. Le deuxième exemple rappelle (sans proposer de leçon ni raconter d'histoire) que l'on est des trajectoires temporelles limitées qui se croisent, font un bout de chemin en parallèle, se recoupent ou divergent : un écart d'âge particulièrement émouvant dans les danses de Virginie Marchand auprès de Kazuo Ohno, lorsque Ohno avait 99 ans, s'expose dans *Love on the Beat*¹⁰. Virginie Marchand illustre un devenir-animal dans la transe butô, tandis qu'Ohno est déjà hors de portée, assemblage de molécules quasi imperceptibles – il disparaît !

La performance met alors en acte une vacillation de soi, lorsque l'on traverse des séquences de régression pour aller – selon les mots de Lovecraft – « s'enfoncer dans la nuit ». Elle met en acte une *dyschronie de soi*, lorsqu'il devient possible de décélérer la durée, à l'occasion d'actions parfois violentes qui laisseront des marques inaltérables dans une prise de liberté inédite et sauvage¹⁰. La performance met en acte une *dystopie de soi* lorsqu'elle crée des situations singulières, reconfigure des territoires spécifiques, n'importe où et n'importe quand. Alors le contexte artistique (de la galerie, du musée, de l'école) devient un territoire parmi tant d'autres, une strate de son milieu humain, mais aussi une circonstance dans le déroulement déterritorialisant d'une performance.

Une économie du risque

Intégrer une temporalité, transformer le site, inventer des devenirs extraspécifiques : ces aspects fondamentaux de l'art performance ne doivent pas être perdus de vue dans une réflexion éthique sur des actions qui peuvent se révéler un danger pour soi et autrui, pour les animaux et l'environnement. Le performeur doit évaluer son niveau de préparation, le caractère agressif de la provocation, la justification du risque : ce dernier est-il volonté de casser la répétition ou désir de surenchère ? Le spectateur pour sa part doit évaluer jusqu'où il laisse le performeur aller, comment il assume sa responsabilité en tant que témoin, dans sa complicité avec l'artiste et le respect de ce qu'il entreprend, dans le partage d'une solidarité humaine. Car il y a parfois des accidents, des dérapages, sinon des morts. Prenons un cas extrême : un étudiant à l'Universidad del Bosque de Bogota, John Jairo Villamil, 25 ans, meurt après avoir mis sa tête dans un sac de plastique lors d'une performance en mai 2011. Pourquoi les spectateurs ne sont-ils pas intervenus ? L'enseignant était-il présent pour superviser le déroulement de l'action ? Marilyn Arsem, artiste et enseignante à Boston (SMFA), nous rappelle que « les risques sont toujours présents et j'essaie constamment de demeurer vigilante pour ne pas faire le mauvais choix et échouer, agissant trop tard pour arrêter quelque chose qui est devenu trop dangereux »¹¹.

En fait, la relation artiste-spectateur est déjà problématique. Kathy O'Dell, dans son livre *Contract with the Skin : Masochism, Performance Art, and the 1970's*, fait état d'une relation contractuelle entre les spectateurs et le praticien d'art action : cela s'appelle consentement, complicité, jeu, mais aussi perversité et masochisme¹². Les relations SM sont contractuelles en ce sens : une limite implicite, un seuil de la douleur, un en-deçà de l'extrême sans lésions permanentes. Les rituels de la domination archaïque ne sont pas éloignés des contraintes économiques – ainsi la publicité prélève



Love on the Beat regroupe trois danses de trois heures sur trois soirs. Lors de ces danses, notre énergie ne s'épuisait pas : elle nous ressourçait. Nos mouvements étaient très subtils, la main de Kazuo Ohno me guidait ou la mienne guidait la sienne seulement par un léger toucher. Après deux danses, nous pouvions même être connectés à plusieurs mètres de distance. La première danse a eu lieu le jour des 99 ans de Kazuo Ohno, dans sa chambre à Yokohama, avec sa famille et ses amis, avant de célébrer l'anniversaire dans la cuisine autour du gâteau. Puis, le soir même, la danse a repris. Les autres eurent lieu les jours qui suivirent. Ce film fait partie d'une trilogie. Le deuxième film a eu lieu pour ses 100 ans et le troisième, pour ses 101 ans. La trilogie s'est imposée, car j'ai compris qu'avec *Love on the Beat* les gens voyaient l'intensité de notre rencontre mais que ces images si fortes, « chocs », étaient parfois mal interprétées. En effet, peu de personnes se rendaient vraiment compte du fait que Kazuo Ohno dansait aussi. Pourtant, dans la deuxième partie du film, malgré sa faiblesse physique, il a levé sa jambe à plusieurs reprises. Il criait, me reprenait la main, et je quittais alors doucement la sienne. Kazuo était dans sa danse comme dans une méditation. Lorsqu'à un moment je me suis déconcentrée, en pensant aux photographes, il a aussitôt cessé de guider sa main ; une fois ma concentration retrouvée, il a accepté de continuer à danser. La danse se passait aussi bien dans le corps qu'en dehors, je me suis retrouvée dans ses cellules, puis nos énergies dansaient dans le cosmos. Dans le livre écrit par son fils et lui-même, Kazuo Ohno dit vouloir danser jusqu'à sa mort, il l'a fait. VIRGINIE MARCHAND





> Yoshua Okon, *Coyotería*, 2003. Photos : courtoisie de l'artiste.

< Virginie Marchand et Kazuo Ohno, *Love on the Beat*, 2005. Caméramans : Jonas Mekas et Zoltán Hauville.



un temps cerveau pour nous faire payer un spectacle que nous croyons gratuit, ou encore l'usager des médias sociaux accepte d'être marchandise pour jouir d'un privilège de communication. Ce sont des conversions dans lesquelles nous sommes aliénés, tandis que la performance veut rétablir une économie équitable, en faisant payer un temps de vie en échange d'un autre temps de vie.

Le performeur et écrivain Yukio Mishima a voulu échapper à cette économie sacrificielle où l'on paie de sa personne pour maintenir la cohésion sociale. Il propose un jeu qui fait appel à notre devenir-animal, qui révèle la valeur que nous donnons à notre vie et à notre temps de vie, cela dans une expérience des limites du vivant, dans une expérience du vivant comme multiplicité, sinon une enfilade de multiplicités¹³. Mishima, mais aussi Nitsch, Pane, Stitt, etc., ont performé ce jeu vertigineux autour de la limite en mettant en relief cet échange existentiel entre performeurs et publics ; ils sont liés par une relation contractuelle du défi : *je suis ce que je suis parce que tu es ce que tu es*. L'interdépendance est implicite, rarement mise en évidence. Lorsque nous découvrons que le monde est absurde, brutalement confrontés au dehors, nous entreprenons de modifier nos rapports contractuels avec nos proches et avec le genre humain, nous ressentons le besoin de redéfinir notre partage de responsabilités.

Revenons au « contrat épidermique » dont parle O'Dell. Le spectateur accède au désir de l'artiste d'être vu : « Je te vois, avec le risque d'être changé par ce que je vois, d'être

changé dans le dégoût autant que dans l'exultation ; je risque, et accepte, de perdre mon temps ; je risque de trouver ça long ; je risque de trouver ça "mortel". » La société de consommation nous a conditionnés : c'est une horreur d'attendre, c'est un supplice de nous ennuyer, c'est mortel d'être privés d'images. Aujourd'hui, le spectacle se soumet à l'interdit des temps morts¹⁴. Nous pouvons nous réjouir que la performance actuelle nous donne parfois l'occasion de nous ennuyer, dans un partage de silence et d'immobilité, dans un partage de l'écoute et du regard¹⁵.

L'observateur modifie l'observé

C'est ainsi que le spectateur occupe la position épistémologique de l'observateur en physique : l'acte d'observer entraîne une modification du système performatif. L'observateur cautionne l'action par sa présence mais, le plus souvent, ne veut pas l'admettre. Il attend beaucoup mais veut donner moins. Il modifie mais ne veut pas être modifié, c'est pourquoi il se cache dans le groupe. Il veut satisfaire sa curiosité mais ne veut pas être touché : ne rien ingurgiter, ne rien dénuder. Il veut se repaître de la singularité humaine, en faire un divertissement. Certains performeurs ne supportent pas ce retrait du spectateur : ils le rendent responsable de ce qu'il voit, lui font porter l'opprobre des violences et des indécences. Ils multiplient les actes scandaleux, pornographiques et antireligieux. Ils ont recours à la bestialité pour provoquer une majorité qui n'a pas conscience que ses habitudes de vie et ses intérêts limités suffisent à façonner notre paysage culturel et à cimenter un milieu fermé. Il semble en effet que « je ne suis pas un produit de la nature entière, mais seulement un produit de la nature humaine au-delà de laquelle il ne m'est rien donné de connaître »¹⁶, comme si le performeur voulait perturber notre façon de faire monde, quand le spectateur ne réalise pas à quel point son monde est le produit d'une construction organique, que son spectacle est devenu son milieu¹⁷. Alors la violence de l'action serait justifiée par l'urgence de sortir le spectateur de son milieu, du moins d'en repousser les limites. Faisant référence au devenir-coyote de Joseph Beuys dans *I Like America and America Likes Me* (1974), la pièce *Coyotería* (2003) de l'artiste mexicain Yoshua Okon redéfinit le coyote en humain qui se comporte en canin, convoquant le coyote local, soit le passeur de frontière É.-U.-Mexique, un *manimal* (ou *hominal*) cauchemardesque qu'il ne faut pas romantiser avec le passeur interculturel, le chaman-passeur entre les mondes : « Le comportement inhumain du "manimal" et ce qui relève de l'exploitation dans le spectacle offrent une critique des conditions peu empathiques de la vie contemporaine¹⁸. »

Le devenir-animal de la performance souligne cette inhumanité, elle préconise aussi un rapprochement des corps où la physicalité du groupe devient évidente. Tout le monde fait cercle autour d'un seul, dans une tension partagée ; nous sommes bientôt enfermés dans le cercle, nous éprouvons collectivement les mêmes odeurs, la température, les vibrations sonores. C'est la *consensualité* de l'événement performatif : nous éprouvons des choses parce que d'autres les éprouvent aussi, parce que nous étions là tous ensemble, dans le rire ou l'anxiété, dans une complicité viscérale de l'événement. Ce sont les meilleurs moments, les pires aussi. Chacun a vécu un moment unique, et pourtant nous l'avons tous vécu en commun. Il est crucial que le moment personnel ne soit pas écrasé par le commun. Le système performatif reste une superposition d'états que n'aplatit pas l'observation, un recouplement de circuits de sens que n'affaiblissent pas les spectateurs : « Toute

multiplicité implique des éléments actuels et des éléments virtuels. Il n'y a pas d'objet purement actuel. Tout actuel s'entoure d'un brouillard d'images virtuelles¹⁹. » Tel est le devenir-animal dans la sortie de nos territoires « trop humains », lorsque nous redevenons des potentialités d'être qui ne s'épuisent pas.

Il faut connaître cette promiscuité animale où nous composons la fiction d'un « moi » mais sommes avant tout éléments au sein d'une multiplicité, solidaires de toutes les possibilités du milieu ; il faut en passer par là pour être restitués à nos solitudes transformées. Le performeur intègre une temporalité, il transforme le site : il crée un territoire dans lequel il peut aller au bout de ses consignes et nous prendre à témoin. Paradoxalement, il nous propose de vivre quelque chose de singulier, parfois d'extrême, pour nous rappeler à la vie de tous les jours, pour vivre pleinement la vie ordinaire. L'action performative rappelle que le temps est limité, que le corps est fragile, que nous pouvons tout perdre dans un instant, qu'il y a déjà ce risque, que nous n'avons que cet instant, que nous sommes interdépendants, que nous ne sommes que cela : l'expérience invisible d'un devenir-animal au cœur de la multiplicité du vivant.

C'est pourquoi nous devons refuser l'utilisation des animaux dans la performance : elle trahit un manque de créativité. C'est réduire l'animal à un matériau qui souffre. Ce n'est toujours qu'une utilisation allégorique pour illustrer à quel point nous sommes vulnérables et fragiles. C'est figer le vivant dans une forme d'existence, alors que nous devons au contraire cesser d'associer notre individualité, sinon l'humanité elle-même, à une forme définie. Notre existence individuelle n'est pas l'expression d'une essence ; nous la concevons plutôt comme une superposition de séquences évolutives : des systèmes de particules, des assemblages de cellules, des organisations animales, toutes séquences au sein desquelles nous pouvons régresser. C'est pourquoi nous n'avons de cesse, au cours d'une vie, de poser des gestes qui nous permettent de trouver des aspects de nous-mêmes que nous ne comprenons pas, pour le simple motif que nous ne sommes pas des êtres tout à fait rationnels. Aucune explication ne justifiera complètement les comportements humains. Il ne s'agit pas tant d'expliquer ces comportements que de laisser ceux-ci aller au bout d'eux-mêmes : ils ne manqueront pas de se perdre dans la pure agitation moléculaire ou encore de rejoindre une collaboration poétique où l'animal et l'homme sont des cocréatures.

La vie continue, elle est la toile de fond sur laquelle s'esquisse notre action. Alors nous retrouvons une existence dénudée, une pulsation du temps, une fébrilité de la vie, une ambivalence de nos désirs. Ces moments d'acuité sont rendus possibles par une exaltation de ce qui est léger et fluide, et non pas une négation tragique de la beauté du vivant : « S'il nous faut encore un art, à nous autres convalescents, c'est un autre art, un art moqueur, léger, fluide, divinement libre et divinement artificiel²⁰. » C'est, paradoxalement, de nous laisser traverser par des multiplicités, de nous découvrir depuis toujours habités par le chaos, que nous pouvons nous inventer de nouveaux devenirs, à commencer par des devenirs-animaux.

Le performeur projette des images avec la conviction qu'une mobilité fondamentale se laisse apercevoir dans les plis du vivant, que chaque parcelle de nous-mêmes est liée, sinon déchirée, par cette mobilité infinie. Ce sont des images qui ont une forte puissance de contamination et d'actualisation. Elles expriment une tension vers l'humain lorsqu'elles tendent à l'unité et à la continuité, tandis qu'elles expriment le devenir-animal lorsqu'elles tendent au multiple et à la dispersion moléculaire.

Question : pouvons-nous entrer en rapport avec la totalité de l'humain ? L'humain n'est pas une totalité, c'est une multiplicité dansante ; nous y touchons dans des expériences limites. En tous lieux où ce rapport apparaît, une fluidité du monde est entrevue pour peu que nous l'éprouvions (infiniment) et tout à la fois la *fassions advenir*. Elle est aperçue pourvu qu'elle nous déplace, chemine en nous et nous gratifie d'étranges décharges dans les nerfs. Avec l'art performance, nous tentons d'apercevoir la

performativité du monde, la manière dont nous *faisons monde* par notre façon de le décrire, ce que nous disons et ce que nous faisons. Nos attentes et nos craintes n'ont de cesse de créer de nouvelles réciprocitys éphémères et de nous précipiter vers de nouvelles multiplicités. ◀

NOTES

- 1 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Minuit, 1994, p. 244.
- 2 Gilles Deleuze et Félix Guattari reconnaissent un artiste complet dans le « *Scenopoietes dentirostris*, oiseau des forêts pluvieuses d'Australie » (*Qu'est-ce que la philosophie ?*, Minuit, 1991, p. 174).
- 3 Cf. François Zourabichvili, Anne Sauvagnargues et Paola Marrati, *La philosophie de Deleuze*, PUF, 2010, p. 206.
- 4 Nous avons présenté une première version de ce texte dans le colloque « Le performatif du vivre-ensemble : perspectives en recherche et en création » du CELAT, organisé par Annie Gérin à Québec, le vendredi 4 mai 2012.
- 5 Cf. Boris Nieslony [performance en ligne], *Ars Electronica*, Tabakfabrik, Linz, 2010, www.youtube.com/watch?v=QEYtGZE1nnM.
- 6 « [F]ocal things require a practice to prosper within. » (Albert Borgmann, *The Character of Contemporary Life: A Philosophical Inquiry*, University of Chicago Press, 1984, p. 196). La performance serait une « pratique focale » et les activités sportives quotidiennes seraient aussi de telles pratiques, comme le démontre l'auteur (p. 196-210).
- 7 Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, PUF, 1968, p. 375.
- 8 Cf. Mark Thompson, « A House Divided », in Kristine Stiles et Peter Selz (dir.), *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*, University of California Press, 1996, p. 632 ; Juan Antonio Ramirez, *The Beehive Metaphor: From Gaudi to Le Corbusier*, Reaktion Books, 2000, p. 87-88.
- 9 Particulièrement explicites furent les danses de Virginie Marchand auprès de Kazuo Ohno en octobre et novembre 2005, à son domicile de Yokohama, dont *Epileptic Opera Butoh*, danse hommage pour un maître qui disparaît. Cf. Benjamin Tripp, *Virginie Marchand's Telegram* [en ligne], Brooklyn Rail, www.brooklynrail.org/2008/02/dance/virginie-marchands-telegram.
- 10 Cf. Hartmut Rosa, *Aliénation et accélération : vers une théorie critique de la modernité tardive*, Th. Chaumont (trad.), La Découverte, 2012, 156 p.
- 11 Marilyn Arsem, « Some Thoughts On Teaching Performance Art in Five Parts » [en ligne], *Total Art Journal*, www.totalartjournal.com/archives/638/some-thoughts-on-teaching-performance-art-in-five-parts/#more-638 [notre traduction].
- 12 Cf. Kathy O'Dell, *Contract with the Skin: Masochism, Performance Art, and the 1970's*, University of Minnesota Press, 1998, 144 p.
- 13 Yukio Mishima et Masakatsu Morita se sont donné la mort dans un suicide coup d'état le 25 novembre 1970.
- 14 En 1977, Andy Kaufman a provoqué un faux brouillage de l'écran de la télévision pendant *Andy's Funhouse*. Les dirigeants d'ABC étaient très réticents, ils craignaient que les spectateurs identifient cette perturbation de l'image (« *fake television screen static* ») comme un problème de diffusion et changent de canal – ce qui était justement l'élément comique recherché par Kaufman, un pionnier de la performance média.
- 15 À propos d'une performance de Julia Handschuh, voir notre « L'Altérité du regard » (*Inter, art Actuel*, n° 91, automne 2005, p. 63).
- 16 Jacob von Uexküll, *Mondes animaux et monde humain* (1934), suivi de *Théorie de la signification* (1940), P. Muller (trad.), Denoël, coll. « Médiations », 1984, p. 162.
- 17 Ainsi, à notre époque, des milliers d'internautes ne réalisent pas qu'il suffit de consulter un site pour le cautionner.
- 18 Gabriela Jauregui, « Pull the Trigger : Risking Bodies in Recent Art from Mexico City », in John C. Welchman, *The Aesthetics of Risk*, JPR Ringier, 2008, p. 235 [notre traduction].
- 19 G. Deleuze, *Dialogues*, Flammarion, 1996, p. 179.
- 20 Friedrich Nietzsche, « Préface », *Le gai savoir* (1886), A. Vialatte (trad.), Gallimard, coll. « Idées », 1956, p. 14.

MICHAËL LA CHANCE est philosophe (Ph.D., Paris-VIII) et sociologue (DEA, EHSS, Paris) de formation, poète et essayiste. Il est professeur d'esthétique, chercheur au CELAT et directeur du Département des arts et des lettres à l'Université du Québec à Chicoutimi. Membre du comité de rédaction de la revue *Inter, art actuel*, à Québec, il a publié nombre d'essais sur le rôle des intellectuels à l'époque des géants *corporatifs* et du paradigme technoeconomique, la mondialisation de l'art et le sentiment d'échec de civilisation, la censure dans les arts, la poésie et la peinture allemandes contemporaines devant le trauma, la cyberculture et le cinéma, la répression antiterroriste dans les arts. Il a publié six recueils de poésie. En 2003, il recevait le Prix international Saint-Denys-Garneau.